

**A LITERATURA ORAL E AS LIÇÕES SUBJACENTES A FÓRMULAS
VERBAIS MILENARES DAS TRADIÇÕES POPULARES¹**

**ORAL LITERATURE AND THE LESSONS UNDERLYING THE THOUSAND-
YEAR-OLD VERBAL FORMULAS OF POPULAR TRADITIONS**

Shirlene Rohr de Souza  

Doutora em Estudos Literários. Docente do PPGLetras (Unemat-Sinop) e do ProfLetras (Unemat-Cáceres); Docente do Curso de Letras da Unemat em Alto Araguaia-MT e Rondonópolis-MT.
E-mail: shirlenerohrdesouza@gmail.com

Camilli Meira Santos Silva  

Mestranda do Curso de Pós Graduação em Letras (PPGLetras/UNEMAT), linha de Estudos Literários, com pesquisa sobre parlendas.
E-mail: camillimeira@gmail.com

Daiane Alves de Amorim  

Mestranda do Curso de Pós Graduação em Letras (PPGLetras/UNEMAT), linha de Estudos Literários, com pesquisa sobre fábulas.
E-mail: daih_amorim@hotmail.com

Leiva Amorim de Oliveira Guimarães  

Mestranda do Curso de Pós Graduação em Letras (PPGLetras/UNEMAT), linha de Estudos Literários, com pesquisa sobre mitos e lendas.
E-mail: leiva.amoringuimaraes@gmail.com

Resumo: O artigo trata dos conteúdos subjacentes às narrativas e às fórmulas verbais correntes na literatura oral, com o objetivo de associá-los a situações da vida social; parte-se do pressuposto de que esse material constitui uma forma de justificar a existência das coisas, antecipar experiências ou de alertar sobre eventos que se repetem de geração a geração. Nesta perspectiva, o texto apresenta uma discussão sobre mitos, lendas, fábulas e parlendas, destacando traços estruturais específicos desses gêneros e seus conteúdos mais recorrentes. O referencial teórico ampara-se em: *Literatura oral no Brasil* (1984) e *Geografia dos Mitos Brasileiros* (1983), de Luís da Câmara Cascudo; *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1996) e *Questões de Literatura e de Estética* (1993) de Mikhail Bakhtin; *Cultura popular na Idade Moderna* (2010), de Peter Burke; *O que é literatura popular* (1987), de Joseph M. Luyten, dentre outros.

Palavras-chave: Literatura oral. Fábulas. Lendas. Mitos. Parlendas

Abstract: This article deals with the content underlying narratives and verbal formulas found in oral literature, with the aim of associating them with situations in social life; it is assumed that this material constitutes a way of justifying the existence of things, anticipating experiences or warning about events that are repeated from generation to generation. From this perspective, the text presents a discussion of myths, legends, fables and nursery rhymes, highlighting specific structural features of these genres and their most recurrent content. The theoretical framework is supported by: *Oral Literature in Brazil* (1984) and *Geography of Brazilian Myths* (1983), by Luís da Câmara Cascudo;

¹ O artigo constitui uma atividade da pesquisa “As tradições orais e seus deslocamentos dentro da cultura e da literatura” (Portaria nº 1390 / 2024 – PRPPG), coordenado por Shirlene Rohr de Souza e de que fazem parte Camilli Meira Santos Silva, Daiane Alves de Amorim e Leiva Amorim de Oliveira Guimarães.



Popular Culture in the Middle Ages and the Renaissance (1996) and Questions of Literature and Aesthetics (1993) by Mikhail Bakhtin; Popular Culture in the Modern Age (2010), by Peter Burke; What is popular literature (1987), by Joseph M. Luyten, among others.

Keywords: Oral literature. Fables. Legends. Myths. Nursery rhymes

Literatura oral: riquezas da cultura popular

Este artigo apresenta alguns resultados da pesquisa intitulada “**As tradições orais e seus deslocamentos dentro da cultura e da literatura**”, a qual toma formas e fórmulas verbais mais tradicionais da cultura popular – parlendas, adivinhas, ditados populares, trava-línguas, fábulas, contos, lendas – para investigar estruturas, conteúdos, percursos, deslocamentos e inovações dessas manifestações nos ambientes sociais e literários. O exame é nutrido por estudos críticos, com aporte em fontes variadas. As discussões que se seguem demonstram que a esfera da cultura popular, especialmente a literatura oral, constitui um potente reservatório de material ancestral, crítico e reflexivo, que preserva conhecimentos e lições que atravessam o tempo e as sociedades. Em particular, as formas verbais sob exame neste artigo são mitos, lendas, fábulas e parlendas, todas abrigadas no grande tecido da cultura popular, nos fios da literatura oral.

O termo “cultura popular”, onde se acolhe a literatura oral, não é pacífico. Sob uma visada despretenciosa, parece apenas remeter ao conjunto de saberes e tradições cultivado por um povo, por uma comunidade. Mas o problema é complexo, como afirma Peter Burke (2010, p. 17): “Uma questão hoje levantada frequentemente é que o termo “cultura popular” dá uma falsa impressão de homogeneidade e que seria melhor usá-lo no plural”. Ricardo Azevedo (2008, p. 2) reforça esse traço fragmentário da cultura popular, afirmando:

Tal sistema reúne um conjunto imenso de manifestações e existe paralelamente à cultura oficial. Porém, ao contrário desta, se desenvolve de forma caótica, espontânea e não programada, sendo construído no dia-dia da vida cotidiana. A cultura popular é diversificada, heterogênea e heterodoxa e apresenta as mais variadas facetas e graduações nas diferentes regiões do país. Pode-se dizer que sua produção costuma ser expressão de cada contexto onde se desenvolve. Melhor seria tratá-la no plural: culturas populares.

Isolando as palavras “cultura” e “popular”, compreende-se melhor as contradições contidas na expressão que perturbam Burke (2010), Azevedo (2008) e outros pesquisadores: a começar por “popular”, palavra que, em um primeiro movimento de leitura, remete o sentido para a ideia uma camada social específica, aquela mais conhecida (no plural) por “classes populares”. Ocorre que “popular” é o que pertence ao povo, sem distinção de poder



econômico e sem distinção de instrução. Neste sentido, esse termo não deve (ou não deveria) sugerir segmentação social, pois significa simplesmente o que pertence ao povo, não a um grupo específico.

A palavra “cultura” não traz problema menor, como afirma Burke (2010, p. 22), que alerta: “Os problemas suscitados pela utilização do conceito de “cultura” são no mínimo ainda maiores que os suscitados pelo termo “popular”. Uma razão para esses problemas é que o significado do conceito foi ampliado na última geração à medida que os historiadores e outros intelectuais ampliaram seus interesses”. Burke (2010, p. 22) continua sua explicação:

Hoje, contudo, seguindo o exemplo dos antropólogos, os historiadores e outros usam o termo “cultura” muito mais amplamente, para referir-se a quase tudo que pode ser aprendido em uma dada sociedade — como comer, beber, andar, falar, silenciar e assim por diante. Em outras palavras, a história da cultura inclui agora a história das ações ou noções subjacentes à vida cotidiana.

Considerando as polêmicas que pesam sobre “cultura popular”, cabe observar que, nesta pesquisa, o termo não se refere a uma cultura criada pelas classes populares e destinada às classes populares; ainda que essa ideia seja bastante difundida, a investigação toma a cultura popular em sua acepção integradora: é a cultura de um povo que circula entre todas as pessoas, desde o indivíduo mais pobre até o mais rico de todos; da pessoa sem qualquer instrução escolar até o mais respeitado intelectual das academias eruditas.

Convém ressaltar, entretanto, que a associação entre cultura popular e classes populares não ocorre por acaso: a cultura popular é acessível às pessoas mais simples das classes populares; diferentemente do que acontece com a cultura erudita que, mesmo sendo para todos, não se distribui de forma igualitária para todos, ao contrário, sua fruição concentra-se nas classes mais elitizadas. Com um repertório variado, rico e farto – músicas, danças, medicinais, comidas típicas etc. –, a cultura popular, com todas as suas manifestações e tradições, é distribuída por critérios que não são balizados em ingressos, viagens e deslocamentos dispendiosos, por isso circula muito mais livremente.

Toda essa discussão, no entanto, está longe de pacificar a expressão “cultura popular” que, apesar de sua livre circulação, também segue uma trajetória irregular de distribuição, orientada por fatores que não se deixam aprisionar em escalas uniformes. Retomando as palavras de Azevedo (2008, p. 2), ao dizer que o sistema da cultura popular “se desenvolve de forma caótica, espontânea e não programada, sendo construído no dia-dia da vida cotidiana. A



cultura popular é diversificada, heterogênea e heterodoxa e apresenta as mais variadas facetas e gradações nas diferentes regiões do país”.

Assim, muitas manifestações da cultura popular não são conhecidas ou difundidas em todas as regiões e em todas as comunidades, pois os repertórios são determinados por muitos fatores particularizantes, tais como história e economia local, constituição da formação humana, características geográficas da região que, por sua vez, determinam fauna e flora; todos esses elementos impactam nos costumes locais: chás, comidas, roupas, hábitos e mais. O resultado dessas particularidades é que muitas tradições são quase únicas, como a festa dos Bois, em Parintins, no Amazonas; outras são mais gerais, como as Festas Juninas, que homenageiam santos de grande apelo popular: Santo Antônio, São João e São Pedro.

Contudo há um conjunto de manifestações da cultura popular que se distribui de forma mais coesa pelo Brasil: a literatura oral. Por sua natureza verbal, ela possui grande capacidade de penetração em todas as regiões, sofrendo adaptações à realidade local, mas mantendo seu princípio estrutural: narrativas (contos, mitos, lendas, fábulas, causos), estruturas poético-musicais (cantigas), jogos verbais (parlendas, adivinhas, trava-línguas), frases-feitas (provérbios, ditos populares), rezas e outras manifestações que se perpetuam entre a fé e a diversão, entre a brincadeira e o jogo.

Trata-se de uma literatura sensível, que penetra na vida amiúde, sem estardalhaço, sem fortuna crítica, mas poderosa e eloquente. Cascudo (1984), na Introdução do livro *A literatura oral no Brasil*, traz um depoimento, um testemunho pessoal e comovente, a respeito de como a literatura oral fez parte de sua história e das pessoas que o rodeavam:

Todos sabiam contar histórias. Contavam à noite, devagar, com gestos de evocação e lindos desenhos mímicos com as mãos. Com as mãos amarradas não há criatura vivente para contar uma história. (...). Os contos tinham divisões, gêneros, espécies, tipos, iam às adivinhações, aos trava-línguas, mnemonias, parlendas. Ia eu ouvindo e aprendendo. Não tinha conhecimento anterior para estabelecer confronto nem subalternizar uma das atividades em serviço da outra. Era o primeiro leite alimentar da minha literatura. Cantei, dancei, vivi como todos os outros meninos sertanejos do meu tempo e vizinhanças, sem saber da existência de outro canto, outra dança, outra vida.

Imbuído de uma linguagem moldada no espírito do gracejo e do exemplo, típico da cultura popular, Cascudo (1984, p. 27) faz uma analogia entre literatura oficial e literatura oral: enquanto a oficial é marcada pela “obediência aos ritos modernos ou antigos de escolas ou de predileções individuais, pressa uma ação refletida e puramente intelectual”, a literatura oral, a “irmã mais velha”, é



bem velha e popular, age falando, cantando, representando, dançando no meio do povo, nos terreiros das fazendas, nos pátios das igrejas nas noites de “novena”, nas festas tradicionais do ciclo do gado, nos bailes do fim das safras de açúcar, nas salinas, festa dos “padroeiros”, potirum, ajudas, bebidas nos barracões amazônicos, espera de “Missa do Galo”; ao ar livre, solta, álaçre, sacudida, ao alcance de todas as críticas de uma assistência que entende, letra e música, todas as gradações e mudanças do folguedo (Casculo, 1984, p. 27).

Alegre, irreverente e sem cerimônias, a literatura oral, atravessando as épocas e as sociedades, renasce constantemente, sendo reinventada e renovada pelas gerações: “Essa literatura, que seria limitada aos provérbios, adivinhações, contos, frases-feitas, orações, cantos, ampliou-se alcançando horizontes maiores”, afirma Casculo (1984, p. 23), referindo-se ao fato de que o variado repertório que constitui a literatura oral não é estático, ao contrário, movimenta-se, em deslocamentos que acompanham as transformações sociais, culturais e tecnológicas.

Não se pode indicar autores da literatura oral, sendo assim, ela é de natureza anônima; também não se pode indicar com exatidão um início para suas muitas manifestações: os começos se perdem no tempo passado, vindos de muito longe no tempo. Sem a definição de um autor ou de um começo, a literatura oral reúne em seu repertório um leque de conhecimentos construído a partir de experiências infinitamente repetidas e vivenciadas por cada geração, tais como nascer, adoecer, curar-se, adoecer de novo, morrer, trabalhar, testemunhar e viver conflitos, aprender, amar, desamar. São experiências que se acumularam no tempo e que geraram conhecimento guardados em fórmulas, narrativas, receitas, costumes e técnicas que atravessam os séculos e são atualizados constantemente, sem perder seus princípios, tais como lendas, fábulas, mitos, contos, parlendas, cantos, cantigas, provérbios, superstições, simpatias, adivinhas, trava-línguas, além de outras.

Luyten (1987, p. 21) entende que a “literatura popular” possui duas estruturas preferenciais: “Na literatura popular, como na erudita, temos fundamentalmente dois aspectos: a poesia e a prosa”. No entanto, há fórmulas que não se identificam nem com a prosa nem com o verso: a natureza verbal desse material é organizada por elementos que imprimem identidade única à forma: a pergunta da adivinhação, o desafio linguístico dos trava-línguas, os binômios dos provérbios etc. Tais manifestações possuem estruturas estáveis e conteúdos que proferem um determinado tipo de saber a partir de um princípio linguístico, cada forma com seu rito peculiar.

Essa literatura oral, como a expressão indica, circula na oralidade, sofrendo adaptações pontuais, mas mantendo sua estrutura reconhecível, apesar do peso dos séculos. Casculo



(1984, p. 28) comenta a respeito do vigor da literatura oral: “Essa literatura é poderosa e vasta. Compreende um público como não sonha a vaidade dos nossos escritores. O desnorteante é que ninguém guarda o nome do autor. Só o enredo, interesse, assunto, ação, enfim, a gesta...”.

O grande acervo que constitui a literatura oral inclui lendas, fábulas, contos, causos, cantigas, canções, parlendas, rezas, provérbios, trava-línguas, adivinhas e outras estruturas verbais as quais acumulam conteúdos que divertem, ensinam, admoestam, alertam, desafiam, aconselham, perguntam. Cada manifestação possui um traço estrutural, um princípio temático e uma fórmula linguística que favorece sua identificação. Dentre esse material verbal, nesta discussão, destacam-se os mitos, as fábulas e as parlendas, os quais, cada um à sua maneira, trazem manifestações simbólicas de eventos sensíveis que tocam todas as pessoas, de todos os tempos, de todas as sociedades.

Mitos e Lendas: a origem das coisas do mundo

Cada povo possui uma reserva de narrativas que remete à origem das coisas, especialmente aquelas ligadas ao mundo que o cerca mais diretamente. Essas histórias são encontradas em acervos da cultura popular de todas as sociedades, em todas as épocas; são conhecidas por mitos e lendas, sendo que apenas alguns traços distinguem um gênero do outro. Na perspectiva de Cascudo (1984), o mito possui uma dimensão universal, a lenda inclina-se para um fenômeno local. O pesquisador dá exemplos:

A lenda é um ponto imóvel de referência. O mito é uma explicação imediata. Pertence ao passado o dia em que São Tomé, Sumé, pisou as pedras brasileiras deixando as pegadas indeléveis. É uma lenda. O Lobisomem trota pelas estradas do Brasil como o Licântropo na Grécia e o Versipélio em Roma. É um mito (Cascudo, 1984, p. 105).

Enquanto a lenda registra um movimento local, o mito eleva-se a um estatuto universal, ambos importantes marcadores de percepções sobre a própria vida: as lendas fixam na memória histórias ancestrais, que singularizam povos e comunidades; os mitos referem-se a eventos universais como a morte, o trabalho, a renovação da vida, as rivalidades e outras experiências sensíveis. Sobre mitos e lendas, Cascudo (1984, p. 105) ainda afirma:

Podíamos caracterizar o mito de ação constante e a lenda de ação remota, inatual ou potencial. Uma ação em suspensão. O mito acusa-se pela função. A lenda explica qualquer origem e forma local, indicando a razão de um hábito coletivo, superstição, costume transfigurado em ato religioso pela interdependência divina. O mito age e



vive, milenar e atual, disfarçado noutros mitos, envolto em credices, escondido em medos, em pavores cujas raízes vêm de longe, através do passado escuro e terrível.

Para Cascudo (1984), as lendas indígenas, nas efetivas práticas discursivas, são menos lembradas que os mitos. Ou, pode-se dizer, as lendas ganham estatuto de mitos, pela natureza voltada às origens. Refletindo sobre essas fronteiras entre mitos e lendas indígenas, Cascudo (1984, p. 99) observa:

A lenda dos indígenas brasileiros não teve a extensão da fábula ou do mito. Resiste quando adaptada à mentalidade mestiça. Só é evocada no seio das tribos ou nas páginas dos registros de viagens. É mais citada nos livros que lembrada no espírito do povo. Uma aventura do Matinta-pereira é de fácil depoimento nos arredores de Belém do Pará. Inútil perguntar ao informador pelas lendas. Contará mitos.

Mitos e lendas, trazem em si informações a respeito da disposição mental dos povos, que perpetuam seus conteúdos, indicando como se dá sua relação com o outro, com a natureza e com os cosmos. Mitos e lendas falam dos começos das coisas: como elas surgiram e por que surgiram. Essas narrativas possuem um mesmo princípio, porém, as lendas vinculam-se a um movimento local, voltado para o entorno; os mitos são de natureza universal, associados a uma realidade comum que atravessa as sociedades, como o nascimento e a morte.

Mitos e lendas representam, de forma simbólica, realidades, como defende Eliade (2011), que afirma:

Os mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje — um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras (Eliade, 2011, p. 16)

Os mitos, em sua essência, são narrativas que, simbolicamente, explicam a origem de tudo o que existe. A etimologia da palavra remete ao grego *μῦθος* e, mais tarde, ao latim *mythós*. Jolles (1976) traz uma definição recolhida de um dicionário de filosofia assinado por Eisler (*apud* Jolles, 1976, p. 83):

Mito (de *μῦθος* = discurso, narrativa transmitida): é uma concepção da vida e da natureza, uma interpretação da natureza que constitui elemento da religião numa fase determinada da sua evolução e que se funda na imaginação e no antropomorfismo, numa “apercepção personificante” e na “introjeção” (ver essas palavras). Produto da imaginação, o mito possui igualmente uma lógica particular, contém uma cosmologia primitiva e, por assim dizer, é uma protofilosofia”; está na origem do desenvolvimento da ciência e da filosofia – em parte graças à oposição entre o pensamento conceptual, tornado adulto, as personalidades imaginárias e antropomórficas desse mito...”



Desde os tempos mais longínquos, os mitos são representações de uma realidade vívida e cada povo lida de forma particular com essas formas primitivas de perceber o mundo e suas origens. Em algum momento, os mitos foram história, filosofia, religião, sem contradição, apenas formas de compreender a vida.

Cascudo (1984, p. 106) também nota um traço religioso nos mitos dos povos originários do Brasil: “Os mitos indígenas são, em sua maioria, articulados num vago sistema religioso”. De fato, a relação cerimoniosa e reverente em relação à natureza, coloca as narrativas indígenas em um plano espiritual, dando a cada mito um aspecto sagrado, como ocorre com a lenda narrada pelo povo Maraguá, em uma versão de Yaguarê Yamã (2016, p. 19-20):

A origem do beija-flor

(história contada por Ag'wã Aripunã)

Contam os antigos que há muito tempo viveu uma mulher chamada Guanumby.

Guanumby ficou viúva muito cedo, passando a viver unicamente para sua filhinha, uma bela criança de nome Potyra. Para aliviar um pouco a amarga tristeza pela perda do marido, todos os dias a mãe levava a menina para passear pelo capinzal, mostrando-lhe as flores, os pássaros, as borboletas. Mesmo assim Guanumby acabou morrendo de angústia.

Potyra ficou só, e seu único consolo era visitar a sepultura da mãe, que ficava às margens das águas escuras do rio Abacaxis, onde implorava a Guanumby que a levasse para o céu. A menina não comia, não brincava, e foi enfraquecendo de tanta angústia e solidão. Passado algum tempo, ela também morreu.

O esperado era que a alma de Potyra se transformasse em borboleta, mas não foi isso que aconteceu. Ela ficou presa numa flor perto da sepultura da mãe, para continuar sempre a seu lado. Enquanto isso, a alma de Guanumby, que se transformara em borboleta, voava colhendo néctar entre as flores, que, em vida, Potyra plantara junto do cajueiro. Quando pousou numa flor de batata-rana, a borboleta ouviu um choro baixinho e soluços, que pareciam de sua filha. Olhou melhor e a reconheceu, presa dentro da flor, mas não podia libertá-la, pois, em sua forma de borboleta, era muito frágil. Então pediu a Monãg, deus da bondade, que a transformasse num pássaro ágil, para que ela pudesse soltar a filha e levá-la para o céu.

Monãg atendeu ao pedido do Guanumby e a transformou em beija-flor. Então, com o bico, ela retirou a alma da filha de dentro da flor e, muito feliz, levou-a para o Angaretama, mundo dos espíritos, onde Potyra pôde descansar para sempre.

Desde então, quando entre os Maraguá morre uma criança órfã de mãe, sua alma permanece guardada dentro de uma flor, esperando que a mãe em forma de beija-flor venha buscá-la para levá-la para o Angaretama, onde fica o grande e colorido jardim de Monãg.



A delicada narrativa fala de morte e melancolia. Ela justifica a origem do beija-flor, pela perspectiva única e singular do povo Maraguá. Na história, que envolve perdas, Guanumby, a jovem mãe indígena, entra em profundo estado de tristeza após a morte do companheiro. Mesmo tentando reencontrar alegria e energia nos cuidados da filhinha Potyra, ela sucumbe e morre, deixando a criança só, a qual, sem a mãe, também desiste de viver. Em sua constituição estrutural, o mito “A origem do beija-flor” é rico em linguagem simbólica, guardando elementos universais como a flor, o beija-flor, a borboleta e o rio: juntos, esses elementos conferem à narrativa profundidade e complexidade que transcendem à uma simples explicação: eles tratam de um acontecimento original.

O mito “A origem do beija-flor” revela, em seu decorrer, aspectos profundamente relacionados à cosmologia e ao mundo espiritual do povo Maraguá, como o destino das almas, a existência de Monãg, deus da bondade, e de Angaretama, o mundo dos espíritos. São elementos dados que atestam o quanto as narrativas e as outras tradições dos povos originários são moldadas para muito além das questões telúricas: elas mostram saberes ancestrais, conectados a uma cosmovisão.

A narrativa fornece elementos que reforçam a tese de Cascudo (1984, p. 106), que percebe alguma relação entre os mitos indígenas e um “vago sistema religioso”. Esse aspecto começa a se desenhar quando a alma de Potyra (que significa “flor” na língua do povo Maraguá), que deveria ser transformada em borboleta, fica presa em uma flor, perto do túmulo da mãe. (Esse ponto do mito lança um importante aspecto no conjunto de crenças do povo Maraguá: as almas transformam-se em borboletas.) Descobrimo o que aconteceu, Guanumby suplica ao deus da bondade, Monãg, que a transforme em pássaro, para que ela consiga libertar a pequena Potyra de sua flor-prisão; seu desejo é atendido e ela consegue libertar a alma da filha, levando-a para o Angaretama, mundos dos espíritos, onde Potyra ficou em paz.

Ao introduzir elementos como deus Monãg e Angaretama, o lugar onde habitam os espíritos, o mito confirma seu caráter de “vago sistema religioso”, indicado por Cascudo (1984, p. 106) que, na mesma sequência, faz outra afirmativa importante: “Os mitos indígenas seguem a constante psicológica” (Cascudo, 1984, p. 106), fato que se percebe na profunda melancolia que toma as personagens da narrativa: Guanumby e Potyra. Ambas não resistem à tristeza que decorre de dolorosos movimentos de perdas e morrem.



De certa forma, o mito “A origem do beija-flor” resgata Guanumby e Potyra para um plano feliz, após a morte: Potyra ficará com a alma resguardada no Angaretama, lugar dos espíritos, e Guanumby, no plano corpóreo, dá vida ao pequeno, ágil e esperto beija-flor. E elas inauguram um novo movimento mítico, quando morre uma criança: “Desde então, quando entre os Maraguá morre uma criança órfã de mãe, sua alma permanece guardada dentro de uma flor, esperando que a mãe em forma de beija-flor venha buscá-la para levá-la para o Angaretama, onde fica o grande e colorido jardim de Monãg” (Yamã, 2016, p. 20).

O mito, como outras narrativas orais, possui uma natureza fluida e adaptativa; todavia, essas adaptações não afetam o princípio narrativo, sendo esta a principal característica de todo o repertório verbal das tradições, que sofre adaptações, mas se mantém reconhecível. “A origem do beija-flor” apresenta motivos universais, como a morte e o sentimento de melancolia diante de perdas irreparáveis; por outro lado, ao relacionar o beija-flor a um movimento sagrado, institui-se, ao mesmo tempo, uma função social, mediada pelo pequeno beija-flor: compreender a natureza das coisas e dar colocar todas umas em relação a outras. Além disso, Cascudo (1984) destaca a função social das narrativas, que serve para explicar o mundo, transmitir valores e fortalecer os laços comunitários.

Jolles (1976, p. 90-91), que estuda o mito como uma Forma Simples, entende que o mito é criação: “Essa palavra “criação” leva-nos além do mito isolado. Mito é criação”. Seguindo esse pensamento, pode-se afirmar que “A origem do beija-flor”, desde o título, indica sua natureza de mito: uma narrativa que explica por que uma criança órfã, quando morre, fica com a alma guardada em uma flor. E não resta dúvida de que, para o povo Maraguá, a presença de um beija-flor representa, simbolicamente, o esforço de uma mãe que faz de tudo para salvar a alma da filha, transformando-se a si própria nesse pequeno e ágil pássaro. O mito do beija-flor, portanto, guarda um valor simbólico e inestimável para o povo Maraguá e, por conseguinte, para o povo brasileiro.

As fábulas: lições que atravessam o tempo

As fábulas constituem um gênero muito popular na cultura brasileira, presentes na oralidade, em livros didáticos e em obras literárias transmitem. Possuindo uma estrutura enxuta, com rápida solução de um conflito, as fábulas guardam em si lições que aconselham, admoestam, alertam sobre comportamentos sociais. Sem recorrer a sistemas religiosos fechados ou a arcaibouços filosóficos, as fábulas discutem a convivência balizadas pela moral



e pela ética, por meio de histórias. Quanto à estrutura das fábulas, Platão e Fiorin (1995, p. 398) reparam:

A fábula é uma narração que se divide em duas partes: a narração propriamente dita, que é um texto figurativo, em que os personagens são animais, homens, etc.; e a moral, que é um texto temático, que reitera o significado da narração, indicando a leitura que dela se deva fazer. A fábula é sempre uma história de homem, mesmo quando os personagens são animais, pois estes falam, sentem paixões humanas, etc., o que indica que são personificações dos seres humanos. O plano de leitura é sempre relativo à vida dos seres humanos.

Cascudo (1984, p. 88) destaca algumas características das fábulas: “A expressão popular e democrática, alheia à exegese religiosa, é a fábula, a estória onde os animais discutem, sentenciam, decidem prêmios, castigos, ironias e louvores, substituindo os homens em suas virtudes e vícios”. Por serem curtas e objetivas, as fábulas conquistaram as classes populares e formaram grandes fabulistas como o grego Esopo, o francês La Fontaine, o russo Krilov, os brasileiros Monteiro Lobato e Millôr Fernandes. Outras fábulas, desprendendo-se da relação de autoria, circulam na literatura oral, dando lições e constituindo um repertório de atitudes morais.

As fábulas são de natureza alegórica. No *E-dicionário de termos literários*, coordenado por Carlos Ceia (2009), o verbete “alegoria”, mostra que o termo “fábula” está diretamente relacionado à *alegoria* que, de origem grega, significa “dizer o outro”, ou ainda: “dizer alguma coisa diferente do sentido literal”; tal termo, substituiu, ao tempo de Plutarco (C. 46- 120 d.C.), um termo mais antigo: *hypónoia*, que quer dizer “significação oculta”. A alegoria constitui uma história ou uma situação que joga com sentidos duplos e figurados, como a parábola e a fábula.

De acordo com Cascudo (1984, p. 91), a palavra fábula está relacionada com “*fari, for, faris*, falar, a fábula é assunto de conversação, o conto, a historieta, a narração, a anedota, o caso, o motivo. *Fabulam inceptat* traduzir-se-ia “começou um conto” ou “começou a conversar”. A fábula indica a “sistematização dos temas” Cascudo (1984, p. 96). Assim, no conjunto, a fábula inicia um assunto por meio alegórico, lúdico, para transmitir lições.

No contexto da alegoria, Van Gennepe (*apud* Cascudo, 1984, p. 89-90, tradução das autoras) entende que a fábula é “uma história com caracteres animais dotados de qualidades humanas”. O processo de personificação não é aleatório: os animais trazem representações que colocam a natureza humana sob alegorias apoiadas nas similaridades: a raposa, como personificação da esperteza maliciosa; o jabuti, como representação da astúcia que vence



força e a velocidade; o corvo, como representação da vaidade; o macaco, como representação da agilidade e da astúcia; a formiga como representação da pessoa que trabalha; a cigarra como representação da pessoa que não se previne; o leão e a onça que representam a força; o mosquito que representa a fraqueza que supera, por seus próprios meios, a força do outro. Essas e outras representações ocorrem a partir da personificação da variada natureza humana.

Quanto à estrutura, as fábulas, por sua natureza alegórica, são facilmente identificáveis. Elas mantêm um princípio: a personificação de animais, plantas se encaminha para a ilustração de uma situação que se repete nas sociedades. Animais, principalmente, mas também plantas, objetos e pessoas representam situações da vida cotidiana. Ao final das fábulas, encontram-se ensinamentos morais e valores que devem ser observados no convívio social.

Um dos mais famosos fabulistas, La Fontaine, escreveu fábulas variadas, sendo que uma delas, “A velha e suas criadas”, traz uma narrativa toda estruturada em personagens humanos, sem personificação de animais; o galo que aparece na história é um galo mesmo. Todavia, as figuras humanas são alegorias da exploração do trabalho do outro, de um mundo em que a fadiga do outro, explorado em seu trabalho, não representa problema algum para os mais abastados. Pela fábula de La Fontaine “A velha e suas criadas” (Chagall, 1984), descortina-se a imposição dos mais fortes sobre os mais fracos, que não conseguem reagir.

A velha e as criadas

Tinha uma velha duas camareiras,
Elas fiavam tão bem que as irmãs fiandeiras
Perto delas só mesmo eram de embarçar.
A velhinha só tinha um ponto para cuidar:
Às moças distribuir a tarefa do dia.
Quando Tétis caçar seu áureo Febo ia,
Dobadeiras em jogo entravam, mais os fusos;
 Daqui, dali, muitos, profusos;
 Sem descansar, tarefa infinda.
Logo que a Aurora, eu digo, em seu carro subia,
Um miserável galo a cantar se metia.
Nossa velhinha, mais miserável ainda,
Vestia o seu saiote imundo e molambento,
Ascendia um candeeiro e ao catre ia correndo
Onde com toda força, a morrer de cansaço,
 Dormiam as pobres criadas,
Uma entreabria um olho, esticava um braço;
 E as duas, bem acabrunhadas,
Entre os dentes diziam: “Maldito galo hás
De morrer”. Dito e feito, o cantor dos quintais
Foi agarrado e teve a garganta cortada.
Esse assassinio em nada a sua vida ajeita.



Nossa dupla, ao contrário, mal e mal se deita,
Que a velha por temer deixar passar a hora,
Corria, qual saci, pela casa onde mora.
E assim, muito frequentemente,
Quando se pensa estar já fora de um aperto,
Afunda-se mais nele à frente:
Prova é a dupla e seu acerto.
A velha, em vez do galo, empurra cada ancila
De Caribde a Cila.

A fábula La Fontaine destaca o pesado jugo de duas mulheres, criadas de uma senhora insensível. De forma muito direta, sem personificações, o fabulista francês ressalta a insensibilidade de uma patroa inclemente, frente ao drama das mulheres, que realizam as tarefas árduas da casa, com tempo curto para o descanso nas noites frias de inverno, sem direitos de estender o tempo de descanso nesses dias mais rigorosos. Neste sentido, as representações se estabelecem: a velha representa a classe opressora; criadas representam as classes oprimidas. Tão impressionante os sentidos desta fábula que Chagall (2004), convidado a ilustrar algumas fábulas de La Fontaine, escolhe “A velha e as criadas” para fazer parte do conjunto que seria ilustrado.

Figura 1: tela de Chagall que ilustra a fábula "A velhas e suas criadas", de La Fontaine



Fonte: livro *Fábulas de La Fontaine*, de Marc Chagall

Impressionado com a história das mulheres que nunca conseguiam descansar por tempo suficiente, pois eram cotidianamente atormentadas, primeiro, pelo galo, depois, pela velha, Chagall (2004) fixa na tela a cena em que a senhora patroa, com uma lanterna, invade o quarto das criadas para acordá-las na madrugada fria.



A fábula “A velha e as criadas” é uma representação simbólica e poderosa de uma sociedade que se organiza de forma desigual e injusta, colocando, de um lado, os muitos favorecidos, que são poucos, e de outro lado os não favorecidos, as massas trabalhadoras, exploradas. A velha constitui uma clara representação dos favorecidos, que operam para manutenção de um sistema econômico impiedoso e insensível, que cria utiliza dispositivos cada vez mais invasivos (como o celular) para controlar o trabalhador, inclusive seu tempo livre.

Por outro lado, as duas criadas são uma clara representação de uma multidão de trabalhadores, nas sociedades de consumo, nas quais o descanso é burlado pelo trabalho, atormentado com discursos de produtividade, que induzem ao sacrifício do tempo de descanso para produzir sempre mais; ainda que tentem reagir (matando o galo), não agem contra o sistema, mas contra um elemento que apenas é utilizado para lembrar que o tempo não é livre. Assim, o sistema introduz sempre novos dispositivos que levam o trabalhador à exaustão, pois não é preciso apenas trabalhar, é também preciso bater metas, ser o funcionário do mês, ser campeão. É a fábula ensinando que o fardo dos desfavorecidos sempre pode aumentar.

As parlendas: os jogos simbólicos da vida

No grande acervo da literatura oral encontram-se as parlendas que, em essência constituem jogos que envolvem poesia, ritmo, movimento. A origem dessa palavra é o latim: “parlenda” significa “*parlare*”, que significa simplesmente “falar”, ou seja, trata-se um jogo fundado na palavra falada. Como fórmulas populares, as parlendas são estruturas brincantes, que tocam em temas que afetam todas as pessoas. Jacqueline Heylen (1987, p. 13), ao estudar as parlendas pelo enfoque da musicalidade, oferece algumas definições, sendo que a primeira delas destaca suas relações com o corpo e com o ritmo:

A parlenda é um conjunto de palavras de arrumação rítmica em forma de verso que rima ou não. Ela distingue-se dos demais versos pela atividade que a acompanha, seja jogo, brincadeira ou movimento corporal. Embora exista a expressão “cantar um parlenda”, ela é expressa em forma recitativa (Heylen, 1987, p. 13).

Na mesma sequência, Heylen (1987, p. 13) ainda destaca outras características da parlenda, como o seu caráter didático e social: “A parlenda é enunciado lúdico-pedagógico; ela diverte e ensina e, pela sua forma ritmo-sonoro-motora, desenvolve as condições



psicossociais do homem”. Esse traço da parlenda é muito explorado na educação infantil, onde a natureza brincante das parlendas une-se à potencialidade criativa da criança.

Cascudo (1984, p. 59), ao lembrar que também são conhecidas como “lenga-lengas”, define as parlendas a partir de suas várias características:

As parlendas, ou lenga-lengas como dizem os portugueses, são fórmulas literárias tradicionais, rimadas também pelos toantes, conservando-se na lembrança infantil pelo ritmo fácil e corrente. São incontáveis e se prestam para os embalos, cadenciar movimentos do acalanto infantil no intuito de entreter e distrair a criança. Figuram, abundantemente, na classe daquelas *nonsense rhymes*, sem pé e sem cabeça, com a função sugestionadora do ritmo. Dizem as parlendas com as crianças às bolandas, as pequeninas rondas, onde os participantes são de cinco e seis anos, sossegando inquietações meninas, quando os *tururu* e mais onomatopeias embriagantes falecem no efeito magnético. Não têm música geralmente mas são declamadas numa cantilena, produzida pela acentuação verbal, marcando fortemente o ritmo. Há parlendas musicadas mas sempre de simples desenho melódico, com refrões imitadores ou onomatopaicos. Uma das parlendas populares:

Assim, as parlendas constituem um repertório curioso na literatura, pois dialogam com muitas práticas: seu arranjo se assemelha à poesia; seu ritmo a aproxima da música; a atividade corporal envolve jogo e brincadeira. Com tantas possibilidades, as parlendas acabam se tornando uma espécie de brinquedo, um brinquedo que diverte, socializa, ensina.

Todavia, a força do jogo e da brincadeira ofusca o conteúdo das parlendas: como todas as outras manifestações da literatura oral, as parlendas tratam de temas diversos, alguns bastante críticos, como a morte, a solidão, o medo, e a separação. Ainda que o jogo rítmico seja envolvente, é curioso notar que a parlenda abaixo mostra o jogo da vida social:

Eu com as quatro
Eu com ela
Eu com ela
Eu por cima
Eu por baixo
Eu com as quatro

Essa parlenda remete para a dinâmica da vida social que, ora aproxima pessoas, ora afasta, ora pede limitações sociais, ora impõe a força do grupo. Como essa parlenda, todas as outras possuem uma mensagem, uma lição. Todas as parlendas tratam de um tema sério, ainda que o jogo seja divertido, como o tema da morte.

Não é fácil tratar desse tema, a morte, mas ela possui muitas expressões na cultura popular, sendo anunciada em cantigas, brincadeiras, contos e superstições. São diversas as fórmulas que expressam situações que envolvem morte: o fim inevitável, como evitar a morte, a saudade dos que morrem, a correria da vida que acaba na cova. Essas e muitas outras



expressões e impressões estão contidas nas fórmulas das tradições milenares dos povos, como na parlenda “Hoje é domingo”, a qual mostra que, após versos que mostram jornadas de intensa dinâmica, o mundo acaba em um buraco fundo, a cova:

Hoje é domingo
Pede cachimbo.
O cachimbo é de ouro,
Bate no touro.
O touro é valente,
Bate na gente.
A gente é fraco,
Cai no buraco.
O buraco é fundo,
Acabou-se o mundo.

Outra parlenda que circunda o tema da morte é o divertido jogo cumulativo “Tumbalacatumba”, que brinca com o tema a partir de elementos psíquicos: o relógio, anunciando a madrugada, indica as horas das atividades das caveiras. Segue uma das variações de “Tumbalacatumba”:

Tumbalacatumba

Tumbalacatumba tumba tá, Tumbalacatumba tumba tá,
Tumbalacatumba tumba tá, tumbalacatumba tumba tá...
Quando o relógio bate à uma,
Todas as caveiras saem da tumba;
Tumbalacatumba tumba tá, tumbalacatumba tumba tá...
Quando o relógio bate às duas,
Todas as caveiras pintam as unhas;
Tumbalacatumba tumba tá, tumbalacatumba tumba tá...
Quando o relógio bate às três,
Todas as caveiras imitam chinês;
Tumbalacatumba tumba tá, tumbalacatumba tumba tá...
Quando o relógio bate às quatro,
Todas as caveiras tiram retrato;
Tumbalacatumba tumba tá, tumbalacatumba tumba tá...
Quando o relógio bate às cinco,
Todas as caveiras apertam os cintos;
Tumbalacatumba tumba tá, tumbalacatumba tumba tá...
Quando o relógio bate às seis,
Todas as caveiras jogam xadrez;
Tumbalacatumba tumba tá, tumbalacatumba tumba tá...
Quando o relógio bate às sete,
Todas as caveiras mascam chiclete;
Tumbalacatumba tumba tá, tumbalacatumba tumba tá...
Quando o relógio bate às oito,
Todas as caveiras comem biscoito;
Tumbalacatumba tumba tá, tumbalacatumba tumba tá...
Quando o relógio bate às nove,
Todas as caveiras se locomovem;
Tumbalacatumba tumba tá, tumbalacatumba tumba tá...
Quando o relógio bate às dez,
Todas as caveiras comem pasteis;
Tumbalacatumba tumba tá, tumbalacatumba tumba tá...



Quando o relógio bate às onze,
Todas as caveiras se escondem;
Tumbalacatumba tumba tá, tumbalacatumba tumba tá...
Quando o relógio bate às doze,
Todas as caveiras voltam para tumba;
Tumbalacatumba tumba tá, tumbalacatumba tumba tá,
Tumbalacatumba tumba tá, tumbalacatumba tumba tá...
(Origem Popular)

A parlenda propõe um jogo que envolve números, horas e atividades a partir das caveiras, a emblemática ossada que alude ao que, um dia, já foram corpos de viventes que, com músculos, alma e espírito, tiveram nomes, personalidades, sentimentos e realizavam inúmeras atividades.

“Tumbalacatumba” é uma parlenda particularmente interessante, desde o seu título até seu desenvolvimento. A palavra “tumbalacatumba”, que dá título à parlenda e que se repete ao longo da parlenda, constitui um jogo com as palavras “catacumba” e “tumba”, as quais se desdobram, refazendo-se no jogo rítmico e sonoro: tumba-laca-tumba. O campo semântico da palavra relaciona-se diretamente com a morte, pois tumbas catacumbas destinam-se ao abrigo de corpos mortos. O ritmo da palavra ressoa em tom fechado, puxado para o tom grave pela sílaba “tum”, mas, ao mesmo tempo, engraçado, pela repetição que abre e fecha os sons: tumba-la-ca-tum-ba.

A parlenda é, assim, uma brincadeira verbal, que remete para um jogo profundamente ligado às tradições populares, que usa o riso para destronar o lugar sério da morte, como afirma Bakhtin (1993, p. 78, grifos do autor): “o *sério* é oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições. *Há sempre nessa seriedade um elemento de medo e de intimidação*”. Assim, uma forma de enfrentar o medo é rebaixá-lo pelo riso: “O riso degrada e materializa. (Bakhtin, 1993, p. 18). Diferentemente do que ocorre na cultura oficial, na cultura popular, a morte não é o fim, mas o recomeço de alguma coisa.

Na parlenda, as caveiras acompanham os movimentos ritmados de um relógio que badala as horas e, cada hora, determina uma brincadeira: uma-duas-três-quatro-cinco-seis-sete-oito-nove-dez-onze-doze. Além do ritmo, os versos e as rimas ajudam a memorizar a estrutura brincante, que chama para o corpo para as imitações: sair da tumba – fazer as unhas – imitar chinês- tirar retrato – apertar o cinto – jogar xadrez – mascar chiclete – comer biscoito – se locomover – comer pastel – se esconder – voltar para a tumba. O jogo proposto em “Tumbalacatumba” envolve uma estrutura cíclica, divertida e provocativa. Souza e Pinto (2020, p. 80) afirmam:



Por ser o destino universal de todos os homens, a coletividade elege a caveira como o emblemático signo da igualdade. Apesar de todos os mistérios que a envolvem, a cultura popular trata o tema da morte como um ciclo imperturbável da vida: tudo o que tem vida, precisa morrer, para que o novo nasça e mantenha o ciclo da vida em sua vitalidade natural.

A morte é uma ocorrência real, cotidiana. Porém, envolvida em mistérios, a cultura popular encontra na linguagem simbólica uma forma de lidar com ela de forma bem-humorada, elaborada em diferentes estruturas, como a parlenda. Muitas manifestações populares, da literatura oral, oferecem consolo nas suas crenças religiosas ou espirituais, que oferecem respostas e esperança em relação à morte e à vida após a morte. Em muitas culturas, há a crença de que os mortos podem interagir com os vivos como espíritos ou fantasmas. Essas crenças podem influenciar como os vivos lidam com a morte e o próprio luto.

A literatura constitui um jogo de linguagem construído com artifícios que visam expressar a condição humana e seus mais íntimos dilemas, sejam eles existenciais ou sociais (Souza; Pinto, 2020). A literatura, seja popular ou erudita, expressa os dilemas humanos, dentre eles a morte.

Assim como o relógio tornou-se um representante potente do tempo, o cemitério tornou-se a representação da morte, uma lembrança material de que o fim existe. Assim, o cemitério constitui um espaço de construção de memória, bem como um lugar que se ocupa da preservação das ancestralidades; eles comunicam gerações que estão e gerações que se foram. Como afirma Philippe Ariès (2014, p. 638): “O cemitério foi (e é ainda?) o sinal de uma cultura”. Pela potência de sua representação, os cemitérios tornaram-se espaços de referência de anedotas, contos de terror, contos de assombro, contos de humor, contos de fantasia. Esses espaços fazem parte do imaginário coletivo, como aquele pelo qual ninguém quer disputar, nem chegar primeiro. Tanto a morte quanto os cemitérios foram tomados pela cultura popular para tematizar narrativas e jogos linguísticos. Esses temas são encontrados em diversas parlendas, que tratam da morte, do medo da morte, dos cemitérios e o medo dos cemitérios, como a parlenda conhecida “Fui ao cemitério”:

Fui ao cemitério-tério-tério-tério
Encontrei caveira-veira-veira-veira
Ela era bonita-nita-nita-nita!

O medo da morte é uma experiência universal, que molda a vida dos vivos de várias maneiras, desde a psicologia pessoal até as práticas culturais e religiosas de diversos povos. As diferentes maneiras de lidar com esse medo refletem a diversas respostas humanas, estabelecendo relação entre o espaço cemiterial e a vida, demonstrando como e em que eles



podem se correlacionar. A parlenda instiga a pensar a vida após a morte como uma existência comum, como se dissesse morrer cá, viver lá. Uma forma de perder o medo da morte.

Considerações finais

Bakhtin (1996), estudando o realismo grotesco na cultura medieval, destaca a importância da cultura popular, a qual, fundada no riso e nas formas cômicas, consegue se opor à organização imposta pela cultura oficial, essencialmente hierárquica e elitista: “O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época”. Em seus estudos que circundam a cultura popular na Idade Média, Bakhtin (1996, p. 4) divide as formas da cultura popular em três eixos: os ritos e os espetáculos; obras cômicas verbais; e os gêneros do vocabulário familiar grosseiro.

A cultura popular, em suas práticas contemporâneas, sofre grande desgaste, combatida pela cultura de massas; mas ainda assim, suas vivências, tal como indica Bakhtin (1996), também se amparam em vários pilares, nos quais os chás medicinais, as festas, as danças, as comidas típicas, os seres fantásticos, as histórias, as fórmulas verbais encontram abrigo para a sabedoria ancestral que se acumula nos séculos, mas que é desprezada por alguns motivos, dentre os quais se pode destacar: é desprezada justamente porque, sendo democrática, circula entre todos, inclusive os mais pobres; é desprezada porque ri da ordem vigente e a ela se opõe; é desprezada porque expõe, como nas fábulas, as relações de exploração; porque brinca, com os temas sérios, como nas parlendas; porque recria o mundo pela ótica dos mitos e das lendas.

Referências

ARANTES, A. A. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

ARIÈS, P. **O homem diante da morte**. Tradução: Luíza Ribeiro. São Paulo: Unesp, 2014.

AZEVEDO, R. Cultura popular, literatura e padrões culturais. Disponível em: <https://www.ricardoazevedo.com.br/wp/wp-content/uploads/Cultura-popular.pdf>. Último acesso em 27.ago.2024.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução: Yara Frateschi. 3 ed. São Paulo: HUCITEC, 1993.

BURKE, P. **Cultura popular na Idade Moderna**. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.



CASCUDO, L. da C. **Literatura oral no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1984.

CASCUDO, L. da C. **Geografia dos mitos brasileiros**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1983.

CEIA, C. s.v. Alegoria. In: **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 09-09-2024.

CHAGALL, M. **As fábulas de La Fontaine**. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. Tradução: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HEYLEN, J. **Parlendas, riqueza folclórica**. São Paulo: Hucitec, 1987.

JOLLES, A. **Formas simples** – legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

LUYTEN, J. M. **O que é literatura popular**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PLATÃO, F. S; FIORIN, J. L. **Para entender o texto leitura e redação**. São Paulo. Ática, 1995.

SOUZA, S. R. de; PINTO, A. J. A. Personagens ímpares na literatura infantil: a morte e o diabo. **Revista Alere**. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. PPGEL. Ano 13, Vol. 21, N. 01, jul. 2020. ISSN 2176 – 1841

YAMÃ, Y. **Murûgawa** – mitos, contos e fábulas do povo Maraguá. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

