

As cantigas de roda na literatura infantil brasileira

Adriana Alves Leal Maranhão
Faculdade Frassinetti do Recife (FAFIRE)

Joane Leôncio de Sá
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Mônica dos Santos Melo
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Resumo:

O objetivo desse trabalho é analisar o quanto as linguagens musical e literária podem estar imbricadas no legítimo fazer artístico. Para isso, selecionamos como *corpus* literário, três livros da escritora pernambucana Elita Ferreira. Nas obras *Gata Pintada*, *Apareceu a Margarida* e *Escravos de Jó*, são narradas situações, inspiradas nas tradicionais cantigas de roda homônimas, e que culminam com a entoação das mesmas. Cantiga de roda é um tipo de música infantil em ritmo rápido, de base popular, atrelada à rica tradição folclórica. Nos livros mencionados, tanto a literatura quanto a música são exploradas como ferramentas de compartilhamento de experiências, servindo à expressão de sentimentos, impressões, estados de ânimo. Esse processo interdisciplinar permite o desenvolvimento dos sentidos, especialmente, na sensibilização da percepção e fomento das inúmeras possibilidades interpretativas. A pesquisa foi fundamentada, principalmente no trabalho de autores como Leonardo Arroyo, Marisa Lajolo e Regina Zilberman, no que concerne à literatura infanto-juvenil. Câmara Cascudo, referente às questões folclóricas e intersemiose entre música e literatura. Nicole Jeandot e Maria L. Priolli, nas questões referentes às noções musicais.

Palavras-chave: Cantigas de Roda; Literatura; Música.

Tradição popular na literatura infantil brasileira

A fim de se desenvolverem reflexões em torno da forma como se contempla a tradição oral na obra infanto-juvenil da pernambucana Elita Ferreira, é oportuno reproduzir, de antemão, colocação de um dos mais destacados escritores contemporâneos, caso do médico cearense, radicado em Pernambuco,

Ronaldo Correia de Brito, relacionada à temática e publicada em artigo na revista *Terra Magazine*, em 2008. Para ele, é valioso se ater à “maneira como o acervo de contos de tradição oral serviu de arcabouço para a literatura de povos de várias partes do planeta”. Com efeito, esse foi um traço no desenvolvimento da literatura brasileira, sobre a qual influenciou a tradição oral esboçada desde o período colonial e respaldada na confluência das correntes culturais das raças que, a nível histórico, marcaram a formação do povo brasileiro: a indígena, a europeia e a africana.

No que toca à literatura oral, o menino colonial tinha à sua disposição todo um acervo de histórias portuguesas, de Trancoso, valores culturais do índio, além de histórias africanas, transmitidas pelas negras velhas e amas de menino, cuja influência no processo de formação infantil e de construção simbólica por meio da transmissão de contos populares é ressaltada por Câmara Cascudo no prefácio do livro *Contos tradicionais do Brasil*:

Para todos nós é [o conto popular] o primeiro leite intelectual. Os primeiros heróis, as primeiras cismas, os primeiros sonhos, os movimentos de solidariedade, amor, ódio, paixão vêm com as histórias fabulosas ouvidas na infância. A mãe-preta foi a Sherezada humilde das dez mil noites, sem prêmios e sem consagrações. (CASCUDO, 2001, p.12)

Não à toa, o folclore brasileiro se projetou como uma miscelânea cultural dos folclores dessas raças formadoras. Arroyo (1968, p. 51) lembra que “não foi privilégio das casas-grandes esse mundo fantasmagórico que a literatura oral insistia em fazer viver junto aos meninos. Ela cobria a grande massa analfabeta, as bibocas dos sertões do Centro, Sul e Oeste do País, na permanência da memória coletiva”. O autor enfatiza ainda que esse predomínio da literatura oral se reflete nos livros de memórias de escritores nacionais, meninos quando da segunda metade do século XIX. E que a reverberação da presença de negras contadoras de histórias pode ser observada, inclusive, quanto à forma de narrar de nossos romancistas.

alguns críticos identificam, na técnica narrativa de alguns romancistas, a influência dessas negras ou mestiças contadoras de histórias, que transmitiram aos meninos, nas constantes de suas narrativas – meninos que mais tarde seriam romancistas – toda a técnica de narração marcada pelos processos de narrativa oral dos contadores e contadoras populares

do folclore nordestino (ARROYO, 1968, p. 55).

Os valores resguardados pela tradição oral, de base na cultura popular, valores que já flertavam, de certo modo, com o senso do “local”, estenderam-se à literatura impressa e foram contemplados na produção literária de temática infantil.

todo esse imenso repositório de tradições passou a ser valorizado devidamente, não só na literatura em geral, nas artes plásticas, no teatro, como também, e principalmente, na área da literatura infantil de expressão mais moderna. O tema popular, o tema da terra em sua complexa e rica diversificação, reflete-se amplamente na criação literária para a infância entre a maioria de nossos atuais escritores (ARROYO, 1968, p. 63).

A apropriação da tradição popular pela literatura destinada às crianças é uma constante desde o surgimento do gênero, algo que remonta ao século XVIII. Em se tratando de Brasil, no entanto, o país importaria das obras da Europa, dispensando o peculiar e rico material de seu acervo popular. Se em consonância com pressupostos do Modernismo no Brasil, recorreu-se para a literatura infantil ao acervo lendário e popular, também é verdade e sintomática a continuação do processo de tradução e de adaptação de obras estrangeiras. Mais propriamente a partir da década de 1930, as características do Modernismo, tais como a introdução do coloquial e da oralidade no texto literário, além do resgate do primitivo, encontram mais intensamente reverberação na apropriação do folclore brasileiro na construção literária.

Através do aproveitamento do folclore nacional, essas metas encontram um ambiente mais propício para sua efetivação. O resultado é um contraste flagrante com o período anterior, tal a abundância de narrativas de procedência popular, encontradas em especial após a década de 30. Para justificar essa proliferação, é preciso lembrar um segundo fator: a formação da infância brasileira até a década de 30, após a qual se tornou obrigatória a frequência à escola (LAJOLO; ZILBERMAN; 2003, p.70).

A escolarização no Brasil demandaria obras apropriadas ao público infantil. Surgiram obras ajustadas a pressupostos do Modernismo. O que predominava, até então, eram os relatos advindos das amas-de-leite, escravas ou ex-escravas. As obras infantis que, então, surgiram atendiam, de certa maneira, à bandeira nacionalista do Modernismo. Emergiam mais referências à cultura popular brasileira, a figuras

emblemáticas do folclore nacional, seja o boi, o saci, além de seres que figuram em relatos indígenas e referências ao folclore nordestino. Mas se faz necessário enxergar o caráter gradativo do processo de incorporação do folclore genuinamente nacional na literatura infantil. Processo marcado, inicialmente, pelo paternalismo social e preconceito étnico, por meio da introdução nos enredos de velhos e velhas negras, que se dedicavam à contação de histórias aos meninos e ficava explícita sua condição social de submissão, a quem cabia repassar tão somente à outra geração o que ouviam.

Lajolo e Zilberman (2003) trazem como exemplo de inovação e aproveitamento exitoso de história de base popular e dos pressupostos do projeto modernista o autor Graciliano Ramos por meio do seu *Alexandre e outros heróis*, de 1944.

A perspectiva com que é focalizada a tradição e o folclore é antes passadista e conservadora que propriamente revolucionária, inovadora ou crítica. Mais uma vez, Graciliano Ramos e Monteiro Lobato salvam a pátria: o segundo por questionar o modo de transmissão de ambos os temas literários, o primeiro por produzir textos que contradizem a regra geral (LAJOLO; ZILBERMAN, 2003, p.82).

Restando ressaltar que “no decorrer das décadas de 30 e 40, quando a frequência à escola primária se torna obrigatória, o Estado investe na educação e o regime, autoritário e centralizador, explora o veio patriótico e nacionalista” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2003, p. 83). Com o tempo, verificou-se a diminuição do espaço atribuído a heróis da pátria, à história oficial na direção de outras temáticas e preocupações, a marcarem a produção literária infantil mais recente.

Cantigas de Roda: literatura e música em diálogo

A literatura infantil brasileira nasceu insubordinada na pena de Monteiro Lobato – fundador do gênero na primeira metade do século XX, no âmbito de um elaborado, monumental e visionário projeto desenvolvimentista, que se traduziu na criação de uma vasta obra inteiramente voltada para as crianças. Composta da coleção *O sítio do Picapau Amarelo*, a obra de Lobato contempla um importante investimento tanto no resgate crítico da cultura popular, respeitando suas diversas proveniências e saberes,

como no acesso à cultura erudita mundial, através da tradução e adaptação de grandes clássicos estrangeiros para o público nacional. Além disso, sua coleção é conduzida por um personagem inusitado: uma boneca de pano, instigante alterego do autor, que se autodefine: “- *Eu sou a Independência ou Morte!*”. Esta frase emblemática traduz toda a força do pensamento de Lobato que o conduziu através de projetos editoriais e literários, consumindo sua vida em defesa do futuro da nação, que acreditava inevitavelmente ancorado à educação de seu povo. Contudo, a ideia de educação, para Lobato, passava ao largo de todas as noções convencionais de pedagogia. Muito antes das revoluções operadas nas escolas do mundo ocidental, Lobato já pensava no ensino como uma atividade permanente, liberta e autônoma, longe dos muros das escolas-prisões e das palmatórias dos antigos mestres. O espaço que imagina para os seus alunos é amplo: cercado de natureza, misticismo, mistério e imaginação; mas também de livros, conhecimento, ciência e filosofia. Nada escapa aos interesses desse autor, e à sua lucidez a respeito da natureza dos povos colonizados, em particular o povo brasileiro.

Na escola do Sítio, há um saudável intercâmbio entre o antigo e o moderno. As duas velhas mestras, de etnias e posições sociais diversas, comparecem com suas contribuições, generosas no distribuir dos conhecimentos acumulados pelas tradições europeia, africana e indígena para as gerações mais novas, jamais ocultando ou distraíndo seus leitores dos conflitos gerados pelo processo colonizador – que vem a eclodir na sala de visitas da casa, pelo tratamento dado, por exemplo, à tia Nastácia por Emília – e que foi tão mal compreendido na pós-modernidade, por uma certa casta de pedagogos de formação marxista, que preferiu entender a honestidade de Lobato como preconceito. Mas a honestidade é um valor essencial a todo o projeto educativo do autor. Os conflitos de qualquer ordem, deliberadamente trazidos para a cena literária, não são ocultados, escamoteados ou relativizados em presença das crianças, como incensa certa tendência pedagógica calcada na hipocrisia. Quem lê seus livros, percebe que todo comentário cáustico, toda ofensa, questionamento ou dúvida das crianças são imediatamente discutidos e postos em cheque na Ágora da sala de visitas do Sítio.

Assim, não há as figuras da autoridade subjungando as figuras da subalternidade e

legitimando o lugar da verdade no processo de aquisição de saberes no Sítio. As duas senhoras também são aprendizes, e partilham da descoberta de novas ideias e da alegria da troca de conhecimentos imprevistos e inimagináveis, trazidos para o seio da tradição pelas novas gerações incorporadas nas figuras dos netos, Pedrinho e Narizinho.

Antes de esmiuçar como o processo intersemiótico entre as linguagens artística, musical e literária manifesta-se em algumas das obras da escritora Elita Ferreira, temática do próximo capítulo, parece-nos necessário trazer algumas definições quanto aos conceitos-base envolvidos nessa imbricação criativa. A intersemiose caracteriza-se pela interpenetração de vários códigos, recursos, linguagens, resultando numa obra híbrida. Iremos expor alguns conceitos que compõem a base deste processo através da análise da obra infantil de Elita Ferreira, concentrando nossa atenção nas cantigas de roda – foco de análise em todo o *corpus* do trabalho.

Sobre literatura, Massaud Moisés (2004, p. 264), traz-nos a seguinte reflexão: “Desde a origem, a Literatura condiciona-se à letra escrita, impressa ou não. Refere-se a uma prática que só pode ser verificada quando produz determinado objeto: A obra escrita”. O elemento musical encontra, no dicionário de símbolos de Juan-Eduardo Cirlot, boas linhas, que tentam traduzir os mais variados aspectos simbólicos deste tão complexo elemento artístico. *Música* é definida como aquilo que:

Penetra todos os elementos da criação sonora: os instrumentos, ritmos, sonoridades ou timbres, tons de escala natural, organizações seriais, procedimentos expressivos, melodias, harmonias e formas (CIRLOT, 2005, p. 396).

As cantigas de roda representam a absorção dessas duas linguagens, resgatando sua origem primeira de contato enfático com o musical. Como nos revela a significação do termo *cantiga*, no do *Dicionário de termos literários* de Massaud Moisés:

Durante a Idade Média, a cantiga designava a fôrma poética vernácula equivalente à *cansó* provençal ou à *chanson* francesa. De onde poder chamar-se ainda de *cantar* ou *canção*. Fundia a letra ao som: O poema coordenado à pauta musical, destinava-se ao canto e à instrumentação (...). A cantiga guarda sempre, na melopéia fácil que os metros breves desatam, lembrança do antigo consórcio com a música (MOISÉS, 2004, p. 66).

As cantigas de roda, também chamadas de brincadeiras de roda, cirandas, rodas infantis, dentre outras nomenclaturas, refere-se a uma prática lúdica em que os elementos musicais e corporais estão imbricados. Durante esta prática, são entoadas melodias folclóricas, que, na sua maioria, apresentam letra simples e de fácil assimilação, além do ritmo rápido, enfaticamente marcado. Os participantes, geralmente, coreografam em rodas elementos corporais referentes ao que é cantado.

A maioria das letras das cantigas de roda consegue realizar uma peculiar brincadeira semântica com a linguagem. Esta manifestação será aqui estudada como forma de entendimento do próprio processo constitutivo da obra de Elita Ferreira, no que se refere aos livros *Gata pintada*, *Apareceu a Margarida* e *Escravos de Jó*. É preciso que se pontue que esta manifestação artística, que traz, em seu germen, traços da música e da literatura, é vista como forte expressão da mentalidade coletiva, abalizada pela tradição e memória.

Alguns estudiosos e folcloristas, dentre eles Câmara Cascudo, contemplam as cantigas de roda como interface de uma rica manifestação também folclórica a que denominam de Literatura Oral. Este termo pode soar paradoxal, se condicionarmos a literatura à existência de material escrito. No entanto, optamos aqui pelo alargamento das possibilidades literárias, segundo as ideias de Paul Sébillot, escritor e folclorista francês que contempla, como objeto de estudo literário, também as ricas fontes orais.

A literatura oral brasileira contempla ricas manifestações que reproduzem a identidade de nosso povo. É formada por variados gêneros, apresentados de maneira bastante peculiar. Os processos criativos dos gêneros de literatura oral não são de criação simples, embora a maioria deles apresente estrutura compacta. Uma das características mais expressivas é a possibilidade de variação, fazendo com que possam ser adaptados contornos locais e temporais, embora a essência tenda sempre ao universal. As cantigas de roda seguem o mesmo caminho de variabilidade criativa das outras tantas manifestações de literatura oral, conforme nos aponta Câmara Cascudo:

Cada anedota ou estória, cantiga de roda infantil ou adivinha é constituída pelos elementos justapostos, encadeados, formando o enredo, o assunto, o conteúdo. Esses elementos não figuram, virgens e novos, apenas na expressão que estudamos, mas parecem em terras de incontáveis e numa

multidão de exemplos próximos e distantes. A novidade consiste na forma tomada por esses elementos-temas para a combinação que faz a estória, anedota, adivinha, ronda de menino. A disposição do enredo, com esse material infinito, dá uma fisionomia (CASCUDO, 2006, p. 33).

As temáticas evidenciadas pela literatura oral podem inicialmente denotar simplicidade psicológica. No entanto, um olhar mais atento poderá avançar e enxergar, por meio do imaginário coletivo, questões de extrema complexidade. Nesse sentido, os contos populares podem ser vistos como testemunho da psicologia coletiva, assegurado e transmitido literariamente pela oralidade. A questão da autoria no dizer desta manifestação literária também se dá de maneira bastante peculiar, sendo praticamente impossível apontar seguramente os autores. É fato, a cada novo contar do enredo, surgem novos co-autores, devido à natureza fluída do material literário em questão.

O Brasil reflete, de forma significativa, na sua literatura oral, inúmeras matizes culturais. Há influência de todos os povos que o compuseram como nação. Sendo de difícil trabalho a identificação objetiva de cada um desses povos em separado. Ainda assim, Mário de Andrade, em um dos seus muitos estudos de cunho antropofágico, tenta sinalizar a origem de algumas influências, conforme nos aponta Câmara Cascudo, no livro *Literatura oral no Brasil*.

Segundo Mário de Andrade, os indígenas emprestaram aos contos populares o maracá, que corresponde a um refrão curto, amplamente utilizado. Há também influência em outros aspectos, como atestam *A carta de Pero Vaz de Caminha* e os relatos de Staden, cantos e danças eram amplamente praticados pelos índios. A influência africana se faz de maneira bastante evidente pela rítmica, renovando, expressivamente, nossa linha melódica. Há a repetição de palavras e a relevância do ritmo, elemento extremamente valorizado e visto como aspecto dominante de nossa cultura contadora.

Os portugueses, segundo o estudioso modernista, seriam os maiores responsáveis pela adentramento de variado patrimônio artístico no Brasil. Eles nos emprestaram muito de sua herança Ibérica, que se faz sentir especialmente no campo musical, com a reconstrução e re-adaptação de instrumentos característicos dessa região. É fato que os portugueses foram grandes “bailadores”, conforme testemunha Gil Vicente em muitas de suas obras. Há, no Brasil, uma miscelânea criativa entre as danças populares e seus

cantos, provenientes de amplo manancial português, africano e indígena, dentre outros. Sobre essas questões, o folclorista Câmara Cascudo nos traz a seguinte reflexão:

Canto e dança são mantidos em seu caráter primitivo, inseparável e siamês. Portugueses, africanos e indígenas tiveram danças cantadas e coletivas. Danças sem espectadores. Sem assistência. Todos os presentes participavam, cantando, dançando e batendo palmas. Os músicos dançam também. Só os velhos e os doentes, os inúteis, olham a festa (CASCUDO, 2006, p. 36).

Percebe-se uma familiaridade íntima das cantigas de roda entoadas no Brasil com todas as manifestações acima mencionadas. A maioria das cantigas não são formalmente ensinadas, ainda sim viajam pelo tempo, encantando e transmitindo saberes pelas mais distintas gerações. A tradição de cantar dançando em rodas parece que vem de nossa matriz indígena e africana, que a utilizava em celebrações, numa tentativa de contato com o divino, em seu sentido amplo.

Hoje a associação inicial que fazemos das cantigas de roda é sua íntima ligação com a infância e o público infantil. Não sabemos apontar por quais razões isso ocorre, ou em que momento da história essa manifestação artística ficou delegada, principalmente, às crianças. No entanto, é fato a impossibilidade de, neste momento, dissociar a imagem atrelada a essa relação. É importante salientar que essa manifestação artística, na qual a criança, de maneira criativa, intervém na literatura por meio da oralidade e congrega os elementos da dança, do texto e da expressão dramática, não tem representação apenas no Brasil.

As nomenclaturas são as mais diversas: passatempo infantil, jogo, brinquedo ou brincadeira infantil, dentre outros. É fato que, desde tempos remotos, mesmo sem a noção hoje difundida de criança e infância, infantes de diversos lugares do mundo se utilizavam desse tipo de brincadeira como forma de expressão perante o mundo e a realidade. Demonstrando que essa manifestação tem valor psicológico insubstituível e informações antropológicas interessantes.

As cantigas de roda e seus sinônimos não devem ser confundidos com textos de cunho infantilizado ou narrativas quaisquer entoadas por crianças. Nem tão pouco, com as parlendas, que são textos extremamente marcados e preocupados com a rima,

também de ritmo fácil, de influência onomatopéica, mas que não tem uma lógica aparente. Sobre essa questão, mais uma vez, recorremos à Câmara Cascudo:

A finalidade não é distrair ou provocar sono às crianças, mas doutrinar, pondo ao alcance da mentalidade infantil e popular, por meio de apólogos, estorietas rápidas, o corpo de ensinamentos religiosos e sociais que preside a organização em grupo (CASCUDO, 2006, p.34).

Elita Ferreira e a incursão na cultura popular

Elita Ferreira foi, além de escritora, psicóloga e professora. Nascida em Catende, Mata Sul de Pernambuco, foi criada em Palmares, cidade vizinha, onde viveu sua infância e adolescência. cursou Psicologia Clínica na Faculdade de Ciências Humanas de Olinda. Era filha de ferroviários e prestou concurso para a Rede Ferroviária Federal, sendo a primeira mulher operadora de movimento de trens, função, até então, só exercida por homens. Participou, ativamente, do movimento sindical, tendo sido também a primeira mulher eleita presidente do Sindicato dos Empregados da Rede Ferroviária do Nordeste.

Junto a seu companheiro, Arnaldo, e a alguns amigos, participou da criação de uma revista de variedade em Palmares, *A Região*; com um propósito inovador para a comunicação nas cidades da Zona da Mata de Pernambuco. Em 1983, fundou, com o mesmo grupo, a *Edições Bagaço*, sediada na cidade do Recife, em Pernambuco. Editora que impulsionou a publicação de livros infanto-juvenil na região. No mesmo ano, nasceu sua única filha, Maria Clara. Em 2007, a Academia Pernambucana de Letras, em homenagem à autora, criou o Prêmio Elita Ferreira, destinado a escritores de Literatura Infantil em Pernambuco.

No contexto do resgate à cultura popular, por meio da literatura infanto-juvenil, a escritora pernambucana Elita Jorge Afonso Ferreira exerce preponderante papel. A autora foi pesquisadora de cultura regional, especialmente no que se refere às lendas e às cantigas de roda. Essa inclinação pessoal se faz sentir em muitos de seus textos. A autora tem vários livros publicados, direcionados ao público infanto-juvenil. Dentre os que compõem a série *Cantigas de roda*, destacamos os livros *Gata pintada*, *Apareceu*

a *Margarida e Escravos de Jó*.

A série de livros infanto-juvenis *Cantigas de roda*, editada pela Bagaço, na qual estão inseridos os referidos livros, busca fazer uma rica associação entre o texto literário e as cantigas de roda, cantigas de ninar e outras tantas manifestações folclóricas. Os livros *Gata Pintada*, *Apareceu a Margarida e Escravos de Jó* apresentam traços vivos da cultura popular e retomam a entoação das tão conhecidas cantigas de roda homônimas. Essa fantasiosa criação pode despertar, no leitor, a imaginação, a criação de cenários, além de variadas possibilidades interpretativas.

As obras de Elita Ferreira representam um mergulho profundo na tradição popular brasileira, com referências, no caso dos três livros em estudo, às manifestações folclóricas que figuram no imaginário nacional, transmitidos via processo oral, de geração a geração. A valorização da tradição popular pela autora, em sua obra infanto-juvenil, está em sintonia com o que Nilo Pereira (*apud* Melo, 1981, p.18), no prefácio ao livro *Folclore infantil*, acredita ser fundamental ao universo pueril: “Restituir a criança a essa fabulação é reconhecê-la nos seus privilégios essenciais, na sua personalidade própria, na sua maneira de criar ou recriar uma ficção que nenhum mal lhe faz”.

O gênero folclórico infantil que se destaca na produção da autora em estudo é a cantiga de roda, como sugere o título da série de livros em que as obras estão inseridas. A evocação deste gênero materializa, de forma significativa, o processo intersemiótico entre as linguagens musical e literária. Isso acontece, basicamente, devido à própria natureza constitutiva desse gênero. Trazer as cantigas de roda para textos de Literatura infanto-juvenil tem especial importância no sentido de fomentar diversificado crescimento, não só o intelectual. Melo (1981, p. 165) salienta a importância da cantiga de roda para o desenvolvimento intelectual, mas também físico da criança: “Brincando de roda, a criança exercita o raciocínio e a memória, estimula o gosto pelo canto e desenvolve naturalmente os músculos ao ritmo das danças ingênuas. As artes da poesia, da música e da dança uniram-se nos brinquedos de rondas infantis (...)”.

Em *Gata pintada*, *Apareceu a Margarida e Escravos de Jó*, Elita Ferreira parece caminhar por uma mesma linha de construção narrativa. Nos três livros, ela se vale, primeiramente, do discurso literário para narrar situações reais ou imagéticas que,

certamente, são familiares ao leitor em outra linguagem. Ao final de cada livro, a autora, por meio da sugestiva entoação das cantigas de roda pelos personagens da construção literária, retoma o conhecimento prévio do leitor agora na linguagem por ele conhecida. Assim, num misto de literatura, música e conhecimento popular, estas obras transbordam em polifonias, polissemias, gradações, prosopopéias, dentre outras tantas figuras de linguagem.

Como os títulos sugerem, os livros infantis mencionados resgatam três canções/brincadeiras de roda conhecidas do público nordestino. As apreensões literárias do tema, porém, variam. No livro *Gata Pintada*, a escritora reproduz a letra da cantiga de roda de mesmo nome: “Gata Pintada,/ quem te pintou?/ Foi a velha cachimbeira/ por aqui passou./ Em tempo de areia,/ fazia poeira,/ puxa lagarta,/ pela ponta da orelha” (FERREIRA, s/d, p. 30); incentivando, porém, no decorrer do livro, o leitor mirim a contribuir com sua própria versão da letra.

Já em *Apareceu a Margarida*, Elita Ferreira modifica o processo citacional, criando um pequeno enredo narrativo que alude à história cantada na brincadeira. Tudo se passa num jardim público, onde flores são as personagens. A margarida, que costumava ser excluída pelas demais companheiras, encontra sua defensora numa menina que se encanta pelo jardim, descobre o problema e confabula um entendimento com as outras flores. Por meio da imaginação da menina, o jardim vira uma festa a cantarolar a cantiga tradicional:

Onde está a Margarida? Olê, olé, olá! Onde está a Margarida? Olê, seus cavalheiros! Ela está em seu castelo. Olê, olé, olá! Ela está em seu castelo. Olê, seus cavalheiros! Mas o muro é muito alto. Olê, olé, olá! Mas o muro é muito alto. Olê, seus cavalheiros! Apareceu a Margarida. Olê, olé, olá! Apareceu a Margarida. Olê, seus cavalheiros! (FERREIRA, 1993, p. 26 e 27).

A preocupação em fornecer um ensinamento sobre a boa convivência, traduz a intenção didática e pedagógica da publicação: “Desse dia em diante, as flores do jardim lá da praça souberam dividir igualmente os canteiros. E nunca mais brigaram por espaços” (FERREIRA, 1993, p. 31).

O livro *Escravos de Jó* faz remissão à história dos negros no Brasil. Neste texto,

Elita Ferreira faz homenagem ao Quilombo dos Palmares, por ocasião do centenário de sua existência. Os temas referentes à escravidão e à discriminação são contados a partir do processo histórico formativo do Brasil. A autora faz alusão a personagens reais, como Ganga Zumba, Zumbi e a princesa africana Aqualtude. São percebidos traços vivos da Cultura Africana, especialmente nos jogos e cantigas, descritos como forma de alento das almas sofredoras. Sobre a cantiga de roda *Escravos de Jó*, Souza comenta:

São mensagens semelhantes a essa que passam a pertencer ao imaginário social. Ao menos, se faz necessário trazer alguns desses elementos para o nível do consciente ou, então, equilibrar com a presença de um repertório afetivamente mais bem cuidado esse universo infantil. É a sociedade que decide pela permanência ou pela eliminação de estereótipos que, através das brincadeiras, possam se manter ou ser ressignificados. (SOUZA, 2005, p. 7)

A versão da cantiga de roda *Escravos de Jó* é apresentada ao final do livro:

Escravos de Jó, jogavam caxangá
Escravos de Jó jogavam caxangá.
Tira, bota, deixa o Zambelê ficar...
Guerreiros com guerreiros fazem zigue zigue zá
Guerreiros com guerreiros fazem zigue zigue zá.
(FERREIRA, 2010, p. 93 e 94)

É importante salientar que a construção textual em que a cantiga *Escravos de Jó* está inserida supera qualquer traço discursivo que pudesse tender à ameaça, ao amedrontamento, ao desrespeito, etc. Afinal, muito tem se falado do caráter negativo da entoação das cantigas de roda, da possível opressão evidenciada em muitas letras, amplamente conhecidas. Isso não acontece na obra de Elita, cujo enredo se passa no engenho Santa Clara, rodeado de campos e matas. O Sr. Jó, dono do engenho, era um grande latifundiário e mercador de escravos, com pretensões de comercializar escravos vindos diretamente da África. Conduzia o engenho e o trabalho escravo com mãos de ferro, sempre vigiando e punindo os que ousavam sonhar com a liberdade. Para Jó, os escravos não passavam de mercadoria, representando valores comerciais que ele não queria perder.

O escravo mais vigiado certamente era Tião, por suas amplas ideias de liberdade

e por seu desejo de propagar os ideais revolucionários aos irmãos negros. Tião era apaixonado pelo Quilombo dos Palmares, símbolo de lugar ideal para se viver, por Ganga Zumba e por Zumbi. Mesmo em meio às perseguições, doutrinava os negros, muitas vezes, utilizando-se de metáforas, outras tantas, repassando ensinamentos pela linguagem secreta do olhar. Incapaz de ser entendida por homens de corações amargos e escravocratas.

O capataz Ramiro vigiava os escravos, que mesmo tendo cor diferente, tinham parentesco próximo. Ramiro ganhava a confiança do patrão Jó, devido à sua natureza traiçoeira. Durante o trabalho no campo, os escravos entoavam canções, cantigas que transbordavam de sentimentos. Assim, exprimiam-se perante a realidade, utilizando-se de música. No trabalho com a terra se identificam, colhendo os frutos, cuidando das sementes e sublimando os sentimentos por meio do trabalho forçado.

Há a alusão, por meio dos personagens, às péssimas condições de trabalho a que os escravos eram submetidos, à jornada excessiva e desumana, à má alimentação, à falta de higiene nas senzalas, aos castigos corporais, à condição de abandono a que eram submetidos os escravos idosos e doentes, à falta de medicação, ao *apartheid* na senzala de acordo com o sexo, faixa etária, condições de saúde, dentre outras tantas denúncias.

O abuso sexual das escravas também é tratado no enredo, que mostra as mulheres vítimas dos caprichos sexuais de seus senhores, não sendo respeitadas nem por sua idade, nem por sua condição marital. Com frequência, são duplamente castigadas, já que as sinhazinhas, enciumadas, não podendo mostrar sua indignação para com a traição dos maridos, direcionavam a elas toda ira.

Um dos personagens centrais é Vicente, pai de Tião, já idoso, tinha a função de conselheiro e contador de histórias para o grupo. Suas histórias promoviam a fruição e o alento na senzala. Vicente era uma espécie de líder espiritual, símbolo de resistência, imagem paterna num certo sentido, sempre repassando esperança por dias melhores. Quando jovem, recebera a missão, das mãos de Ganga Zumba, de doutrinarem e levar os irmãos ao Quilombo dos Palmares. Feito, infelizmente, não concretizado.

Vicente preocupava-se, excessivamente, com os companheiros e desejava a eles liberdade. Nas caladas da noite, repassava seus ensinamentos a seu filho Tião, encarregado

de, no futuro, cuidar de todos os irmãos negros. Quando adoece, é obrigado a ficar em regime de isolamento, para não contaminar os outros. Ainda assim, às escondidas, recebe ajuda daqueles que, durante toda a vida, foi alvo de sua preocupação e atenção. Morre, mas deixa vivo o seu legado de luta.

Nora é outra personagem de relevância na obra. É também escrava, companheira de Tião no amor e nos ideais libertários. Foi encarregada de cuidar de Vicente seu sogro, a quem considerava um pai, sendo por isso castigada. É corajosa, decidida, solidária, assim como sua parente próxima, a princesa africana Alquetude. Essa princesa foi escravizada e, mesmo em meio a condições extremamente adversas, jamais submeteu seu espírito à escravidão. Durante toda a obra, a autora estabelece uma relação analógica entre Nora, personagem da construção literária, e Alquetude personagem real, que é citada no enredo como parente de Nora. Por meio da imagem dessas duas mulheres, temos uma ampla visão do papel e condição da mulher, segundo a cultura africana. Muitas, juntamente com seus companheiros, ou até mesmo, na ausência deles, assumiam e protegiam o comando do quilombo, numa condição de igualdade, guerreando em nome de ideais nobres, do bem comum e da causa maior da liberdade.

A estória do livro *Escravos de Jó* tem, como pano de fundo, o amor de Tião e Nora, enfaticamente marcado pela luta por igualdade racial. Nora era paixão de Tião desde a infância; juntos compartilhavam, dentre as mais variadas experiências, o desejo de construir uma vida livre. Tião é visto como líder sucessor de Vicente na missão de conduzir os negros à liberdade. Nora representa uma figura materna, cuidadora de seu povo, na retaguarda da grande luta. Cientes de seus papéis para com o seu povo, Tião e Nora decidem, com muito sofrimento, lançar-se a suas missões, que iria acabar por separá-los. Ele lidera a fuga, enquanto ela fica alentando os corações daqueles que por razões inúmeras não podem fugir. Por meio do sacrifício deste amor, percebemos qual profundo é o sentimento de irmandade, de compromisso com o coletivo, atrelado à cultura africana, sugerido pela escritora Elita Ferreira.

O livro termina com a fuga de alguns escravos durante a festa em homenagem à padroeira do engenho Santa Clara. O nome dessa padroeira, se analisado a fundo, parece nos trazer profundas reflexões simbólicas. O negro Tião foi o encarregado de

traçar o plano de fuga; o seu objetivo era fugir no último dia de festa, quando o capataz e os vigilantes estivessem enfadados depois de tanta festança e bebida. Esse evento era especialmente pensado por Jó e sua mulher como forma de se eximir dos seus pecados e acertar as contas com o céu, promovendo aos outros o divertimento e a fruição.

É nítido, pelo discurso construído pela autora, que Jó e sua esposa objetivavam muito além do que um acerto de contas com o céu. Ambos estavam preocupados em demonstrar seu poder e sua riqueza, nos três dias da grande festa. Agradavam os convidados que os interessavam social e comercialmente. Há a descrição de homens ricos, donatários, e suas esposas em toda sua suntuosidade. As posições sociais que ocupam os homens e as mulheres legitimados pela cultura a que pertencem, inclusive os escravos, é todo o tempo analisada.

Mesmo depois da morte Vicente, exerce papel de relevância para o desfecho da história. Já que por meio de um sonho ele aparece ao lado de Ganga Zumba e aponta o caminho ao filho Tião. A aparição deste sonho no enredo não acontece por acaso, o sonho como possibilidade de leitura da realidade é legítimo para a cultura Africana. No sonho Vicente aparece sorrindo, em volta de crianças que jogavam um jogo pedras e cantavam uma música que falava de escravos, essa imagem deveria ser decifrada e re-significada pelos negros, em especial por Tião encarregado da fuga.

O plano de fuga começa a ser esboçado, logo após a interpretação de Tião sobre o sonho. O negro repassa mentalmente, seguidas vezes o sonho tentando atribuir-lhe a interpretação correta. Depois de muita reflexão, e conversa com os outros negros percebe que o caminho pra a fuga está relacionado a uma apresentação, um jogo em que a música está imbricada. Tião reúne todos na senzala, local extremamente simbólico na obra, onde a maioria das decisões sobre as ações que os escravos tomariam daqui por diante eram tomadas em coletivo.

Fica decidido que os negros apresentariam uma performance para os senhores, um misto de canto, dança e jogo com pedras. Durante toda a apresentação a cantoria deveria ser mantida, e a cada final de refrão o escravo que após repassagens contínuas continuasse com uma pedra na mão deveria se encaminhar para o canavial, concretizando a fuga e buscando sua liberdade, em quanto os outros mascaravam a falta do fugitivo

com muita canção e dança.

Percebe-se pela descrição cuidadosamente realizada pela autora, uma remissão a um jogo da cultura popular, aludido na letra da cantiga Escravos de Jó. Neste jogo os participantes repassam algum material, no livro foram pedrinhas, utilizando não a toa, ora a mão direita e ora a mão esquerda, marcando enfaticamente os tempos fortes da música. Quem erra a disposição do objeto termina por ser eliminado. No livro os que conseguiram após rodadas sucessivas permanecer com a pedra na mão conseguiram o direito de tentativa de liberdade por meio da fuga.

Considerações Finais

A obra infanto-juvenil da autora pernambucana Elita Ferreira, inspirada na tradição popular, resgata a base da nossa literatura, que se ancorou na interação das três correntes culturais de indígenas, portugueses e africanos e no conjunto simbólico de transmissão oral oriundo desse contato. Assim, além de representante singular de uma produção literária no gênero infanto-juvenil que valoriza a tradição folclórica, favorecendo a fabulação à criança e o sentido de identidade, Elita, por meio de sua obra, reflete características da criação que vem marcando o segmento nos últimos anos. Caso da revalorização do fantástico, da importância atribuída ao aspecto visual da obra, além do aproveitamento diferenciado do acervo cultural popular. A partir do presente estudo, espera-se estimular a leitura e a pesquisa da literatura infanto-juvenil; gênero ainda carente de análises diversas, sob múltiplas perspectivas. E dessa forma, contribuir efetivamente para realização de uma leitura crítica do texto literário que venha a expandir os limites de mundo, de um ávido leitor. Especialmente se esse leitor for pertencente ao público infanto-juvenil.

Referências

- ARROYO, Leonardo. Literatura Infantil Brasileira: Ensaio de Preliminares para a sua História e suas Fontes. São Paulo: Melhoramentos, 1968.
- BRITO, Ronaldo Correia de. A presença da tradição oral na literatura infantil. Terra Magazine. Recife, 30 abril 2008. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI2856766-EI6788,00>>
- CASCUDO, Luís da Câmara. Contos tradicionais do Brasil. São Paulo: Global, 2001.
- _____. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2006.
- CIRLOT, Juan Eduardo. Dicionário de símbolos. São Paulo: Centauro, 2005.
- COSTA, Márcia Rosa. Infância e linguagens. Canoas: Ulbra, 2008.
- FERREIRA, ELITA. Gata Pintada. Recife: Bagaço, 1995.
- _____. Escravos de Jó. Recife: Bagaço, 2010.
- _____. Apareceu a Margarida. Recife, Bagaço, 2003.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. Literatura infantil brasileira: História e Histórias. São Paulo: Ática, 2003.
- MASSAUD, Moisés. Dicionário de termos literários. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MELO, Veríssimo de. Folclore Infantil: acalantos, parlendas, adivinhas, jogos populares, cantigas de roda. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, sd. Biblioteca de Estudos Brasileiros, v. 20, 1981.
- PRIOLLI, Luiza. Princípios básicos de música para a juventude. Rio de Janeiro: Editora Casa Oliveira de músicos LTDA, v.1, 2009.
- SOUZA, Ana Lúcia Silva. De olho na cultura: Pontos de vista afro-brasileiros. Salvador, Centro de Estudos Afro-Ocidentais. Brasília, Fundação Cultural Palmares, 2005.