

O medo de μορμολύκεια (Pl. *Phd* 77e): estudos para uma tradução brasileira do vocábulo grego

The fear of μορμολύκεια (Pl. Phd 77e): studies for a brazilian translation of the greek work

Leonardo Guimarães
Universidade de Brasília (UnB) | Brasília
DF | BR
leonardogcosta21@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0325-0342>

Gabriele Cornelli
Universidade de Brasília (UnB) | Brasília
DF | BR
cornelli@unb.br
<https://orcid.org/0000-0002-5588-7898>

Resumo: Este artigo explora a complexidade da tradução cultural através da análise das figuras folclóricas Mormó, da mitologia grega, e Cuca, do folclore brasileiro. Através da comparação entre essas entidades, discutem-se as interações entre as tradições culturais e as representações de gênero. O estudo revela que ambas as personagens são utilizadas como instrumentos pedagógicos para controlar o comportamento infantil, refletindo normas sociais sobre a maternidade. Ao considerar as similaridades e diferenças entre as culturas grega e brasileira, propõe-se uma tradução que respeite e valorize os contextos culturais originais. A tradução sugerida para μορμολύκεια encontra sua zona de contato com a folclórica Cuca, destacando a necessidade de um diálogo intercultural que enriqueça as tradições literárias e populares.

Palavras-chave: tradução; μορμολύκεια; cuca; cultura.

Abstract: This article explores the complexity of cultural translation through the analysis of the folklore figures Mormó from Greek mythology and Cuca from Brazilian folklore. By comparing these entities, the interactions between cultural traditions and gender representations are discussed. The study reveals that both characters are used as pedagogical tools to control children's behavior, reflecting social norms about motherhood. By considering the similarities and differences between Greek and Brazilian cultures, a translation that respects and values the original cultural contexts is proposed. The suggested translation for μορμολύκεια finds its point of contact with the folkloric Cuca, highlighting the need for intercultural dialogue to enrich literary and popular traditions.

Keywords: translation; μορμολύκεια; cuca; culture.

1 Introdução

O trabalho de tradução não é uma tarefa simples para quem se propõe a transpor um texto, uma frase ou até mesmo um verbete de uma língua para outra. Conforme observa Santos (2010, p. 123), a tradução entre saberes distintos pressupõe a interpretação de duas ou mais culturas, visando identificar preocupações isomórficas entre elas. O tradutor deve sempre partir da premissa de que todas as culturas são incompletas e, portanto, podem se enriquecer através do diálogo e confronto com outras culturas.

De fato, ocupar a posição intermediária entre duas culturas implica a responsabilidade de atribuir signo e significado àquilo que é ininteligível devido à barreira linguística. Nesse sentido, Campos (2004) argumenta que a tradução é também um processo de recriação, que deve ser autônomo, mas reciprocamente conectado. Assim, não se traduz apenas o significado, mas também o signo. Traduzir elementos culturais envolve uma relação isomórfica, ou seja, embora as culturas sejam diferentes em termos de linguagem, elas se cristalizam dentro de um mesmo sistema enquanto corpos isomorfos (Campos, 2004, p. 35).

A tarefa de situar-se entre duas culturas traz consigo a valiosa compreensão de que não existem culturas com características exclusivamente próprias. Esse entendimento é compartilhado pelo folclorista brasileiro Câmara Cascudo (2006), que observa a ausência de exclusividade no sentido de sobrevivência de conhecimentos gerais. Para ele, elementos como canto, mito, fábula, tradição e conto não estão restritos a uma localização específica no espaço; ao contrário, podem existir em uma região e também emigrar, viajar e se manifestar na imaginação coletiva (2006, p. 52).

Se, para Santos (2010, p. 129), a tradução envolve não apenas o trabalho intelectual e político, mas também o emocional — no sentido de pressupor um inconformismo diante da carência resultante da incompletude ou deficiência de um conhecimento —, este artigo surge do inconformismo diante da desafiadora possibilidade de traduzir um vocábulo específico. Esse vocábulo é encontrado no *Fédon* de Platão, em um diálogo entre Cebes e Sócrates sobre a imortalidade da alma e o medo da morte:

Cebes, com um sorriso no rosto, disse: “Sócrates, tente nos persuadir como se estivéssemos com medo; ou melhor, não como se nós estivéssemos com medo: talvez exista realmente uma criança dentro de nós que está com medo dessas coisas. Tente convencê-la a não ter medo da morte como da μορμολύκεια. (*Phd 77e. Trad. de Cornelli, 2025, p. 117, com adaptação*).

O vocábulo grego *μορμολύκεια* (“*mormolúkeia*”), derivado de *μορμώ* (“*mormó*”), apresenta um desafio significativo para sua tradução. O dicionário grego-português apresenta da seguinte maneira o significado de *μορμώ*: “figura de mulher que faz caretas; espécie de bruxa que assusta as crianças” (p. 694). Mas o que significaria *μορμολύκεια*? Um inconformismo surge diante da ausência de uma tradução que capture efetivamente o significado do termo grego.

Utilizando o conceito de zona de contato¹ e proposto por Santos (2010), este trabalho visa oferecer uma tradução brasileira possível para o termo, aproximando dois elementos

¹ Santos (2010, p. 130) entende por zonas de contato “os campos sociais onde diferentes mundos-da-diva normativos, práticas e conhecimentos se encontram, chocam e interagem.”. E segue afirmando que “zona de con-

semelhantes de culturas distintas: a cultura grega, representada por *μορμολύκεια*, e a cultura brasileira, através da figura da Cuca. Através dos “*topoi*”,² ou seja, lugares comuns, é possível identificar aproximações que viabilizem uma tradução eficiente do termo *μορμολύκεια* para Cuca.

Portanto, analisaremos o contexto sociocultural de ambos os elementos para, posteriormente, compará-los. O objetivo é buscar uma tradução que reduza as lacunas decorrentes do conhecimento incompleto entre as diferentes culturas.

2 *Mormó*

Entre as numerosas histórias e fábulas que os gregos ouviam na infância, destaca-se, por seu temor universal, a figura de Mormó. De acordo com Patera (2015, p. 106), Mormó era uma assustadora entidade noturna, frequentemente invocada por mães, babás e anciãs para amedrontar crianças desobedientes. Esta figura de terror noturno era associada a uma bruxa cuja função era capturar, maltratar e devorar crianças travessas.

Mormó, assim como muitas figuras lendárias, está enraizada em um mito primitivo. Um exemplo desse mito é encontrado em um escólio a Aristides, que relata:

[A expressão] “As coisas que, quando as crianças as ouvem, as atingem de medo” fala de Mormó e Lâmia (...). Mormó era uma [mulher] coríntia que, após devorar seus filhos certa noite, fugiu para longe. Então, quando as mulheres querem assustar seus filhos, elas invocam Mormó. Teócrito diz: “Mormó morde”. Resultou disso *mormolúkeia* como terror. (escólio a Aristides, *Panathênaikos* 102, 1-3, 8-13).³

A razão pela qual Mormó devorou seus próprios filhos permanece desconhecida. Seu legado, enquanto mulher, é marcado pelo infanticídio e pela sede de aniquilar outras crianças. Através de seu ato macabro de canibalismo filial, Mormó se torna uma figura mítica que transcende o tempo e o espaço, assumindo características terríveis associadas à sua残酷. A transformação de Mormó, começando com sua fuga para um lugar desconhecido, distancia-a da humanidade. Patera (2015, p. 112) observa que a decisão de Mormó de se afastar e vagar pela escuridão a exclui da sociedade dos vivos e a insere no reino dos mortos.

Johnston (1999, p. 164) classifica Mormó entre as *άοράι* (mulheres invisíveis). Uma *άορή*, ou mulher invisível, é aquela que morre prematuramente ou de maneira violenta, não pertencendo nem ao Hades, por onde poderia transitar, nem ao mundo dos vivos. Em consequência, segundo Patera (2015, p. 112), ela está sujeita a responder ao chamado de sua invocação. Seu rosto transfigurado já não lembra mais os traços da mulher que talvez tenha sido em vida.

Como uma *άορή*, Mormó adquire não apenas a função de assombração, mas também uma função normativa. Ela se torna, assim como outros monstros que representam a rejei-

tato pode envolver diferenças culturais selecionadas e parciais, as diferenças que, num espaço-tempo determinado, se encontram em concorrência para dar sentido a uma determinada linha de ação”.

² Par uma ampla abordagem do tempo “*topoi*”, cf. Santos, 1995.

³ Orig: Οτὸ ἀ τούς παιδας ἀκούοντας ἐκπλήττει διὰ τὴν Μορμώ καὶ τὴν Λάμιαν λέγει. (...). ἡ δὲ Μορμώ Κορινθία ἦν, ἡ καταφαγοῦσα αὐτῆς τὰ παιδία ἐν ἐσπέρᾳ ἀνέπτη κατά τινα πρόνοιαν. καὶ τοίνυν ὅτε βούλονται τὰ σφῶν παιδία αἱ γυναῖκες φοβήσαι, ἐπιβοῶσι Μορμώ. φησὶ δὲ καὶ Θεόκριτος «Μορμώ δάκνει». ἐντεῦθεν δὴ παρήχθη καὶ τὰ μορμολύκια τὰ φόβητρα. (schol. in Aristidis *Panathênaikos* 102,1-3, 8-13).

ção da maternidade, um modelo para a definição da mulher grega através de sua reprodução bem-sucedida. Portanto, uma jovem que não desejasse casar-se ou não tivesse o objetivo de procriação seria associada ao mundo dos atormentados, semelhante a essas mulheres.⁴ Assim, o mito assume uma forma paidêutica, penetrando o coração das crianças e influenciando-as ao longo de suas vidas.

Patera (2015, p. 167) argumenta que Mormó não pertence à classe das áopai. A razão para essa conclusão é que Mormó não morreu prematuramente. O relato de Aristides menciona apenas a morte de seus filhos, sem referir-se à morte de Mormó. Assim, o atributo essencial para se classificar uma figura como áopή é a morte da própria pessoa, o que não se aplica a Mormó (Patera, 2015, p. 167).

Excluída do convívio dos mortais, Mormó torna-se uma figura defeituosa e animalesca. O que antes era uma mulher transforma-se em um monstro ("θηρίον"). Esse aspecto bestial é refletido na descrição de Mormó como ὄνοσκελίδα ("mulher com pernas de asno"), conforme indicado no escólio a Aristides. Gradualmente, Mormó adota a definição dada por Teócrito, sendo comparada a um cavalo. Assim, na Sicília de Teócrito, a terminação -λύκεια, que se refere ao lobo, dá lugar à terminação -ἵππος, que se refere à égua.

Contudo, a característica predominante de Mormó é sua associação lupina, expressa na terminação -λύκεια, resultando em Μορμολύκεια. Há discussões sobre a diferenciação entre os termos "μορμολύκεια" e "μορμώ". Patera (2015, p. 139) sugere que o termo "μορμολύκεια" era utilizado de forma intercambiável com Mormó, sendo o primeiro eventualmente substituído pelo segundo ao longo do tempo. A segunda parte do nome, -λύκεια, sugere a tradução de "Mormó-loba", uma vez que o substantivo para lobo é feminino, implicando uma mulher-loba. Alternativamente, o termo poderia ser traduzido como uma espécie de lobisomem fêmea, conceito não presente no vocabulário português para designar uma mulher licântropa.

Assim como o lobo, Mormó, com suas características lupinas, personifica a astúcia aterradora, o terror que está sempre à espreita dos mais fracos para devorá-los. Sem escrúpuulos em alcançar seus objetivos, Mormó, assim como o lobo, não hesita em atingir suas presas. Por isso, o pavor noturno provocado pela evocação do nome aterrorizante de Mormó é associado ao animal inimigo da sociedade.

Uma das características distintivas de Mormó é sua capacidade de metamorfose. Ela pode se transformar em diversos pavores, animais ou seres eróticos. A criatura vagueia errante pelos lugares, aterrorizando em formas quadrúpedes, ora como cavalo, ora como lobo. Filóstrato (*Vit. Ap.* 4, 25) relata uma história associada a Menipo, um jovem discípulo de Apolônio, que foi seduzido por uma bela mulher que, posteriormente, se revelou como Mormó ou sua variante Lâmia. Essas entidades assumem a forma de mulheres atraentes com o propósito de seduzir jovens para, posteriormente, consumir seu sangue e devorá-los.

Fontenrose (1989, p. 116) observa que o mito de Mormó varia em relação ao da Lâmia, argumentando que a história da Mormó de Corinto é uma versão da Lâmia da Líbia. Esta última foi transformada pelo ciúme de Hera em um monstro viperino, com a metade inferior do corpo na forma de uma cauda de serpente. Além de amaldiçoar Lâmia, Hera também rapsa seus filhos, o que faz com que Lâmia se torne um monstro canibal, devorando as proles de outras mulheres em seu desespero. Esse traço de canibalismo é comum em ambos os

⁴ Sobre a função normativa de Mormó, cf. Johnston (1999, p. 169) e Smith (1978).

mitos, e a caracterização canibalística contribui para que o catálogo mitológico inclua outras figuras femininas assustadoras, como a Empusa e a Gello.⁵

Um dos principais termos derivados de Mormó é “μορμολυκεῖον”, que designa tanto o terror abstrato quanto a máscara teatral. As crianças temiam essas máscaras, pois geralmente eram horrendas e destinadas a causar medo. Geralmente não é possível distinguir claramente entre μορμολύκεια como terror e como máscara teatral.⁶

A associação de Mormó com seres demoníacos e máscaras teatrais consolidou-se no imaginário grego ao longo do tempo. Mormó adquire na Grécia antiga um status de sobrenaturalidade que transcende o mito da mulher coríntia esquecida, ultrapassa a animalidade lupina e equina, e supera um caráter fantasmagórico, espectral e demoníaco. Tornou-se, assim, o termo usado para definir o terror noturno. Pensar em Mormó é considerar o terror em si. A evocação do nome vai além da forma específica e abre espaço para a imaginação infantil, evocando os múltiplos terrores possíveis associados ao temível espantalho.

As variações de Mormó são encontradas no léxico de Hesíquio de Alexandria, onde aparecem com diferentes formas, sempre indicando algo assustador. Ela está também presente na *Suda*, que a classifica como um dos pavores (*τα φοβερά*). No dicionário *Liddell-Scott-Jones*, os termos associados incluem: *μόρμοι* (medos vãos); *μορμολύκεῖον* (fantasma, monstro); *μορμολύττομαι* (assustar); *μόρμορος* (medo); *μορμορωπός* (horrível de se ver).

Depreende-se, portanto, que o vocábulo Mormó é consistentemente utilizado para designar algo que inspira medo. No profundo sentido do termo, Mormó representa o terror infantil por excelência. Patera (2014, p. 120) observa que o homem adulto utiliza um novo termo para o medo em sua fase da vida: Cóngoros. Esse vocábulo remete à Mormó, pois ambos são formados por repetições fônicas de sílabas. Contudo, o mito da mulher canibal de Corinto persiste na memória das crianças gregas e, mesmo na fase adulta, o medo infantil associado a esse folclore não se dissipa.

Mormó emerge como uma figura central no imaginário grego antigo, simbolizando o terror noturno e a rejeição da maternidade. Desde seu papel como uma mulher coríntia devoradora de filhos até sua transformação em um monstro animalesco, Mormó representa o medo primordial que permeia a infância e persiste na vida adulta. Sua capacidade de metamorfose e sua associação com outros seres demoníacos e figuras mitológicas, como Lâmia, Empusa e Gello, ampliam sua presença no folclore e na literatura grega. Através de suas várias manifestações e referências lexicais, Mormó transcende a mera personagem mítica, tornando-se um arquétipo do terror e da desordem social, refletindo as ansiedades e valores culturais dos gregos antigos. Assim, Mormó não é apenas um símbolo do medo infantil, mas também um meio através do qual a sociedade grega reforçava normas e comportamentos desejáveis, utilizando o medo como ferramenta educativa e moral.

⁵ Empusa e Gelo são espectros e espíritos do submundo. As lâmias são *phásma* (“aparições”) que surgiram dos bosques; as empusas são fantasmas enviadas por Hécate; e as mórmonas são demônios errantes. Cf. Fontenrose (1980, p. 116).

⁶ As máscaras ornamentais, para as crianças gregas, são o terror por excelência, pois despertam nelas o próprio medo. Por isso a associação do medo à máscara. Cf. Wyler (2005); Aristófanes (*Pax* 474; *Ach* 582; *Thesin* 417).

3 A Cuca

As cantigas de roda e de ninar possuem uma longa tradição na cultura brasileira. Seus versos passaram por constantes variações, adaptando-se às regiões onde são recitados. Introduzidas pelos portugueses, juntamente com uma rica bagagem cultural composta por histórias folclóricas, contos e fábulas, essas cantigas são ensinadas às crianças desde a mais tenra idade, frequentemente contendo um conto subjacente a cada canção. Dentre as lendas introduzidas, destaca-se a da Cuca, que faz parte do imaginário dos pavores infantis.

A descrição fornecida por Cascudo sobre a Cuca nos apresenta um ser formidável:

A Cuca ou a Coca é um ente velho, muito feio, desgrenhado, que aparece durante a noite para levar consigo os meninos inquietos, insônes ou faladores. Para muitos a Coca ou Cuca é apenas uma ameaça de perigo informe. Amedronta pela deformidade. Não sabe como seja o fantasma. A maioria, porém, identifica-a como uma velha, bem velha, enrugada, de cabelos brancos, magríssima, corcunda e sempre ávida pelas crianças que não querem dormir cedo e fazem barulho. É um fantasma noturno. Figura em todo o Brasil nas canções de ninar. Não há sobre ele episódios nem localizações. Está em toda a parte, mas nunca se disse quem carregou e como o faz. Conduz a criança num saco. Leva nos braços. Some-se imediatamente depois de fazer a presa. Pertence ao ciclo dos pavores infantis que a Noite traz. (Cascudo, 2002, p. 200).

Cascudo recorda que a Cuca, também conhecida como Coco ou Coca, é uma única entidade cuja presença é detectada tanto na Espanha quanto em Portugal (Cascudo, 2002, p. 201). Essa importação cultural nos lembra da interconexão das culturas e de como todas elas apresentam pontos de contato e divergência. Na Espanha e em Portugal, a entidade é representada de diferentes maneiras, mas sempre com o propósito de corrigir o comportamento das crianças.

Clódio Pérez nos apresenta a tradição da Coca na Galícia, onde ela é vista como um dragão, inimiga assumida de Deus, simbolizando o próprio diabo. A tradição da Coca remonta ao rito romano dedicado à deusa Juno Sóspita, que consistia em os jovens deixarem oferendas nas entradas das cavernas onde as serpentes da deusa habitavam (Pérez, 1993, p. 6-10). Assim, a Coca é associada à serpente e ao dragão, criaturas hediondas, inimigas do homem e de Deus, segundo a tradição cristã. Nas procissões de Corpus Christi, a Coca aparece como um monstro macabro, com cerca de cinco metros de altura, na forma de um dragão, com um corpo horrivelmente inchado, patas de grilo, cauda de serpente e um par de asas (Cascudo, 2002, p. 186). O primeiro registro da Coca na Espanha data de 1437, onde é intitulada de Coquetriz, um jacaré que fazia parte da procissão.

Em Portugal, a Coca também é mencionada, com seu primeiro registro datando da festa de Corpus Christi em 1265. Nesta celebração, a Coca se apresenta como um dragão triunfante que, posteriormente, enfrenta e é derrotada por São Jorge. Na região do Algarve, as crianças corriam de um grande espantalho durante a Procissão de Passos. Essa herança de origem castelhana foi trazida também para o Brasil, onde a Cuca, a Coca ou o Coco assume uma aparência humana. No entanto, esse espantalho não era a Coca, mas sim o farricoco, ou a Morte, que assustava as crianças que mais atrapalhavam do que ajudavam nas procissões de Penitência (Cascudo, 2002, p. 187).

Gradualmente, a imagem da Cuca é moldada na cultura brasileira, retratada como uma mulher – embora seja uma entidade específica – cujo nome carrega sua origem. Suas caracte-

rísticas incluem velhice, morte, renascimento, rapto, roubo e voracidade (Claro, 2012, p. 103). Ela assume um papel educativo e socializador na cultura, sendo uma bruxa cujo poder se fortalece à medida que cresce o medo da morte, do rapto e do canibalismo (Claro, 2012, p. 100). A Cuca permanece na fronteira entre o rito e a ficção. Embora não possua uma história própria, seu nome é suficiente para evocar o pavor terrível que somente as crianças desobedientes sentem.

É na literatura de Monteiro Lobato que a Cuca ganha maior destaque. O sucesso de seu livro de 1921, intitulado *O Saci*, figura como a única obra em que Lobato retrata a folclórica Cuca, posteriormente representada em peças de teatro, desenhos e séries televisivas. Na obra, Pedrinho, com a ajuda do Saci, adentra a mata virgem próxima ao Sítio do Picapau Amarelo para resgatar Narizinho, que fora raptada pela poderosa entidade e levada para sua caverna.

Para empreender a análise de como Lobato retrata a entidade em seu livro, utilizamos a 1^a edição, publicada em 1921; a 3^a edição, publicada em 1928 pela Companhia Editora Nacional; e a 8^a edição, também publicada pela Editora Nacional em 1941. Nesta comparação, podemos discernir a evolução da personagem literária em paralelo com as características da entidade folclórica.

Na primeira edição, quando Pedrinho e o Saci avistam a entidade, Lobato fornece a seguinte descrição de sua aparência: “Quando Pedrinho avistou a megera, por um triz que não caiu desmaiado. Que horrenda criatura! Tinha cara de velha coroca, orelhas de morcego, focinho de jacaré, e os olhos pareciam olhos de coruja desses que alumiam no escuro” (Lobato, 1921, p. 28).

Na terceira edição, o autor fornece a seguinte definição: “Assim que Pedrinho viu o monstro quase desmaiou de medo. Era a mais horrenda megera que se poderia imaginar. Tinha cara de velha coroca, orelhas de morcego e focinho de jacaré. Os olhos pareciam duas tochas acesas” (Lobato, 1928, p. 22).

Já na oitava edição, temos:

Súbito, ao dobrarem uma curva, viram lá num canto a rainha. Estava sentada diante duma fogueira, de modo que a claridade das chamas permitia que as “folhagens” lhe vissem a carantonha em toda a sua horrível feitura. Que bicha! Tinha cara de jacaré e garras nos dedos como gaviões. Quanto à idade, devia ter para mais de três mil anos. Era velha como o Tempo (Lobato, 1941, p. 92).

Nas três edições subsequentes, a Cuca é retratada consistentemente como uma criatura horrível. Sua face animalesca, em formato de jacaré, aparece em todas as edições, com variações que incluem orelhas de morcego, olhos semelhantes aos de coruja e garras como as de um gavião.

Essas associações remetem às imagens negativas desses animais. A aparência de jacaré associa a entidade à Coca da Espanha, que assumia a forma de cobra e jacaré, bem como à designação que recebeu na Espanha em 1437 como Coquetriz, o jacaré da procissão. Os olhos de coruja evocam a vigilância na escuridão da noite. Cascudo (2002, p. 206) associa a Cuca ao termo tupi “cuca”, que significa “trago”, algo que se engole de uma vez só, e também se refere à coruja, trazendo a ideia de voracidade e mistério noturno. Suas garras de gavião sugerem rapina, remetendo ao próprio gavião como ave de rapina.

Nas três edições, Lobato retrata consistentemente a fisionomia da entidade folclórica, destacando sua feição horrível e animalesca, sua natureza de rapina e sua idade avançada. Essas características permanecem constantes em todas as edições do autor. No entanto, a característica da antropofagia não é uniforme, aparecendo de forma peculiar apenas na pri-

meira e na terceira edição. Na terceira edição, o autor descreve a Cuca com um comportamento canibal, relatando que a entidade devora Narizinho após raptá-la:

O jantar da Cuca foi demorado. Ela comeu a criança inteirinha, com todo o sossego, chupando os ossos e lambendo os beiços. Depois abriu as terrinas, onde estava a sobremesa, e comeu duas dúzias de aranhas caranguejeiras e mais ou menos umas cem mamangavas das bem venenosas. Lambeu os beiços outra vez, cruzou as mãos na barriga e, com um horrível riso de satisfação, começou a cochilar (Lobato, 1928, p. 24).

Apesar de ser retratada como uma devoradora de crianças, a oitava edição e as edições definitivas não mencionam o jantar macabro da Cuca. Se na oitava edição Narizinho fora devorada, nas versões definitivas a entidade apenas a transforma em pedra, abandonando assim sua atitude macabra.

Na oitava edição e nas edições definitivas, um ato heroico de Pedrinho e do Saci desfaz o feitiço da Cuca, que havia transformado Narizinho em pedra. No entanto, na terceira edição, a Cuca regurgita Narizinho, que havia sido devorada por ela. “A Cuca não teve remédio. Abriu uma bocarra enorme, torceu-se toda e deixou que de seu horrendo papo saísse uma criança sem sentidos e toda enganchada de pernas de aranha e pedaços de mamangavas” (Lobato, 1928, p. 29).

Tanto no conto oral transmitido pelo folclore quanto na literatura brasileira, a Cuca é apresentada como uma entidade poderosa e formidável, com quase uma onipresença. A partir da tradição oral e da literatura, é possível identificar seis núcleos comuns na transmissão do folclore sobre a Cuca: a velha, a feia, a noctívaga, a educadora-raptora, a faminta e a onipresente.

A associação da Cuca com a velhice sugere uma origem primordial, que se confunde com a gênese do mundo e a insere na categoria dos mistérios dos tempos remotos. Sua aparência de velha, com cabelos brancos, pele enrugada, e uma idade difícil de mensurar, ultrapassa milênios e a posiciona no ciclo dos mitos primitivos. É um ser cuja origem e chegada são desconhecidas e esquecidas.

Como uma entidade poderosa, a Cuca não está restrita a um único lugar, mas possui uma formidável onipresença. Seus olhos, semelhantes aos de coruja, refletem a constante vigília e a face da correção. Ela pode ser encontrada tanto no domínio urbano – sobre telhados, debaixo de camas, no escuro dos quartos e ao lado das crianças travessas – quanto no domínio da natureza, em cavernas macabras e escuras, na densa mata virgem e na escuridão da noite.

Por ser a face do desconhecido, a Cuca é associada à monstruosidade perversa, apresentando-se como um ser desgrenhado, informe e deformado, com características físicas desproporcionais e uma feiura marcante. É também um ser noturno, frequentemente confundido com um fantasma, trazido pela própria noite, densa e povoada por seres das trevas.

O campo de atuação da Cuca, no entanto, encontra seu limite na voz da mãe. A mãe representa o contraponto da face maligna da Cuca. Sua presença é associada à voz melodiosa da mãe que embala seu filho enquanto canta as ameaças da mãe terrível, que poderá castigá-lo caso não obedeça. Dentro desse contexto, a Cuca assume o papel de educadora dentro do rito folclórico, levando as crianças inquietas, insônes ou faladoras. Sua “educação” se manifesta no castigo de levar as crianças embora, carregá-las em um saco e, eventualmente, devorá-las.

A representação de uma maternidade maligna pode, sem dúvida, assombrar a imaginação das crianças. A Cuca, seja como bruxa, monstro ou fantasma, é sempre uma figura

feminina. A relação de devorar crianças simboliza a rejeição da maternidade, fazendo da Cuca a face maligna e cruel. Ela é classificada como um terror noturno e, acima de tudo, como uma entidade feminina que nutre um ódio devorador pelas crianças. Cascudo (2002) documenta uma das muitas variações da cantiga de ninar que invoca a personagem, que diz:

Durma, nenê,
Senão a cuca vem.
Papai foi à roça.
Mamãe logo vem (Cascudo, 2002, p. 206).

Ao pai, a informação é de que a criança está na roça, levando à suposição de que está trabalhando. No entanto, a mãe, por uma razão desconhecida, deixou a criança em perigo e deve retornar em breve. Em uma discussão de gênero, é crucial observar o papel que a entidade fantástica desempenha no imaginário popular. A Cuca representa a face cruel da mãe, atuando como a corretora das transgressões ao deixar a criança desprotegida, quando ela deveria estar sob sua proteção.

A análise da Cuca revela um entrelaçamento complexo de tradições culturais que atravessam diferentes regiões e épocas, refletindo as múltiplas facetas desta figura folclórica. Originária da tradição ibérica, a Cuca evolui em sua representação, adaptando-se ao imaginário brasileiro com uma personalidade que mantém aspectos antigos e incorpora novas dimensões. Em sua essência, a Cuca representa uma face ameaçadora e educativa, cuja presença noturna e aparência grotesca são utilizadas para disciplinar as crianças. A transformação da Cuca nas obras de Monteiro Lobato ilustra a adaptação da figura para o contexto literário, mantendo sua essência aterrorizante, mas ajustando-se ao enredo e à moralidade dos contos infantis. Assim, a Cuca permanece como um símbolo poderoso de advertência e controle, refletindo as dinâmicas culturais e sociais que moldam as tradições orais e literárias ao longo do tempo.

4 Culturas e lugares comuns

Ao abordar uma figura folclórica como Mormó, originária do norte do mundo e de um povo que influenciou o pensamento e a cultura ocidental, e ao transpor essa figura para a Cuca brasileira, é possível romper a dicotomia entre colonizador e colonizado. Embora o folclore da Cuca tenha origens nas regiões ibero-lusitanas e também em povos africanos colonizados, sua adaptação no Brasil revela uma nova roupagem para a personagem.

O fato de a personagem folclórica brasileira representar um aprimoramento de uma lenda europeia sugere que a Cuca pode derivar da antiga lenda de Mormó. Cascudo observa que

O mito, presente pelo movimento, pela ação, pelo testemunho humano, pode conservar alguns caracteres somáticos que o individualizem, mas possui costumes que vão mudando, adaptados às condições do ambiente em que age (Cascudo, 2006, p. 53).

Portanto, embora essa sugestão não se baseie em evidências concretas encontradas em fontes específicas, a transformação da Cuca em uma versão abrasileirada oferece uma sugestiva e intrigante busca pelo seu mito original.

Através das fontes literárias e orais sobre Mormó e Cuca, podemos identificar quatro *topoi* entre a cultura grega e a brasileira, particularmente no que diz respeito à representação e à ação das personagens.

A primeira aproximação refere-se à representação de gênero. A Cuca não é exatamente um ser humano ou uma mulher, mas sim um ente monstruoso e desgrenhado. Mormó, por outro lado, inicialmente é retratada como uma mulher, mas, com o tempo e o distanciamento entre história e mito, também se transforma em um ente maligno, pertencente ao ciclo dos pavores noturnos. Apesar dessa transformação, a tradição popular continua a associar essas criaturas a um gênero específico: mulheres, velhas como o tempo e pavorosas em suas feições, que outrora poderiam ter sido mais delicadas.

Representar a mulher como a encarnação da crueldade infanticida envolve problemáticas que transcendem não apenas a antiga Grécia, mas também se manifestam no Brasil colonial e contemporâneo. O modelo de mulher retratado pelas personagens monstruosas contrasta com o ideal de mulher fecunda, amável e submissa. Essas representações carregam o estigma da mulher que desafia seu papel em uma sociedade androcêntrica, sendo frequentemente descritas como feiticeiras, bruxas, feias, grotescas e imbuídas de ódio.

A segunda aproximação consiste no estigma do etarismo: as características de velha, que se distanciam do mito e da história, retiram toda a juventude e feminilidade das mulheres que não servem para a reprodução, mas são relegadas ao isolamento estético. Contudo, por meio de artifícios malignos, essas figuras conseguem se transformar naquilo que não são: belas jovens. Um exemplo é a história de Menipo narrada na *Vida de Apolônio*, na qual Mormó se metamorfoseia em uma bela donzela para seduzir o jovem Menipo, com a intenção de devorá-lo e beber seu sangue. No entanto, ela é desmascarada por Apolônio (*Vit. Apol.* 4, 25).

A terceira aproximação reside no fato de que essas mulheres são retratadas como feias porque estão constantemente no papel de antagonistas nos contos.⁷ Elas são vilãs que, por razões próprias, desejam devorar o jovem Menipo ou a ingênuo Narizinho. Essas figuras atacam a infância e a juventude, um passado que já não lhes pertence. Nas suas representações, há um desespero contínuo para reconquistar a jovialidade e a beleza feminina por meio da carnificina de uma pessoa jovem.

Se a normatividade de gênero constitui uma zona de contato entre duas culturas distintas no tempo e no espaço, também é importante considerar a quarta aproximação, que é associada ao papel da mulher: a maternidade.

Ambas as personagens, Cuca e Mormó, funcionam como instrumentos pedagógicos para o controle do comportamento infantil. Elas são evocadas pelas mães para lidar com o mau comportamento das crianças. Essa oposição entre a mãe boa, que recorre à figura da mulher má para corrigir a criança, reforça o contraste entre o ideal de mãe e o anti-ideal. A Cuca, por exemplo, é um ente sem filhos que busca crianças de outras pessoas para o canibalismo, enquanto Mormó, que teve filhos, os devorou e fugiu para o desconhecido. Em suas respectivas culturas, ambas são retratadas como figuras que rejeitam a vida infantil.

⁷ Para um aprofundamento acerca do papel de bruxas e feiticeiras de contos, lendas e contos de fada, Cf. Claro (2012).

Essas personagens femininas perseguem e devoram a prole alheia, condenadas a perseguir aquilo que as torna monstruosas: a rejeição da maternidade. Tanto na Grécia antiga quanto no Brasil contemporâneo, essas mulheres monstruosas, macabras e animalescas rejeitam a maternidade e o cuidado com a prole. Elas se manifestam como uma forma de rapina em contraste com as mães que aceitam e cuidam de seus filhos, representando assim o oposto do ideal de mulher.

No entanto, essa rivalidade entre mães e personagens monstruosas se desfaz quando ambas colaboram na educação das crianças. O escólio a Aristides destaca que, quando as mães querem assustar seus filhos, invocam Mormó. Da mesma forma, a Cuca é mencionada pelas mães nas canções de ninar. Claro (2010, p. 100) observa a ambiguidade da voz materna que convoca a implacavelmente maligna Cuca; nas canções de ninar, a presença da Cuca nunca é cantada sozinha, mas sempre necessita da voz humana para trazer a personagem ao contexto. Nesta análise intercultural, a voz melodiosa e doce da mãe contrasta com a realidade maligna e cruel de Mormó na Grécia antiga e da Cuca no Brasil.

Essas personagens folclóricas estão associadas ao rapto, à antropofagia e ao infantídio, pois podem ser confundidas com a própria morte. Como criaturas que pertencem ao ciclo dos pavores noturnos, suas identidades estão vinculadas à escuridão desconhecida da noite e às trevas da morte. A conexão de Mormó com a morte é evidente no *Fédon*. Nesse diálogo, Sócrates, em seu último dia de vida, reflete sobre a imortalidade da alma enquanto está à beira da morte. Ele apresenta argumentos em favor da sobrevivência da alma após a morte corporal, defendendo que a vida provém da morte e que a alma preexiste à encarnação no corpo. No entanto, seus interlocutores, Símias e Cebes, não estão convencidos da imortalidade da alma. Isso leva Sócrates a investigar a verdadeira causa da discussão, identificando a força motriz por trás da inquietação de seus interlocutores com a serenidade dele diante da morte e sua esperança de uma vida continuada após a morte.

Sócrates percebe que seus interlocutores estão em um estado psicológico de medo semelhante ao pavor infantil, temendo a morte como se fosse um tipo de terror noturno. Ele observa:

O que vocês pediam, portanto, já está demonstrado Parece-me todavia que vocês e Símias querem examinar mais a fundo este argumento e que estão com aquele medo infantil, de que a alma deverá sair do corpo se esvaneça e seja dispersada pelo vento, sobretudo quando alguém não morre em uma calmaria, mas em uma tempestade. (*Phd. 77d-e*. Trad. de Cornelli, 2025, p. 116-117).

Essa referência a um medo infantil, quase ingênuo, faz com que Cebes, constrangido pelo desmascaramento de suas próprias inseguranças, se sinta compelido a rir:

Cebes, com um sorriso no rosto, disse: "Sócrates tente nos persuadir como se estivéssemos com medo; ou melhor, não como se nós estivéssemos com medo: talvez exista realmente uma criança dentro de nós que estpa com medo dessas coisas. Tente convencê-la a não ter medo da morte como de μορμολύκεια. (*Phd 77e*. Trad. de Cornelli, 2025, p. 117. Com adaptações.).

Essa informação, presente na parte central do diálogo, revela que o tema primordial é o medo da morte, que deve ser enfrentado por meio da razão filosófica. Sócrates argumenta que a investigação filosófica deve aprofundar-se constantemente no que se discute, neste

caso, a morte. Logo após a constatação de Sócrates e a risada de Cebes, ele é descrito como um encantador, alguém que realiza encantamentos para liberar seus ouvintes do medo infantil.

Ao encontrar zonas de contato entre as culturas que compartilham emoções, folclore e conceitos semelhantes, referindo-se à mesma criatura do ciclo dos pavores noturnos, passamos agora à pergunta proposta por Santos: O que podemos traduzir? Santos argumenta que, ao responder a essa questão, o tradutor deve focar naquilo que é selecionado para tradução, considerando as carências e inconformismos que impulsionam a busca por superação (2010, p. 69).

Traduzir o termo “μορμολύκεια”, dada sua profunda ligação cultural e folclórica na Grécia, requer uma tradução que mantenha uma conexão cultural e folclórica equivalente no contexto brasileiro. A seguir, serão apresentadas algumas traduções do termo em inglês, francês, espanhol e português.

Na tradução inglesa, buscou-se adaptar a tradução ao contexto cultural de sua própria língua. Hackforth, por exemplo, traduz o termo “μορμολύκεια” da seguinte forma:

‘Then, Socrates’, replied Simmias with a smile, ‘see if you can argue us out our fear. Or rather, not so much us as the child, maybe, within us that is given to such fears. See if you can persuade him to abandon his fear of this *bogy* called death. (*Phd.* 77e. Transl. Hackforth, 1955, p. 79, grifo nosso).

O *Oxford English Dictionary* traduz o termo utilizado “*bogy*” referindo-se a *goblins* ou *bogles*, sendo que “*bogle*” é uma espécie de fantasma assustador ou espectro noturno. Assim, ambos os exemplos de tradução em inglês convertem o termo para o domínio do medo imaginário ou de criaturas pertencentes aos respectivos folclore. Dessa forma, as traduções empregam zonas de contato entre as culturas.

Na tradução francesa, Monique Dixsaut traduz o termo “μορμολύκεια” da seguinte maneira:

Cébès approuva en riant: Très bien, Socrate, ditil, considère-nous comme des gens peureux, et tâche de nous persuader; ou plutôt, considere que ce n'est pas nous qui avons peur, mais que peut-être, à l'intérieur de nous aussi, il y a comme un enfant qu'effraient ces sortes de choses; et c'est lui que tu dois essayer de persuader pour l'empêcher d'avoir peur de la mort comme d'un *croquemitaine* (*Phd.* 77e. Trad. Dixsaut, 1991, p. 2238-239, grifo nosso).⁸

A “*croquemitaine*” é uma criatura fantástica da cultura francesa. O dicionário francês Petit Robert define o vocábulo como uma personagem imaginária utilizada para ameaçar crianças, com o objetivo de assustá-las para que obedecem. A etimologia da palavra deriva do verbo “*croquer*”, o que remete ao aspecto antropofágico da antiga Mormó e de outras criaturas fantásticas que raptam crianças para devorá-las. Bladèr (1976, p. 121, 191) observa que a criatura pode ser identificada com diversos nomes e, devido à transmissão oral, pode ser imaginada como um homem, uma mulher, um animal – geralmente um lobo – ou uma entidade fantasmagórica, aproximando-se do mito original de Mormó. Assim, na tradução francesa de

⁸ Dixsaut, ao justificar a tradução de μορμολύκεια para *croquemitaine*, a associa à espécie de bruxas más ou feiticeiras. Para um aprofundamento sobre a *croquemitaine*, cf. Bladèr (1976).

Dixsaut, o vocábulo “μορμολύκεια” é traduzido de forma a manter zonas de contato com o folclore grego original.

No português brasileiro, o vocábulo é traduzido de maneiras distintas em duas traduções: a de Azevedo (2000) e a de Paleikat e Costa (1972). Na tradução de Azevedo, como se mostrou acima, a tradução de μορμολύκεια se dá como “bicho-papão”. Por sua vez, Paleikat e Costa traduzem o termo da seguinte forma:

Cebes riu: – Não são uns poltrões, Sócrates? Talvez, mas procura reconfortá-los! Admitamos, porém, que não sejamos poltrões, mas que dentro de cada um de nós há não sei quê de infantil a que este gênero de coisas causa medo. Por isso, esforça-te para que essa criança, convencida por ti, não sinta diante da morte o mesmo medo que lhe infundem *as assombrações*. (Phd. 77e. Trad. Paleikat e Costa, p. 87-88, grifo nosso).

Fica evidente, portanto, que as traduções portuguesas “bicho-papão” e “as assombrações” carecem de um ponto de contato direto com a cultura original do termo. Segundo Tourn (1995), a tradução deve ser entendida como uma atividade que transita entre dois sistemas lingüísticos e duas tradições culturais distintas. Essa interação deve ser dinâmica e ampliar as possibilidades de escolha, a fim de preservar a relevância cultural e o significado do texto original.

Para traduzir um vocábulo com um significado culturalmente rico como “μορμολύκεια”, é essencial que a tradução capture igualmente a profundidade do termo original. Usar um substantivo genérico como “as assombrações” não reflete a complexidade do termo original e resulta na perda de uma troca significativa de saberes interculturais. Da mesma forma, traduzir como “bicho-papão” também implica uma perda de intercâmbio cultural, por duas razões: primeiro, porque “bicho-papão” não designa uma criatura específica, seja masculina ou feminina, mas sim a personificação do medo, que pode assumir a forma do medo do indivíduo; segundo, se houver uma possibilidade de tradução que mantenha *topoi* relevantes para a língua de destino, faz-se necessário a busca de um termo que se adeque ao significado culturalmente profundo.

Para ilustrar uma abordagem de tradução que preserve a riqueza do vocábulo grego e considere a tradução intercultural, apresentamos a tradução espanhola de García Gual. Ele traduz a passagem da seguinte maneira:

Entonces Cebes, sonriendo, le contestó: – Como si estuviéramos atemorizados, Sócrates, intenta convencernos. O mejor, no es que estemos temerosos, atemoriza ante esas cosas. Intenta, pues, persuadirlo de que no tema a la muerte como al coco (Phd. 77e. Trad. Gual, 1986, p. 66-67, grifo nosso).

Gual reconhece que existem zonas de contato entre a Mormó da Grécia Antiga e o Coco ibérico, evidenciando uma troca de saberes comuns em vez de inconformismos. O Coco, ou Coca, é uma figura emblemática que representa uma ameaça para a civilização e propagadora do mal. Ele é utilizado para incutir medo nas crianças mal-comportadas, sendo invocado pelas mães para amedrontá-las. Cascudo identifica o Coco e a Cuca como variações da mesma entidade pertencente ao ciclo dos pavores noturnos. Nesse sentido, a tradução realizada por Gual se configura como um ato cultural e político, conforme descrito por Bassnett (1998), e não meramente como uma transposição de palavras entre línguas.

Na língua de raiz germânica, o termo inglês “*bogey*” refere-se a elementos específicos de sua própria cultura. Em comparação com as traduções de línguas de raiz românicas, como as francesa e espanhola, que conferem uma roupagem personificada à Mormó, observamos uma diferença significativa. Na tradução francesa, Mormó é retratada como uma feiticeira pavorosa que assusta e devora crianças; na tradução espanhola, ela é identificada como Coco ou Coca, uma monstra responsável por aterrorizar crianças desobedientes, similar à Mormó e à *Croquemitaine*. No entanto, nas traduções portuguesas, observa-se uma ausência de uma tradução que personifique a criatura. Em vez disso, a tradução portuguesa tende a utilizar termos que não personificam a entidade, nem a configuram como um ser que assume a forma do medo da criança, resultando em uma escolha de palavras mais abstratas e despersonalizadas.

Na lenda brasileira da Cuca, a tradução estabelece uma conexão significativa com a figura folclórica grega de Mormó. Ambas as lendas têm a função didática de educar sobre o comportamento adequado; são descritas como criaturas antropófagas e malignas; e desempenham o papel de raptoras. A personificação da Cuca representa o antípodo materno, assim como a antiga Mormó grega. Em última análise, essas figuras representam a própria morte, associada à escuridão desconhecida. Platão, ao refletir sobre o medo da morte, faz referência a Mormó. Não é sem motivo que essa figura cruel, invisível para a maioria, mas temida pelas crianças, simboliza o desconhecido da morte, seja como uma entidade maligna, seja como a máscara teatral que oculta as trevas atrás de seus olhos, embora não tenha mal interior.

Portanto, a tradução do termo grego “μορμολύκεια” para “Cuca” na cultura brasileira não se limita a um ato cultural, mas também a um ato político. Essa tradução desafia a hegemonia eurocêntrica e ocidental, pois, conforme Cascudo, a Cuca é um produto da miscigenação das culturas europeia, africana e indígena. Ela adota uma nova roupagem brasileira, diferenciando-se do monstro ibérico Coca, e se apresenta como uma entidade com características que se assemelham tanto ao preto velho quanto à negra velha (Cascudo, 2002, p. 202).

Encontrar um elemento comum entre culturas distintas, como no caso da Cuca brasileira e da Mormó grega, contraria o universalismo abstrato eurocêntrico. Santos (2019, p. 58) argumenta que a tradução intercultural oferece uma alternativa ao universalismo eurocêntrico que fundamenta as teorias ocidentais, além de desafiar a ideia de incomensurabilidade entre culturas.

É relevante considerar que, ao traduzir um termo grego antigo, é essencial integrar a cultura brasileira para assegurar a inteligibilidade do que o autor propõe. Bassnett (1998) afirma que a interação entre tradução e cultura resulta na consciência de um conjunto de práticas textuais, onde autor e leitor compartilham uma compreensão comum. Portanto, ao ler um diálogo como o *Fédon*, é crucial que o leitor brasileiro compreenda o que Platão pretende ao associar o medo da morte ao medo de μορμολύκεια. Ao traduzir o termo grego como ‘Cuca’, o leitor brasileiro tem acesso à rica bagagem cultural e imaginativa que esse termo representa, compreendendo que o medo da morte é, na verdade, um medo infantil e infundado, que Platão busca mostrar, por meio de Sócrates, que não se deve temida.

5 Considerações finais

Ao explorar as tradições folclóricas grega e brasileira, revela-se que a sabedoria popular oferece insights profundos sobre aspectos que não podem ser totalmente explicados pela racionalidade complexa. A discussão sobre a morte e a imortalidade da alma no *Fédon* exige não

apenas argumentos filosóficos, mas também uma compreensão dos mitos e da sabedoria popular. Platão reconhece que, para entender a morte, é crucial considerar o que essas tradições e mitos têm a dizer. A filosofia, o mito e a sabedoria popular oferecem diferentes perspectivas sobre a morte, que, no final, são especulações e tentativas de atravessar o desconhecido.

É importante observar que, no contexto ocidental e patriarcal, a face da morte e da残酷, bem como a rapinagem e a antropofagia, é frequentemente representada como feminina, tanto na Grécia antiga quanto no Brasil. A mulher torna-se a personificação da mal-dade quando rejeita o papel normativo de maternidade. Sentir repulsa e ódio por crianças é um sinal de um mundo caótico e autogovernado por essa mulher. Portanto, é essencial aprofundar os estudos de gênero para compreender o papel normativo das personagens femininas associadas ao infanticídio.

Finalmente, ao identificar as zonas de contato e os pontos comuns entre essas duas culturas distintas, é possível desenvolver uma tradução que valorize a cultura brasileira sem recorrer a soluções estrangeiras. Assim, a tradução proposta para o trecho platônico poderia ser: “Tente convencê-la [a criança interior de Cebes] a não ter medo da morte como da cuca” (*Phd.* 77e).⁹

Referências

- AZEVEDO, Maria. Platão. *Fédon*. São Paulo: Editora Universidade de Brasília, 2000.
- BASSNETT, Susan. When is a Translation not a Translation? In: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, Andre. (eds.). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation: Topics in Translation: 11*. Clevedon: Multilingual Matters, 1998. 25-40.
- BLADÈR, Joan. *Contes de Gasconha*: segunda garba (contes mistics e legendas). 2. ed. Orthez: Per Noste, 1976.
- CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem & outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CASCUDO, Luís Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. 3. ed. São Paulo: Global, 2002.
- CASCUDO, Luís Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Global, 2006.
- CLARO, Majori Fonseca. *Da isbá na floresta gélida à caverna tropical*: aproximações entre as personagens Baba-lagá e Cuca. 2012. 203 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012.
- CORNELLI, Gabriele. Platão. *Fédon ou Sobre a alma*. Tradução, introdução e notas. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2025.
- DIXSAUT, Monique. Platon, *Phédon*. Paris: Flammarion, 1991.
- ESOPO. *Fábulas completas*. Tradução direta do grego, introdução e notas por Neide Cupertino de Castro Smolka. São Paulo: Moderna, 1994 (Coleção Travessias).
- FONTENROSE, Joseph. *Python: a study of delphic myth and its origins*. California: University of California Press, 1980.

⁹ Original: τοῦτον οὖν πειρῶ μεταπείθειν μὴ δεδιέναι τὸν θάνατον ὥσπερ τὰ μορμολύκεια. (*Phd.* 77e).

GUAL, Carlos; HERNÁNDEZ, Marcos Martínez; ÍÑIGO, Emilio Lledó. Platón. *Fédon, Banquete, Fedro*. Madrid: Editorial Gredos, 1986.

HACKORTH, Robert. Plato. *Phaedo*. New York: Cambridge University Press, 1955.

JOHNSTON, Sarah. *Restless Dead: Encounters between the Living and the Dead in Ancient Greece*. Berkeley: University of California Press, 1999.

LOBATO, Monteiro. *O Saci*. 1. ed. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia, 1921.

LOBATO, Monteiro. *O Saci*. 3. ed. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1928.

LOBATO, Monteiro. *O Saci*. 8. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941

PALEIKAT, Jorge; COSTA, Cruz. Platão. *Fédon*. São Paulo: Abril Cultura, 1972.

PATERA, Maria. Reflections on the discourse of fear in greek sources. In: CHANIOTIS, Angelos; DUCREY, Pierre. (Ed.). *Unveiling Emotions*: Stuttgart, 2014. p. 108-134.

PATERA, Maria. *Figures grecques de l'épouvanter de l'antiquité au présent : peurs enfantines et adultes*. Boston: Brill, 2015.

PÉREZ, Clodio González. *A coca e o mito do dragon*. Vigo: Ir Indo, 1993.

SANTOS, Boaventura. *Toward a new common sense: law, science and politics in the paradigmatic transition*. New York: Routledge, 1995.

SANTOS, Boaventura. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

SMITH, Jonathan. Towards Interpreting Demonic Powers in Hellenistic and Roman Antiquity. In: HAASE, Wolfgang. (Org.). *Teilband Religion*. Berlin: De Gruyter, 1978. p. 425-439.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Philadelphia: JB Publishing Company, 1995.

WYLER, Stéphanie. Faire peur pour rire? Le masque des erotes. *Cahiers des thèmes transversaux ArScAn*. v. 6, p. 68-70, 2005. Disponível em: <https://hal.science/hal-02188368v1>. Acesso em: 21 abr. 2023.