

O uivo e o relinchar nos folhetins gráficos: o folclore na indústria cultural brasileira

Bruno Silva de Oliveira*
Alexander Meireles da Silva**

Resumo: Uma história folclórica, ao ser contada de geração para geração, sofre algumas alterações, seja na sua identidade discursiva, em seu significado, em seu enredo ou em seu veículo de transmissão, fato este observado nos contos de fadas clássicos transcritos pelos Irmãos Grimm. Com o advento da Indústria Cultural, as pessoas passam a ter mais acesso a este tipo de narrativa, ao passo que se tem mais versões de uma mesma história. Este artigo objetiva analisar o mito do lobisomem e da mula sem cabeça no livro *O Saci* (1921), de Monteiro Lobato e nas histórias em quadrinhos homônimas de Maurício de Sousa, para comprovar que um mesmo produto cultural, com o passar do tempo e veiculado em diferentes suportes, pode sofrer algumas transformações. Para tal, utilizar-se-á como suporte teórico os autores: Mário Corso, Luís da Câmara Cascudo, Umberto Eco e Nelly Novaes Coelho.

* Licenciado em Letras Português/Inglês - Mestrando – Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem - Universidade Federal de Goiás (UFG). Bolsista FAPEG, sob a orientação do Dr. Alexander Meireles da Silva, participante do grupo de pesquisa L.I.M.E.S. (Literatura e Imaginário, Marginalidade, Estética e Sociedade), vinculado ao projeto de pesquisa "Fronteiras do Fantástico: Leituras da Fantasia, do Gótico, da Ficção Científica e do Realismo Mágico" e a dissertação "Onde o bicho-papão se esconde: o medo dos animais na Literatura Fantástica". E-mail: bso_15@hotmail.com .

** Professor Doutor - Departamento de Letras e do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Goiás (UFG), Campus Avançado de Catalão (CAC). Coautor deste artigo e orientador da dissertação acima mencionada, líder do Grupo de Pesquisa L.I.M.E.S. e coordenador do projeto "Fronteiras do Fantástico: Leituras da Fantasia, do Gótico, da Ficção Científica e do Realismo Mágico". E-mail: prof.alexms@gmail.com .

Palavras-chave: Lobisomem; Mula sem cabeça; Folclore; História em quadrinhos.

Abstract: A folk story to be told from generation to generation undergoes some changes, either in its identity, its meaning, its plot or its vehicle for transmission, a fact observed in classic fairy tales transcribed by the Brothers Grimm. With the advent of Cultural Industry, people now have more access to this kind of narrative while they have more versions of the same story. This article aims to analyze the myth of the werewolf and the headless mule in *O Saci* (1921), by Monteiro Lobato and in homonymous comics by Mauricio de Sousa, to prove that the same cultural product over time and aired on different media can suffer some transformations. In this order, it is used as theoretical support authors such as Mario Corso, Luís da Câmara Cascudo, Umberto Eco and Nelly Novaes Coelho.

Keywords: Werewolf; Headless mule; Folklore; Comics.

Quando se pensa em saci, vem à tona, oriunda de nossa memória, outras entidades da cultura popular e do folclore brasileiro, tais como a cuca, o lobisomem, a mula sem cabeça, o curupira, o homem do saco, o boi da cara preta. Mas não são apenas essas figuras que constituem o Folclore Brasileiro. Segundo Nelly Novaes Coelho no verbete “Folclore”, incluso no *E-Dicionário de Teoria Literária* (2012), esse é um termo aportuguesado do inglês *folklore*, cuja acepção inicial era “conjunto de modos de sentir, pensar, agir ou cantar, ligados ao arcaico e próprios das camadas populares incultas, nas sociedades civilizadas” (COELHO, 2012, n.p.). Hoje se entende como manifestações folclóricas, os impulsos e as “forças inconscientes, ligadas à própria alma do povo que as recebeu de uma fonte comum universal, acolheu-as com sua maneira de ser e transformou-as em húmus nacional, em raízes” (COELHO, 2012, n.p.) sendo produtos oriundos do folclore: lendas, baladas, tradições, comidas típicas, anedotas, danças, canções, mitos, objetos e utensílios, fábulas, entre outros. Esses passaram a ser valorizados a partir do Romantismo, movimento cultural que, entre outros intentos, visava preservar conhecimentos

e produtos culturais oriundos da nação e transmitidos de geração para geração, desse movimento literário surgiu a Literatura Oral.

Compõem essa modalidade da literatura, segundo Luís da Câmara Cascudo em *Literatura oral do Brasil* (2006, p. 21-22), as estórias, os cantos populares e tradicionais, as danças de roda, os jogos infantis, as cantigas de ninar, as anedotas, as adivinhas, as lendas, os mitos, entre outras. São manifestações culturais de cunho popular, formas artísticas sem uma datação específica de produção e com abrangência espacial, não possibilitando a identificação desta manifestação com um dado espaço ou dada localidade, frutos da memória coletiva, não possuíam, em sua origem, versão escrita, nem autor; tomemos como exemplo alguns contos de fadas clássicos, tais como “Branca de Neve e os sete anões”, “Chapeuzinho Vermelho”, “Rapunzel”, “A Bela Adormecida”, entre outros. Eles são contos folclóricos orais que não têm data específica de criação, mas que Jacob e Wilhelm Grimm, a partir de suas pesquisas com o povo, transcreveram no século XIX e que vivem na memória do povo até hoje, mas não da mesma forma que os irmãos Grimm coletaram; esses contos foram adaptados, modificados e resignificados pela indústria cultural.

Assim, este artigo objetiva analisar o mito do lobisomem e da mula sem cabeça, que pertencem ao folclore brasileiro, em dois produtos da indústria cultural: no romance *O Saci*, de Monteiro Lobato, escritor precursor, no Brasil, na publicação de livros em escala industrial; e nas histórias em quadrinhos de Maurício de Sousa, famoso quadrinista brasileiro da segunda metade do século XX e início do século XXI, tendo como versão original destes mitos aquelas presentes no livro *Monstruário*, de Mário Corso (2004). Esse artigo visa provar que um elemento cultural ao ser transposto por linguagem diferentes (no caso, oral por Corso, linguagem escrita por Lobato e linguagem verbal e não verbal por Sousa) pode ser revestido por um novo discurso e ter uma nova identidade. Para tal, iniciaremos com a apresentação de alguns conceitos como o de cultura, identidade

e indústria cultural, seguidos da exposição e da análise das obras propriamente ditas.

Cultura e a Indústria Cultural

Inicialmente entendeu-se cultura como uma palavra que fazia oposição ao barbarismo, como apresenta John Lyons em *Linguagem e cultura* (1987), os povos que possuíam cultura eram aqueles que estavam sob o regime de Roma e os povos à margem desse domínio eram considerados bárbaros, sem cultura. Com o passar do tempo, essa visão preconceituosa deu espaço para uma visão antropológica, não sendo influenciada pela ideia de progresso humano não possuindo “nenhum julgamento de valor *a priori* quanto à qualidade estética ou intelectual da arte, literatura, das instituições etc. de determinada sociedade” (LYONS, 1987, p. 224). Cultura, segundo Lyons (1987), seria o conhecimento que o indivíduo adquire a partir do convívio em sociedade ou grupo coeso, conceito muito próximo ao apresentado por Alfredo Bosi em *Dialética da colonização* (1992, p. 16), de que cultura é “o conjunto das práticas e das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de coexistência social”.

A cultura não deve ser pensada como algo simples, único e estanque, pelo contrário, ela é, como apresenta Durval Muniz de Albuquerque Júnior em *Fragmentos do discurso cultural* (2007),

um conjunto múltiplo e multidirecional de fluxos de sentido, de matérias e formas de expressão que circulam permanentemente, que nunca respeitaram fronteiras, que sempre carregam em si a potência do diferente, do criativo, do inventivo, da irrupção, do acasalamento (p. 17).

A partir dessa, entende-se a cultura como uma entidade abstrata inerente a todo grupo social, não tendo limites temporais ou espaciais,

podendo se expandir, de forma progressiva, na escala temporal e ampliar ou reduzir sua influência na escala física do espaço, agregando ou negando valores para que sua essência seja perpetuada. Toda forma de cultura é desenvolvida por um conjunto de homens de dado período histórico, não estando pronta e acabada como já dito, ela adquire novas formas e estruturas com o passar do tempo e a partir do contato com outras formas de cultura, não sendo este contato um quesito obrigatório e necessário para sua transformação, podendo se modificar a partir de outros fatores como: espaço, clima, política, entre outros.

A cultura deve ser entendida como uma entidade plural, não existindo uma cultura, mas várias, afirmativa esta oriunda do entendimento que o próprio ser humano é plural dada suas particularidades econômicas, sociais e religiosas, apenas para citar alguns campos, estando este fato ligado diretamente a identidade do homem, tomando-se aqui como conceito de identidade o apresentado por Cleudemar Alves Fernandes em *Análise do discurso: reflexões introdutórias* (2008). Como o autor coloca: a identidade “não é fixa, está sempre em produção, encontra-se em um processo ininterrupto de construção é caracterizado por mutações” (FERNANDES, 2008, p. 34), assim se a identidade do homem muda, a sua cultura acompanha essa transformação.

Como já dito, a cultura é um produto social que uma geração transmite para outra, Umberto Eco em *Apocalípticos e Integrados* (2011) cita um texto que conta a recepção hostil do rei egípcio Tamus à escrita, essa última é apresentada como um auxílio à memória e à disseminação do saber, só que o rei repudia essa nova ferramenta, pois ele acredita que recordar informações é uma obrigação interna, função da memória, não podendo ser auxiliada por um elemento externo ao ser humano. Eco (2011) afirma que esse pensamento é retrogrado e que atualmente seria impossível lembrar-se dos diversos conhecimentos

e das informações unicamente com a ajuda da memória, cabendo à escrita auxiliá-la nessa função. A escrita propiciou a conservação de diversos produtos culturais, mas nem todos tinham acesso a esses produtos escritos. Tomemos como exemplo um livro. Até o século XV, este era manuscrito e produzido um de cada vez, levando muito tempo, dependendo do tamanho da obra, para ser reproduzida. Mas no referido século, ocorre uma revolução no modo como propagamos e como recebemos bens culturais, Johannes Gutenberg inventa a imprensa, o que provoca uma grande transformação: se antes as pessoas não compravam livros, porque estes eram caros e escassos, com a invenção de Gutenberg, eles se tornam mais acessíveis para o público letrado, podendo se observar este fenômeno da popularização do livro a partir da publicação da Bíblia.

A imprensa é o elemento que propicia a criação da “Indústria cultural”, termo cunhado por Adorno e Horkheimer no livro *Dialética do esclarecimento* (1947), e apresentado pelo filósofo italiano Umberto Eco (2011) como a junção da “ideia de cultural (que implica um privado e sutil contato de almas) com a de indústria (que evoca linhas de montagem, reprodução em série, pública circulação e comércio concreto de objetos tornados mercadorias)” (p.12), ou seja, a cultura cessa de ser uma entidade passada de geração para geração a partir do contato físico entre um pequeno grupo para se tornar uma mercadoria que um grande público tem acesso, não havendo delimitação de quem pode tê-la, basta ter dinheiro para comprá-la, não se restringindo a um dado grupo ou a um determinado espaço. Para Adorno e Horkheimer, todos agora podem ter acesso a uma forma de cultura praticada fora de seu meio físico. Tomás Tadeu da Silva em *Teoria cultural e educação: um vocabulário crítico* (2000), se refere a este processo da indústria cultural como as “formas culturais cuja produção, distribuição e consumo, sob as condições do capitalismo avançado, obedecem a lógicas e funções similares às da produção, distribuição e consumo de qualquer outro produto industrial” (p. 70). Apresentando como exemplos de veículos

que trabalham em prol da indústria cultural, como base em Adorno e Horkheimer, o rádio, a televisão, o cinema, as histórias em quadrinhos ou os romances gráficos, e além desses podemos citar exemplos mais atuais como a internet e as redes sociais. A cultura, ao ser produzida como mercadoria, passa a ser

fetichizada: o consumidor “gosta” de um determinado produto cultural não por causa de suas qualidades estéticas “intrínsecas”, mas precisamente porque ele é considerado sucesso, esquecendo-se, tal como ocorre no processo mais amplo de fetichização da mercadoria, que ele próprio contribuiu para fabricar esse sucesso, ao pagar por aquele produto. (SILVA, 2000, p. 70-71)

Há teóricos que apontem a indústria cultural como um mecanismo ruim para a propagação da cultura, Eco (2011) os chama de “Apocalípticos”, pois veem a cultura como um bem elitizado que as massas não podem ter acesso, e os produtos da indústria cultural, segundo Silva (2000), só “alimentam o conformismo, a passividade e a alienação do consumidor, eliminando, inversamente, qualquer possibilidade de reflexão, consciência e pensamento autônomos e divergentes” (p. 71). Ainda segundo o pensador italiano, a cultura seria dividida em três níveis diferentes: o *high culture*, *midcult* e *mass-cult*, sendo a *high culture*, a cultura das elites e a *mass cult*, a cultura das massas. Mas há também teóricos que defendem que a indústria cultural é positiva e leva cultura para todos os setores da sociedade. Este é o grupo que Eco (2011) chama de “Integrados” ao acreditarem que os veículos da indústria cultural,

colocam os bens culturais à disposição de todos, tornando leve e agradável a absorção das noções e a recepção de informações, estamos vivendo numa época de alargamento da área cultural, onde finalmente se realiza, a nível amplo, com o concurso dos melhores, a circulação de uma arte e de uma cultura “popular” (p. 09).

A indústria cultural disponibiliza cultura a todos, sem distinção. Assim passa-se a explorar o objetivo deste trabalho como manifestações folclóricas, bens culturais pertencentes à memória popular, são apresentados pela indústria cultural.

Três versões de dois mitos populares

Mito, segundo a acepção de Cascudo (2006), é “uma narração de história fantástica, desfigurada pela credulidade, agindo no sentido maravilhoso” (p. 111), ele “age e vive, milenar e atual, disfarçado noutros mitos, envolto em credices, escondidos em medos, em pavores cujas raízes vêm de longe, através do passado escuro e terrível” (CASCUDO, 2006, p. 112). Mitos são narrativas, que segundo Bernadette Bricout no prefácio da obra *O olhar de Orfeu: os mitos literários no ocidente* (2003), fazem parte da memória coletiva, residiam na oralidade, transmitido dos mais velhos para os mais novos, tendo-se acesso a essas narrativas tradicionais através de seus registros escritos. Quando uma cultura não tem os registros escritos de seus próprios mitos, ela absorve os de outras culturas, geralmente a greco-romana.

Fato este observado no mito do lobisomem, tão difundido nas regiões rurais e no nordeste brasileiro. Cascudo (2006, p.112) afirma que o lobisomem brasileiro tem origem no Licântropo da Grécia e no Versipélio de Roma. Corso (2004), por sua vez, aponta que esse mito não respeita fronteiras, pois está presente em diversas culturas, existindo diversas versões acerca dessa narrativa oral. Ainda segundo ele, a lenda do lobisomem brasileiro se adaptou as nossas terras, versão essa que tomaremos como original e que iremos comparar com as apresentadas por Monteiro Lobato em *O Saci* (2007) e por Maurício de Sousa em *O lobisomem* (2003).

Corso (2004, p. 117-118) fala que o lobisomem é um homem alto que possui olhos encovados, é magro, pálido e tem um aspecto de doente durante o dia e nas noites de sexta-feira que a lua está cheia, se transforma em lobo com os membros humanos. Quando transformado ataca qualquer pessoa, mesmo que esta seja um amigo ou

parente. Acerca de sua origem não há um consenso, expõe-se quatro justificativas: (1) de que ele era o sétimo filho de uma prole só de meninas; (2) ele era o sétimo filho de uma prole só de meninos; (3) que ele era um homem normal até que transgride um tabu sexual, tal como namorar irmã ou comadre; ou (4) que ele é filho de relações proibidas. O autor aponta que armas brancas ou balas envoltas em cera de velas bentas são eficazes na luta contra o monstro e que para fazê-lo voltar ao normal, alguém deve sangrá-lo.

O Saci, segundo Evandro do Carmo Camargo em *Algumas notas sobre a trajetória editorial de O Saci* (2009), apresenta para as crianças brasileiras algumas das principais criaturas do folclore brasileiro, chegando a ser um “verdadeiro manual do folclore brasileiro para crianças” (CAMARGO, 2009, p. 93). Por apresentar inúmeras criaturas folclóricas passa a ser uma fonte que diversos autores ao escrever sobre esse tema. Mas segundo Camargo (2009), Lobato não é uma fonte fidedigna sobre o folclore brasileiro, pois “nem sempre é fiel às versões consagradas pela tradição popular” (p. 94), citando o saci como exemplo de figura folclórica que foi desmistificada pelo autor, até mesmo infantilizada, abrandando os seus traços e suas origens demoníacas.

O lobisomem é descrito por Lobato (2007) como uma besta que procura carne humana, possui a pele virada – “o pelo para dentro e a carne para fora” (p. 53) – sendo um lobo perfeito. O autor aponta que o monstro é o sétimo filho de sete filhos homens que nas noites de sexta-feira, não necessariamente as de lua cheia, se transforma na fera que ataca galinheiros, cachorros e crianças que estão em seu caminho, para acabar com a transformação, deve-se cortar uma das patas desse, deixando-o aleijado pelo resto da vida.

Já Maurício de Sousa na história em quadrinho *O lobisomem* (2003) apresenta a história desse mito com humor próprio do autor e do gênero. Chico Bento narra o mito para seu primo durante a noite,

inicialmente, a personagem descreve o lobisomem fisicamente, como pode ser observado nas imagens 01 e 02.

Imagem 01



Fonte: SOUSA, 2003, p. 03

Imagem 02



Fonte: SOUSA, 2003, p. 03

Nota-se que a descrição física apresentada por Sousa (2003) é a mais minuciosa das três, mas há um traço que as une, a exposição de características que visam suscitar no leitor ou no ouvinte medo. Este fato pode ser observado claramente nas duas imagens, sendo que, na primeira, Chico Bento tenta provocar medo no seu ouvinte e, na segunda, revela o medo que ele próprio tem da figura. Explica-se que o lobisomem é um garoto que nasce depois de sete meninas ou de sete meninos e que aos treze anos tem sua primeira transformação. Para que ele não se transforme nessa idade, ele deve ser batizado pelo irmão mais velho e, quando metamorfoseado, para que volte ao normal, deve correr por sete cemitérios, sete vilas, sete colinas e sete encruzilhadas tudo antes do amanhecer. Uma das cenas de humor fica a cargo do último quadrinho da história, como pode ser observado abaixo na imagem 03.

Imagem 03



Fonte: SOUSA, 2003, p. 12

Depois de ter pesadelos durante a noite com o lobisomem, o primo do Chico Bento acorda cansado e com sono. E este fato em particular chama a atenção de Zé Lelé que pensa que o primo do amigo é um lobisomem, este acontecimento tem relação com a descrição diurna do lobisomem exposta por Corso (2004). A partir da exposição acerca do mito pelos três autores, pode-se notar diversos pontos de intersecção entre as versões, o mesmo não pode se dizer do mito da mula sem cabeça.

A burrinha-de-padre, mais conhecida como mula sem cabeça, é uma lenda de tradição católica oriunda da península ibérica. Segundo Corso (2004, p. 135-136), este ser é uma mula que, como diz o nome, não tem cabeça, fato que não a impede de relinchar. Do pescoço da burrinha-de-padre, que possui cascos afiados que tudo destroça em seu caminho, saem labaredas de fogo. Transformam-se nessa besta, que ataca durante a noite de quinta para sexta-feira, as concubinas dos padres católicos como um castigo por transgredir esse tabu, não havendo consenso se essa transformação ocorre em vida ou após a morte. Para que a fera volte ao normal ou que descanse em paz, um homem com coragem deve retirar os arreios da mula ou que antes de cada missa, o padre amaldiçoe a sua amasiada, praticando um contrafeitiço. Corso (2004) também explica o porquê da escolha da mula como tal pecadora, pois todo padre até o século XX tinha esse animal como companheiro inseparável de visita aos fieis, fazendo com que o imaginário popular projeta-se “na mula a representação de suas fraquezas” (p. 136).

Acerca do mesmo mito, Lobato (2007) apresenta-a como a criatura mais temida, que solta fogo pelas “ventas”. A origem desse ser, narrada pelo autor, é diferente da exposta por Corso (2004), segundo o escritor infantil,

antigamente houve um rei cuja esposa tinha o misterioso hábito de passear certas noites pelo cemitério, não consentindo que ninguém a acompanhasse. O rei incomodou-se com isso e certa noite resolveu segui-la sem que ela o percebesse. No cemitério deu com uma coisa horrenda: a rainha estava comendo o cadáver de uma criança enterrada na véspera e que por suas próprias mãos, cheias de anéis, havia desenterrado! O rei deu um grito. Vendo-se pilhada, a rainha deu um grito ainda maior – e imediatamente virou nessa Mula sem cabeça, que desde aquele momento nunca mais parou de galopar pelo mundo sempre vomitando fogo pelas ventas. (LOBATO, 2007, p. 54)

Um fato peculiar da apresentação de Lobato é que o autor não apresenta nenhuma forma de reverter à maldição. Camargo (2009) nota que a versão entorno do mito da mula sem cabeça escrita pelo pai

da bonequinha de pano Emília é mais branda e que não condiz com a tradição popular. Ainda segundo Camargo, essa exposição “tem suprimidos seu caráter sacrílego e a conotação sexual que distinguem o mito de origem” (CAMARGO, 2009, p. 94) exposto por Corso (2004).

Já Maurício de Sousa em *A mula sem cabeça* (2002) é fiel à versão clássica e popular, combinando com a exposição de Corso (2004). Tal qual o lobisomem, a figura da mula sem cabeça suscita medo na personagem Chico Bento e também nas outras que o cercam. Ele descreve a mula como um ser que produz muito barulho com seus cascos e emana fogo de seu pescoço e aparece durante as noites de quinta para sexta-feira. A justificativa para a transformação da criatura, inicialmente, é envolta em um mistério: ele fala que uma mulher fez algo muito ruim e sem propósito, mas não fala e nem apresenta nenhum dado além do fato de esta foi castigada numa noite de quinta para sexta-feira porque saiu sem remorso de casa. Chico não possui muitos detalhes acerca da narrativa, como podemos observar na imagem 04, quando seu primo lhe pede mais informações, ele não consegue fornecer, então sugere que procurem alguém com mais informações: o Zé da Roça.

Imagem 04



Fonte: SOUSA, 2002, p. 07

Este novo personagem explica como a mulher se transformou na mula sem cabeça. Segundo ele, a mulher quis namorar um padre, ação essa impossível, porque padre não pode casar. Podemos ter informações extras ao analisar a imagem 05.

Imagem 05



Fonte: SOUSA, 2002, p. 08

Nela nota-se uma visão machista, tal como aponta Corso (2004) sobre a lenda, de que a culpa é da mulher, que ela é a pecadora e que corre atrás do padre para ficar em pecado, e

o fato de a versão feminina do castigo ser bem mais difundida do que a masculina já denota a velha concepção cristã de culpar a mulher pelo pecado dos homens. Na origem, a tentação residia nas artimanhas da sedução feminina, sendo que os "pobres homens" apenas "caem" em pecado. (CORSO, 2004, p. 135-136)

Outro ponto de igualdade na exposição de Sousa (2002) e Corso (2004) é que a mula é uma figura muito próxima do padre, que essa o acompanha em suas visitas aos seus fieis, remetendo a crenças e fatos populares, como se nota na imagem 06.

Imagem 06



Fonte: SOUSA, 2002, p. 14

Pode-se fazer algumas inferências sobre cultura a partir da apresentação das três versões dos mitos do lobisomem e da mula sem cabeça. Ao passo que a cultura oral de um povo ingressa na indústria cultural, ela pode ou não perder algum de seus traços originais,

sendo que nas versões apresentadas Sousa (2003, 2002) são mais fidedignas do que as apresentadas por Lobato (2007), principalmente referente ao mito da mula, mesmo que diversos autores tomem este último como fonte elucidadora para a composição de seus próprios textos com tema de mitos folclóricos. Entende-se esse purismo do autor como uma maneira de se evitar uma crítica a Igreja Católica, pois na época em que a obra foi escrita (1921), o poder desta sobre o imaginário popular era muito grande e atacá-la poderia gerar um desconforto com a mesma e com o público leitor. Pode-se afirmar também que independente da idade do público-alvo, da penetração na sociedade e do número de tiragens, um produto da indústria cultural pode ser liminarmente fiel as suas origens. Subliminarmente, todavia, este pode ser revestido de novos significados, como se pode observar nas lendas expostas anteriormente. Inicialmente elas eram uma explicação para algum fenômeno natural ou barulho visando gerar medo. Ao passo que são convertidos em linguagem escrita podem ter outras funções, como permear o imaginário infantil e suscitar no leitor humor, se acompanhado de outros recursos, tais como as imagens e os balões das histórias em quadrinho.

Assim, com base em Albuquerque Júnior (2007, p. 17), elementos culturais como mitos, lendas, danças, cantos que não são reapropriados e resignificados pela sociedade a qual pertence pelas novas gerações podem ser esquecidos no tempo, para que possam ser preservados na memória coletiva. Estes devem ter identidades mutáveis, mas sem perder a sua essência, os seus valores. Não é porque esses ingressam na indústria cultural tais narrativas devem ser abandonadas e inferiorizadas, mas pensadas e analisadas, pois deixam um microespaço, uma pequena comunidade e passa a ingressar em um macroespaço, tornam-se conhecidos de diversas pessoas. E que a diversidade de versões de uma mesma história está para provar a diversidade cultural de um povo e as tentativas dessa de continuar viva na memória cultural.

Referências

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Fragmentos do discurso cultural: por uma análise crítica das categorias e conceitos que embasam o discurso sobre a cultura no Brasil. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org.). *Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares*. Salvador: EDUFBA, 2007. (p. 13- 23)
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- BRICOUT, Bernadette. Prefácio. In: BRICOUT, Bernadette (org.). *O olhar de Orfeu: os mitos literários do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 13 – 20.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Global, 2006.
- CAMARGO, Evandro do Carmo. Algumas notas sobre a trajetória editorial de *O Saci*. In: LAJOLO, Marisa; CECCANTINI, João Luís (Orgs.). *Monteiro Lobato, livro a livro: Obra infantil*. 1ª reimpressão. São Paulo: Editora UNESP, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. (p.85-99)
- COELHO, N. N.. Folclore. In: CEIA, C. (Coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em 19 jul. 2012.
- CORSO, Mário. *Monstruário: inventário de entidades imaginárias e de mitos brasileiros*. 2ª ed. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. 7ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- FERNANDES, Cleudemar Alves. *Análise do discurso: reflexões introdutórias*. 2ª ed. São Carlos: Claraluz, 2008.
- LYONS, John. Linguagem e cultura. In: LYONS, John. *Lingua(gem) e Linguística: uma introdução*. Rio de Janeiro: LTC, 1987. (p. 223-245)
- LOBATO, Monteiro. *O Saci*. São Paulo: Globo, 2007.
- SILVA, Tomás Tadeu da. *Teoria cultural e educação – um vocabulário crítico*. Belo Horizonte: Autentica, 2000.
- SOUSA, Maurício de. A mula sem-cabeça. In: SOUSA, Maurício de. *Chico Bento*, nº391. Rio de Janeiro: Globo, janeiro/2002. (p. 03 – 14)
- SOUSA, Maurício de. O lobisomem. In: SOUSA, Maurício de. *Chico Bento*, nº 420. Rio de Janeiro: Globo, fevereiro/2003. (p. 03-12)