IVONE DIAS AYRES

ERA UMA VEZ MUITAS VEZES...

CONTOS TRADICIONAES DO POVO PORTUGUEZ

DE THEOPHILO BRAGA

ORIENTADOR:
PROFESSOR DOUTOR FERNANDO MANUEL DE MENDONÇA

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS

CAMPUS DE ASSIS - SP

1989

IVONE DIAS AYRES DE OLIVEIRA

E R A U M A V E Z M U I T A S V E Z E S...

CONTOS TRADICIONAES DO POVO PORTUGUEZ

DE THEOPHILO BRAGA

Orientador:

Professor Doutor Fernando Manuel de Mendonça

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis da Universidade Estadual Paulista - UNESP, para obtenção do Título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Literaturas de Língua Portuguesa).

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS

CAMPUS DE ASSIS - SP

1989

"Essas histórias são do tipo que o povo gosta de contar. 'Conta de novo', pedem as crianças. E lá vem tudo outra vez. Sempre parecido e sempre diferente, de cada vez mudando um pouquinho. De um jeito divertido, para falar de uma porção de coisas em cada livro: o medo que a gente tem de noite, o jeito de enfrentar os mandões, a necessidade de cantar e defender a natureza, o corre-corre bobo de quem fica achando que qualquer coisa é o fim do mundo. São histórias como as que a nossa gente gosta de inventar, contar e ouvir".

ANA MARIA MACHADO

DEDICATÓRIA

Aos meus filhos
Mário, Eduardo e Arthur,
simbolizando todas as crianças em prol das quais devemos garantir o acesso às histórias significativas e propiciatórias da superação das inevitáveis ansiedades infantis - pelo domínio da inteligência sobre as emoções - para a concretização de um mundo verdadeiramente livre e democrático.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, João Dias Ayres e Mariana Prado Dias Ayres, pela transmissão de valores morais humanísticos, ressaltando aí o da leitura - competentes e sensíveis leitores de livros e da vida que foram e que ainda são -; e, também, pelas sábias ponderações quanto ao presente trabalho.

Às minhas irmãs Jane Bordin (artísta plástica), Sonia Ayres Gabriele (artísta plástica) e Maysa Dias Ayres Martinez (psicóloga clínica), pelos exemplos de empenho na busca de aprimoramento em suas respectivas áreas, lastreadas pelo modelo de vida de nossos pais - ele médico, ela professora - perpetuadas na imagem positiva de dois brancos aventais, projetando nossos futuros e protegendo nossas infâncias felizes.

Aos meus filhos Mário, Eduardo e Arthur, pela valiosa constatação a que me induziram sobre a permanência, nos dias atuais, da fantasia e da ficção, além de garantir a continuidade, no futuro, do interesse pelo maravilhoso.

À Lucineia Radigonda, pela inalterável paciência em datilografar o manuscrito, inclusive ao refazê-lo sempre que

se fez necessário.

Ao Magnífico Reitor da Universidade Estadual de Londrina - UEL - Professor Jorge Bounassar, pela competente atuação frente a esta nobre Instituição de Ensino Superior.

Aos colegas do Departamento de Letras da UEL: Professora Mestre Ana Maria Castelo Branco Rabelo, Professora Mestre Adelaide Caramuru Cesar, Professora Esther Gomes de Oliveira, Professora Mestre Iracema Cordeiro Carneiro, Professor Mestre João Santana, Professora Mestre Maria Antonieta C. Almeida, entre outros não mencionados aqui, porém não esquecidos, que muito me ajudaram com fraternal apoio e solícita troca de idéias.

E,de maneira especial, a minha eterna gratidão à Professora Mestre Vanderci de Andrade Aguilera, da área de Linguística que, "magicamente", abria espaço em sua pesquisa de Doutoramento sobre o Atlas Linguístico do Paraná, auxiliando-me ao ler o manuscrito e comentando-o, com muita boa vontade e interesse. Apesar de, como os irmãos Grimm, ela estar sempre em campo coletando registros da fala.

Às demonstrações constantes de apoio e estímulo das colegas do Departamento de Ciências Sociais da UEL: Professora Doutora Ana Cleide Chiarotti Cesário, Professora Mestre Ana Maria Chiarotti Almeida, Professora Deise Maia e Professora Mestre Rosa Gallo Tirandelli e, do Departamento de Filosofia, a Professora Mestre Maria Cristina de Oliveira Espínola.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES -, pela concessão de bolsa-deslocamento que viabilizou as sistemáticas viagens no percurso Londrina-Assis.

Às exemplares atitudes dos eminentes professores da Área de Letras, na qual da mesma forma que são doutores, livres-docentes ou titulares, o são numa das mais importantes disciplinas da vida humana: a do respeito à liberdade de pensamento e palavra e a defesa de seu livre exercício; Professor Doutor Joaquim Carvalho da Silva - UEL -, Professora Doutora Nelyse Apparecida Melro Salzedas - UNESP - e Professor Doutor Rafael Eugenio Hoyos Andrade - UNESP.

Ao Doutor Waltin Buarolli de Mello, cujas filosóficas e sábias ponderações permitiram-me trilhar com mais segurança o percurso escolhido.

À Professora Doutora Nelly Novaes Coelho - USP -, uma menção especial, por ter-me apresentado os Contos de Teófilo Braga e incentivado a pesquisa que resultou neste trabalho.

Ao Professor Doutor Fernando Manuel de Mendonça, que atuou sob irrepreensível zelo profissional na função de Orientador, proporcionando-me a tranqüilidade necessária para a consecução desta dissertação.

A Benedita Aparecida Camargo, mui digna Secretária de Pós-Graduação, pelo eficiente atendimento todas as vezes em que seus préstimos foram solicitados.

Impossível ter chegado ao término deste trabalho sem a contribuição dessas nobres criaturas; cada qual em seu tempo e em sua área de ação brindaram-me com o que de melhor possuiam: o sincero desejo em ajudar-me, por valorizarem a Literatura e as pesquisas especializadas que reverterão em benefício dos discentes.

SUMÁRIO

Epígrafe..... i

Dedicatória..... ii

Agradecimentos.....iii

Sumário.....vii

INTRODUÇÃO..... 01

CAPÍTULO I - **A PERSISTÊNCIA E A TRANSMISSÃO DA TRADIÇÃO ORAL**

1- A COLABORAÇÃO DOS IRMÃOS GRIMM..... 13

2- O MOMENTO ESTÉTICO DAS RECOLHAS DOS IRMÃOS GRIMM..... 29

3- O MOMENTO ESTÉTICO DAS RECOLHAS DE TEÓFILO BRAGA..... 37

4- A MORAL INGÊNUA E A TRÁGICA LÓGICA DO DESEJO INGÊNUO.. 53

5- CONCLUSÕES..... 68

6- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DO CAPÍTULO I..... 70

CAPÍTULO II - **A UNIVERSALIDADE TEMÁTICA**

1- AS MARCAS DA ORALIDADE..... 72

2- A SELEÇÃO TEMÁTICA COMO CRITÉRIO DE AMOSTRAGEM..... 81

3- ANÁLISE MORFOLÓGICA..... 85

3.1- As relações entre Teófilo Braga e a teoria de Vladimir Propp..... 85

3.2- Descrição do Método de Investigação Literária.... 92

3.2.1- Enumeração das Funções..... 97

3.2.2- Descrição das Invariantes Utilizadas nas Análise: AMEAÇA, FANTASIA, RECUPERAÇÃO ESCAPE E CONSOLO.....105

4- CONCLUSÕES.....190

5- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DO CAPÍTULO II.....194

CAPÍTULO III - **A LEITURA EM PALIMPSESTO**

A LEITURA EM PALIMPSESTO.....196

1- CONTO: RITO DE PASSAGEM ANTECIPADO.....201

2- O PODER DO SÍMBOLO: DO TÍTULO AO CONTO.....203

3- CONCLUSÕES.....215

4- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DO CAPÍTULO III.....219

CAPÍTULO IV - **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....220

APÊNDICE.....233

ANEXO.....239

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA GERAL.....267

INTRODUÇÃO

Entre outras instigantes questões no campo da literatura e da teoria literária, considerou-se uma importante idéia a ser defendida a de que o ser humano necessita de uma cota significativa de ficção e fantasia para poder construir a sua específica visão de mundo. E esta visão de mundo começa a ser estruturada na infância, de acordo com as fases evolutivas de desenvolvimento da inteligência - cuja culminância está representada pela aquisição do raciocínio dedutivo, da maturidade intelectual, com o conseqüente equilíbrio dos aspectos emocionais e afetivos. Desta forma, o indivíduo com a personalidade em formação se habilita a refazer, continuamente, as estruturas mentais que permitem tratar de informações - oriundas do exterior - cada vez mais complexas e harmonizadas com os seus conteúdos emocionais - inconscientes - também complexos, de modo a obter o alívio dessas pressões.

A visão de mundo, contendo a dose necessária de ficção e fantasia entre outros componentes vitais importantes, é que proporciona ao ser humano, em seus estágios de desenvolvimento mental, o limite maior de seu crescimento interior, o qual, a seu turno, proporcionará a aquisição gradativa da autonomia e do equilíbrio da personalidade. É nesse ponto que a Literatura, dentre outras formas de Arte, surge como o condutor

ideal para facilitar esse objetivo existencial e potencial do ser humano. A Literatura, ao acolher todas as áreas do conhecimento humano e, ao mesmo tempo, ao ser arte, gozo, fruição gratuita, realiza-se nessa função e em formas que oscilam do campo do sensível ao campo do racional.

E, na letra de Antônio Cândido, a Literatura justifica o seu verdadeiro papel na consecução da formação do indivíduo, em sua **função humanizadora**, ao ser capaz de "confirmar a humanidade do homem" (01 : 803)(*). Assim a literatura não é vista como sistema de obras, mas como força humanizadora que, para essa "antena" da cultura brasileira contemporânea, é "... algo que exprime o homem e depois atua na própria formação do homem". (01 : 804) E, a partir dessa interpretação, desmembra três principais funções: a psicológica, a formativa e a social. Providencialmente colocada em primeiro lugar - a leitura contextual permite o relevo -, a função psicológica é, aqui, deflagradora da idéia de unir esses dois imbricados aspectos essenciais da literatura, a Ficção e a Fantasia, às recolhas da oralidade que são os contos populares, e no presente estudo, os da tradição oral portuguesa.

Portanto é na função psicológica que se encontra o conceito geratriz desta pesquisa:

(*) CÂNDIDO, Antônio. A Literatura e a Formação do Homem. Revista Ciência e Cultura, São Paulo, 24(9):803-809, set/1972.

> "A produção e a fruição desta se baseiam numa espécie de necessidade universal de ficção e fantasia, que de certo é coextensiva ao homem, pois aparece invariavelmente em sua vida, como indivíduo e como grupo, ao lado da satisfação das necessidades mais elementares. E isto ocorre no primitivo e no civilizado, na criança e no adulto, no instruído e no analfabeto. A literatura propriamente dita é uma das modalidades que funcionam como resposta a essa necessidade universal, cujas formas mais humildes e espontâneas de satisfação talvez sejam coisas como a anedota, a adivinha, o trocadilho, o rifão. Em nível complexo surgem as narrativas populares, os contos folclóricos, as lendas, os mitos". (01 : 804) (grifos nossos)

As outras funções, também derivadas da Força Humanizadora, são: a formativa que, como o próprio termo sugere, é o contributo para a formação do intelecto, da personalidade. Isto porque ela, a literatura,

> "... age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, - com altos e baixos, luzes e sombras (...). Ela não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver." (01 : 805-806)

E, sem esquecer a função social, em sua preocupação de ser a representação de "uma dada realidade social e humana", através da carga de informações sobre os dados reais, sopesados, organizados e reelaborados artisticamente.

Uma breve reflexão sobre essas três funções revela que a primeira foi decisiva para o presente estudo, pois,

aqui se priorizou, como argumento sólido da persistência da tradição oral, os conteúdos de teor inconscientes da alma humana que propiciam ao receptor infantil, particularmente, a realização de cinco tarefas: **Ameaça**, **Fantasia**, **Recuperação**, **Escape** e **Consolo.**

Pois estes cinco elementos representam a base de sustentação dos contos de fadas e/ou dos contos populares, em seu caráter emocional para quem os lê ou os ouve. Em face dessa consistência humana, verificada nos temas de conflitos internos, de crises existenciais, é que se explica a sua perenidade, mesmo que sob novas vestimentas, tais como algumas das bem sucedidas formas atualizadas de entretenimento dos meios de comunicação de massa.

A par dessa valorização dos contos com final eufórico, que aqui se analisará em seus **Efeitos no Receptor**, como estimulante e eficiente contribuição para o alicerce de uma personalidade equilibrada e saudável, se está ciente da corrente antagônica e equívocada que transita em uma variedade muito grande de contos atuais infantis. E, inclusive, de uma forma que demonstra desconhecimento senão total, pelo menos parcial da estrutura psicológica infantil, em suas várias etapas de adequação à realidade concreta, ao mundo dos adultos.

Esse tipo de pensamento ao menosprezar os contos de fadas ou populares, por considerá-los alienantes em razão do conteúdo fantasioso, distante da realidade, está incorrendo em grave erro em seu ponto de vista adulto - bastante anacrônico -,

vendo as crianças com os mesmos componentes de raciocínio de um adulto, os quais ainda não se formaram completamente e muito menos permitem-lhes abstrações. Se se aderir a essa corrente, estar-se-á induzindo a criança a tornar-se um adulto bloqueado em seus mais elevados projetos de vida, e mesmo numa simples ambição de melhorar sua própria qualidade de vida. Assim condicionada, sem a possibilidade de sonhar, de imaginar-se em outra situação diversa da sua, esse ser se robotizará em face da impossibilidade do livre exercício da imaginação. E, vislumbrando uma sociedade de seres assim bloqueados em sua criatividade, muito pouco têm-se a esperar do futuro da humanidade.

E, ao se finalizar esta ponderação, é bom retomar a área à qual este trabalho está adstrito, a Teoria Literária, ratificando a idéia geradora do mesmo - "a necessidade universal de ficção e fantasia" - e justificando, assim, a intromissão na área de psicologia. Para este fato chama-se o auxílio de Amora que aborda esta questão, no capítulo intitulado "Naturais relações da Teoria Literária com outras disciplinas", explicando que

> "Um teórico da Literatura, para compreender os vários fatos que se ocupa (a obra, o autor, o leitor, etc.) tem freqüentemente, de recorrer a outras disciplinas de estudo, (...) a Lingüística (...), a Estilística (...), a Psicologia, que estuda o psiquismo humano e, por conseguinte, permite compreender o ato criador do escritor e as reações do leitor;..." (02 : 156)(*)

(*) AMORA, Antônio Soares. Introdução a Teoria da Literatura. 4ªed. São Paulo, Cultrix. 1981. 159p.

Como o ato criador pertence aos tempos inaugurais da Humanidade, há a impossibilidade de se chegar a um consenso sobre a(s) origem(ns) das narrativas populares - fato profundamente pesquisado por muitos estudiosos em diversos períodos históricos, demandando inúmeras teorias de conformidade com a corrente de pensamento em voga. Em vista disso, as questões sobre a origem não serão aqui motivo de investigação; mas a coincidência temática sim, através das justificativas da teoria dos arquétipos, da linha junguiana. Ou seja, cada ser humano já traria em si o componente que, em caso de fusão com um conflito existencial individualizado, mas recorrente, emergiria novamente, dando assim vida, criação a algo adormecido e latente, em razão de se constituir de um conteúdo atávico que viria a ser o inconsciente coletivo.

Assim é que se intenciona provar a validade da ficção e da fantasia em contos direcionados ao ser humano em formação - a criança. O instrumental a ser utilizado tem origem morfológica proppiana associado aos estudos psicológicos sobre específicos efeitos emocionais infantis, encontrados em determinados contos populares e comprovadamente eficientes - as cinco invariantes de Bettelheim e Tolkien. A partir desta metodologia é que serão analisadas as nove narrativas-amostragem das cinqüenta e sete compiladas por Teófilo Braga sob o título de: "Contos Mythicos da Aurora, do Sol e da Noite" - Contos Tradicionaes do Povo Portuguez (1883).

A escolha de uma compilação de Teófilo Braga, co

mo objeto de análise para comprovar uma hipótese deveu-se à constatação de uma vinculação entre as pesquisas deste intelectual açoriano com as, então, já consagradas compilações dos irmãos Grimm; estes lhe serviram como modelo de comportamento intelectual e, sensível ante as rústicas manifestações artísticas que eram as narrativas de tradição oral do povo português. O raio de influência dos Grimm estendera-se por um espaço físico e cultural muito extenso, pois polarizaram as atenções dos estudiosos de áreas afins, em sua própria época - começo do século XIX - e perdurando nas gerações posteriores, influindo inclusive nas pesquisas do leste europeu.

Na própria ação de recolher contos da tradição oral há o estabelecimento de uma identidade entre eles. Teófilo, intelectual atualizado e pertinaz, tinha conhecimento da obra dos dois irmãos e a valorizava a tal ponto que seguia-lhes os passos na ânsia de compor a Historiografia da Literatura Portuguesa, do mesmo modo que na Alemanha eles haviam perseverado nos registros da oralidade visando consolidar a Germanística. Por aí se deduz que tanto Teófilo quanto os Grimm demonstraram profundo sentimento nacionalista; revelador de almas românticas. Tanto os românticos Grimm como o rebelde realista português, possuíam aquele estado de alma romântico que é uma constante universal. Daí que visavam consolidar as respectivas culturas para que essas se desenvolvessem e propiciassem os frutos do progresso, da técnica, da arte, em suas diversas manifestações.

A constatação desta faceta romântica em Teófilo ocorre pela familiaridade com que ele menciona outros "lúcidos" estudiosos da "Novellística Popular" e na maneira de denominar os contos em foco - "Contos Mythicos" da Aurora, do Sol e da Noite. Essa tripartição poderia ser lida como o nascimento (amanhacer), o desenvolvimento (o dia) e a morte (noite), estabelecendo um ciclo vital fechado e demonstrando a preocupação com o Homem.

Portanto, caso algum leitor dele estranhe a sua presença, lado a lado com estetas românticos, reflita, e relembre a sua incrível versatilidade, representada por publicações em várias áreas das ciências humanas, além das de poesia e ficção. Esse traço versátil e enérgico do caráter de Teófilo é que lhe confere a independência propícia à busca de aperfeiçoamento estético. Assim, não se conclua que este trabalho anule os seus posicionamentos realistas; muito pelo contrário, os enriquece.

Nesse sentido, seria de muito interesse, para a continuidade da evolução das literaturas de língua portuguesa, que a presente pesquisa estimulasse outras sobre Teófilo Braga. Entende-se que toda a pesquisa feita aqui não é finita, não se exaure, pois apresenta possibilidades de estudo, caminhos abertos a outros trabalhos que, a partir deste, poderão advir.

As partes componentes deste trabalho abrangerão três capítulos. O primeiro consistirá em localizar o tema escolhido - as narrativas populares da tradição oral portuguesa - a sua correta definição como forma simples na vertente de André

Jolles que, providencialmente, converge para os contos compilados pelos irmãos Grimm. Desse ângulo comum, o caráter paradigmático dos contos dos Grimm, sobrevém o alicerce que estruturará a evolução da presente pesquisa, tanto no aspecto da moral ingênua, do juízo afetivo, da catarse do universo da tragédia, quando no aspecto do maravilhoso, fantástico, do "Era uma vez..." Esses elementos estruturantes do conto, detectados nos Grimm, demandam a localização do momento estético do qual são fruto - o pré-romantismo alemão - do mesmo modo que se buscará investigar a existência de afinidades com o momento estético, posterior, de Teófilo Braga para justificar a sua validade e importância.

Ainda no primeiro capítulo, com Marisa Bortolussi - Análises Teórico del Cuento Infantil (1985) - a partir de suas convergências com Jolles, na questão da moral ingênua em relação aos problemas da recepção infantil, serão apresentadas as principais características do conto popular, em oposição ao literário. E essas distinções estarão disseminadas nos capítulos seguintes do presente trabalho. A começar pelo segundo capítulo - A Universalidade Temática -, de base estruturalista, em que serão vistos a sucessão de episódios, a valorização destes sobre os personagens - no reconhecimento das funções proppianas -, a indeterminação do tempo e do espaço, a redução da realidade concreta à ótica da moral ingênua, a forma predominantemente eufórica da resolução dos conflitos e o caráter impessoal da linguagem nas marcas da oralidade.

Assim imbricado, o segundo capítulo terá como núcleo a análise propriamente dita das narrativas-amostragem, através de um específico método de investigação literária. É um método que analisa os contos em seus efeitos sobre o receptor infantil - os efeitos são em número de cinco invariantes: Ameaça, Fantasia, Recuperação, Escape e Consolo. Antes, entretanto, se ratificará a origem das narrativas-amostragem por algumas marcas da oralidade e, depois, será apresentado o critério utilizado na seleção da referida amostragem.

A análise utiliza as funções proppianas de modo maleável no resumo analítico, subordinadas que estão aos efeitos pesquisados como invariantes. É por esta razão que este segundo capítulo também estabelecerá a localização cronológica, espacial e estética de Vladimir Propp, em suas preocupações com a morfologia dos contos populares - ponto de convergência com o que se objetiva realizar no presente estudo - e sua relação com os contos de Teófilo Braga. Também constará a apresentação da crítica ao modelo proppiano de análise, através da menção a posteriores modelos de análise morfológica; menos rígidos e mais aperfeiçoados que o do referido precursor. Entretanto, a sua nomenclatura consagrada será utilizada.

Os contos-amostragem, em número de nove, serão colocados no Anexo e manterão a grafia original - outra marca da oralidade que, entretanto, não será analisada por extrapolar a área a que esta dissertação está adstrita. Apenas fique registrada, aqui na introdução, a constatação de que as variações

lingüísticas das transcrições mantiveram a maleabilidade da fala popular, descuidada que é da origem etimológica das palavras.

A cada resumo analítico seguirá o levantamento das invariantes, ambos serão resultantes de leituras interpretativas nas partes consideradas mais relevantes para o assunto em questão. Optou-se pelo resumo analítico em face do objetivo de comprovar a analogia aos temas dos mencionados contos de fadas paradigmáticos; decorrência natural da leitura plurissignificativa na esteira de Bettelheim.

O terceiro capítulo será conclusivo; sob a idéia do palimpsesto se enfeixarão as principais constatações advindas do capítulo anterior. Inicialmente, e numa relação de imbricação ao segundo capítulo, A Universalidade Temática, o tema da coincidência temática será justificado pela teoria dos arquétipos, na linha junguiana. Depois será enfocado o aspecto de **rito de passagem antecipado** dos contos. Essa síntese abrangerá, também, leitura simbólica contextual dos títulos das narrativas-amostragem; comprovando, através de algumas variáveis, a peculiaridade do conto popular em sua possibilidade de ser sucessivamente reelaborado.

Sob o título de considerações finais será encerrado o trabalho, abordando os aspectos mais relevantes das conclusões parciais e enfatizando a validade dos estudos sobre a literatura infantil, principalmente os que se preocupam com os efeitos provocados na criança. Deste modo se poderá contribuir para a formação do adulto com competência em leitura.

Assim, este estudo se apresentará coeso nos vários posicionamentos críticos e metodológicos que foram utilizados para atingir os contos de Teófilo Braga.

CAPÍTULO I

A PERSISTÊNCIA E A TRANSMISSÃO DA TRADIÇÃO ORAL

1. A COLABORAÇÃO DOS IRMÃOS GRIMM

> "A Poesia é a língua materna da espécie huna: os sentidos e paixões nada falam e nada entendem senão imagens". HAMANN (1730-1788)
>
> "... deves conservar em teu poder a simplicidade e a riqueza, a força e o colorido da língua para, através deles, fazeres aquilo que desejas alcançar pela linguagem do tom e do gesto. Como tudo aqui depende da expressão! - não apenas em palavras isoladas, mas em todas as partes, na seqüência das mesmas e no todo. É por isso que comove o poder da arte poética daqueles tempos primitivos, em que a alma dos poetas, acostumada a falar e não a tagarelar, não escrevia, mas sim exprimia e, mesmo escrevendo, soava em linguagem viva, daqueles tempos nos quais a alma do outro não lia, mas sim ouvia porque estava aberta a todos os indícios da expressão verdadeira e natural: daí é que provêm aqueles milagres realizados pela arte poética, que nos espantam e dos quais quase duvidamos e que, no entanto, suscitam a zombaria e são considerados tolos por nossos almofadinhas; daí é que provêm toda a vida da arte poética -".
> HERDER (1744-1803)

Para se definir o conto, principalmente o conto popular, objeto do presente trabalho, foi escolhido o caminho

percorrido pelo autor de Formas Simples (1930), visto que André Jolles era o estudioso que condensava, com a profundidade exigida pela seriedade do assunto, a conceituação e a argumentação mais coerentes sobre as denominadas Formas Simples.

Segundo Jolles, o Conto adquiriu o seu sentido de forma literária determinada, a partir dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, quando estes compiladores intitularam de "Kinder und Hausmärchen" (Contos para Crianças e Famílias) uma coletânea de narrativas populares, publicadas em 1812;

> "Assim fazendo, contentaram-se em aplicar às narrativas por eles compiladas uma palavra que já vinha sendo usada há muito tempo". (Grifo Nosso)(13 : 181)

Ele se refere à palavra "conto", conhecida desde o século XVIII, e relaciona os seguintes títulos: os "Feenmärchen" (Contos de Fadas), os "Zauber-und Geistermärchen" (Contos de Magia e Fantasmagoria), os "Märchen und Erzählungen fur Kinder und Nichtkinder" (Contos e Narrativas para Pequenos e Grandes), "Sagen, Märchen und Anekdoten" (Histórias, Contos e Anedotas) e cita os autores: Musaüs, que publicou os seus "Wolksmärchen der Deutschen" (Contos Populares Alemães); Wieland, Goethe, Tieck e Novalis. Todos empregam a palavra "conto". Esses escritores utilizavam-na de acordo com um sentido particular, proveniente de suas próprias concepções sobre essa forma literária, isto é, davam-lhe, cada qual, o seu colorido especial sem, entretanto, modificar a essência de uma narrativa do tipo como hoje se reco

nhece o Conto.

Em razão destas indefinições ou falta de clareza na conceituação da palavra "conto", é que aparece, na primeira coletânea dos irmãos Grimm, um ponto convergente acerca da forma de uma determinada narrativa. Essa coletânea serviu de paradigma para as seguintes, sendo válida até para os estudos da atualidade;

> "... sublinhe-se ser sempre à maneira dos irmãos Grimm que as verdadeiras pesquisas sobre o Conto continuam sendo realizadas, apesar da diversidade de concepções científicas". (13 : 181-2)

Entretanto, Jolles está ciente do risco que corre não definindo com objetividade o Conto, mas reafirma seu pensamento sobre a origem do conto popular nos irmãos Grimm:

> "Ainda que eu corra o risco, evidentemente, de dar uma definição circular, poderia dizer que o Conto é uma narrativa da mesma espécie das que os irmãos Grimm reuniram em seus 'Kinder und Hausmärchen' (...) É costume atribuir-se a uma produção literária a qualidade de conto sempre que ela concorde mais ou menos (para usar deliberadamente uma expressão vaga) com o que se pode encontrar nos contos de Grimm". (13 : 182)

Neste ponto da busca das origens da palavra e do seu significado, o Autor faz uma apresentação das várias denominações atribuídas à forma Conto, preocupando-se menos com a etimologia e mais com o fato de que todas as denominações têm o seu ponto de concordância quando atribuem à coletânea dos ir-

mãos Grimm "a sua expressão inicial";

> "O importante na palavra 'Märchen' não é o seu sentido etimológico, que se encontra no alto-alemão 'mâri' (lenda, fábula) ou no gótico 'mêrs' (conhecido, célebre); tampouco é o fato de 'Märchen' ser um diminutivo depreciativo de 'Märe' (narrativa, tradição) e designar, pois, uma história curta, até um simples boato que se propaga sem que se saiba se é exato ou verídico. O que nos interessa é uma forma que tem nomes diferentes, segundo as línguas, mas em que todos concordam em atribuir à coletânea de Grimm a sua expressão essencial". (13 : 182)

Mas é preciso mencionar que, antes da publicação dos "Kinder-und Haus-marchen" em 1812, Achim von Arnim[1] e Clemens Brentano[2] já haviam publicado, entre os anos de 1806 e 1808, uma coletânea de canções populares alemãs, Des deutschen Knaben Wunderhorn (A Trompa Maravilhosa)(*). A coletânea dos irmãos Grimm diferencia-se desta, não lhe podendo ser a continuação. Portanto, é, ainda, à maneira dos irmãos Grimm que serão explicitadas as conceituações de André Jolles sobre narrativas populares. Os irmãos Grimm "empenharam-se em redigir as narrativas populares nas múltiplas formas em que elas se apresentavam", enquanto que Arnim e Brentano, poetas românticos que eram, deram ao material lírico, obtido do povo, um aprimoramento formal que afasta a coletânea Des deutschen Knaben Wunderhorn da conceituação de Formas Simples, na esteira de André Jolles.

(*) OTTO MARIA CARPEAUX traduz Des deutschen Knaben Wunderhorn como "A CORNUCÓPIA MARAVILHOSA DO GAROTO ALEMÃO" (07 : 102)

Esta divergência de opiniões sobre o que é popular e o que é artístico, ou o que é produto do "coração do todo" e o que é produto da "alma individual" (J. Grimm) rendeu uma troca de correspondência muito interessante: um "duelo epistolar" entre Arnim e Jacob Grimm[3]. A referida correspondência mereceu até uma publicação em 1811 - Achim von Arnim und Jacob Grimm, introdução de Reinhold Steig. O tema debatido era a questão da "fidelidade matemática" nas recolhas que faziam; enfocando a existência ou não dessa fidelidade e em que gradação ocorria. De um lado, Jacob Grimm afirmando que buscava a fidelidade matemática ao transcrever as narrativas populares, e de outro lado, Arnim argumentando não acreditar que tal pudesse ocorrer, pois para ele não existia oposição entre poesia popular e poesia erudita. Ao que Jacob Grimm retrucava:

> "A poesia é aquilo que passa em estado de pureza e sem alterações do coração para as palavras; por conseguinte, é algo que brota incessantemente de um impulso natural e é captado por uma faculdade inata; a poesia popular sai do coração do Todo; o que entendo por poesia artística sai da alma individual. Por isso é que a poesia moderna (*) assinala os seus autores, ao passo que a antiga não sabe nome nenhum". (13 : 183)

Por aí pode-se ver que há uma discussão oscilando em torno de dois termos-chaves: poesia da natureza e poesia

---

(*) Poesia moderna é a referente à produção dos intelectuais pré-românticos alemães, contemporâneos dos irmãos Grimm, de Arnim e de Brentano.

artística. Esta polêmica assumiu importância porque foi fruto do movimento romântico, período de afirmação das literaturas nacionais e de grande liberdade criadora e, também, porque configurou e definiu melhor as relações de oposição entre língua e poesia.

Igualmente foi importante porque, do seu surgimento a partir da efervescência do romantismo, continua despertando interesse e novas pesquisas, face ao caráter dinâmico das tendências estéticas e dos fluxos e refluxos dos anseios humanos, na procura da perfeição artística.

Sabe-se que, entre os seres humanos de todas as épocas, sempre despontaram alguns mais sensíveis e mais afeitos a mudanças, à evolução, inclusive porque se tornavam inconformados com os descompassos de seus respectivos momentos históricos, nas diversas formas de cultura e poder. Desta maneira caracterizam-se os homens combativos e idealizadores de utopias; e estas se fazem necessárias para mover o mundo, muito embora o resultado, no momento da execução, seja bem menor do que o projetado no sonho. Mas, nem por isso é menos valioso; é o que se chama de ideal romântico. A inatingibilidade da meta não desorienta e nem desmerece as aquisições, em menor extensão, bem sucedidas do percurso; no mais das vezes transforma o pouco provável em elemento transcendental e próximo do divino.

Exemplos bem concretos de que se teorizou acima, encontram-se nos irmãos Grimm, em Clemens Brentano, em Achim von Arnim, em seus mentores intelectuais J.G. Hamann, J.G. Her-

der, J.W. Goethe e mais recentemente em Teófilo Braga e André Jolles. Independentemente das diferenças cronológicas, a alma romântica se manifesta onde o fértil terreno da sensibilidade permite.

Neste particular, Teófilo Braga[4] - o escritor cujo trabalho de compilação sobre cinqüenta e sete narrativas populares portuguesas é objeto central de análise desta dissertação -, demonstra uma faceta romântica. Apesar da diferença cronológicas e estética, é possuidor de um comportamento tão romântico quanto os próprios pré-românticos alemães do raio de influência de Hamann e Herder. É verdade que acrescido das inovações das influências de Byron, Musset, Victor Hugo, Quinet, Michelet, Proudhon, Hegel, Kant, Vico e Comte. (02 : 05)

É o que se nota na transparência de suas concepções. E, embora tenha tido a preocupação, tão comum em sua época, de manter o aspecto de "documento humano", à la Emile Zola, e de classificar os mitos sob a ótica positivista, obediente à teoria da Lei dos Três Estados, percebe-se que é portador do ideal romântico do espontâneo, do natural e do transcendental. Haja vista o seu critério de seleção das citadas narrativas; separou-as em três categorias míticas: mito da Aurora, mito do Sol e mito da Noite.

Este estudioso açoriano registrou, na introdução de Contos Tradicionaes do Povo Portuguez 1883 (*), sua admira-

---

(*) Reedição em 1915.

ção e reconhecimento pelo valor da obra dos irmãos Grimm e a inclusão do seu próprio trabalho, lado a lado com os citados escritores alemães. Enfim, observe-se como ele finaliza a teorização que antecede as narrativas.

> "Os escriptores foram-se approximando conscientemente da tradição do povo, como Perrault, mas d'ahi até possuírem essa 'mão casta' para colher as flores da tradição, como o fez Grimm no começo d'este seculo, distava um espaço que só pode ser transposto pela sciencia, com os seus variados recursos da philologia comparada, da mythografia, da ethnologia, que nos revelaram o critério que torna intellegivel este antiquissimo documento humano". (04 : li)

E, num segundo momento, quando ele introduz a Parte II, "Literatura dos Contos Populares de Portugal", reafirma de maneira mais didática o seu ponto de vista:

> "Assim como na linguagem existem duas correntes de elaboração, uma popular ou dialectal e outra escripta ou, regularizada por uma norma grammatical, acontecendo muitas vezes desconhecerem-se estas duas correntes, ou entre-cruzarem-se por effeito de causas sociaes e históricas, o mesmo phenomeno se observa com as tradições novellescas: um grande número de Contos persiste exclusivamente na transmissão "oral" do povo, que os transforma desde a primitiva concepção mythica até à simples aventura faceta ou a referencia vaga de qualquer adágio, e existe simultaneamente um outro grupo de Contos conservados por via da redacção litteraria e escriptos com uma certa intencionalidade moral ou artística". (04 : 5,v.II)

As afinidades se estreitam no estabelecimento da meta comum: a compreensão do gênio nacional e a criação de uma

disciplina de crítica e, no caso de Teófilo Braga, a literatura e a língua portuguesas. Dele, também, é a preocupação com a técnica da recolha, evitando alterações descaracterizadoras do tom original espontâneo e natural;

> "... a fórma é na prosa fallada, espontanea, pittoresca, descriptiva e dialogada, cujos efeitos não se podem reproduzir, nem se devem imitar. Para conserva-lhes o carácter de 'documento humano', como diria Zola, é preciso ver n'estas narrativas mais do que um texto para estudo de dialectologia popular e fugir dos retoques artísticos; esse termo médio só se poderá achar visando a fixar o estado dos themas tradicionaes".
> (04 : vi)

Como se pôde ver, Teófilo Braga participava da mesma inquietação sobre a questão da poesia da natureza e a artística. Portanto, será retomada agora a polêmica suscitada pelos dois debatedores alemães, os quais mantinham relações de amizade entre si, apesar das diferenças de opinião. Jacob Grimm era colaborador da revista romântica "Zeitung Für Einsiedler" (fundada em Heidelberg (*), Alemanha, por Arnim), mas não com-

---

(*) Heidelberg foi a localidade alemã onde se reuniam os medievalistas, segunda geração de românticos, seguidores de Joseph GOERRES (1776-1848). Este, foi considerado, em seu tempo, "um prosador de primeira ordem", tanto nos assuntos políticos quanto literários; desde cedo revelara seu talento, tendo sido, na juventude, um jacobino revolucionário e depois tornou-se um atuante jornalista, antinapoleônico, do Rheinischer Merkur. Entre os de seu tempo, era conhecido como místico cristão e defensor do catolicismo político, tendo se aprofundado na pesquisa da literatura popular dos Volks buecher, "versões em prosa, pós medievais de velhas lendas e histórias antigas". Logo, é com GOERRES que se dá o início da Germanistik (Germanística), do estudo histórico da língua e literatura alemãs. (06:101) Destacaram-se nesta disciplina Jacob e Wilhelm Grimm, autores do Dicionário da Língua Alemã e de compilações de narrativas populares

partilhava das mesmas concepções sobre a arte e a poesia, em geral. Entretanto, as suas posições enriqueceram e propiciaram amadurecimento de uma discussão existente há tempos e que aquele momento histórico-literário fazia emergir. Tal debate fornece novas luzes para o presente estudo:

> "O Conto é, precisamente, a Forma que requer um estudo prévio, que introduz um debate de princípios básicos sobre a língua e a poesia, e que propicia, simultaneamente, a conclusão e a introdução a todas as Formas Simples". (13 : 183)

Também é a hora de trazer à tona a definição de André Jolles sobre Formas Simples:

> "Convirá, entretanto, debruçar-nos também sobre as Formas que, embora provenham igualmente da linguagem, não comportam essa consolidação final, ao que parece, e acabam por encontrar-se num outro estado de agregação, se nos for permitida tal imagem. Penso naquelas Formas que não são apreendidas nem pela estilística, nem pela retórica, nem pela poética, nem mesmo pela 'escrita', talvez; que não se tornam verdadeiramente obras de arte, embora

---

alemãs. Há, também, os nomes de Hebel, Fouqué, Arnim e Brentano, que constituem uma parcela de autores do romantismo alemão, num momento em que este reata sua ligação com o movimento literário internacional, ou seja, com o romantismo de Byron e Scott, além dos românticos franceses. Também é dessa época a obra de Madame D'Staël, De l'Allemagne, que introduz a literatura alemã "no concerto das literaturas européias" (06:96), de maneira definitiva e com a companhia de Goethe (idoso), Schiller, Tieck, Novalis, os irmãos Schelling e Fichte. Estes, entretanto, faziam parte da **primeira geração** de românticos. Eram conhecidos como os irracionalistas de Iena, cidade universitária de Weimar, berço do romantismo alemão e faixa de influência das idéias de Johann Gottlieb FICHTE. A última é a **terceira geração** de românticos: a dos "Biedermeier", os bem pensantes, cujo "público prefere a serenidade herdada do classicismo de Weimar". (06 : 105)

> façam parte da arte; que não constituem poemas, embora sejam poesia; em suma, aquelas formas a que se dão comumente os nomes de Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto ou Chiste" (13 : 20) (Grifo nosso)

O que Jolles disse é que são formas de oralidade, da tradição de contar histórias de um povo, e que estão a meio caminho da Forma artística, não podendo ser, como tal, assim considerada. E, por Forma artística se entende a poesia que sai da alma individual, que tem o nome de um autor e que passa pela estilística, pela retórica e pela poética. Embora seja considerada arte, a Forma simples é arte popular, de caráter informal e espontâneo e que somente chega à forma escrita pelo interesse de certos estudiosos preocupados em registrar para a posteridade, o passado de uma nacionalidade. É o que se pode afiançar, também, pelo depoimento de Teófilo Braga:

> "Por estes estudos da tradição preparámo-nos para a comprehensão do gênio nacional e para a posse de uma disciplina de critica. A mutua relação entre as concepções anonymas e a obra individual existiu vagamente entrevista em nosso espirito, antes de chegarmos à comprehensão do seu alto valor scientífico. Todo o nosso progresso litterário deriva d'esta comprehensão".(04 : vi)

A inclusão de Teófilo Braga, nesta parte teórica, justifica-se em razão de certa coincidência de gosto e de sensibilidade, apresentada por ele em relação aos Grimm. É evidente o pioneirismo dos irmãos Grimm, mas tolerando certa flexibilidade de tempo, pode-se dizer que tanto estes quanto o autor

português preocuparam-se com as mesmas coisas, só que a diferença histórica implicou na estética. Assim os ventos românticos alemães foram mais perceptíveis nos Grimm que neste compilador português. Talvez porque, em Portugal, ao tempo dele, o vendaval da Questão Coimbrã tivesse, em boa hora, com a sua investida, varrido os excessos do declínio do período romântico. Por conseguinte, em novos ares, haveria um espaço mais aberto a novas perspectivas; ares plenos do fluir das ciências positivas - a idéia revolucionário da época.

Ainda, na "Advertência Preliminar", Teófilo Braga que já havia colocado suas posições sobre o assunto do "duelo epistolar", poesia popular X poesia erudita, demonstra estar bem informado sobre outros estudiosos anteriores a ele:

> "Lucrámos com a demora, tomando conhecimento da importância scientifica que adquiriu na Europa a Novellistica popular, cujos problemas têm sido tratados com a maior lucidez por Grimm, Köhler, Afanasieff, Benfey, Liebrecht, Comparetti, Gubernatis, Pittré, Ralston, Gaston Paris, Cosquin, Estanislau Prato e outros". (04 : vi)

Voltando ao "duelo epistolar", Jolles esclarece que Jacob Grimm entende a poesia natural como "formas a que chamamos Formas artísticas". Além do que, para ele, poesia artística era uma "elaboração" e poesia natural, "uma criação espontânea". Junto a esta oposição, acrescente-se a de tradução/transposição, também fruto da conclusão de Grimm. Este incansável estudioso chegou, inclusive, a pensar numa forma de conduta, ou seja, numa diretriz de comportamento ideal perante a forma, por

ele denominada de "poesia antiga", objetivando preservar a sua naturalidade, a sua pureza original e, alertando para o prejuízo que certas modificações acarretam à "poesia antiga":

> "... não se deve mudar uma vírgula sequer na "poesia antiga", quando a descobrimos; por isso é que toda e qualquer modificação, seja qual for o seu intuito, é ruim; por isso é que as traduções e mesmo as transposições em língua moderna carecem de valor!". (13 : 184)

Na verdade, esta sutil admoestação de J. Grimm a Arnim revela a sua posição de pesquisador sério dominando a vocação de filólogo. O alvo fora atingido, pois Arnim havia alterado "bastantes vírgulas" e realizado "não poucos aditamentos" em Des Knaben Wunderhorn (A Trompa Maravilhosa). Entretanto, coerente com o que defendia e executava, reitera sua afirmativa de que não existia "poesia popular", mas sim "poetas" para todos os tipos de poesia e define a sua concepção sobre "poeta":

> "quanto menos um povo tiver vivido acontecimentos, mais homogêneo será em suas características e em suas idéias; todo poeta reconhecido como tal é um poeta popular (...) Os nomes dos autores caem no esquecimento e perdem-se. A tarefa do poeta consiste, evidentemente, em escrever partindo do povo ou em levar ao povo o que escreve: Eu consideraria uma bênção do Senhor ter a honra de dar ao mundo, graças ao meu cérebro, um poema de que o povo se apoderasse; mas a ele compete decidir e já me contentarei com o que fiz na vida se apenas alguns homens encontrarem nos meus trabalhos algo que haviam pressentido ou procurado, sem poder exprimi-lo..." (13 : 184)

E, como Jacob Grimm se opõe a essa conceituação, devolve-lhe a resposta com o seguinte argumento:

> "Se acreditas, como eu, que a religião é parte de uma revelação divina e que a língua tem uma origem igualmente admirável, não sendo simples produto de uma invenção humana, então isso deverá bastar para que creias e sintas que a poesia antiga e suas formas, que a fonte da rima e da aliteração, fazem também parte de um todo - um todo que não pode ser obra da oficina ou das meditações de poetas individuais". (13 : 184-5)

Neste ponto do "duelo", André Jolles evoca a obra Sprichwörterkunde, de Seller, o qual menciona "uma visão romântica que atribuía ao poema popular, ao conto popular etc., uma origem nas profundezas insondáveis e misteriosas da alma popular". (SELLER apud JOLLES: 13 :184). Ele procede à evocação porque essa correlação também poderia ser extensiva à idéia que apresenta o poeta como a força criadora (*). Assim, tanto a denominação "poesia artística" como "poesia natural" e os outros conceitos daí decorrentes, traduzem, em termos românticos, a oposição manifestada no "duelo".

(*) Idéia predominante do pré-romantismo, ou "Sturm und Drang", o "culto do 'gênio original'" foi tão forte que deu a essa fase da literatura alemã, o nome de "período dos gênios"; a saber, "o gênio, como arquétipo do grande homem, particularmente do poeta dotado de força criadora" (grifo nosso). Além do que "o gênio é bardo e vidente, porta-voz de esferas mais altas; mensageiro divino, herói colossal, mediador do infinito no 'medium' da finitude. Não imita a divindade e a natureza; é antes, criador como Deus e a natureza. Ligado às fontes puras do povo e da nação, despreza os cânones eruditos que considera muletas para os inválidos. Em razão disso, as obras são valorizadas pela originalidade, pela unidade íntima, ou forma interna, mesmo que apresentem imperfeições na forma exterior. (17 : 13)

E, entre momentos de absoluta ou relativa discordância acontecidos com os estudiosos, ocorreram períodos de maior tensão; estes períodos, por sua vez, provocaram uma necessidade de posicionamentos conceptuais de ambos os lados. Num desses períodos, precisamente o ano de 1812, a discussão foi revigorada em função da preferência que Arnim demonstrou pela compilação dos irmãos Grimm, Kinder und Hausmärchen (Contos para Crianças e Famílias), em detrimento da compilação de Clemens Brentano, parceiro de Arnim em uma coletânea de canções populares alemãs. Pois Jacob Grimm, equivocadamente, entendeu a preferência de Arnim como adesão aos conceitos que este, até então, combatera.

Inclusive, fazia parte dessa conclusão equivocada de J. Grimm a ilação de que Arnim estava definitivamente concordando com o caráter "espontâneo" das narrativas simples, ou seja, com:

> "essa nova e pura inocência, 'que ali está em toda a sua espontaneidade'" (13 : 185)

Mas, em resposta, Arnim acusou-o de desconhecer a poesia moderna, daí a dificuldade de J. Grimm em obter uma conclusão mais clara e exata da preferência do oponente por sua compilação. E, como se intentasse demonstrar coerência entre o pensar e o agir, inicia a orientação de Brentano, no qual reconhece, ao lado de pequenos defeitos, uma qualidade muito importante: a capacidade de estimular a invenção, a motivação de

criar novas narrativas. Entretanto, em realidade, esta atenção para com seu cunhado se deveu muito mais ao fato de Arnim ter descoberto esta capacidade inventiva do que, propriamente, convencer J. Grimm.

As conceituações definitivas de Arnim, sobre o significado e a persistência da Forma Conto, afloram após este tensionado período. Por exemplo, para ele, o Conto só adquire significado se contiver em seu cerne um potencial que a cada **re organização** demonstra coerência seqüencial e poder de atração. Também, nesta fase de exposição de suas concepções finais, ele apresenta, com muita clareza, que não havia aderido às pretensas evidências de J. Grimm, além de acrescentar a sua verdadeira profissão de fé, quanto à questão da **atualização** do Conto. Em seu ponto de vista, é preciso valorizar "as coisas antigas" pelo seu poder de trazer à tona e fazer progredir "as coisas novas". E, em oposição à **atualização**, ele coloca o "**conto fixado**" como uma forma negativa para o universo do Conto. (13 : 186)

Em seguida ele apresenta a sua definição de poesia que, à maneira dos românticos, anula os vínculos cronológicos, mas que deixa vislumbrar alguns índices denotadores de características anteriores:

> "A poesia não é velha nem nova, ela não tem historia alguma; podemos apenas indicar certas séries de relações a partir de suas características anteriores". (13 : 186)

Ao que Jolles complementa:

> "... o poeta moderno dá continuidade, fora do tempo, à obra iniciada pelo poeta antigo" (13 : 186)

2. O MOMENTO ESTÉTICO DAS RECOLHAS DOS IRMÃOS GRIMM

Uma reflexão se faz oportuna sobre a exposição seletiva de Jolles, até agora evocando Arnim e J. Grimm: é no surgimento da idéia de **atemporalidade** da poesia e da especificidade de sua dinâmica. Há portanto a necessidade de estabelecer o momento histórico e estético de que ambos são frutos;

> "Só a partir da Revolução [Francesa] e do movimento romântico é que a natureza do homem e da sociedade começou a ser essencialmente evolucionista e dinâmica. A idéia de que nós e nossa cultura estamos em condições de eterno fluxo e de perpétua luta, a noção segundo a qual nossa vida intelectual é um processo de caráter meramente transitório, é uma descoberta do romantismo e representa a sua mais importante contribuição à filosofia da era presente" (12 : 822)

A afirmativa acima, de Hauser, dá conta de certas características que são próprias de um período estético específico, chamado Romantismo, na caminhada intelectual - literária da humanidade. Este período, no mundo ocidental, pode ser situado entre a segunda metade do século XVIII e a primeira do século XIX. Entretanto, é bom lembrar a diferença entre **estado de alma romântico** e o **movimento literário romântico**: na primeira acepção tem-se uma série de características componentes de

uma constante universal, a qual, a seu turno, encontrou uma época propícia para sua completa realização. Por **estado de alma romântico** ou **comportamento romântico** entende-se um conjunto de qualidades: o relativismo, a busca da satisfação na natureza, no regional, no pitoresco e, tendo na imaginação o meio para fugir do mundo, com o qual o eu do artista entra em conflito. Este estado de alma baseia-se na fé, na liberdade e na emoção, além de idealizar a realidade.

Entretanto, sabe-se que um movimento artístico não surge de uma hora para outra, mas que ele germina na efervescência de movimentos anteriores e, por essa razão, pode-se dizer que o Romantismo iniciou-se no Barroco. E daí aparece a dificuldade em precisar com exatidão a época e o lugar de surgimento de qualquer movimento artístico-literário. Quanto ao Romantismo, pode-se asseverar que houve uma época em que preponderavam as mesmas concepções sobre o homem, a literatura, a natureza e suas relações com o homem, favoráveis à concretização deste estado de alma como um estilo de época literário.

Liberdade criadora é a palavra chave do Romantismo, em oposição às regras e aos modelos rígidos dos estilos de época anteriores a ele. Como decorrência dessa abertura assomam os traços que, embora sejam inerentes aos homens de todos os tempos, somente no período conhecido por romântico é que ganharam consistência e enformaram um estilo próprio de uma época. Esses traços afloram de maneira harmoniosa, em razão de um estar imbricado no outro. Há uma certa uniformidade nos "recursos

nidade.

Essa diversidade de realidades desejadas também é uma exigência da própria época, revolucionária em sua história e em suas artes. E seguindo esse caminho, ocorreu, também, o desenvolvimento do sentimento de nacionalidade revelado pelo interesse crescente pelas tradições locais, pela poesia popular, pela história e pela literatura da Idade Média.

Sobre o romantismo alemão, cumpre esclarecer uma particularidade sua: entre 1770 e 1780 ocorreu um movimento de emancipação das letras nacionais, denominado "Sturm und Drang" (*), que deu origem ao que hoje se denomina Pré-romantismo. Foi uma valente arremetida de curta duração, mas suficientemente consistente para merecer até um período clássico, ou seja, "clássico tanto no sentido de ápice e perfeição, como na acepção estilística de uma arte que visa ao equilíbrio, à harmonização das tensões e a serenidade apolínea". (17 : 8)

Foram expoentes desta geração: J.G.Hamann (1730-1788), J.G. Herder (1744-1803), F.M. Klinger (1752-1831), M.R. Lenz (1751-1792), J.A. Leisewitz (1752-1794) e F. Schiller (1749-1805).

Durante este período, a visão de mundo da geração pré-romântica alemã oscilava entre várias influências, todavia, o forte tom sentimentalista predominava para o grupo do

---

(*) "Sturm und Drang" traduz-se por Tempestade e Investida ou Tempestade e Impulso; originalmente deu nome a uma peça teatral de F.M.Klinger, que fazia parte "daquela geração de jovens nascidos por volta de 1750".(18:7).Segundo Otto Maria Carpeaux, também se traduz por Agitação e Urgência.(06:56)

estilísticos ou traços de sintaxe e de vocabulário em toda uma escola ou todo um movimento". (20 : 231)

Observe-se que o subjetivismo, aliado à imaginação criadora, propicia ao artista a possibilidade de fazer emergir o seu mundo interior, este, às vezes, sintetizado pelas expectativas de um mundo imaginário, de uma realidade idealizada, e, portanto, diferente da sua realidade próxima familiar. Há idealização da mulher como figura poderosa ou anjo e o amor detendo a supremacia sobre a lógica. Isto porque há a valorização dos símbolos e dos mitos, em virtude da abertura para a fantasia.

Esse clima onírico de idealização dá margem, também, ao ilogismo, ao exagero, onde tanto as qualidades quanto os defeitos são diametralmente opostos. Apresenta a fé como crença em si mesmo, nas coisas que, ele, o artista, é capaz de criar ou intuir, pois é o período em que o sentimento predomina sobre a razão. Também é por isso que ocorre o desejo de evasão a realidades diversas. A realidades sonhadas, imaginadas, idealizadas; ao mundo dos sonhos, das imagens do subconsciente, do mistério, do sobrenatural, do terror, dos mitos, do pitoresco; do mundo medieval, onde encontram analogias com seus anseios; do mundo reformado e, até, do mundo natural, lugar em que o artista pode encontrar a paz e a inspiração.

É preciso ressaltar, para trazer ao propósito deste trabalho, a exigência da evasão para um mundo onde ainda vivem, personificadas, a ingenuidade, a pureza, a inocência, o misticismo e os valores mais nobres e espiritualizados da huma-

qual faziam parte tanto Arnim, quanto Brentano e os irmãos Grimm. Era um sentimentalismo burguês que, na Alemanha, especificamente, ligava-se ao pietismo. (*) O pietismo foi "uma corrente protestante de cunho místico, mas contra a ortodoxia dogmática da Igreja Protestante oficial". (17 : 12) E os pietistas primavam por uma religiosidade "baseada no texto das Escrituras, na experiência religiosa pessoal e na boa obra inspirada pelo amor ao próximo". (17 : 12)

Depois, houve certo equilíbrio de forças e os primeiros vagidos do novo século foram saudados por novas perspectivas abertas pelas obras maduras e, já bastante divulgadas de Goethe, Schiller, Kant, além dos ensaios inaugurais de Fichte e Schelling. Constituía-se, assim, um novo momento estético distinto daquela geração dos "Stuermer und Draenger", ou, Pré-românticos alemães.

Em face do que foi exposto sobre o momento estético vivido pelos irmãos Grimm, percebe-se a naturalidade com que se espraiou o estado de espírito romântico, em toda a sua plenitude, no século XIX, além de ter sido parte integrante de uma série de mudanças sócio-político-filosóficas - derivadas da Revolução Francesa, em 1789, data marcante por ser o início da Época Contemporânea.

(*) Anatol Rosenfeld descreve de maneira bem crítica esse fato: "Típico do pietismo é o florescimento de conventículos e seitazinhas individualistas que se entregavam a arroubos sentimentais e a auto-observação meticulosa, à espera do momento da graça". (17 : 13)

O século XVIII já continha o cerne do desequilíbrio futuro na própria contradição de sua atitude filosófica, ora oscilando para o racionalismo, ora para o anti-racionalismo e, refletindo-se, da mesma maneira, nos objetivos artísticos. Neste particular, os polos opostos eram as concepções clássicas e as concepções mais livres de normatizações. Eram atitudes embrionárias de mudanças e, ao mesmo tempo, reflexos das próprias mudanças.

A Revolução Francesa apresentou um sentido todo específico comparado aos outros movimentos revolucionários paralelos, como o dos Estados Unidos, Inglaterra, Irlanda, Holanda, Bélgica, Itália, Alemanha e Suiça. O fato que marcou a diferença foi a tomada do poder pela burguesia, com o conseqüente fim da monarquia absolutista e do feudalismo, além de ter efetivado a unidade do país. Também foi importante pelo exemplo de luta, sob a inspiração dos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, demonstrando clara influência de Rousseau, Voltaire e Diderot.

Diante de todo um quadro de mudanças estruturais, é compreensível a alteração do ponto de vista dos pré-românticos alemães, ou seja, da geração dos Grimm;

> "O romantismo pós-revolucionário reflete uma nova maneira de conceber a vida e o mundo, e, principalmente, cria uma nova interpretação de liberdade artística. Esta liberdade deixa de ser um privilégio do gênio para ser a prerrogativa nata de cada artista e de cada pessoa dotada de talento. O pré-romantismo só ao gênio permitia que fugisse às re-

> gras estabelecidas, ao passo que o romantismo propriamente dito nega a validade de quaisquer regras objetivas. Toda a forma de expressão individual é única, insubstituível, e contém em si as suas próprias leis e padrões, e esta é a grande aquisição que a Revolução doou à arte. O movimento romântico passa, agora, a ser uma luta de libertação, não só contra academias, igrejas, cortes, patronos, amadores, críticos e mestres, mas também contra o próprio princípio da tradição, da autoridade e da norma. Sem a atmosfera intelectual criada pela Revolução, esta luta é inconcebível; ela deve à Revolução o seu desencadeamento e a sua influência". (12 : 802-3)

E esse estado de alma romântico, que marcou especificamente um momento estético nas artes ocidentais, após o seu período de apogeu e natural saturação, reenceta o seu calmo curso clássico, onde, por vezes, se deixa vislumbrar sob tendências estéticas as mais díspares. Haja vista o presente período histórico, aurora do século XXI, em que se vive a modernidade;

> "Toda a arte moderna é, até certo ponto, o resultado deste combate romântico pela liberdade. Por muito que se fale de normas estéticas supratemporais, de valores artísticos eternamentes humanos, da necessidade de padrões objetivos e de convenções coercitivas, da emancipação do indivíduo, da exclusão de toda e qualquer autoridade extrínseca, o desrespeito desenfreado por todas as barreiras e proibições é e continua a ser o princípio vital da arte moderna. Por muito que o artista dos nossos tempos reconheça, com entusiasmo, a autoridade de escolas, grupos, movimentos e professe fé nos seus companheiros de armas, tão depressa comece a pintar ou a escrever, fica sendo, e sente-se, só ele. A arte moderna é a expressão do ser humano solitário, do indivíduo que se sente diferente, trágica ou felizmente diferente dos seus companheiros". (12 : 803-4)

E, para encerrar esta parte do primeiro capítulo, tão prenhe de justificativas românticas com relação à existência dos contos populares, se julgou conveniente apresentar a imbricada questão da arte e da educação estética, na ótica de alguns luminares da geração dos Grimm. Hauser menciona uma "indivisível unidade" ocorrida por ocasião de espontânea adesão, de escritores alemães, em defesa de uma obra de Goethe (Wilhelm Meister). Foi uma adesão em torno da arte que conseguiu ligar tanto os "movimentos clássico e romântico", como "todo o período da cultura alemã que vai do 'Sturm und Drang' por diante".(12 : 776)

O evidente caráter nacionalista da "indivisível unidade" vai implicar a educação estética como fundamento para uma concepção de vida mais equilibrada e saudável;

> "A arte é a grande experiência de que todos partilham em comum, e não só como objeto de supremo gozo intelectual, não só como o único caminho praticável que resta para atingir a perfeição pessoal, mas também como instrumento pelo uso do qual a humanidade virá a reconquistar a sua inocência perdida e a entrar na posse simultânea da natureza e da cultura". (12 : 776)

E Hauser também menciona Schiller, quando este se refere à educação estética:

> "é a única salvação contra o mal reconhecido por Rousseau," (12 : 776)

3. O MOMENTO ESTÉTICO DAS RECOLHAS DE TEÓFILO BRAGA

> "Até a mais abstrusa alegoria, a pastoral mais irreal, a mais exorbitante farsa, consegue, quando devidamente auscultadas, dizer-nos algo sobre a sociedade de uma época". (20)

O momento estético, no qual Teófilo Braga se insere, acontece em meio a uma nova guinada histórica da humanidade. E, embora a literatura, como as artes em geral, nem sempre apresente, mecanicamente e de imediato, as injunções histórico-filosóficas e as mudanças tecnológicas de um dado período, deve-se admitir "que a situação social parece determinar a possibilidade de certos valores estéticos, mas não os próprios valores" (20 : 132). Inclusive a literatura pode antecipar, devido ao caráter flexível da ficcionalidade, um valor novo ou mudanças inesperadas. Foi uma época em que estavam em voga as idéias de Augusto Comte (1798-1857) e os outros pensadores contemporâneos a ele, tais como: Proudhon (1809-1865), Darwin (1809-1882), Taine (1828-1893), Karl Marx (1818-1883) e Engels (1820-1895). Estes homens foram, em suas áreas respectivas, os principais divulgadores de peculiares maneiras de ver o homem, a sua razão de estar no mundo e de como se definiram as suas novas condições de vida. E, com relação à estética, convencionou-se denominar essa época de Realista.

Entretanto, é impossível mencionar Marx e Engels sem reportar ao surgimento das novas classes sociais e suas con

dições de existência, mais precisamente à burguesia e ao proletariado, pois forneceram o material indispensável para as mais importantes análises dentro desta linha de pensamento que, mais preocupada com a realidade objetiva, desprezou o subjetivismo e o idealismo da fase anterior.

A propósito do que se afirmou antes, este período estético que segue ao do Romantismo, teve a sua consolidação garantida por condições históricas que já haviam começado a emergir, de maneira gradativa, desde o Renascimento e que culminaram, mais tarde, com o efetivo desenvolvimento das ciências; agora sob a forma de tecnologias a serviço do homem. Ou seja, verificou-se um crescimento acelerado da indústria propiciado pelas novas forças produtivas - tecnologia, capital disponível e mão de obra. Tais mudanças desencadearam um intenso crescimento dos centros urbanos e o surgimento do espírito cosmopolita. É o período identificado como a era da Revolução Industrial que teve o seu início, de forma mais acentuada, na Inglaterra, tendo se disseminado, em seguida, por outros países da Europa Ocidental.

As novas técnicas de impressão e a invenção de máquinas mais eficientes para o fabrico do papel acarretaram o aparecimento de periódicos e sua ampla difusão, além, evidentemente, da publicação de um número muito maior de obras literárias. Eça de Queiroz percebe esse acontecimento, ao definir o período como o "século escrevinhador" (16 : 273). Sobre este aspecto, J.B. Priestley, autor de A Literatura e o Homem Ociden

tal, evoca a opinião de P.L. Ralph;

> "A ascensão da indústria moderna mudou completamente o quadro. Ao mesmo tempo que estimulava o crescimento da população, fornecia os meios para sua integração. Urbanização, facilidade de comunicação e de disseminação do material de leitura a baixo preço tornaram possível, pelo menos, atingir um nivelamento entre os membros de uma grande comunidade. O papel da imprensa na realização desta situação poderia ser dificilmente exagerado. A arte de imprimir com tipos móveis tornara-se conhecida na Europa desde o século XV; porém muito mais significativo pelos seus efeitos sobre a sociedade em geral foi a descoberta das rotativas mecânicas no século XIX, juntamente com a maquinaria de fabricação de papel. Agora, uma volumosa produção de livros, periódicos e jornais foi posta ao alcance de trabalhadores manuais e infiltrou-se pelas áreas rurais. A mecanização da indústria, de par com a produção em massa da imprensa, criou o ambiente para a aplicação ilimitada da tese democrática..."
> (15: 175)

Este mesmo estudioso, Priestley, conclui que esse foi um período prolífico em literatura, com nomes de muito mérito, principalmente na prosa de ficção, mas que, apesar de tudo, não se sobressai, entre as outras épocas, em termos de riqueza artística.

O seu estudo percorre cinco séculos, que abrangem do Renascimento ao período entre guerras e, para esta fase em que ele situa os realistas e naturalistas - produtores de montanhas de livros sobre a máquina de imprimir -, dá o título de "A Teia Partida". A razão de tal denominação está no fato de que a época produziu literatura em tal quantidade, devido ao ro

lo contínuo de papel, que a transformou em "vasta rede", a qual, de tanto esticar-se nas mais variadas direções, acabou por romper-se. Assim, com essa metáfora, ele tece uma crítica aos prejuízos causados, em primeiro lugar, pela massificação da literatura, e, em segundo lugar, pela ênfase de ser ela um documento social em detrimento de sua intrínseca qualidade de arte. Neste sentido, a conclusão dos pesquisadores da teoria literária, René Wellek e Austin Warren, define bem o aspecto das atitudes sociais em relação ao valor artístico:

> "Existe grande literatura que pouca ou nenhuma relevância social tem; a literatura social é apenas uma espécie da literatura e não é o núcleo da teoria da literatura - a menos que se seja da opinião de que a literatura é primordialmente uma "imitação" da vida, tal qual esta é, e da vida social em particular. Mas a literatura não é nenhum substituto da sociologia ou da política. Tem justificação e objectivo específicos". (20:137)

Para Priestley, o rolo contínuo de papel assume relevante função histórica, haja vista que ele situa o ano desta invenção - 1867 - como marco de um novo tipo de visão predominando sobre a literatura, localizando na França os eventos mais importantes em torno da referida data;

> "Na França, durante o ano de 1867, Baudelaire era trazido de Bruxelas, onde vivera durante anos, para morrer em Paris; Flaubert labutava na sua L'Éducation Sentimentale; Zola publicava Thérèse Raquin; Verlaine é ainda o autor de um volume de juventude, Mallarmé ainda se acha a sete anos de distância da publicação de L'Après-midi d'un faune, e Rimbaud ainda está na escola. Este mesmo

> ano viu a chegada de Fumaça de Turgenev e está encaixado entre a publicação de Crime e Castigo e O Idiota, de Dostoiesvski e em plena metade da Guerra e Paz de Tolstoi (1865-69). Na Alemanha a colheita é fraca, e Nietzsche precisará de outros cinco anos; mas da Noruega, neste mesmo ano, vem Peer Gynt, o herói deste fim do século XIX". (15 : 176)

A data de 1867, mencionada por Priestley, coincide, em Portugal, com a publicação da primeira obra de Teófilo Braga - Cancioneiro e Romanceiro geral portuguez - na trilha das recolhas dos irmãos Grimm. Teixeira Bastos coloca-a como obra inaugural dos "estudos sociais" em razão do critério de organização científica e da "mão casta" do artista compilador. Adolfo Coelho só iria publicar seu primeiro volume - Contos Populares Portugueses - em 1879. E, no ano seguinte, 1880, tanto Consiglieri Pedroso quanto Leite de Vasconcellos começam a contribuir, com material da tradição oral, em revistas e periódicos nacionais e estrangeiros. (02 : 100-101)

Após estas considerações sobre as condições históricas, sociais e estéticas do final do século XIX, é que serão abordadas as influências específicas das quais Teófilo Braga se nutriu.

O próprio Teófilo Braga se assume como seguidor das idéias de Comte, em comentário que antecede as recolhas, objeto deste estudo;

> "A concepção de Augusto Comte sobre a succes são dos periodos religiosos da humanidade, começando pelo 'fetichismo', elevando-se ao 'po

> lytheismo' e depois ao 'monotheismo', tendo a vantagem de coordenar a evolução do espirito partindo das noções concretas para as idéias abstractas, coadjuva immensamente a achar o nexo entre as creações ideaes, mas inteiramente subjectivas dos Contos". (04 : xx)

E mais adiante, no citado comentário, ele afirma a sua preocupação científica em classificar os contos de sua recolha, baseado na Lei dos Três Estados (*) de Comte; inclusive escolhe para intitulá-los a denominação de "Contos Mythicos do Sol, da Aurora e da Noite". (04 : 01)

> "A única classificação racional dos contos é a que se funda nos themas tradicionaes derivados dos typos mythicos, (...) para realizar este trabalho é preciso conhecer a successão dos estados mentais da humanidade (**), as capacidades das raças, ..."
> (05 : xlvi)

Teixeira Bastos, entusiasmado biógrafo de Teófilo Braga, também alude a esta influência do criador da Sociologia, entre outras:

(*) A Lei dos Três Estados significa que "todas as ciências e o espírito humano como um todo desenvolvem-se através de três fases distintas: a teológica, a metafísica e a positiva. "Na teológica o homem explica a natureza mediante a crença em deuses e espíritos; na metafísica coloca o concreto no lugar do abstrato e a argumentação no lugar da razão, extinguindo o estado teológico; na positiva subordina a imaginação e a argumentação à observação". (11 : x-xi)

(**) Teófilo Braga, em seus comentários sobre a novelística popular, identifica os seus **Contos Mythicos do Sol, da Aurora e da Noite** com a classificação de **Mythos antropomorphicos** - Contos: do Sol, da Aurora e da Noite; do Céu, das Nuvens e das Estrelas; dos Dias e dos Crepúsculos -, os quais perfazem, com os **Contos antropopathicos** - Epopéias - o item II, do esquema de Tylor, sobre Concepções Politeístas. (04 : xlvii)

> "A actividade scientifica do eminente escritor, principiando a exercitar-se no estudo das tradições nacionaes e da poesia popular, desdobrou-se successivamente na consideração dos varios elementos da revolução occidental, analysando e acompanhando a sua evolução, sob cada um dos aspectos, na historia da Civilização portugueza. Á medida que avançava, nas suas investigações historicas, ia alargando e aperfeiçoando o plano dos seus trabalhos, cuja systematisação só se completou depois de abandonar de todo a orientação metaphisica da cultura universitaria pelo conhecimento da syntese philosophica de Augusto Comte". (02 : 90)

Este autor de Teófilo Braga e A sua Obra (1882), aponta, no prólogo, outras influências:

> "A par d'este contorno geral de um labor de trinta annos, póde-se também accentuar as diversas correntes doutrinarias a que o seu espirito obedeceu procurando a orientação normal, começando pela influencia de Vico (de que lhe ficou a predilecção pelos factos da Ethnogenia), recebendo de Hegel a comprehensão dos phenomenos estheticos (e essa exagerada importancia que ligou por algum tempo ao 'germanismo'), e assimilando em uma crise de renovação mental a synthese positiva de Augusto Comte, onde foi encontrar bem definidas as relações theoricas d'estes tres eminentes pensadores". (02 : viii)

Como foi visto, o clima que envolveu as artes do período, principalmente a literatura, teve a dominância de filosofias materialistas. O próprio nome a designar este específico momento estético remete à idéia de real, verdadeiro, isto é, às evidências da realidade observável. O termo **Realismo** foi adotado após a publicação de um volume de ensaios, sobre a nova doutrina, de Jules de Champfleury - Le Réalisme, em 1857. Este es-

tudioso francês, admirador de Balzac (1799-1850) divulgou e valorizou os enfoques que o autor da Comédia Humana dava, em seus próprios romances, dos retratos da sociedade contemporânea francesa: os costumes burgueses, as realidades vulgares da existência de protagonistas que encarnam as paixões humanas em sua plenitude e suas ambigüidades.

A origem etimológica do termo está no latim **rês**, **rei**; coisa (10 : 665) que, associado ao sufixo **ismo**, conota as idéias de seita, crença ou escola. Deste modo é um vocábulo bastante abrangente e que, por uma circunstância especial, já abordada, passa a denominar um estilo de época literário.

Como se está aqui a determinar um específico período da literatura como **realista** e, portanto, mais do que os anteriores, preocupado com o real, em oposição à imaginação, ao sentimento, é importante observar a ponderação, agora distanciada no tempo (1964), de Antonio Cândido e José Aderaldo Castello:

> "A designação de Realismo, dada a esse movimento, é inadequada, pois o realismo ocorre em todos os tempos como um dos pólos da criação literária, sendo a tendência para reproduzir nas obras os traços observados no mundo real, - seja nas coisas, seja nas pessoas e nos sentimentos. Outro pólo é a fantasia, isto é, a tendência para inventar um mundo novo, diferente e muitas vezes oposto às leis do mundo real. Os autores e as modas literárias oscilam incessantemente entre ambos, e é da sua combinação mais ou menos variada que se faz a literatura".
> (05 : 115-116)

Por isso, outro fato digno de menção é que mui-

tos escritores classificados de "realistas" o foram em fase posterior a uma fase romântica, daí não se poder determinar com exatidão datas, nomes, estilo das obras como especificamente deste ou daquele movimento estético. Se isto ocorre, é por mera questão didática. E sobre a dificuldade de precisão, João Pacheco muito apropriadamente denomina o início do Realismo, no Brasil, como "Procura de Rumos" e assim discorre, também em 1964:

> "Período de transição, contém em seu seio traços que o encadeiam ao passado e feições que o projetam para o futuro. Se a idéia era nova, se a inteligência se regia por novos princípios, muitas vezes a sensibilidade, mais lenta no trabalho de assimilação, ainda se manifestava pelos padrões antigos". (14 : 22)

Deste modo, se o Romantismo era voltado ao passado heróico ou ao futuro idealizado, o Realismo prima pela contemporaneidade e busca retratar - e este verbo define bem as idéias materialistas e cientificistas da época - homens e mulheres comuns, em atividades também comuns. Esta tendência, quando não manteve o equilíbrio necessário com a Arte, pelas análises excessivamente críticas, deterministas e/ou doutrinárias, tornou as obras literárias pouco expressivas, em termos artísticos, no citado momento estético.

Some-se a este risco de desequilíbrio outras características, bastante ortodoxas, importantes do estilo realista; a negação do transcendente, do subjetivismo e a conseqüente valorização das circunstâncias exteriores, do determinismo bio-

lógico, social e cósmico.

Outras ilações características advêm da visão orgânica da sociedade; a literatura deve ser produto de uma construção racional, lógica e não simplesmente expressão. Em razão deste fato é que os personagens realistas são tipos concretos, vivos e estão subordinados a um determinismo que explica "cientificamente" seus comportamentos, por mais bizarros que se possam apresentar.

Com referência às mensagens veiculadas por tais obras, é evidente que as concepções materialistas aparecem translúcidas, quase sem elementos criativos, podendo, às vezes, fazer com que as referidas obras percam em capacidade de ficção e invenção. Inclusive as questões transcendentais também são abordadas como fatos psico-sociais atrelados às leis do universo, do mesmo modo que as manifestações materiais.

Ressalte-se aqui que a consagração oficial do Realismo, ainda sem a sua vertente naturalista (*), teve a influência direta de Gustave Flaubert (1821-1880) com a sua obra, polêmica na época, Madame Bovary (1857).

(*) O Naturalismo, citado muitas vezes como o Realismo levado ao extremo, reduz o homem a um 'caso' científico que deve ser verificado e registrado objetivamente, com imparcialidade. Assim como o Realismo, também se origina da França, na esteira dos vinte romances de Émile Zola (1840 - 1902) que compõem os Rougon Macquart (1871-1893). Esta obra intenta explicar a história natural e social de uma família do Segundo Império sob a influência das leis da hereditariedade, das leis da natureza e do determinismo histórico. Visto à distância, essa corrente estética revela uma falha primordial ao desprezar o inconsciente do indivíduo e a sua inexplicável energia empenhada em vencer os obstáculos, quer sejam exteriores, quer sejam internos.

Ainda sobre o Realismo e suas principais caracte_ rísticas, o que falta assinalar é que também ocorreu uma preocu_ pação revolucionária, com atitudes bastante críticas e até polê_ micas, na ânsia de conquistar o território dominado pelos român_ ticos.

Foi o que sucedeu em Portugal, onde Teófilo Bra- ga (1843-1924) e Antero de Quental (1842-1891) protagonizaram, junto a outros intelectuais, o lado rebelde da **Questão Coimbrã** e das Conferências do **Casino Lisbonense.** As datas são 1865 e 1871, respectivamente. A atmosfera que respiravam era de decla- rada guerra, pois o lado oposto, o dos românticos liderados por Castilho (1800-1875), estava empedernido contra o "estrangeiris_ mo de Coimbra". Localizavam-se em Lisboa e de lá, desfechavam seus ataques aos "novos de Coimbra", principalmente Castilho, nos livros que prefaciava.

O primeiro veículo das críticas de Castilho foi um posfácio - 1865 - de uma novela passional em versos, Poema da Mocidade, de Pinheiro Chagas. Este era um de seus pupilos e foi seu apadrinhado "como candidato mais idôneo" à cadeira de Literaturas Modernas no Curso Superior de Letras. (19 : 841) Acontece que a esta mesma vaga concorria Teófilo Bra_ ga, que, ironicamente, fora criticado na própria carta em que Castilho lhe agradecia o envio de suas obras Visão dos Tempos e Tempestades Sonoras (1864). Eram "poemas vibrantes de novos in- teresses espirituais e humanitários", na concepção de Ernâni Cidade. (07 : 225)

A influência de Castilho no seu meio literário, como representante da literatura oficial e no caso, como romântico das primeiras horas, tivera o mérito de também

> "... preocupar-se com o problema fundamental que mobilizara a energia dos primeiros Românticos, que era a substituição de uma cultura clérico-feudal por uma cultura liberal e laica". (19 : 835)

Em virtude desses valores, por ele incorporados, além de seu poder de influência e bom relacionamento com as altas esferas administrativas, é que Castilho tornou-se o "**padrinho oficial**" de escritores iniciantes. Mas, na visão do rebelde e jovem Antero de Quental, o que Castilho realizou de fato foi "**a escola do elogio mútuo**", portanto estufadas de "academismo e formalismo vazio"; o que contribuía para neutralizar a "audácia realista". (19 :840) Daí se explica o acontecido com o oferecimento de Teófilo e a subseqüente crítica.

Tanto Antero quanto Teófilo não eram merecedores da generalizada crítica, disparada por Castilho, aos estudantes da "escola de Coimbra"; conhecidos pelo pedantismo e pelo exibicionismo. Ambos estavam bem intencionados e eram muito sérios no que propunham; o " liberalismo e o progressismo" como meio de combater o provincianismo da sociedade portuguesa da época, refratária às inovações de qualquer espécie. Essa situação de oposição significa a cultura refletindo, de certo modo, a estagnação de Portugal, em relação a outras nações européias mais adiantadas, no que foi percebido por "certa nova '**inteligentsia**'", ou

seja, aqueles que estavam ao par das novidades, do que acontecia no exterior e que formavam a "juventude acadêmica de Coimbra". (19 : 837)

Por isso que, depois do ataque frontal de Castilho, no já citado posfácio de Pinheiro Chagas, advém o revide de Antero; sob a forma de um folheto, que se tornaria o mais famoso de todos, intitulado **Bom Senso e Bom Gosto**, declara a sua opinião crítica contra a dependência dos escritores mais jovens à poesia dos românticos;

> "... apontava a gravidade da missão dos poetas na época de grandes transformações em curso, a necessidade de eles serem os arautos das grandes ideias da actualidade, e metia a ridículo a futilidade, a insignificância da poesia de Castilho". (19 : 841)

Entretanto, vale lembrar a reparação feita por Antero, sobre a obra de Castilho em um apêndice do folheto **A Dignidade das Letras e literaturas oficiais** (1885), cujo tema era a reivindicação de uma literatura militante. E no ano de 1886, Teófilo lança o seu folheto **Teocracias Literárias**, num gesto de solidariedade a Antero.

Os ataques continuaram; no mesmo ano, Camilo sai a defender Castilho no folheto **Vaidades Irritantes e Irritadas.** Desse modo o duelo literário prosseguiria até o tempo determinar o que fica de joio e de trigo. No entanto ocorreu um fato inesperado: Antero, deixando-se trair pela sua veia romântica, convida para um duelo à espada Ramalho Ortigão, professor de

Eça de Queiroz e futuro colaborador deste grande realista português. Isto aconteceu porque Ramalho Ortigão, embora tivesse se mantido imparcial desde o início da contenda, não perdoou a Antero a falta de ética pelas alusões feitas à cegueira e velhice de Castilho. O folheto que açulou Antero, por tê-lo chamado de covarde, denominou-se **A Literatura de Hoje.**

Como o duelo real, proposto por um defensor das idéias realistas, não deu certo - apenas Ramalho Ortigão ferira-se levemente -, é interessante observar que, se concretamente a esgrima não teve o desenlace pretendido, o efeito moral também manteve o mesmo nível de empate da polêmica.

À semelhança do duelo epistolar/romântico entre Jacob Grimm e Arnim,o duelo real/realista não trouxe a vitória definitiva e conclusiva para um dos lados em litígio. Pode-se cogitar que foi por uma questão da prevalência do espírito liberal e do exercício do livre pensar, conquistados no advento da Revolução Francesa, e que vinham sendo experimentados na busca da convivência saudável e democrática dos opostos. Além do fato de que os temas em discussão - poesia espontânea X poesia artística, ou mesmo romantismo X realismo são questões dialéticas, portanto ambivalentes.

Neste ponto da explanação da situação do Realismo em Portugal, é razoável inferir que, no tempo em que as idéias forjadoras de uma estética realista estava em tenso processo de aclimatação, tanto Antero, quanto Teófilo eram possuidores da mesma alma romântica de Castilho e seguidores. O que

os diferenciava eram as fontes de onde se nutriram; mas o empenho em fortalecer a literatura nacional era o mesmo. Observe-se;

> "A consciência da geração de 70 desperta dentro desse condicionalismo e no seu despertar tem um papel decisivo a visão da Europa mais adiantada, sobre a qual os moços de Coimbra fixam àvidamente os olhos. Antero, Eça, Teófilo e outros deixaram-nos largos depoimentos sobre as suas leituras, sobre os acontecimentos europeus, a que assistiram de longe mas apaixonadamente. Tirante Oliveira Martins e poucos mais, parecem não dar conta das circunstâncias nacionais que os condicionavam. Toda a sua atenção era atraída pela Europa que lhes chegava, como diz Eça, aos pacotes de livros, pelo caminho de ferro." (19 : 837)

Outro importante fator, a diferenciar as duas facções, foi que a geração de 70 era composta basicamente de jovens estudantes, portanto numa idade em que predomina o desejo de contestar os valores estabelecidos, principalmente quando esses valores refletem uma sociedade estagnada, anacrônica. Entretanto, as suas visões de mundo, por serem voltadas para o exterior e para as vanguardas, essencialmente, eram parciais. Revelavam pouco solo aos pés. O caso oposto ocorria com o grupo de Castilho; pela sabedoria da idade avançada e pela sua característica introspecção, o líder os aconselhava maior reflexão sobre a alma do povo português e sobre as peculiaridades nacionais. Tal como Tirésias, Castilho enxergou mais longe dos que os outros dotados de plena visão, porque em seu exercício de introspecção absorvia com mais acuidade as minudências da realidade

circunstante.

E isso se depreende do tipo de influência que exerceu nas letras portuguesas, entre os de seu tempo e os seus pósteros. E não foi um homem avesso a mudanças, como se poderia pensar, analisando tão somente a Questão Coimbrã. Nos últimos anos de 1850, em pleno clima de decepções quanto ao desempenho da Regeneração, identificada com o decadente Segundo Império francês, Castilho capta no ar os tons das mudanças. É quando surgem o romance, o poema romanceado e o drama de tese social. A ele não passaram despercebidas as novas correntes, donde procura agregar, em torno de si, os talentos sensíveis a essas inovações - Mendes Leal, Rebelo da Silva, Camilo Castelo Branco, Ernesto Biester, Tomás Ribeiro e Pinheiro Chagas, entre outros -;

> "... prefaciando-lhes as obras, apadrinhando-os, doutrinando-os com seus preceitos de moderação e, sobretudo, de clareza e vernaculidade." (19 : 753)

Por tudo o que se apresentou, de forma geral, sobre as participações de Castilho nas letras portuguesas, é de se deduzir que ele vivenciou e propiciou o desenvolvimento - mesmo quando se tornava oposição - de uma parte significativa da evolução do Romantismo e sua tensa transição para um Realismo muito específico.

Daí, poder-se afirmar que a **Questão Coimbrã** e as Conferências do **Casino Lisbonense** se constituíram em marco histórico para a Historiografia da Literatura Portuguesa, em razão

de dois fatos muito claros: primeiro, as imposições do Realismo, que apesar das resistências, já se esboçavam na lógica da evolução literária; em segundo, a agitação própria da mocidade intelectual da Coimbra daqueles anos esquentados pelas utopias materialistas.

4. A MORAL INGÊNUA E A TRÁGICA LÓGICA DO DESEJO INGÊNUO

> "A moral nasceu da religião, nisto que os atos obrigatórios foram inicialmente sancionados na proporção em que se acharam procedentes na noção do sagrado".
>
> JEAN PIAGET

> "O 'pensamento mítico' nasceu como uma das primeiras manifestações daquilo que seria mais tarde o 'pensamento religioso'. Isto é, a consciência do homem em face de um Princípio Superior Absoluto que o explica e justifica".
>
> NELLY NOVAES COELHO

Jolles apresenta o Conto popular dotado de uma característica deveras instigante: o julgamento moral. Antes de se proceder à reflexão crítica deste tema central, é preciso definir os termos; por moral entende-se "o conjunto de regras de conduta consideradas como válidas, quer de modo absoluto para

qualquer tempo ou lugar, quer para o grupo ou pessoa determinada". (10 : 994) Julgamento significa formar juízo crítico, avaliar, apreciar; este tema lembra outro: ética, cuja definição remete ao "estudo dos juízos de apreciação que se referem à conduta humana suscetível de qualificação do ponto de vista do bem e do mal, seja relativamente a determinada sociedade, seja de modo absoluto". (10 : 591)

É sabido que o julgamento moral ou a análise da diversidade dos julgamentos morais sempre perturbou o ser humano, no seu percurso evolutivo, desde a primitiva conversa comunitária ao redor da fogueira pré-histórica até os dias atuais. Evidentemente que a forma simples da narrativa, aqui tratada como Conto, deixa transparecer essa preocupação, de modo a incitar a abordagem analítica deste estudioso alemão, em 1930.

Assim é que ele menciona a moral 'naïve' (*), ressalvando que o seu "julgamento de ética ingênua é de ordem afetiva", pois não é estético, nem utilitarista, nem hedonista, além de ser exterior à religião. Aliás, uma reafirmação da nítida influência romântica, pela própria negação de certos cânones clássicos, tais como o doce e útil, além do elo com a religião. Em razão desta concepção estética, o seu julgamento é um julgamento puramente ético, quer dizer:

(*) O termo francês "naïve" significa ingênuo, simples, inocente, portanto "la morale naïve" refere-se a uma moral ingênua. Há no alemão, o vocábulo"naiver" que foi adotado por Schiller em suas teorizações sobre a tragédia e o trágico, ao mencionar a existência da poesia ingênua, "naiver Dichtung". (13 : 200)

> "... poderemos dizer que existe no Conto uma forma em que o acontecimento e o curso das coisas obedecem a uma ordem tal que satisfazem completamente as exigências da moral ingênua e que, portanto, serão 'bons' e 'justos' segundo nosso juízo sentimental absoluto". (13 : 200)

Desta forma, constata-se que o Conto constrói uma realidade moral própria, diferente da moral, ou morais existentes no universo real, onde o acontecimento se manifesta de maneira contrária às exigências da moral ingênua. E eis aqui a disposição mental do Conto, ou seja, uma expectativa favorável a que ocorra, no universo real, uma ordem idealizada como melhor e mais justa, da mesma forma que ocorre no universo das narrativas populares.

Outro traço romântico, que aparece nesta ordem idealizada, é a busca do equilíbrio que oscila entre a virtude premiada e o mal feito punido, ao mesmo tempo em que almeja o epílogo eufórico. É uma ordem desejosa de um final feliz conseguido pela superação das tensões, das forças em luta, no reencontro do equilíbrio perdido. Há sempre a busca do equilíbrio das forças, dos méritos, das punições.

A disposição mental específica do conto baseia-se num critério moral, ou seja, num critério específico de um sistema de costumes e de valores de um grupo humano, com razoável nível de civilização e uma determinada consciência da razão de estar no mundo. Pode-se definir, também, como um impulso natural de explicação da origem das coisas, do mecanismo das

ações acontecidas e por acontecer, além de ter um caráter de antecipação do que seria o melhor acontecer para que todos se tornassem felizes e assim permanecessem. Isto porque se procura responder às já citadas provocações de Jolles resumidas na pergunta:

> "Como devem as coisas acontecer no universo?" (13 : 199)

Esta indagação de Jolles acionou em Marisa Bortolussi (1985) uma análise de conto infantil, percorrendo a forma literária e aprofundando-a numa perspectiva cognitiva. Cognição é aqui entendida como o processo de construção do conhecimento, ou seja, a capacidade e os estímulos necessários para adquirir conhecimentos. Para esta autora, a perspectiva cognitiva complementa o conto jolliano e abre a possibilidade com a pergunta: o "conto infantil se define pelas mesmas características que o conto popular?" (03 : 8)

A partir daí, ela afirma que:

> "Tanto para Jolles como para los Grimm, cada forma nace de una particular visión cognoscitiva del mundo que determina la forma".(*)(03 : 9)

E, desta constatação, ela indaga de que maneira se distinguem as duas visões relativas a cada forma contista. A resposta vem em uníssomo, com Jolles ao fundo:

(*) "Tanto para Jolles como para os Grimm, cada forma nasce de uma particular visão cognitiva do mundo que determina a forma". (03 : 9) (Tradução nossa)

> "En el cuento popular, explica Jolles, predomina la visión espontánea e ingenua propia de la 'morale naive'. Por 'morale naive' entiende aquella disposición mental que se inclina hacia el juicio moral, pero un juicio moral, y ahí está la clave, que no tiene nada que ver con el concepto ético del bien y del mal como principios absolutos, sino que condena la injusticia y se complace em la sanción y castigo del ofensor y en la recompensa de la víctima. La satisfacción del cuento popular, 'conte', explica Jolles, reside no en la 'éthique de l'agissement', es decir, en la conducta moral del personaje, sino en 'l'éthique de l'événement', o la recompensa de la víctima." (03 : 9)(*)

O depoimento de Jolles, sobre esse específico efeito do Conto, principalmente "certa satisfação" que esta forma narrativa é capaz de proporcionar, além de explicar a razão, a motivação que denota esse resultado, esclarece:

> "As personagens e as aventuras do Conto não nos propiciam, pois, a impressão de serem verdadeiramente morais; mas é inegável que nos proporcionam certa satisfação (...) Porque satisfazem, ao mesmo tempo, o nosso pendor para o maravilhoso e o nosso amor ao natural e ao verdadeiro mas, sobretudo, porque as coisas se passam nessas histórias como gostaríamos que acontecessem no universo, como 'deveriam' acontecer". (Grifo nosso)
> (13 : 198)

(*) "No conto popular (...) predomina a visão espontânea e ingênua própria da 'morale naive'. Por 'morale naive' se entende aquela disposição mental que se inclina em direção ao juízo moral, mas um juízo moral, e aí está a chave, que não tem nada a ver com o conceito ético do bem e do mal como princípios absolutos, senão quando condena a injustiça e se satisfaz na sanção e castigo do vilão e na recompensa da vítima. A satisfação do conto popular, 'conte', explica Jolles, reside não na 'éthique de l'agissement' quer dizer, a conduta moral do personagem, mas na 'éthique de l'événement' ou a recompensa da vítima". (03 : 9) (Tradução nossa)

A sensação, o sentimento que advém ao término da apreensão deste tipo de conteúdo narrativo é que

> "... o nosso sentimento de justiça foi perturbado por um estado de coisas ou por incidentes, e que uma outra série de incidentes e um acontecimento de natureza peculiar satisfizeram em seguida esse sentimento, voltando tudo ao equilíbrio". (13 : 199)

É necessário abrir um espaço aqui para explicar uma característica bastante subjetiva e afetiva: o desejo ingênuo.

As coisas se passam nas narrativas populares, como se deseja que elas sejam na realidade concreta, não como elas são efetivamente. E isto porque há, em algum lugar do espírito humano, a compulsão a uma vontade determinada, a qual é baseada em um sistema de valores dirigido por uma consiência moral universal. Esta consciência moral universal como que pressupõe um instinto básico de preservação do patrimônio ético, através do qual se busca a distinção do Bem e do Mal, de uma maneira simples, sem elaborações racionais complexas, sem atentar para a relatividade e, dado seu caráter objetivo, primando pelo maniqueísmo.

A idéia de uma consciência moral universal, muitas vezes subjacente a outras que porventura possam ocorrer, se assemelha a um banco de dados, comum à memória de todos os seres humanos, mas que só afloram em condições externas e internas específicas. Além disso, obedece a uma lógica de caráter

atávico, não empírico, dando sempre a impressão de antecipação, de prenúncio. Donde poder-se-ia definir este raciocínio de: lógica do desejo ingênuo.

Deste modo, se conclui que a lógica do desejo ingênuo está respaldada em um sistema de valores que, se não coincide com o universo da realidade concreta, na grande maioria das vezes, concide com a virtualidade desta mesma realidade concreta; como a utopia desejada de um universo possível. Daí porque ser aguardado como prestes a acontecer.

O interessante é que embora esta situação ideal, viabilizadora de ótimas condições de vida a determinado grupo de pessoas equilibradas e felizes, não se realiza, mas mantém o desejo, a esperança de que se realize, de alguma forma em algum dia. Há sempre a expectativa de que, em algum lugar do futuro, aquela ordem ingênua e frustrante, se estabeleça como a predominante e não como a facultativa.

Entretanto, no caso de ocorrer o contrário do que deseja a moral ingênua, no plano do sensível, tem-se a tragédia. O sentido do trágico advém de uma disposição mental em que de uma situação de equilíbrio eufórica, passa-se por uma questão problemática, cuja solução final, na retomada do equilíbrio anterior, não mantém a euforia. Daí se dizer que é uma estrutura de tragédia.

E, por tragédia, entende-se toda a narrativa dramática, em prosa ou em verso, que finaliza com acontecimentos fatais, isto é, acontecimentos capazes de infundir piedade e ter

ror. Por muito tempo a tragédia teve uma intenção moralizadora explícita.

Na definição clássica aristotélica, percebe-se a importância dada à catarse, entre outras características, como o momento em que os receptores experimentam o horror ou a lástima do que acontece na ação da narrativa, na ação trágica contemplada. E com a finalidade de, "vivendo" o infortúnio do(s) herói(s) aprender a distanciá-lo, ou simplesmente conseguir alívio de suas próprias tensões, mesmo que seja só naquela ocasião de apreensão do conteúdo da narrativa. Ei-la, pois:

> "É, pois, a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções". (01 : 110)

Alguns estudiosos da tragédia atentam, particularmente, para a mencionada "acção de caráter elevado" que sugeriria ser a ação da feição séria, além de ser proveniente somente de indivíduos notáveis de uma dada sociedade, o que, por conseqüência, levaria à conclusão de que o homem comum, não-notável, não teria estofo para protagonizar ações trágicas. Esse conceito, de base clássica, manteve-se até o século XVII, sofrendo, no século XVIII, um redimensionamento, pela emergência de um novo tipo de homem, originário da revolução industrial, que mereceu das manifestações artísticas um novo tratamento. Em ra-

zão disso, há a valorização do homem comum, que começa a aparecer nas obras românticas, chegando a ser convocado a papéis mais centrais, inclusive como herói que sai do povo e vence os poderosos.

Na concepção jolliana, o trágico acontece quando predomina o universo da moral do universo "real", que é contrário à moralidade ingênua;

> "O trágico acontece (...) quando o que deve ser não pode ser ou quando o que não pode ser deve ser". (13 : 200)

Desta forma se estabelece o universo trágico, no ponto de vista da moral ingênua, e se revela numa atitude defensiva a um universo que se deseja alterar para suprir as exigências da própria moral ingênua. Caso contrário, da visão de universo trágico, do mesmo ponto de vista da moral ingênua, surge a negação do Conto, ou seja, o anti-conto, o qual teve uma evolução diferente do conto jolliano, pertencente à Forma Simples. O que significa que tem mais a ver com as Formas Artísticas, pelo seu caráter de atualização, podendo ser, hoje reconhecido como conto trágico, mas não como aqui se aceita o Conto proveniente das narrativas populares. Concluindo sobre o anti-conto ou conto trágico, ter-se-ia a "universo ingenuamente imoral do trágico".

A forma do conto jolliano cria o trágico e, ao mesmo tempo, o elimina, quando seleciona, via de regra, certos incidentes que contrariam o que se entende por acontecimento justo. Por exemplo:

> "... um moço recebe menos em herança que seus irmãos, é menor ou mais tolo que os que o cercam; crianças são abandonadas por seus pais ou maltratados por uma madrasta; o noivo é separado de sua verdadeira noiva; homens ficam sujeitos a espíritos malfazejos, são forçados a executar tarefas sobre-humanas, sofrem perseguição e têm de fugir; eis outras tantas injustiças que são invariavelmente abolidas no decurso dos acontecimentos e cujo desfecho satisfaz nosso sentimento de acontecimento justo". (13 : 201)

Todo ato doloso que, por conseguinte cause piedade, aflição ou terror, é apresentado no Conto apenas para ser progressivamente eliminado e fechar a narrativa com um efeito de alívio e satisfação. Inclusive o auge da imoralidade ingênua, que é a morte, sofre um processo de atenuação, sendo sublimada, quando não simplesmente ignorada.

Quando se adentra o universo do Conto, as regras determinantes são as da moral ingênua. A abolição de uma realidade, tida por imoral, desdobra-se nas seguintes conseqüências: primeiramente "explica o maravilhoso", tornando o acontecimento "natural" e esperado como rotineiro, e não como um efeito notável, exclusivo (no ponto de vista do universo real). De origem latina, o qualificativo "maravilhoso" (*) significa coisas admiráveis ("mirabilia") e, na concepção de Nelly Novaes Coelho

---

(*) Segundo Anatol Rosenfeld, Schiller estava "profundamente convencido da destinação moral do homem, ligada à liberdade e dignidade de sua essência espiritual [e] envida esforços sempre renovados para definir, de um modo cada vez mais exato, o sentido e o efeito da arte, do belo, do sublime e do trágico, para um ser cuja missão mais elevada é ser testemunha da liberdade moral num mundo determinado por leis da natureza". (17 : 9)

referem-se aos:

> "... fenômenos que não obedecem às leis naturais que nos regem. No início dos tempos o 'maravilhoso' foi a fonte misteriosa e privilegiada de onde nasceu a Literatura. Desse maravilhoso nasceram personagens que possuem poderes sobrenaturais; deslocam-se, contrariando as leis da gravidade; sofrem metamorfoses contínuas; defrontam-se com as forças do Bem e do Mal, personificadas; sofrem profecias que se cumprem; são beneficiadas com milagres; assistem a fenômenos que desafiam as leis da lógica, etc." (08 : 85)

Portanto, é desta forma que se instaura a moralidade ingênua, predominando sobre a imoralidade da realidade. Caso contrário, essa Forma Simples, que é o Conto, torna-se incoerente e imcompreensível sem a ambientação do maravilhoso. E o que acontece é que, imbuído desse sentido maravilhoso, como fato natural, ter-se-á como fato causador de admiração pela surpresa, justamente o que se realiza de acordo com a lógica da realidade concreta.

Neste ponto é bom trazer à baila o pensamento estético-filosófico de Schiller sobre a tragédia e a essência do trágico; preocupação também partilhada por Schelling e Hegel, mas independente de vinculação a alguma forma estética; observe-se:

> "Vislumbramos através da força da vontade, em meio das imposições férreas dos impulsos e paixões, em meio da trama labiríntica da história e da intriga política, a presença de um reino espiritual transcendente, assim como a possibilidade da reconciliação de ambas as esferas. Neste embate terrível entre

> a livre vontade e a determinação natural não se recomendam muito os heróis muito virtuosos. Se forem demasiado nobres, a virtude será apenas deles, será meramente pessoal, não participaremos dela. Por isso, longe de provar qualquer coisa, chega até a humilhar-nos, a nós que somos apenas fracos mortais. Contudo, como seres humanos, participamos virtualmente da 'capacidade' do comportamento heróico. Percebendo na potência do herói a nossa própria, sentimos acrescida e estimulada a nossa força espiritual. É, portanto, pela imaginada possibilidade de uma vontade absolutamente livre - não pelo exercício necessariamente virtuoso dela - que a ação dessa vontade agrada nosso gosto estético". (18 : 9-10)(Grifo nosso)

Outro aspecto interessante, detectado por Schiller, é sobre a questão da "vontade absolutamente livre", no caso específico em que a conduta do personagem se pauta pelo erro, ou seja, pela infração do que se entende por Bem. Ocorre aí o exercício da capacidade do ser humano de praticar o Mal, o condenável, no plano do imaginário, sem tornar-se efetivamente um infrator ou vilão. É a sua liberdade terrível, inclusive a sua virtual capacidade para o Bem, pois uma única inversão de direção, do Mal para o Bem, levaria o vilão a investir no Bem toda a força de vontade que gasta no Mal. É por isso que um criminoso, possuidor de uma força de vontade "terrível", torna-se aos olhos humanos, "esteticamente mais relevante do que o virtuoso apenas medíocre". (18 : 10)

A conclusão de Rosenfeld, comentando Schiller, se faz necessária:

> "A tragédia, portanto, longe de moralizar e dar lições de virtude, proporciona ao espectador a possibilidade de experimentar, livremente, lucidamente, o cerne da sua existência moral, em todos os seus conflitos, em todas as suas virtualidades negativas e positivas". (18 : 10)

O denominador comum entre o pensamento de Schiller, medida por Rosenfeld e o pensamento de Jolles é que, do primeiro, também se percebe que detectou a existência de uma ordem universal idealizada nos mesmos moldes da ordem desejada pela moral ingênua;

> "A tragédia apresenta a vontade humana no seu desafio às forças do universo e da história, mostra o homem sofrendo, mas resistindo ao sofrimento graças à sua dignidade sublime e indestrutível. Assim, leva o espectador a entrever a possibilidade, por remota que seja, de um último sentido, de uma ordem universal transcendente e de uma harmonia absoluta em que é superado o abismo entre os mundos da necessidade natural e da liberdade moral, entre o dever e as inclinações dos impulsos". (18 : 10)

E, em nome da harmonia absoluta, da utopia anteriormente mencionada, se contrapõe o Belo e o Sublime, sendo que:

> "O Belo nos mostra o ideal absoluto dessa harmonia, em que instinto e dever, natureza e espírito, desde já parecem coincidir (na bela aparência); já o Sublime, que se manifesta antes de tudo na tragédia, mostra o homem no mundo empírico das tensões e dos antagonismos, lutando para afirmar a liberdade, fazendo apenas entrever a harmonia absoluta". (Grifo nosso)(18 : 11)

Novamente é mencionada a ordem universal e suas

relações com a tragédia:

> "tragédia (...) expressão, em última análise, de uma profunda fé na ordem universal, além e acima de todos os conflitos e antinomias. O trágico apresenta o homem naquela situação-limite em que, ser natural que é, comprova contudo a sua destinação espiritual. Mesmo sucumbindo, testemunha a unidade suprema do universo". (18 : 11)

Como foi explanado até aqui, a respeito da primeira propriedade do Conto - o julgamento moral -, seu universo peculiar, sua estrutura de propor e, ao mesmo tempo, abolir o trágico, os sentimentos envolvidos nessa equação, só fica faltando abordar a segunda propriedade do Conto. É o que se fará a seguir.

A ambientação do maravilhoso também se refere à indeterminação da identidade do personagem, de seu momento histórico, da localização geográfica da ação. Quando ocorre alguma aproximação com alguma marca da História, o maravilhoso perde seu brilho e seu poder de atração.

Em razão disso é que no Conto, o país é um "país distante", de localização de difícil precisão, e o tempo do fato acontecido é mencionado como "há muito e muito tempo atrás". Também atuam da mesma forma os Contos de Fadas ou Contos de Encantamento, ou Contos maravilhosos, assim denominados a partir da França e da Inglaterra.

Outra característica, a ser considerada, é a relativa aos gestos verbais. Em todas as Formas simples, Jolles teve a preocupação de distinguir os respectivos gestos verbais.

Assim sendo, o Conto detém gestos verbais impregnados do trágico e da justiça (esta que resolve a injustiça da moralidade ingênua). E, na concepção jolliana, gestos verbais significam "unidades de acontecimentos que a linguagem apreendeu", ou "unidades preenchidas", ou, ainda, uma acepção da palavra motivo que define "o fato que gera outro fato". (13 : 46) No caso específico do Conto, Jolles relaciona, a título de exemplo:

> "Nesse sentido, a injustiça tem por fórmula: 'Sê tolo, veste-te de andrajos'; o trágico: 'Separa numa noite escura um monte dos cereais mais diversos, faz uma viagem sem fim, combate um monstro'; e a justiça 'receber um tesouro, esposar um príncipe'".
> (13 : 204)

Neste momento, em que se está a finalizar o presente assunto, referente às idéias de Jolles sobre o Conto, cumpre assinalar a distinção, feita por Marisa Bortolussi entre conto popular e conto literário, apoiada na clássica discussão sobre elaboração e criação espontânea. Eis, pois:

"CONTO POPULAR"	"CONTO LITERÁRIO"
- sucessão de episódios	- um acontecimento único
- episódios subordinados ao personagem	- um acontecimento mais importante que o personagem
- visão maravilhosa, realidade reduzida à moral ingênua	- atitude realista, intenção de captar o momento insólito
- resolve problemas, conflitos	- interroga, delinea problema, conflitos
- situado em outro tempo, espaço	- enraizado na realidade do narrador
- caráter impessoal da linguagem	- caráter pessoal, individual da linguagem (04 : 11)(*)

(*) Tradução nossa.

Em face da distinção acima se pode remeter à idéia já mencionada, das Formas Simples, que não são consideradas verdadeiras obras de arte literária, mas que fazem parte da arte.

E, de todos esses itens acima relacionados, o que deve ser ressaltado, porque se liga à idéia basilar do Conto popular, é a capacidade que ele tem de permitir sucessivas reconstruções, sem que se perca a sua essência de conto oriundo da oralidade. Portanto, aquele tipo de histórias que o povo gosta de contar, "sempre parecido e sempre diferente, de cada vez mudando um pouquinho".

5. CONCLUSÕES

Neste primeiro capítulo se intentou demonstrar o caminho percorrido pela Forma Simples do Conto, tendo como norte os estudos de Jolles. E isto porque se compartilha com ele da preocupação de trazer à tona uma parte das produções artísticas, numa etapa em que essas produções ainda não chegaram a merecer a atenção da estilística, da retórica e nem mesmo da poética, embora o mereçam. Daí o exemplo concreto de Formas Simples.

Privilegia-se, assim, o traço da oralidade característico desse tipo de produção, que é tão anônima quanto coletiva. Também se resgata, para a posteridade, essa forma de arte

popular que, embora tenha visado originalmente ao mundo dos adultos, pela inevitável influência da revolução cultural de determinados grupos humanos, transformou-se em literatura para crianças.

Importante frisar o pioneirismo dos irmãos Grimm e a função modelar de suas recolhas. Além de, evidentemente, as compilações terem permitido devassar a visão de mundo, o momento estético e a filosofia de vida que caracterizaram aquele determinado período.

Do mesmo modo se justifica a inserção do momento estético das recolhas de Teófilo Braga, em seqüência ao dos irmãos Grimm. Estes lhe serviram de parâmetro para suas próprias recolhas, embora, em termos de influência estética, Teófilo, por força de circunstâncias histórico-filosóficas específicas, demonstre adesão aos ideais do realismo. Mas, subjacente a essa influência realista, se vislumbra um denominador comum aos irmãos Grimm: o mesmo ideal romântico de organizar e consolidar a cultura de seus respectivos povos.

A inclusão de Marisa Bortolussi foi providencial porque areja, com sua preocupação cognitiva, os rumos trilhados pela narrativa popular, desde os Grimm até Jolles.

E, dentro do mais elevado e poético sentido de esclarecimento, (ou Aufklärung) fica, a título de reflexão para a próxima parte, a seguinte frase de Jolles: "Quando o sol se levanta e o seu poder mágico se manifesta, o caos torna-se um cosmo".

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DO CAPÍTULO I

01. ARISTÓTELES. Poética. (trad. Eudoro de Souza). Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989. 316p.

02. BASTOS, Teixeira. Theóphilo Braga e a Sua Obra. Porto, Lugan & Genelioux, 1892. 426p.

03. BORTOLUSSI, Marisa. Analisis Teórico del Cuento Infantil. Madrid, Alhambra, 1985. 150p.

04. BRAGA, Teófilo. Contos Tradicionaes do Povo Portuguez. Porto, Magalhães & Moniz, s.d., 1883. 224p.

05. CÂNDIDO, Antonio & CASTELLO, José Aderaldo. Presença da Literatura Brasileira : do Romantismo ao Simbolismo. 3a.ed. rev. São Paulo, Difusão Européia do Livro. 1968. 359p. 2v.

06. CARPEAUX, Otto Maria. A Literatura Alemã. São Paulo - SP. Cultrix, Roteiro das Grandes Literaturas. 1964. 299p.

07. CIDADE, Ernâni. O Conceito de Poesia como Expressão da Cultura. 2a.ed. Coimbra, Arménio Amado. Coleção Studium. 1957.

08. COELHO, Nelly Novaes. A Literatura Infantil. História Teoria - Análise. S.P. Quiron, Brasilia, INL. 1981. 418p.

09. CUNHA, Antonio Geraldo. Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa. 1a.ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira. 1982. 839p.

10. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. 1a.ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975. 1499p.

11. GIANOTTI, José Arthur. (sel.) Auguste Comte. Col. OS PENSADORES. 2a.ed. São Paulo, Abril Cultural. 1983. 318p.

12. HAUSER, Arnold. História Social da Literatura e da Artes. São Paulo, Cultrix. 1976. 320p.

13. JOLLES, André. Formas Simples. São Paulo, Cultrix. 1976. 320p.

14. PACHECO, João. O Realismo. 3a.ed. São Paulo, Cultrix. s/d. 206p.

15. PRIESTLEY, John Boynton. A Literatura e o Homem Ocidental. Rio de Janeiro, Acadêmica. 1968. 444p.

16. QUEIROZ, Eça. Notas Contemporâneas. Porto, Lello & Irmão Editores. 1951. 536p. vol.XVI.

17. ROSENFELD, Anatol. Autores Pré-Românticos Alemães. São Paulo. Herder, Pensamento Estético. 1965. 129p.

18. _____. Teoria da Tragédia. São Paulo, Herder, Pensamento Estético. 1964. 132p.

19. SARAIVA, Antonio José & LOPES, Óscar. História da Literatura Portuguesa. 5a.ed. Porto, Ed. Ltda. 1122p.

20. WELLEK, René & WARREN, Austin. Teoria da Literatura. Lisboa. Publicações Europa-América Ltda. 1962. 372p.

CAPÍTULO II

A UNIVERSALIDADE TEMÁTICA

1. AS MARCAS DA ORALIDADE

As cinqüenta e sete narrativas da secção I, Parte I, intituladas "Contos mythicos da Aurora, do Sol e da Noite", de Teófilo Braga, caracterizam-se como contos populares oriundos da oralidade por várias marcas específicas. Uma delas, a mais genérica, já tratada no capítulo anterior, estabelece a relação com os contos de fadas compilados pelos irmãos Grimm. As outras marcas referem-se especificamente à estruturação formal da narrativa.

Uma dessas marcas é o **modo de começar**. Na maioria das vezes há um enunciado contendo a apresentação dos personagens e da situação que, pela complexidade crescente, detonará o(s) conflito(s) futuro(s). E no conflito se encontra o motivo central da própria narrativa, ou seja, o motivo em torno do qual serão criadas expectativas, a exigirem, em seu término, um determinado tipo de solução. É interessante notar que muitas vezes, sem grande esforço, pode-se prever a evolução total de uma

narrativa popular, pois, em se tratando dessas formas conhecidas, faz parte do jogo adivinhar, por alusão ou analogia, entre alguns finais prováveis, qual será o definido para aquela narrativa específica.

Sobre o **modo de começar**, serão apresentadas a seguir as evidências, em citações da amostragem, de nove narrativas selecionadas (*) - estas transcritas textualmente segundo o original, no Anexo.

1º "Era um rei que tinha trez filhos. Um dia disse: - Pois, filhos, vão correr o mundo, e aquelle que trouxer a mulher mais formosa é que hade ficar com o reino." (**A Cara de Boi** - (03 : 01))

2º "Era uma vez uma pobre viuva, que tinha só uma filha que nunca sahia da sua beira, outras raparigas da visinhança foram-lhe pedir, que na vespera de S. João deixasse ir a sua filha com ella para se banharem no rio." (**O Surrão** - (03 : 07))

3º "Um homem rico tinha tres filhas, e costumava ir passar o verão com ellas para o campo; ao voltar para a côrte ficou a filha mais velha, que era muito esperta, encarregada de arranjar a bagagem." (**A Saia de Esquilhas** - (03 : 09))

4º "Uma mulher tinha trez filhas, foi com duas para o trabalho, e ficou em casa a mais nova para tratar da comida." (**A Sardinhinha** - (03 : 36))

(*) O critério de seleção será assunto do item a seguir.

5º "Era uma vez um homem viuvo e tinha uma filha, mandava-a á escola de uma mestra que a tratava muito bem e lhe dava sopinhas de mel." (**O Sapatinho de Setim** -(03 : 45))

6º "Um homem e a sua mulher tinham dois filhos, mas não tinham que lhes dar a comer; ..." (**Cabellos de Ouro** - (03 : 51))

7º "Havia um homem muito rico, que era viuvo e tinha uma filha muito formosa chamada Linda Branca; tinha ella muita pena de ser tão bonita, porque todos a queriam." (**Linda Branca** - (03:83)

8º "Havia uma rapariga, que morava com sua avó, e esta a mandou vender trez vintens de linhas." (**Os Sete Encantados** - (03 : 89))

9º "Um pae tinha trez filhos, que foram pelo mundo correr sua ventura; ..." (**Desanda Cacheira** - (03 : 120))

Como se pôde constatar, no **modo de começar** estas nove narrativas predominam: primeiro, o verbo **ser** - três vezes - em torno da forma conhecida do "Era uma vez"; segundo, o verbo **haver** - duas vezes -; as demais iniciam diretamente com a nominação de um dos personagens, geralmente a figura materna e/ou figura paterna, ou alguma pessoa afetivamente equivalente. O verbo **ter** aparece em oito das nove narrativas, posposto à apresentação do personagem que tem ascendência sobre o(s) jovem(ns). Esses dois verbos são considerados os mais comuns da Abertura

dos contos populares, dado o seu "sentido existencial" (02:26). Note-se que tanto **haver** quanto **ser** aparentam-se pela sinomínia. Daí concluir-se que os nove exemplos apresentados refletem, pelo tipo de Abertura, a sua condição inequívoca de conto oriundo da tradição oral popular. O clima de "faz de conta", de ficção desses verbos permite aproximá-los da denominação de **hipocorísticos**, dada por Castilho, pois revelam o emprego do pretérito imperfeito, "enquanto expressivo da fantasia" representando o tempo presente. É pelo contexto do tempo mítico das narrativas populares que se justifica essa classificação, tal qual a combinação de uma brincadeira entre crianças: "Eu **era** o mocinho e você o bandido" (CASTILHO : 137). (*)

Uma segunda marca, tão importante quanto o **modo de começar**, é o **modo de acabar**, apesar de sua variação ser maior do que o seu contraponto - a Abertura.

Podem ocorrer **fechos poéticos** - "E assim acabou-se a história, quem quiser que conte outra" -, como também os mais recorrentes que são os finais em prosa. José Carlos Leal os distingue sob duas "naturezas" o **fecho interno**:

> "... aquele que deriva do decorrer natural da narrativa, sem qualquer tipo de acréscimo: ..." (12 : 28)

e o **fecho externo**:

> "... aquele que é colocado como acréscimo ao fim natural da narrativa no qual o narra

---

(*) CASTILHO, Ataliba Teixeira de. "A Sintaxe do Verbo e os Tempos do Passado". In: Artigo. São Paulo, ALFA (9)105-153. 1966.

dor intervém de modo a aconselhar os seus ouvintes (motivação didático-apelativa) ou a se incluir no relato, reforçando o aspecto maravilhoso do conto". (12 : 28)

Observe-se a transcrição dos finais das narrativas da amostragem;

1º Conto
Fecho Interno "... e a que chamavam cara de boi é que veiu a ser a rainha, porque o rei velho entregou a corôa ao filho." (**A Cara de Boi**)(03 : 04)

2º Conto
Fecho Interno "... que o povo lhe obrigou a lamber, sendo d'ali levado para a cadeia, e a menina para a casa de sua mãe." (**O Surrão**)(03 : 49)

3º Conto
Fecho Interno "A rainha foi condemnada, e o pagem sentenciado á morte, e a cosinheira em paga foi feita dama da nova rainha."(**A Saia de Esquilhas**)(03:11-12)

4º Conto
Fecho Interno "O encantamento quebrou-se pela constancia com que a rapariga tinha soffrido todos os tratos e o principe casou com ella por agradecido." (**A Sardinhinha**)(03 : 38)

5º Conto
Fecho Interno "O principe levou-a logo comsigo, e á madrasta deu-lhe tal raiva, que se botou da janella abaixo e morreu arrebentada." (**O Sapatinho de Setim**)(03 : 47)

6º Conto
Fecho Interno "A menina contou tudo ao rei, que lhe perguntou o que queria que se fizesse da velha.
- Quero que da pelle se faça um tambor, e dos ossos uma cadeirinha para eu me assentar." (**Cabellos de Ouro**)(03 : 53)

7º Conto/Fecho Interno-Externo-Poético

"Linda Branca contou o motivo de tudo aquillo, e trez dias duraram as festas do casamento.

'Quem o disse está aqui
Quem o quer saber vá lá
Sapatinhos de manteiga
Escorregam mas não cahem.'"
(**Linda Branca**) (03 : 85)

8º Conto
Fecho Interno

"Elle assim fez, e nunca mais achou difficuldades; dizendo-lhe a esposa:
- Aqui me tens, porque já soubeste fallar.
E os sete principes desencantaram-se."
(**Os Sete Encantados**) (03 : 91)

9º Conto
Fecho Interno

"Se não fosse a cacheira, de que o pae fez escarneo, os outros thesouros ficariam perdidos para sempre." (**Desanda Cacheira**) (03 : 122)

Através dos **modos de acabar** analisados, há a possibilidade de se afirmar que predominou o **fecho interno** - nas nove narrativas -, sendo que uma delas é que apresenta além do **fecho interno**, o **fecho externo** e o **poético**. No caso do conto nº 37, aqui ordenado como 7º;

"Quem o disse está aqui
Quem o quer saber vá lá
Sapatinhos de manteiga
Escorregam mas não cahem."
(03 : 85)

o narrador se inclui no relato como a manter a "atmosfera mágico-maravilhosa" (12 : 49), e continua a brincadeira, inclusive convocando à **veridicidade** no universo da lógica da moral ingênua. É interessante observar o caráter de veículo ilógico e, portanto, desafiador, conferida aos "sapatinhos de manteiga" que "escorregam mas não cahem", numa clara alusão ao mundo da fantasia, do faz-de-conta, em que a impossibilidade não é menosprezada.

E, a título de colaboração do que aqui se conclui sobre os fechos encontrados na compilação de Teófilo Braga, é oportuno registrar a pesquisa de José Carlos Leal. Este autor de A Natureza do Conto Popular relaciona outros finais de "histórias portuguesas, os mais conhecidos e tradicionais", a partir do compilador português:

> "Teófilo Braga compendiou os finais de histórias portuguesas, os mais conhecidos e tradicionais:
>
> - "Quem o disse está aqui
> Quem o quiser saber vá lá..."
> - "A certidão está em Tondela
> Quem quiser vá lá por ela."
> - "Esta é a minha história acabada
> Minha boca cheia de marmelada..."
> - "Está a minha boca dita
> E a tua boca está cheia de furrica..."
> - "E depois? Morreram as vacas e
> ficaram os bois..."
> - "Quem o disse está aqui
> O que já lá vai, lá vai."
> - "Sapatinho de manteiga
> Escorrega mas não cai."
> - "Entrou por uma porta..."
> - "Manda El-rei meu senhor
> que me conte outra." (12 : 31)

Neste ponto da descrição das narrativas, por uma amostragem de nove contos, e, tendo já analisado duas importantes marcas da oralidade - **modo de começar** e **modo de acabar** -, resta analisar uma terceira, de igual relevância, que é a linguagem.

Quando à linguagem, no ponto de vista da construção das frases, períodos e parágrafos, percebe-se a predominância da parataxe e da ordem direta. A parataxe é um recurso bastante usado na linguagem oral porque permite uma fala mais fluente, mais dinâmica e de compreensão mais fácil para o ouvinte. As narrativas populares, que se perpetuaram graças à força da transmissão oral, apresentam, de forma nítida, esta marca da oralidade.

Sem se fazer uma estatística rigorosa, mas através de uma leitura atenta e crítica, pôde-se registrar a prevalência de construções paratáticas, na maioria dos casos assindéticas ou ligadas pela conjunção **e**.

> "... que chegou ao muro da casa, bateu na parede e disse:" (03 : 01)

> "... chegou-se á parede, bateu e repetiu as palavras:" (03 : 02)

> "A trança desceu pela janella abaixo, e o rapaz subiu." (03 :02)

"A rainha velha tinha muita pena do filho, e lembrou-se de fazer demorar a ceremonia," (03 : 03)

"... e vendo os brincos em cima de uma pedra, pegou n'elles e deitou-os para dentro do surrão." (03 : 07)

"Apoquentada com aquella desgraça, escondeu a menina, e logo que anoiteceu foi deital-a na tapada real; pôz-lhe uma almofada para recostar a cabeça e cobriu-a com uma manta..." (03 : 09)

"Correram todas as casas e a ninguem servia o sapatinho." (03 : 47)

"O pequeno acordou a irmãsinha, contou-lhe tudo e botaram a fugir de casa." (03 : 51)

Quanto à ordem direta, o que é concludente é que na estruturação do período e das orações, os elementos estão distribuídos consoante a fórmula: S + V + O (ou C), isto é, **sujeito**, **verbo** e **objeto** ou **complemento** e o período organiza-se linearmente, sem a presença de orações intercaladas. Tal procedimento - a preferência pela ordem direta - empresta ao dircurso a dinamicidade e a leveza de recepção, sem obrigar a grande esforço de atenção, o qual seria necessário nas construções em ordem indireta, ou em orações intercaladas.

A construção do período e das orações em ordem

direta são recursos bastante adequados à linguagem oral, uma vez que, na ocorrência de construções onde predominem inversões (anástrofes, sínquises), exige-se um trabalho mental mais elaborado, portanto mais apropriado à linguagem escrita. Pois deste modo há a possibilidade de contínuas consultas ao texto, no caso de dúvida ou incompreensão.

Os exemplos são abundantes, mas podem ser assim ilustrados:

> "O pequeno acordou a irmãsinha, contou-lhe tudo e botaram a fugir de casa." (op cit)

> "... o pae fez-lhe a vontade
> (03 : 83)

> "Havia uma rapariga, que morava com sua avó, e esta mandou vender trez vintens de linhas."
> (op.cit)

Após ter descrito e demonstrado as marcas da oralidade, numa amostragem significativa da compilação de Teófilo Braga, será apresentado o critério utilizado na seleção da referida amostragem.

2. A SELEÇÃO TEMÁTICA COMO CRITÉRIO DE AMOSTRAGEM

Quem adentra o universo das narrativas popula-

res, depois de uma certa experiência significativa de recepção e compreensão das mesmas, adquire a prática, a habilidade de usufruir gozo das antecipações mentais sobre o seu objeto de prazer, acrescida da satisfação final de ter assegurado que a ordem do universo, no interior das citadas narrativas, permanece inalterada. Constata-se, deste modo, que as regras no jogo são fixas; mudam apenas cenário, personagens, ações e assuntos. Os temas são mais restritos e implicam a problemática da existência humana e seus conflitos básicos.

Daí se poder afirmar que subjaz, em todas as narrativas populares, um fundo comum; uma estrutura que é permanente em oposição ao revestimento, essencialmente mutável, isto é, caracterizado pela possibilidade ilimitada de se diversificar.

E, por se constatar a identificação de uma estrutura invariável - denominador comum entre os contos populares ou contos da tradição oral, é que não se procederá à análise da totalidade das cinqüenta e sete narrativas - compiladas por Teófilo Braga. Desta maneira selecionou-se, segundo um critério específico, um número reduzido, porém expressivo. Expressivo no sentido de representar a totalidade de mais de cinqüenta narrativas, a título de comprovação de uma hipótese.

Houve, entretanto, o objetivo de selecionar somente as narrativas de Teófilo Braga que evocam os temas já consagrados pelos denominados "contos de fadas", de conteúdo mítico - provenientes do fundo inconsciente da humanidade - veiculados a partir dos irmãos Grimm, no vasto campo das literaturas

ocidentais, ressaltadas aí as de língua portuguesa.

Entre as cinqüenta e sete narrativas pôde observar-se que, apesar dos títulos bastante típicos e regionais e dos assuntos matizados de cores e costumes locais, com aparente originalidade, é flagrante a universalidade temática. Por conseqüência é inevitável a evocação de Cinderelas-Borralheiras, Rapunzéis, Belas Adormecidas, Joões e Marias, Capinhas Vermelhas, Brancas de Neve, Cupidos e Psiques, Belas e Feras, filhos mais novos e simplórios; para citar os temas mais conhecidos.

A compilação de Braga divide-se nos seguintes temas, a partir da noção proppiana da função - "conjunto limitado de elementos invariantes" - ou seja, as ações específicas desempenhadas por personagens diversos em variadas narrativas -: temas associados ao mito de Cinderela aparecem trinta e três; seguido por seis pertencentes ao ciclo do noivo-animal; quatro são do jovem, filho ou irmão mais fraco que consegue vencer o poderoso; quatro de Rapunzel; três de Branca de Neve; três de João e Maria; dois da Bela Adormecida; um de Chapeuzinho Vermelho e um de Pele de Asno. Ressalve-se que outros conflitos ocorrem paralelamente ao principal, tal como no mito de Cinderela ocorre o problema da inveja fraterna. E que, quando se faz a associação a um mito de contos de fadas, como é reconhecido a partir da difusão dos irmãos Grimm, pode ocorrer que seja um rapaz a encarnar o mito de Cinderela, assim como pode ser uma moça a encarnar o mito tradicionalmente atribuído a um jovem rapaz.

É importante mencionar que alguns temas associa-

dos aos temas consagrados, já referidos, podem ser encontrados mesclados numa mesma narrativa. Também pode-se encontrar o início de uma dada narrativa, nos mesmos moldes dos já mencionados contos consagrados, só que, do meio para o final, há mudanças, inclusive tendendo para o inesperado.

RELAÇÃO DOS CONTOS SELECIONADOS COM AS RESPECTIVAS ASSOCIAÇÕES

1º) **"A Cara de Boi"** (p. 1-4) - Este conto foi associado ao tema de **Rapunzel**, embora exista o emparelhamento do tema do filho mais jovem e desajeitado; ambos os temas solucionam-se de maneira eufórica. Neste caso priorizou-se o de Rapunzel, mais explícito que o seu par.

2º) **"O Surrão"** (p. 7-9) - associado ao tema de **Chapeuzinho Vermelho.**

3º) **"A Saia de Esquilhas"** (p. 9-12) - associado ao da **Bela Adormecida.**

4º) **"A Sardinhinha"** (p. 36-38) - associado ao da **Bela e a Fera.**

5º) **"O Sapatinho de Setim"** (p. 45-48) - associado ao de **Cinderela/Borralheira.**

6º) **"Cabellos de Ouro"** (p. 51-53) - associado ao de **João e Maria.**

7º) **"Linda Branca"** (p. 83-85) - associado ao de **Pele de Asno.**

8º) **"Os Sete Encantados"** (p. 89-91) - associado ao de **Branca de Neve e os Sete Anões.**

9º) **"Desanda Cacheira"** (p. 120-122) - associado ao do jovem, filho mais novo e simplório, que vence os mais fortes.

3. ANÁLISE MORFOLÓGICA

3.1. As relações entre Teófilo Braga e a teoria de Vladimir Propp

A escolha de uma análise morfológica, rastreando Propp, para aferir a amostragem das narrativas compiladas por Teófilo Braga, deveu-se ao fato de se procurar manter a coerência com o espírito científico que norteou este compilador português, e que também é preocupação básica para comprovação da hipótese desta pesquisa, que busca defender a validade dos efeitos - Ameaça, Fantasia, Recuperação, Escape e Consolo - na mente infantil.

É fato conhecido, entre os estudantes da Teoria Literária que Vladimir Propp (1895-1970), estabeleceu-se como um divisor de águas (*), notadamente sobre o conto popular. Neste ângulo, as idéias do incansável estudioso russo tiveram como ponto de partida a constatação, em sua época, da ausência

---

(*) Adriano Duarte Rodrigues (1978), in "Prefácio à Edição Portuguesa" cita a influência de Propp "nos Estados Unidos, sobre os estudos da literatura ameríndia [Alan Dundes] e, na Europa, sobre os trabalhos de semântica estrutural [Greimas], os estudos de teatro [Souriau] , da lógica da narrativa [Bremond], dos mitos [Lévi-Strauss], do romance [Philippe Hamon]." (14 : 8)

de uma bibliografia científica sobre o conto, mormente o grande número de publicações sobre textos e estudos desprovidos de rigor científico, uma vez que se originavam de certo "diletantismo filosófico". (14 : 38) Ou seja, baseados em critérios vagos e subjetivos, tais como as afirmações de caráter afetivo do "gosto" e do "não gosto" - típica tendência da crítica impressionista.

E esta evidência encontra-se na própria justificativa do autor de Morfologia do Conto, ao enfatizar que, se os contos se caracterizam pela extrema variedade, é na **classificação** que está a chave do problema e que

> "uma classificação exacta é um dos primeiros passos para a descrição científica. Da exactidão dessa classificação depende a exactidão do estudo ulterior. Mas ainda que a classificação tenha o seu lugar na base de qualquer estudo, ela própria deve ser o resultado de um exame preliminar aprofundado. Ora o que observamos é exactamente o contrário: a maioria dos investigadores começa pela classificação e introduzem-na de fora do 'corpus' quando, pelo contrário, deveriam deduzi-la deste". (14 : 40)

Desta maneira, se percebe a sua adesão aos princípios do Formalismo (*), pois, em seguida à afirmativa acima,

---

(*) Segundo EIKHENBAUM, B., "O chamado 'método formal' não resulta da constituição de um sistema 'metodológico' particular, mas dos esforços para a criação de uma ciência autônoma e concreta. (...) Para os **formalistas** [grupo de teóricos russos, da **Sociedade para o Estudo da Língua Poética, OPOIAZ**", que iniciam publicações de seus trabalhos em 1916 e que passam a colaborar com o já fundado Círculo Lingüístico de Moscou (1914-1915), promotor de estudos de poética e de lingüística] o essencial não é o problema do método nos estudos literários, mas o da literatura enquanto objeto de estudo. (...) O que nos caracteriza não é o formalismo enquanto teoria estética, nem uma metodologia representando um siste

ele enumera as diversas classificações já realizadas e ineficientes quanto à solução procurada. Assim, começa a sua crítica pela classificação mais utilizada em seu tempo; a divisão em **contos maravilhosos, contos de costumes** e **contos de animais.** E, esta última revela sua coincidência com a classificação da Escola Mitológica - contos míticos, contos sobre os animais e contos de costumes. (14 : 40)

À menção de contos míticos, ocorre a evocação imediata com o título que Teófilo Braga deu a uma parte das suas recolhas. São as narrativas que aqui associamos aos contos de fadas e que ele denominou de "Contos Mythicos da Aurora, do Sol e da Noite", obediente às tendências evolucionistas de seu momento histórico, mas que os estudos da época posterior a ele condenaram como impróprio para solucionar a instigante questão da universalide temática. Diante desta incógnita, encontrou o que seria um caminho para justificá-la, segundo as teorias evolucionistas, deterministas e materialistas do período em que, na parte mais ocidental da Europa, fluíam essas tendências de pensamento, no final do século XIX.

E vale dar a devida relevância, nessa evocação que, para o pensamento da época, a sua classificação era pertinente. Havia, portanto coerência com o seu momento histórico, a

---

ma científico definido, mas o desejo de criar uma ciência literária autônoma a partir das qualidades intrínsecas do material literário". (15 : 3-5)

sua inesgotável luta por estabelecer a Historiografia da Literatura Portuguesa, abordando diferentes frentes de pesquisa - coletâneas, comentários de crítica e história literária, poesia, filosofia, sociologia e política - em mais de cinqüenta obras publicadas.

A preocupação com o conto popular, sob uma ótica também científica, mas mais específica em tratar o seu objeto de estudo, surgiria no início do século XX e num espaço geográfico-cultural diferente do habitual; muito mais oriental que ocidental: na Rússia, através da consolidação do Formalismo e conseqüente surgimento do Estruturalismo. Desta forma inicia-se um percurso inverso no raio de influência da vanguarda cultural; não mais de Paris para o mundo civilizado, mas do Leste europeu em percurso lento, cheio de obstáculos, em direção ao centro cultural da era moderna, Paris.

Sobre as aproximações entre Teófilo Braga e Vladimir Propp, é oportuno trazer à tona um fato, de natureza externa, mas que é determinante para impelir certos intelectuais ao estudo de assuntos localistas ou, como segunda alternativa, de assuntos mais interiorizados, mais introspectivos, inclusive sob forma de alegorias. O fato referido é o receio da perda da identidade nacional - ou a busca desta, no caso de não a terem - em razão de forte repressão cultural e/ou política. Os exemplos na literatura universal são abundantes.

Entretanto, a título de comprovação do que foi afirmado, há o exemplo de Teófilo Braga - pela ativa participa-

ção, sob a liderança de Antero, contra a ordem estética oficial de seu país - que sofreu uma série de arbitrariedades no meio intelectual de sua época. Há o exemplo de Vladimir Propp, de cujos aspectos biográficos pouca informação se obteve, mas que a sua perseverante pesquisa dos contos folclóricos denota o citado receio de perda da identidade nacional. Sabe-se que a repressão cultural, proveniente do convulsionado clima que antecedeu a Revolução de Outubro de 1917, na Rússia, e que se manteve por muito tempo ainda, influenciou a intelectualidade de maneira nefasta. O então nascente Formalismo sofreu um processo de ostracismo, identificado que ficou com o totalitarismo da nova ordem social; daí a menção ao percurso lento e cheio de obstáculos dos formalistas russos.

A Revolução de 1917, em seus preceitos ideológicos marxista-leninistas deixou como alternativas para os intelectuais a adesão à arte oficial, atrelada ao Estado, ou então o fuzilamento, caso perdessem a chance de um exílio (*).

Um grande pensador do século XX, Bruno Bettelheim (2) - autor de Psicanálise dos Contos de Fadas (1980), consi-

---

(*) Bóris Schnaiderman, no "Prefácio de Teoria da Literatura: formalistas russos (1976) refere-se a esse fato. "Após a condenação pública e categórica do 'formalismo' em 1930, e sua virtual interdição, os membros do movimento que não tinham saído do país, dedicaram-se quase todos a estudos literários em âmbito mais estreito, e que não implicassem em teorização. Alguns empenharam-se em renegar com estrépito as convicções da véspera, como foi particularmente o caso de Vítor Chklovski. Outros tiveram atitude mais coerente, e não faltou até quem acabasse no paredão de fuzilamento, como foi o caso do grande lingüista I. Polivanov, discípulo predileto de Baudouin de Courtenay e amigo de Maiakovski, morto em janeiro de 1938." (15 : xviii)

derado o pai da psicanálise aplicada às crianças, motivo pelo qual será abordado no decorrer deste trabalho - também sofreu as conseqüências da repressão político-cultural em seu país de origem, a Áustria. A derrota militar da Áustria, diante da Alemanha, em 1866, tornou "Viena uma capital sem império" e sem contato com o exterior; daí que suas "elites intelectuais e sociais (...) reconverteram-se na conquista do mundo interior, nas profundezas do espírito humano". (17 : 17) Além dele, pode-se citar: Karl Popper, Hayek, o mais conhecido de todos, Freud, e seu discípulo - seguidor, por certo tempo - Jung, entre outros intelectuais renomados, que, nascidos na Áustria, dispersaram-se pelo mundo em razão da repressão nazista.

Retornando à específica questão da Escola Formalista Russa - geratriz do que seria mais tarde determinado como Estruturalismo (*) -, na qual Propp se nutriu, pode-se inferir que após "a sua extinção violenta" (15 : xviii) em 1930, o já existente Círculo Lingüístico de Praga se viu enriquecido pelos sobreviventes do Círculo Lingüístico de Moscou (1915-1930), "numa fecunda relação", segundo Schnaiderman. (15 : xviii)

Desse modo, a digressão entre os efeitos da repressão cultural, em sua virtual capacidade de estimular os estudos regionais localistas ou os introspectivos, autoriza a jus

---

(*) Estruturalismo que não se constitui como uma teoria ou um método, mas um ponto de vista epistemológico. "Considerando que todo estudo genético e semântico do conto precisa do seu estudo morfológico prévio, Propp analisou uma centena de contos maravilhosos russos tradicionais, esperando poder classificá-los, não segundo seu assunto, mas segundo sua estrutura". (16 : 41)

tificativa para a preocupação formal-estruturalista de Vladimir Propp em seus estudos literários sobre a tradição do folclore russo. A sua sistematização científica é publicada pela primeira vez na data de 1928 (1ª edição russa), a inglesa de 1958, a italiana de 1966, a francesa de 1970 e de 1978 esta edição portuguesa - Morfologia do Conto (14).

Uma outra aproximação pode ser estabelecida entre os dois estudiosos em questão, Teófilo Braga e Propp: a influência dos irmãos Grimm - suas compilações, seus ideais estéticos, a seriedade e a simplicidade com que legaram à Humanidade o labor de suas vidas.

E, no Leste Europeu, ao historiar o problema da falta de bibliografia científica sobre o conto, Propp lança a pergunta:

> "Porquê esta impotência, porquê este impasse em que a ciência do conto se encontrava nos anos 20?" (14 : 38)

Ele mesmo responde criticando a informação inexata de M. Speranski (A Literatura Oral Russa, Moscou, 1917 p.400) de que o material era "insuficiente" e, desfazendo o engano de seu colega, pois já havia sido publicada, em 1913 (com reedição em 1915 e 1918) a extensa recolha de J. BOLTE e G. POLIVKA - Notas Sobre os Contos dos Irmãos Grimm. E era uma pesquisa de longo folêgo; cada conto vinha acompanhado de suas variantes, além de outras obras conhecidas pelas próprios compiladores e acrescidas das Mil e Uma Noites e das recolhas de Afanassiev (quase

seiscentos textos). Tudo isso perfazia um total de 1.200 títulos.

Através destas averiguações, Propp concluiu que a falha não estava na falta de material, mas no "método de estudo" e deplora que, a exemplo das outras ciências, não existisse uma metodologia científica para o conto;

> "Enquanto as ciências físico-matemáticas possuem uma classificação harmoniosa, uma terminologia unificada adoptada em congressos especiais, um método aperfeiçoado de mestre a discípulo, nós não temos nada disso. A miscelânea, a diversidade colorida do material que constituem os contos fazem com que a nitidez, a precisão, sempre que se trata de pôr e resolver problemas, não se obtenha senão com muitas dificuldades." (14 : 39)

É o que se intentará solucionar, utilizando um específico método de análise morfológico, que será descrito a seguir.

3.2. Descrição do Método de Investigação Literária

A escolha de uma análise morfológica, inspirada pelo modelo proppiano de investigação literária, deveu-se à similaridade estrutural entre o **corpus** da pesquisa de Vladimir Propp - contos folclóricos rùssos - e o **corpus** dos contos tradicionais do povo português, de Teófilo Braga. Ambos os objetos de estudo pertencem às já abordadas Formas Simples. E, mesmo Propp afirma: "A existência dos contos maravilhosos en-

quanto categoria particular será admitida como uma hipótese de trabalho indispensável". (14 : 57)

Nesta parte do presente trabalho se fará um levantamento dos "**valores constantes**" nas nove narrativas que perfazem a amostragem selecionada. Esses **valores constantes** são as ações dos personagens, denominadas por Propp de **funções**. Pois, para ele, as funções dos personagens são as partes fundamentais do conto e se limitam ao número de trinta e uma (14 : 59). Entretanto, os citados valores constantes deverão submeter-se aos efeitos provocados no receptor infantil e que se constituem em número de cinco - **Ameaça, Fantasia, Recuperação, Escape** e **Consolo.** (*)

Em oposição aos **valores constantes** ou **invariáveis** há os **valores variáveis** representados pelos nomes, pelos atributos dos personagens. Os **invariáveis** estabelecem-se como a estrutura básica em torno da qual os **valores variáveis** estabelecem-se como as possibilidades de construções sucessivas e ilimitadas.

Como valores variáveis situam-se os "atributos" e a "nomenclatura". Por nomenclatura se compreende os nomes dos personagens, das localidades e por atributos:

(*) BETTELHEIM, emprestando de J.R. TOLKIEN (Tree and Leaf, Boston : Houghton Mifflin, 1965) estes termos, até então sem o elemento AMEAÇA, situa-os como os "que dão maior sustentação aos contos de fadas tradicionais". O acréscimo do elemento Ameaça foi considerado por este psicanalista infantil freudiano como "crucial no conto de fadas". (02 : 177-178))

> "O conjunto das qualidades externas das personagens: idade, sexo, situação, aparência exterior com particularidades próprias (...) dão ao conto o colorido, a beleza e o encanto". (14 : 137)

Por isso é que se afirmou anteriormente, os **valores variáveis** como possibilidades de sucessivas reconstruções; por exemplo, a facilidade com que um personagem é substituído por outro, embora a função (valor invariável) permaneça.

E sobre esta particularidade, Propp se consente uma rápida observação existencial, que o espírito analítico deste estudo autoriza a menção:

> "Estas substituições têm as suas causas, muito complexas por vezes. Mesmo a vida real cria figuras novas e coloridas que suplantam as personagens imaginárias; o conto sofre influência da realidade histórica contemporânea, da poesia épica dos povos vizinhos e também da literatura e da religião, quer trate de dogmas cristãos ou de crenças populares locais. O conto conserva traços do mais antigo paganismo, dos costumes e dos ritos da antigüidade. Transformado-se pouco a pouco, e estas metamorfoses estão igualmente submetidas a leis". (14 : 138)

Ele menciona, ainda, a necessidade de estabelecer a distinção entre as **formas fundamentais** das **formas derivadas** ou **heterônimas**, de modo antecipado. E está a tratar dos **valores variáveis**, onde constata que também ocorrem "numerosas repetições" do que ele denomina de "rubrica" (lembrete, apontamento):

> "O estudo dos atributos das personagens compreende só as três rubricas fundamentais seguintes: aspecto e nomenclatura, particularidade da entrada em cena, habitat". (13 : 138)

E, assim, ele explicita a sua metodologia:

> "Será nosso trabalho comparar entre si os assuntos destes contos. Para isso, isolaremos primeiro as partes constitutivas dos contos maravilhosos seguindo métodos particulares (...), e depois compararemos os contos segundo as partes que os constituem. O resultado desse trabalho será uma morfologia, isto é, uma descrição dos contos segundo as suas partes constitutivas e as relações destas partes entre si e com o conjunto". (14 : 58)

As partes constitutivas, acima citadas, são as **funções dos personagens**, pois para ele, o que é mais importante é saber **o que fazem** os personagens; **quem** e **como** fazem são questões acessórias. (14 : 59) E daí, a par da constatação dos valores **variáveis** e **invariáveis**, a conclusão dele:

> "O que explica o duplo aspecto do conto maravilhoso: de um lado, a sua extraordinária diversidade, o seu pitoresco colorido [os valores variáveis], e por outro, a sua uniformidade não menos extraordinária, a sua monotonia [valores invariáveis]".(14:59)

E para fazer o levantamento das funções invariáveis ele chama a atenção para dois aspectos relevantes: primeiro que "a personagem-executante" não deve ser objeto essencial de preocupação e, em segundo, a **função** ou "ação" deve ser observada enquanto parte integrante do enredo; jamais pode ser objeto de análise "fora de sua situação no decorrer da narrativa" (14 : 59). E, no decorrer da narrativa, em grande parte das ocorrências, "será designada por um substantivo exprimindo a

ação, tais como, Interdição, Interrogação, Fuga, etc." (14:59)

A partir desta advertência, a definição de função emerge com clareza:

> "Por função, entendemos a acção de uma personagem, definida do ponto de vista do seu significado no desenrolar da intriga." (14 : 60)

E, com a mesma intenção de esclarecer a sua metodologia, ele assim a normatiza:

Primeira regra - "Os elementos constantes, permanentes, do conto são as funções das personagens, quaisquer que sejam estas personagens e qualquer que seja o modo como são preenchidas estas funções. As funções são as partes constitutivas fundamentais do conto." (14 : 60)

Segunda regra - "O número das funções do conto maravilhoso é limitado." Ou seja, "a ordem dos acontecimentos tem as suas leis, e a narrativa literária tem leis semelhantes. (...) No que diz respeito ao conto, este tem as suas leis muito particulares e específicas." (14 : 60-61)

Terceira regra - "A sucessão das funções é sempre idêntica."

Ele ratifica, aqui nesta regra, a sua admoestação sobre o fato de que "as leis citadas só dizem respeito ao folclore", isto é, às narrativas populares oriundas da oralidade. E adverte que nem todos os contos apresentam o número total de funções (trinta e uma).

Quarta regra - **"Todos os contos maravilhosos pertencem ao mesmo tipo no que diz respeito à estrutura."** (14 : 62)

Depois desta exposição que ele denominou de **"teses fundamentais"** do seu trabalho, torna a chamar a atenção para o fato do seu método ser "rigorosamente dedutivo, isto é, indo do **corpus** às conclusões." (14 : 62)

3.2.1. Enumeração das Funções

I Parte - ABERTURA ou Situação Inicial:

É uma exposição em que são enumerados os membros de uma família, ou o personagem que se tornará o herói do conto. Não se constitui como uma função, na acepção de Propp, embora seja um elemento morfológico importante.

II Parte - Parte Preparatória do Conto

1ª) AFASTAMENTO	"UM DOS MEMBROS DA FAMÍLIA AFASTA-SE DE CASA." - (Idéia de Ausência)
2ª) INTERDIÇÃO	"AO HERÓI IMPÕE-SE UMA INTERDIÇÃO." - (Idéia de Proibição)
3ª) TRANSGRESSÃO	"A INTERDIÇÃO É TRANSGREDIDA." - (Idéia de Proibição Violada)

4ª) INTERROGAÇÃO — "O AGRESSOR TENTA OBTER INFORMAÇÕES." - (Idéia de Busca, de Procura de informações)

5ª) INFORMAÇÃO — "O AGRESSOR RECEBE INFORMAÇÕES SOBRE A SUA VÍTIMA." - (Idéia de Informação)

6ª) ENGANO — "O AGRESSOR TENTA ENGANAR A SUA VÍTIMA PARA SE APODERAR DELA OU DE SEUS BENS." - (Idéia de Logro, Decepção)

7ª) CUMPLICIDADE (*) — "A VÍTIMA DEIXA-SE ENGANAR E AJUDA ASSIM O SEU INIMIGO SEM O SABER". - (Idéia de Submissão involuntária)

III Parte - AÇÃO PROPRIAMENTE DITA

8ª) MALFEITORIA (**) — "O AGRESSOR FAZ MAL A UM DOS MEMBROS DA FAMÍLIA OU PREJUDICA-O." - (Idéia de Vilania, Dano ao herói)
Símbolo: **A**

8ªa) FALTA — "FALTA QUALQUER COISA A UM DOS MEMBROS DA FAMÍLIA; UM DOS MEMBROS DA FAMÍLIA DESEJA POSSUIR QUALQUER COISA." - (Idéia de Carência ou de Penúria)
Símbolo: **a**

Note-se que tanto a 8ª, quanto o seu desdobramento 8ªa, "são indispensáveis em todos os contos da categoria que estudamos. Não

---

(*) Estas sete primeiras funções se constituem como uma etapa preparatória do conto e não são indispensáveis ao desenrolar da intriga.

(**) Aqui se estabelece o início da ação propriamente dita; "Esta função é extremamente importante, porque é ela que dá ao conto o seu movimento." (14 : 72) A etapa preparatória, representada pelas sete primeiras funções, objetiva tornar possível esta função; facilitando-a.

há outra maneira de estabelecer a intriga nos contos maravilhosos." (14 : 77)

9ª) MEDIAÇÃO OU MOMENTO DE TRANSIÇÃO	"A NOTÍCIA DA MALFEITORIA OU DA FALTA É DIVULGADA, DIRIGE-SE AO HERÓI UM PEDIDO OU UMA ORDEM; ESTE É ENVIADO EM EXPEDIÇÃO OU DEIXA-SE QUE PARTA DE SUA LIVRE VONTADE." - (Idéia de Mando, Ordem ao herói) Símbolo: **B**

Nesta função o herói é introduzido em cena.

10ª) INÍCIO DA ACÇÃO CONTRÁRIA	"O HERÓI-QUE-DEMANDA ACEITA OU DECIDE AGIR" - (Idéia de Ação Reparadora) Símbolo: **C**

Note-se que este elemento não aparece nos contos em que o herói está expulso, ou morto, ou encantado, ou traído; isto é, se o herói não tem o desejo de libertar-se.

IV Parte - PROCESSO DE REPARAÇÃO DA MALFEITORIA (ou Dano)

11ª) PARTIDA	"O HERÓI DEIXA A CASA." - (Idéia de afastamento do herói ≠ do afastamento da 1ª função) Símbolo: ↑ (*)

Aparece, nesta Função, o Doador ou Provedor e de modo casual.

(*) "Os elementos **A**, **B**, **C** e ↑ representam o nó da intriga. A acção vem a seguir." (14 : 81)

12ª) PRIMEIRA FUNÇÃO DO DOADOR (ou PROVEDOR)	"O HERÓI PASSA POR UMA PROVA, UM QUESTIONÁRIO, UM ATAQUE, ETC., QUE O PREPARAM PARA O RECEBIMENTO DE UM OBJECTO OU DE UM AUXILIAR MÁGICO." - (Idéia de Atribuição de uma Prova) Símbolo: **D**
13ª) REACÇÃO DO HERÓI	"O HERÓI REAGE ÀS ACÇÕES DO FUTURO DOADOR." - (Idéia de Enfrentamento da Prova) Símbolo: **E**
14ª) RECEPÇÃO DO OBJECTO MÁGICO	"O OBJECTO MÁGICO É POSTO À DISPOSIÇÃO DO HERÓI." (*) - (Idéia de Recurso, de Ajuda) Símbolo: **F**
15ª) DESLOCAÇÃO NO ESPAÇO ENTRE DOIS REINOS, VIAGEM COM UM GUIA	"O HERÓI É TRANSPORTADO, CONDUZIDO OU LEVADO PERTO DO LOCAL ONDE SE ENCONTRA O OBJECTIVO DA SUA DEMANDA." - (Idéia de Deslocamento Espacial) Símbolo: **G**
16ª) COMBATE	"O HERÓI E O SEU AGRESSOR DEFRONTAM-SE EM COMBATE." - (Idéia de Luta entre o Herói e o Mal) Símbolo: **H**
17ª) MARCA	"O HERÓI RECEBE UMA MARCA" - (Idéia de Sinal, Estigma recebido pelo herói) Símbolo: **I**
18ª) VITÓRIA	"O AGRESSOR É VENCIDO" - (Idéia da Vitória sobre o Mau) Símbolo: **J**

(*) Através desta função, Propp apresenta a sua definição de Herói: "O herói do conto maravilhoso ou é a personagem que sofre directamente a acção do agressor, no momento que estabelece a intriga (ou que ressente uma falta), ou a personagem que aceita reparar a desgraça, ou responder à necessidade de outra personagem. No decorrer da acção, o herói é a personagem que possui um objecto mágico (ou um auxiliar mágico) e do qual se serve (ou que utiliza como servidor)". Embora aparente não fazer nada, sua importância permanece porque "suas intenções são o eixo narrativa." (14:93).

19ª) REPARAÇÃO (*)	"A MALFEITORIA INICIAL OU A FALTA SÃO REPARADAS." - (Idéia de Dissolução da Falta, da Maldade Reparada) Símbolo: K
20ª) VOLTA	"O HERÓI VOLTA" - (Idéia de Retorno do Herói) Símbolo: ↓
21ª) PERSEGUIÇÃO	"O HERÓI É PERSEGUIDO" - (Idéia de Perseguição sofrida pelo Herói) Símbolo: Pr
22ª) SOCORRO (**)	"O HERÓI É SOCORRIDO" - (Idéia de Salvação, Liberdade) Símbolo: Rs
23ª) CHEGADA INCÓGNITO	"O HERÓI CHEGA INCÓGNITO A SUA CASA OU A OUTRO PAÍS" Símbolo: O
24ª) PRETENSÕES FALSAS	"UM FALSO HERÓI FAZ VALER PRETENSÕES FALSAS" - (Idéia de Impostura -; um falso herói assume o lugar do verdadeiro) Símbolo: L
25ª) TAREFA DIFÍCIL (***)	"PROPÕE-SE AO HERÓI UMA TAREFA DIFÍCIL" Símbolo: M
26ª) TAREFA CUMPRIDA	"A TAREFA É CUMPRIDA" - (Idéia de Realização, de Êxito) Símbolo: N

(*) A REPARAÇÃO é a parte que causa mais expectativa; é o Auge do conto.

(**) Um grande número de contos acaba nessa função, entretanto outro numeroso grupo de contos prosseguem em uma nova seqüência. Deste modo, "uma nova malfeitoria dá lugar a uma nova seqüência; é assim que, por vezes, uma história reúne toda uma série de contos." (14 : 102)

(***)"É um dos elementos favoritos do Conto." (14 : 105)

27ª) RECONHECIMENTO — "O HERÓI É RECONHECIDO
Símbolo: **Q**

28ª) DESCOBERTA — "O FALSO HERÓI OU O AGRESSOR, O MAU É DESMASCARADO" - (Idéia de Revelação da Vilania)
Símbolo: **Ex**

29ª) TRANSFIGURAÇÃO — "O HERÓI RECEBE UMA NOVA APARÊNCIA"
Símbolo: **T**

30ª) PUNIÇÃO — " FALSO HERÓI OU AGRESSOR É PUNIDO" - (Idéia de que o Mau é Castigado)
Símbolo: **U**

31ª) CASAMENTO (*) — "O HERÓI CASA-SE E SOBE AO TRONO" - (Idéia de Consórcio, de Realização Pessoal Mais Elevada)
Símbolo: **W**

Entretanto, se está ciente das falhas existentes no modelo proppiano, razão pela qual será efetuada a fusão das "funções" com os cinco efeitos percebidos no receptor infantil - Ameaça, Fantasia, Recuperação, Escape e Consolo - procurando evitar que a inflexível forma de Propp embarace o propósito que se tem em mira.

Sobre as falhas, há o estudo de Michèle Simonsen -

(*) Se o conto apresenta ações que não se enquadram nessa classificação - não se definindo pelas citadas funções - deduz-se que, ou são "formas compreensíveis sem referência a outros elementos de comparação, ou então de formas retiradas de contos que pertencem a outras categorias (anedotas, lendas, etc.). Definimo-las como elementos obscuros e designamo-las por **Y**". (14 : 109)

O Conto Popular (1984) (16) - em que cita Paul Sébillot (*), Antii Aarne (**) e Bédier (***), autores que ensaiavam modelos morfológicos de análise, mas resguarda o caráter pioneiro, canônico e de elevado grau de influência do folclorista russo, no campo da, hoje denominada, Narratologia. Esta pesquisadora salienta o aspecto inquestionável da contribuição de Propp para a Teoria Literária porque, concomitantemente, está a par das falhas encontradas por outros estudiosos que prosseguiram na mesma linha de análise. Sobre a questão da ordem idêntica, um de seus cânones, os seus sucessores a rechaçaram logo; Simonsen pinça, ao percorrer o caminho de sua análise crítica, a primeira falha no confronto entre a lista das funções e a dos personagens;

> "... Propp se detém a meio caminho entre a manifestação de superfície, concreta, do conto-ocorrência, e a estrutura profunda, abstrata, do relato arquetípico. Ele não é sempre fiel a seus princípios estruturalistas". (16 : 43)(Grifos nossos)

A outra falha refere-se à própria nomenclatura das funções, especificamente ao item **W**, **Casamento**; em razão des

---

(*) Obras: Litterature Orale de La Haute-Bretagne, Paris, 1881; Contes des Provinces de France, Paris, 1884; Gargantua Et Les Traditions Populaires, Paris, 1883; Sur L'Art de Recueillir, Revue Pédagogique, 1886; Formules initiales, Intercalaires Et Finales Des Conteurs de Haute-Bretagne, 1883-1885. (16)

(**) ANTII AARNE, Junto à Stith Thompson, escreveu: The types of the Folktale, helsinki, 1961.

(***) BÉDIER, Joseph, Les Fabliaux, Paris (1984), 1964.

sa função abranger outros tipos de recompensa, além das mencionadas **casamento** e **subida ao trono**. Ela prefere o termo **Recompensa** para essa trigésima primeira (e última) função.

Como terceira falha, ela relaciona o que Bremond detectou em Propp, isto é, a constatação de que o folclorista russo se apropriara de critérios semânticos sem, entretanto, admiti-lo; pois havia dogmaticamente afirmado que "superara" esses critérios. É o que se observa na classificação baseada na **natureza** do conto, quando define o interior de cada função.

A última falha refere-se à verificação de que algumas das trinta e uma funções são denominações diferentes de um único fenômeno mais abstrato;

> "... as funções **Pr** ou **L** constituem formas particulares de malfeitos - seria também lógico anotá-las em **A.**" (16 : 43)

E finaliza suas críticas, evocando Bremond e Verrier:

> "O mérito de Propp é ter esclarecido o caráter funcional do motivo, seu erro é ter acreditado que podia deixar de lado o motivo ao caracterizar o relato, sob a condição de se apoiar, às escondidas, nas classificações de Aarne." (BREMOND & VERRIER apud (16 : 43))

Em face das falhas constatadas pelos pósteros de Propp, é que no presente trabalho serão utilizadas algumas das consagradas denominações deste morfologista, na medida em que se adequarem à pesquisa das cinco invariantes de efeito emocio-

nal no receptor infantil.

Sabe-se que, para se situar uma determinada emoção como esteticamente relevante para uma obra, é preciso usar a obra como medida avaliatória de identificação da emoção, mesmo que a obra sofra mudanças culturais profundas, como é o caso das narrativas populares, de temática universal.

Assim sendo, os contos da amostragem estabelecem-se como objeto-integrante da estrutura conceptual da emoção. E, em termos de enunciado, o texto também pode,

> "ser interpretado como tendo o objetivo de provocar a resposta desejada em virtude de uma característica destacada e que será reconhecida pelo ouvinte ou leitor como estabelecedora de uma relação entre esse enunciado e a reação." (13 : 70)

3.2.2. Descrição das Invariantes Utilizadas na Análise: AMEAÇA, FANTASIA, RECUPERAÇÃO, ESCAPE E CONSOLO

Em função do objetivo traçado no presente trabalho — os efeitos que as narrativas populares causam no receptor infantil — é que serão delimitadas as invariantes: **Ameaça, Fantasia, Recuperação, Escape** e **Consolo.**

O papel da empatia revela-se primordial para a análise dos efeitos emocionais no receptor carente de um conteúdo significativo e prazeroso para seus conflitos - em termos de alívio positivo dos mesmos frente ao universo real. Embora de teor muito mais inconsciente que consciente - gradação de difí-

cil mensuração -, essa necessidade vai encontrar como fio condutor a figura do herói-vencedor, em razão da identificação imediata que o receptor infantil estabelece entre a sua luta pessoal na busca de um significado para sua vida, frente ao mundo adulto dos pais, e o personagem que, para ele, num determinado momento de seu desenvolvimento, reflete, de maneira indireta, as mesmas ansiedades, angústias, sofrimentos e medos.

Esse herói-vencedor, propiciador da catarse, não pode ser estabelecido com rigidez nas narrativas pela razão única de ser produto de associações inconscientes na mente infantil e, portanto, variável de um indivíduo para outro.

O que se detecta, pela constância apresentada nas narrativas populares, assim como nos contos de fadas, são as situações em que o herói-guindado a este ponto pela compreensão individual da narrativa frente às exigências inconscientes do receptor infantil - atravessa os obstáculos, mantendo uma específica linha de ação até atingir a solução de bom êxito.

Por isto é que se buscarão as situações com clima de **Ameaça**, **Fantasia**, **Recuperação**, **Escape** e **Consolo**.

Torna-se, aqui, necessário definir os termos acima mencionados:

1ª) **Ameaça** - Situação em que "o herói é projetado em perigos graves" (02 : 178) e que representa "uma ameaça à existência física ou moral do herói" (02 : 178). Essa sensação desconfortável de insegurança é reconhecida pelo receptor

infantil, pois ele assim vê a vida, mesmo quando essa percorre situações calmas e favoráveis.

2ª) A **Fantasia** ensina a imaginar, uma vez que está a serviço da atividade criadora da mente e, liberada da atenção, sem quaisquer limites, permite a união de conteúdos representativos. A **Fantasia** está vinculada ao sentimento e às tendências individuais. Em seu aspecto de fantasia criadora é que desenvolve a imaginação e, na infância, deve ser compreendida e estimulada (*). Nas narrativas populares revela-se pelo universo mágico cheio de elementos fantásticos, com ou sem fadas, mas com uma "intervensão mágica" identificada ou com o "milagre" ou com a "providência divina" (08 : 127) ou qualquer outro tipo de auxílio mágico ou sobrenatural.

3ª) A **Recuperação** "de um desespero profundo" (02 : 177) está representada por situações em que o herói passa por um período de sofrimento profundo, ao fim do qual ressurge fortalecido e com maior poder. O termo **recuperação**, em seu sentido de "ato ou efeito de recobrar o perdido, de adquirir novamente" (11 : 699), perfaz o quociente de confiança e coragem necessárias para o receptor infantil buscar saídas. Desse modo

---

(*) "Todo pensamento neocriador requer no homem, de maneira natural, o auxílio da imaginação..." (04 : 233). Quando a fantasia criadora está a serviço do pensamento produtivo, dá vez às inspirações de ordem científica, técnica, artística, religiosa, etc., mas é evidente que os resultados dessas inspirações deverão, em seguida, ser examinadas "pelo pensamento relacional lógico, porque no jogo da fantasia, o irracional pode produzir tanto resultados defeituosos como geniais". Assim "o fomento contínuo e prudente de uma fantasia rica e sadia, tanto psicológica como eticamente, é valioso e importante para o desenvolvimento da vida intelectual". (Idem)

favorece e sedimenta o conceito existencial de esperança.

4º) O **Escape** "de algum grande perigo" (02 : 177) representa o vetor das emoções negativas - medo, desespero, angústias -, propiciando o alívio dessas pressões, acumuladas desde a empatia (*) inicial entre os problemas psicológicos - de nível inconsciente e pré-consciente - do receptor infantil e seu objeto de catarse: a narrativa. Por exemplo, vencer os sentimentos de rejeição, de inferioridade, de fraqueza, de rivalidade fraterna e os conflitos edípicos, entre outros. Deve-se mencionar que além do significado de extravasamento de emoções, o termo **escape** - a partir da categorização psico-literária - conota o sentido de evitação de confronto precoce.

5º) O **Consolo** está em relação direta com o desejo da moral ingênua ao requerer que se restabeleça a ordem certa do mundo e assim o herói possa viver num mundo sem maldade, pois o malfeitor foi punido e o bem, ou o bom, recompensado. Assim se valoriza a justiça, a felicidade e a realização pessoal, tornando o **consolo** caracterizado pelos finais justos e felizes.

Embora apareça muitas vezes representado pelo casamento e subida ao trono, ou cada qual separadamente, o final feliz que declara: "casaram-se e foram felizes para sempre", por mais ingênuo que pareça, significa que se pode alcançar o reina

---

(*) Empatia - capacidade de comungar dos sentimentos e emoções alheios numa quase fusão afetiva. No sentido psicológico refere-se à "tendência para sentir o que se sentiria caso se estivesse na situação e circunstâncias experimentadas por outra pessoa". (11 : 513)

do da própria vida, dos prórpios rumos com paz, harmonização de seus conflitos (o sentido de duplo, de encontro consigo mesmo, de casal, infere essa idéia) e abolição de todos sofrimentos. É evidente que, muitas vezes, simboliza a união feliz com o parceiro desejado, aquele que nunca abandona. Deste modo, o receptor infantil apascenta seus conflitos, aprendendo a lidar com eles, com a vida, com o seu vir a ser.

3.2.3. Resumo Analítico dos Contos e o Levantamento das Invariantes

1º) Resumo Analítico de **"A Cara de Boi"**

Um jovem, o filho mais novo dos três filhos de um rei, não realiza, como outros dois irmãos, a tarefa, ordenada pelo pai, visando resolver a sucessão do poder real: aquele que trouxesse a jovem mais formosa seria coroado o novo rei. Assim, continua a sua busca e encontra belíssima jovem, convencendo-a a fugir com ele e transgredindo a proibição que a mãe da jovem impusera. O seu comportamento errado - subir às escondidas e convencer a jovem a acompanhá-lo - atrai uma malfeitoria/encantamento para a própria jovem. Deste modo, em vez de ele obter o cumprimento da tarefa difícil, defronta-se com um obstáculo muito maior, agora ambos devem assumir a culpa de seus atos. Ela, ao ter adquirido uma fisionomia de animal, e ele, pela obrigação de apresentá-la à corte paterna e sofrer o constrangimento das zombarias sobre a deformidade da esposa, além do des-

crédito sobre o episódio do encantamento.

Verifica-se que este conto apresenta dois personagens protagonistas. O primeiro - o jovem príncipe - depende da resolução do encantamento do segundo personagem - a jovem das tranças longas - para, finalmente, estar em condições de cumprir a tarefa dada.

Mas o tempo deve ser o de espera até acontecer a reparação à malfeitoria, que advém após muito sofrimento, quando o agressor torna-se o próprio doador do objeto mágico que possibilitará à jovem cumprir a sua tarefa difícil - atribuída pela rainha: o bordado. Depois dessa prova segue-se a apresentação pública onde, providencialmente, depois de mais sofrimento para a jovem - ao antever o escárnio e a derrota que resultariam da sua fisionomia animalesca - recupera a formosura original pela ação da, agora, mãe/ajudante, o que lhe possibilita auxiliar o esposo a dar por cumprida a tarefa dele.

A ambos reinarão juntos, pois a beleza dela, reconquistada, foi reconhecida como maior que a das outras duas noras do rei e este passa a coroa para o jovem príncipe - cumpridor da primeira tarefa mencionada na narrativa.

- Levantamento das Invariantes

1ª) **AMEAÇA**

A ameaça, em seu sentido específico de situação em que alguém é projetado em perigos graves, aparece nesta nar-

rativa sob várias formas e intensidades; quando o pai ordena aos três filhos: "correr o mundo", há a função de afastamento de um membro jovem da família, o que significa perda da proteção habitual e necessidade de agir e sobreviver sozinho.

A situação seguinte de ameaça é, para o filho mais novo, protagonista desta história, apresentada quando não encontra a jovem procurada, no tempo previsto. O que implica o receio de sentir-se incapaz da realização da tarefa difícil. Depois, quando incorre na possibilidade do castigo, em aviso da jovem sobre as "artes de sua mãe causar todos os males que há". Também para o príncipe, é ameaçadora a idéia de ter de viver para sempre com esposa horrenda; para a jovem, que fora bela, o é o fato de ter de conviver com a própria deformidade - também para sempre.

Um outro grande risco, para o príncipe, é o de não assumir o reino, nem, muito menos, estar em igualdade de condições - mulheres nem tão belas, mas humanas inteiras - para participar do concurso da corte. Do mesmo modo, para a jovem, de não conseguir realizar a tarefa do bordado, pela sua falta de habilidade em atividade considerada inerente ao sexo feminino. Além do episódio do chão besuntado de gordura, pelo qual é denunciada como a causadora da sujeira.

2ª) **FANTASIA**

Aparece no tamanho exageradamente longo das tranças e a sua espantosa resistência de suster o peso de um ser humano, à maneira de uma corda grossa. E, em outro momento, no en

cantamento da jovem, quando teve sua formosura transformada ao contrário: em aparência de um animal de grande porte - a cara de um boi.

Depois, no mesmo clima fantástico, surge a noz mágica. É uma noz pequena, em cujo interior se encontrava o lenço reconhecido pela rainha como o de mais lindo bordado, na "mais fina cambraia". Em seguida, ao receber o vestido "bordado de ouro e pedrarias" trazido pela mãe ajudante - início da transfiguração. Após, no desencantamento, quando a mãe repara a malfeitoria inicial e a jovem é reconhecida como a mais bela de todas. Enfim, são criações tão fantasiosas como os toucinhos, do final, que se transformam em pedras preciosas e flores.

3ª) **RECUPERAÇÃO**

Inicia-se depois do encantamento, quando o jovem retorna à corte acompanhado da moça-deformada-amaldiçoada pela mãe-bruxa. E ele sofre diversas humilhações porque além de sentir-se derrotado por não cumprir a tarefa designada pelo pai, ainda tem que conviver com aquela "figura horrenda", da qual a corte - seu espaço familiar - queria até fugir. Também, para a jovem, a fisionomia de animal representa um desgosto sem fim, pois ela não é nem uma coisa, nem outra, sentindo-se inadequada tanto entre os humanos - dos quais possui o corpo -, quanto entre os bovinos - dos quais possui o rosto, sem entretanto ter a irracionalidade destes, o que lhe anularia o sofrimento. A consciência de seu estado é uma punição que deve encaminhar para a puri

ficação - retorno à beleza/pureza original, anterior à desobediência.

4º) **ESCAPE**

O escape, como efeito da recepção infantil, aqui neste conto aparece no sentimento de fraqueza do filho mais novo, em razão de não conseguir a mesma performance dos irmãos, na tarefa inicial. Em seguida, pela sua inferioridade moral e egoísmo: espiar a velha mãe bruxa, descobrir o segredo da comunicação com a donzela resguardada, fazer uso da senha para seu próprio benefício, inclusive desvirtuando a jovem de seu destino original. Todos esses atos - com a cumplicidade da futura vítima - denotam o único propósito do príncipe: cumprir a tarefa, ordenada pelo rei-pai, a qualquer custo. Depois, quando sente a rejeição, tanto fraterna quanto da comunidade palaciana, que se agudiza durante a permanência na rotina da corte.

4º) **CONSOLO**

Este clima se estabelece, primeiramente, quando ele encontra a jovem mais formosa do que as outras desposadas pelos irmãos mais velhos. Depois, no momento em que a rainha mãe demonstra solidariedade à dor do filho e crê na possibilidade de reparação da malfeitoria por parte da velha mãe de Cara de boi. Põe em execução um plano para retardar o concurso entre as três moças; assim vai possibilitar o auxílio da parte da

mãe-bruxa. Esse apoio é bastante consolador. Assim, o auxílio advém numa gradação; primeiro para dar a vitória no concurso de bordado, depois no vestido adequado para a cerimônia e, finalmente, na transfiguração da jovem, tornando-a bela de novo. Por fim a corte reconhece a supremacia da beleza da jovem, livre de seu fado, e as outras duas cunhadas são punidas por terem imitado a heroína na tarefa de recolher toucinhos. Deste modo o desaparecimento, envergonhado, das esposas invejosas dos dois irmãos, também os omite da cena final em que o príncipe mais jovem recebe a recompensa que é a coroa, por ter, finalmente, demonstrado que cumprira a difícil tarefa. Assim ambos, já casados desde o início da trama, assumem o reino.

2º) Resumo Analítico de "O Surrão"(*)

sta narrativa, embora sem os elementos fantasiosos de Chapeuzinho Vermelho - lobo que fala, que engana pessoas sob "aparência" humana e que é capaz de engolir sem digerir - pode lhe ser associada em razão de certas funções semelhantes, no que diz respeito aos principais personagens.

À jovem "rapariga" não pesou uma proibição de não ir banhar-se no rio, muito pelo contrário, contou com a

---

(*) O termo **surrão**, aqui entendido como "bolsa de couro usada pelos pastores para levar o farnel", talvez seja originário do árabe **surra** de significado "bolsa de dinheiro" mais o sufixo ão.(09 : 1573)

aquiescência da mãe, só que era uma filha "que nunca sahia da sua beira". O que pressupõe uma jovem inexperiente ao lidar com o espaço exterior, com as outras pessoas, inclusive com seus valores materiais: os brincos. Entretanto, quando está afastada de seu lar, em companhia de outras moças, ocorre uma proibição sob forma de conselho, por parte de uma das amigas. E, apesar dela ter acatado esse conselho:

> "— Tira os teus brincos e põe-os em cima d'uma pedra, porque te podem cair na agua." (p. 7)

será a visão dos brincos, pelo agressor, que levará à malfeitoria maior:

> "... passou um velho, e vendo os brincos (...) pegou n'elles e deitou-os para dentro do surrão.
>
> A rapariga ficou muito afflicta, quando viu aquillo, e correu atraz do velho que já ia longe. O velho disse-lhe (...) que ella fosse buscar dentro do surrão. A rapariga foi procurar os brincos, e o velho fechou o surrão, com ella dentro, botou-o ás costas e foi-se de vez." (p. 7)

Observa-se que ela foi enganada pelo agressor, tornando-se cúmplice da própria malfeitoria e denotando uma transgressão dos costumes domésticos de intimidação, no caso, não dar ouvidos a estranhos. Eis a semelhança com a proibição de Chapeuzinho Vermelho.

Depois ocorre a mediação ou momento de transição, em que as amigas dão conta, para a mãe, do desaparecimento da filha. Assim ela se torna uma heroína-vítima, pois o objeti-

vo do velho é ganhar a vida através de um talento dela, o canto. É o que ele lhe ordena:

> "O velho, ao passar a serra, abriu o surrão e disse, para a pequena:
> — D'aqui em diante hasde-me ajudar a ganhar a vida; eu ando pelas ruas, a pedir, e quando disser:
>
> Canta surrão,
> Senão levas com o bordão...
>
> tens de cantar por força." (p.8)

E o vilão consegue, por algum tempo, ganhar a vida desse modo até que se inicia o processo de reparação da malfeitoria, através da vontade interna da heroína-vítima que reage, enfrentando o agressor. O recurso de que se vale para combater o dano é a própria marca: a voz, ao cantar um versinho-denúncia de dentro do surrão;

> "Estou mettida n'este surrão,
> Onde a vida perderei,
> Por amor dos meus brinquinhos
> Que eu na fonte deixei."
> (p. 8)

Desta forma o agressor é denunciado e a malfeitoria é reparada. Pois,

> "As auctoridades tiveram conhecimento d'aquelle caso (...) lá encontraram a pobre rapariga, muito triste e doente, que contou tudo(...) e se soube do caso da viuva a quem tinham furtado a filha." (p. 8)

O agressor foi punido pelo povo com o castigo de ter de lamber as porcarias que os personagens/ajudantes do herói haviam enchido o surrão no lugar da menina, no momento da reparação. Assim é feita a justiça e a heroína, vitoriosa, retorna à casa de sua mãe.

- Levantamento das Invariantes

1ª) **AMEAÇA**

A ameaça que a menina sente, inicialmente, é a do desconhecido, ao sair de perto da mãe. Depois sente o receio de perder os brincos na água, sobretudo de, apesar dos cuidados, tê-los roubado pelo velho do surrão.

Com referência à mãe, há a ameaça de nunca mais ver a filha, de perdê-la. E o velho é um elemento ameaçador para a menina, pois receia apanhar dele, isto é, sofrer maus tratos se não cantar como ele ordena; além do que receia continuar sofrendo, caso não reaja contra.

2ª) **FANTASIA**

Como foi explicado no resumo analítico, este conto não possui elementos fantasiosos. Apenas apresenta um elemento ilógico: sobreviver dentro de um surrão por um tempo não determinado explicitamente, mas que sugere algo superior ao razoável;

"por toda a parte por onde o velho passava ... Chegou a uma terra, aonde já chegára a notícia de um velho que fazia cantar um surrão ..." (p. 8)

Além deste fato ilógico, destaca-se como elemento fantástico o surrão que "cantava".

3ª) **RECUPERAÇÃO**

Inicia-se com a aflição da menina, ao ter que, sozinha, resolver como readquirir os brincos. Depois prossegue quando ela tem que se afastar da mãe e submeter-se à vontade do seu agressor e finda no momento em que ela utiliza seus próprios recursos - a voz, no apelo-denúncia sob a forma do versinho - e dá início ao processo de reparação do dano.

4º) **ESCAPE**

Neste conto, "O Surrão", o efeito **escape** situa-se, primeiramente, na ansiedade com que a heroína experimenta sua individualidade, à distância do lar e/ou de qualquer pessoa de suas relações de parentesco. Em seguida, na aflição de sentir-se roubada, de ter perdido um objeto de significativo valor - os brincos. E que, apesar dos cuidados tomados, estes não foram eficazes para evitar o prejuízo, a malfeitoria. Também é encontrado na angústia de perder a própria vida, caso continuasse cúmplice da malfeitoria.

5ª) **CONSOLO**

As situações consoladoras ocorrem, inicialmente, na utilização do mesmo recurso que o agressor escolhera para enganar os incautos e, assim ganhar a vida; depois na demonstração de determinação pessoal da parte da jovem, como um tipo de rebelião íntima. Em seguida, o agressor (enganador) é, por sua vez, enganado pela, agora experiente, jovem. Primeiro é logrado pelo versinho subvertido e, depois, no momento em que dormia, com o auxílio da vendeira e das autoridades.

A punição que o povo do lugar estabelece para o agressor é compatível com a malfeitoria inflingida à jovem. As autoridades haviam mandado encher o surrão de "porcarias", para que o velho/agressor desse conta do logro sofrido, publicamente; o maior sofrimento/castigo é ordenado pelo povo do lugar. O que é deveras consolador. Sobretudo quando há o equilíbrio, do retorno à casa materna, à proteção confortante da mãe-viúva.

3º) Resumo Analítico de "**A Saia de Esquilhas**"

A associação temática com a Bela Adormecida é evocada logo no início desta narrativa. Já no primeiro parágrafo, ao se estabelecer a situação inicial, aparece "uma roca com estopa" que desperta a atenção da futura heroína. A jovem era a filha mais velha das três de um homem rico, o qual tinha uma casa de verão no campo. Quando ele retorna à corte, essa filha, por

ser "muito esperta" fica incumbida de arrumar a bagagem. Portanto, na quinta ficam apenas a jovem e uma velha, a caseira, donde se constata a função de afastamento - um membro família, da geração dos adultos, está longe do local-base dos acontecimentos. Essa fase preparatória do conto possui, ainda, a função de interdição - quando a caseira aconselha a jovem sobre os perigos do objeto que esta tem nas mãos:

> "— Menina, não pegue n'essa roca; póde metter alguma púa (*) pelas unhas, e olhe que faz grandes dôres." (p.9)

Essa função, a interdição, é transgredida e advém a malfeitoria sob a forma da perda dos sentidos, num desmaio. Embora a velha caseira não possa ser associada à bruxa de Bela Adormecida - pois foi ela quem avisou a jovem dos perigos do objeto encontrado ao acaso e, depois do sucedido, quem tentou despertá-la por todos os meios habituais -, ela é quem acondiciona a menina como se estivesse

> "... fingindo que estava ali a dormir." (p.9)

Assim, a malfeitoria que abre o nó da intriga é estabelecida pela curiosidade da jovem, sua inconseqüência perante o aviso/conselho da caseira e a dificuldade desta em evitar a fatalidade. Pois ela "continuou a governar a sua casa" desligada da possibilidade que ela prognosticara, e distanciada (fisicamente) da jovem filha de seu patrão. Conclusão: essa vilania

---

(*) Púa - "Intervalo entre os dentes do pente do tear".(11:1156) E pode ser, a partir do contexto, um estrepe, uma "pua de madeira ou de ferro". (09 : 703)

não possui um agente determinado, simplesmente acontece.

A menina "muito formosa, a dormir sozinha" na tapada (*) real é encontrada por um príncipe que, casualmente passava por ali. É o início da ação contrária de forma rudimentar em razão do aparecimento do salvador da menina. Entretanto, o dano não é reparado de imediato, pois mesmo sem acordar, ela concebe três filhos do príncipe e os nutre no mesmo estado de dormência, passivamente. Há aceitação do dano da parte da vítima e até do próprio príncipe, que se apaixona por ela independente de reciprocidade. A concretização dessa aceitação passiva é verificada na concepção de três filhos, consecutivamente, e a sobrevivência deles parece independente do consentimento dela, até o momento em que, da função materna não consciente, surge a reparação do dano. Nesse episódio, uma das três crianças remove, acidentalmente, a pua da unha da mãe. A ação é protagonizada por um dos três filhos da heroína com o príncipe. Este, muito feliz com a ocorrência, há tempos aguardada, conta a ela todo o sucedido, inclusive os nomes das crianças: Rosa, Cravo e Jasmim.

Neste momento do presente conto, há a vitória pela reparação da malfeitoria: no ato de adormecer, de não ter consciência do que se passa ao seu redor, mas com a fisiologia feminina desempenhando seu papel sexual adulto; a não mencionada relação se-

---

(*) Tapada - "Mata vedada por muro; cerca; parque".(09 : 1586)

xual, a concepção da vida, a manutenção dela e a ratificação, por mais duas vezes subseqüentes. Entretanto, não ocorre o retorno da heroína ao palácio de seu salvador - com os filhos de ambos - para viverem felizes para sempre. Pelo contrário, sofre ainda a perseguição da sogra-rainha, sob diferentes malfeitorias; primeiramente na tentativa dela matar os netos, depois à própria jovem, "namorada" de seu filho.

Quando ouve o filho suspirar de saudades das crianças

> "-- Ai de mim,
> Cravo, Rosa e Jasmim." (p. 11)

constata o que já suspeitara com a confissão do pagem, conseguida à força, sobre os encontros às escondidas do príncipe. A partir daí, inicia a sua vingança contra a desobediência do filho, mantendo-o longe da jovem, tentando destruí-la e, também, às crianças. Inicia essa ação pela falsa mensagem à jovem, informando-a de que estava ciente de tudo, e que o príncipe ordenara que mandasse o menino Cravo para perto dele.

A rainha usou desse artifício para enganar a jovem, pois o príncipe nada sabia. E, assim, a primeira criança chega ao palácio e ela ordena à criada que a sirva como um ensopado no jantar do príncipe. Além do que, dizendo, na mesa de refeição:

> "-- Come, come, que teu é." (p. 11)

Procede da mesma forma com as outras duas crianças e o príncipe vai se tornando adoentado da melancólica saudade que cultivara da "sua namorada" e filhos desde que a mãe o retivera, propositadamente, na corte. O príncipe estava já acamado.

Com respeito às ações dos personagens, nesta parte, têm-se uma malfeitoria efetuada pela rainha sobre a jovem, representada nos filhos, extensão da jovem, mas com a ajuda involuntária da própria jovem. Esta que se deixou enganar que, ardilosamente, a mãe do príncipe engendrara para acabar com a união dos dois enamorados. E, na função de agressor, a rainha não satisfeita com a vingança antropofágica, manda que a jovem venha à corte, atraindo-a com uma falsa proposta de casamento. E ocorre uma luta corporal entre as duas:

> "... morta de saudades, por se vêr sem os seus filhos, vestiu-se á pressa com a sua saia de esquilhas (*), e partiu para a côrte. A rainha estava á espera d'ella e assim que a viu, deixou-a entrar para um corredor, e lançou-lhe as unhas furiosa para a afogar. A menina luctou para vêr se lhe escapava, e quanto mais luctava, mais barulho fazia a saia de esquilhas.
>
> O príncipe que estava de cama assim que ouviu aquelle som lembrou-se de sua mulher e levantou-se para ir vêr o que era. Viu a rainha querendo estrangular a nora. Chamou gente; e foi então que se soube das ordens que a rainha tinha dado para matarem os netos. O príncipe ainda ficou mais afflicto e começou a gritar:
>
> -- **Ai de mim,**
> **Cravo, Rosa e Jasmim!**" (p.11-12)

Observe-se que, neste ponto da narrativa o obje-

(*) O termo "esquilha" não consta no Aurélio e nem no dicionário português, há neste, entretanto, a forma "esquila" cuja acepção de nº 3. "pequeno chocalho", parece corresponder ao sentido do texto. (09 : 686)

to exótico da heroína, fornecido pelo príncipe, a salva da morte; além desse fato se constata a malfeitoria do agressor (rainha). A saia de esquilas, denunciadora da presença da heroína na corte, desperta o prostrado príncipe, incitando-o a ajudar no processo de reparação da vilania. Pela conotação dos termos utilizados para a jovem - sua esposa, nora, os netos - se percebe, também que houve o reconhecimento de uma situação até então irregular - o casamento e os filhos. Tendo sido descoberta como autora das três malfeitorias - reter o príncipe na corte a custa até de sua própria saúde física e mental; tramar o sacrifício dos netos sob forma infame e cruel e atrair a jovem para uma armadilha mortal - a rainha receberá a punição depois de desmascarada:

> "Foi então que a criada da cosinha disse que não tinha cumprido as ordens da rainha, e que tinha escondido os meninos. A rainha foi condemnada, e o pagem sentenciado á morte, e a cosinheira em paga foi feita dama da nova rainha". (p.12)

Assim, como recompensa sobrevém a notícia de que as crianças estão a salvo e o conseqüente reconhecimento da legitimidade do casamento para ascender ao trono; para tanto, a heroína é elevada à posição de rainha em função da ascensão do esposo-príncipe ao trono do reino.

O ato humanitário da criada em não executar o sacrifício das crianças é recompensado com a sua ascensão a uma posição superior no reino: "dama da nova rainha".

- Levantamento das Invariantes

1ª) **AMEAÇA**

Surge, para a jovem, quando é advertida pela caseira das dores/sofrimento que podem resultar da roca. Em decorrência do incidente com a roca, aparece para a caseira, a ameaça de perder o trabalho, talvez a vida, caso alguém descubra o acontecido - o estranho sono que a pua provocou na jovem.

Também é ameaçador, para o príncipe, alguém da corte saber do motivo de suas freqüentes fugidas à tapada real e contar à rainha, sua mãe. Desta maneira, surge como ameaça para ambos, o domínio e o poder da rainha na tentativa de afastá-los um do outro, primeiro pelo artifício de manter o príncipe mais tempo na corte e, em seguida, de destruir o casamento pela extinção, um a um, dos três filhos do casal. E igualmente procede da rainha-mãe-sogra o risco da jovem ficar sem os filhos e por ela ser destruída.

Para a moça a ausência dos filhos é uma ameaça/anúncio de solidão e marginalização, assim como para o príncipe é a fatal possibilidade de perder o direito de ascensão ao trono, ao reino, junto à mulher amada que, também é asseguradora da continuidade da sucessão pela fertilidade demonstrada até adormecida.

2ª) **FANTASIA**

O elemento fantasia é encontrado, primeiro no desmaio/sono, causado por uma pua, e que demora tempo excessivo, além de não provocar a perda da saúde, da formosura, muito ao contrário, mantendo o sangue aquecido e a fisionomia alegre. "Ella esta corada e risonha", mesmo com a agravante de ficar exposta a qualquer condição climática e sem receber alimento. Depois, ao conceber três filhos sem a menção de algum contato físico com o príncipe, além do fato da sobrevivência deles ser independente de quaisquer cuidados, naquele mesmo lugar, é fantasioso.

Outro elemento ilógico é a própria paixão do príncipe, contemplativa e obsessiva, mas sem o poder de tirá-la daquele estado. Também o é o fato de um dos filhos ter conseguido trazê-la à "vida", ao mundo exterior pela remoção da pua da unha da mãe adormecida. Igualmente, a saia de esquilas - guizos - como elemento ornamental de vestuário e denotador da presença da heroína, demonstra bastante imaginação. E, do mesmo modo, a cruel vilania de mandar sacrificar os netos e pretender que eles fossem preparados e comidos, como um ensopado, pelo próprio pai. Assim, também, o uso da saia espalhafatosa no primeiro encontro com a rainha poderosa, denota a feminilidade alardeada - sua vulnerabilidade - o que é ilógico num confronto. Da mesma maneira, não é razoável a luta em que a rainha se engalfinha com a heroína, tentando estrangulá-la.

Outro elemento que foge à lógica é o fato de o príncipe ser temeroso da autoridade da mãe, sem questioná-la em seus méritos, sua dependência infantil dela, sua passividade e falta de autoconfiança refletida na aflição do suspiroso "Ai de mim, Rosa Cravo e Jasmim". Além, evidentemente, de amar "com loucura" alguém sem cogitar da reciprocidade - existência ou necessidade de.

3ª) **RECUPERAÇÃO**

Para a heroína, dona da saia de esquilas, a recuperação inicia-se quando ela "adormece" estranhamente após o incidente da pua. Quase no mesmo momento, inicia-se para o príncipe, quando ele se apaixona pela "menina muito formosa, a dormir, sosinha" e percebe a impossibilidade de poder tirá-la daquele estado de não-morte. E, diante das impossibilidades, se entristece.

Depois da remoção da pua, a heroína começa a agir, "como se tivesse voltado á vida" e se estabelece a recuperação na reta final para recobrar o equilíbrio perdido. E o príncipe, de resignado e triste, passa a

> "... maravilhado por vel-a mecher-se logo e começar a fallar e a beijar os filhos, ..." (p. 10)

Também faz parte da recuperação, a ausência do príncipe, por ar

tes da rainha, o que a faz infeliz; mas a ausência maior, é a que deixa a jovem

> "... morta de saudades, por se vêr sem os seus filhos..." (p. 11)

Outro processo de recuperação reside no fato do príncipe ficar triste, depois doente e acamado pela falta da "namorada" e dos filhos, numa apatia quase semelhante ao alheamento sonolento da heroína. Entretanto, este estado de lassidão/recuperação finda quando ele ouve o som dos guizos e se aflige tomando consciência do risco de perder a mulher amada e os filhos.

4º) **ESCAPE**

O escape realiza-se, para o príncipe, quando encontra a jovem adormecida e se sente por ela apaixonado, sentimento que beira a loucura e que mantém o estranho namoro; parcial no aspecto racional e pleno no aspecto instintivo. Também no desejo de possuir uma inusitada saia, cheia de guizos que tilintam ao andar, representa o extravasamento do sentimento de isolamento/rejeição da jovem. E nesse processo de descarga de emoções vislumbra-se a superação de uma fase de inferioridade física e de fraqueza - prenúncio de uma reação consoladora positiva.

Novo escape ocorre quando o príncipe se deixa abater pelas saudades dos filhos e, suspiroso, evoca-os "— Ai de mim,/ Cravo, Rosa e Jasmim". E, ainda sobre o príncipe relacionado à mãe - na passividade de filho que, de "fastio" adoece - é um escape do seu sentimento de fraqueza e inferioridade quanto ao poder da mãe-rainha (agressor). Entretanto, na jovem, esses sentimentos sobrevêm durante a luta corporal com a própria rainha, tomada de surpresa que foi da tentativa de estrangulamento.

Deste modo, o episódio da rainha tantando "afogar" furiosamente a heroína, demonstra em igual intensidade a manifestação das aflições contidas dela, heroína, e do príncipe, em proporção ao ataque sofrido. Justifica-se como um duplo enfrentamento da prova que propiciará a vitória sobre o agressor - o bem sobre o mal. Da parte da heroína a intensidade da emoção é refletida no barulho da saia de esquilas em movimentação enérgica, e que implica, num processo de imbricação, na subseqüente ação combativa do príncipe. Este responde ao apelo da jovem, através da saia denunciadora, com atitudes eficientes e rápidas de socorro e, depois, de punição.

5ª) **CONSOLO**

Aparece, para a heroína, como atenuação da morte no momento em que perde os sentidos, após o eposódio da pua, a

qual normalmente fere de morte. Igualmente é consoladora a situação de recuperar a consciência após longo tempo de isolamento tanto para ela, quanto para o zeloso apaixonado.

Outra sensação confortável que prenuncia o equilíbrio da justiça está implícita na vestimenta incomum - saia de guizos - como um tipo de objeto mágico. Na própria confecção dessa peça feminina, feita "de propósito", quer dizer, de encomenda, assegura que o relacionamento do casal tornou-se recíproco e afetuoso depois da retirada acidental do estrepe da unha. Inclusive, também é reassegurador da estabilidade afetiva do casal, a adesão irrestrita do príncipe à jovem, a par de seu

"... medo do genio ruim da rainha..." (p. 10);

o que se constata pelo cuidado em esconder-lhe seus sentimentos e ações com respeito à amada.

O consolo se concretiza em manifestações graduais; primeiro, pelo auxílio do príncipe prestado à jovem, na luta com a rainha (mãe dele), num processo de desmascaramento das malfeitorias, da origem das vilanias, independente do fato desses atos advirem de sua própria mãe. Em segundo lugar, pela descoberta de que as crianças estavam a salvo, em razão da intervenção de uma criada da cozinha.

Assim, a justiça sobrevém naturalmente, para alívio dos sentimentos de inferioridade, de rejeição e garantia da felicidade, na extinção da maldade, dos agressores daquele reino. A rainha (agressor) teve a sua punição perdendo o poder pa-

ra o filho, a coroa para a heroína da saia de esquilas; a narrativa menciona apenas que "a rainha foi condemnada" (p. 12), mas o contexto permite a dedução de um isolamento, uma prisão. Ao pajem infiel do príncipe, coube a pena máxima: a morte e, à cozinheira coube a recompensa de tornar-se "dama da nova rainha". (p. 12)

4º) Resumo Analítico de **"A Sardinhinha"**

Este conto aproxima-se do tema de **A Bela e a Fera**, o qual remonta ao mito greco-latino de **Cupido e Psique.** No Mundo Ocidental as histórias posteriores conhecidas como do tipo noivo-animal, sofreram influências desse mito desde Apuleio, no século II a.C.. No mito relacionado, Eros/Cupido simboliza o amor, o gozo e Psique a alma; em termos gerais apresenta-se desta forma:

Eros/Cupido, deus adolescente do amor, é incumbido por sua mãe Afrodite (*) de destruir a mortal Psique, de extraordinária beleza, fazendo-a apaixonar-se por um ser abominável. No entanto, ele se apaixona por ela, transgredindo a ordem

---

(*) Afrodite é a deusa grega, filha de Urano que nasceu da espuma do mar, traduzida por Vênus, na mitologia latina e que simboliza, entre outros sentidos, "as forças irreprimíveis da fecundidade" que acendem nos vivos o desejo apaixonado" (06:14). Entretanto pode ser compreendida, em outro aspecto, como "a deusa que sublima o amor selvagem, integrando-o a uma vida verdadeiramente humana" (Idem). Reconhecida desde sua origem asiática pela sedutora beleza.

materna e a esconde num palácio, tornando-a sua amante. Depois de muitos sofrimentos, Psique consegue com Zeus obter a imortalidade e, assim poder casar-se com Eros que, anteriormente coabitara com ela disfarçado num ser misterioso, no escuro da noite. Entretanto, a descoberta acôntecera durante uma noite em que ela, utilizando-se de uma lamparina, quisera ver o rosto do ser desconhecido, por sugestão das irmãs invejosas. Este episódio, que desencadeou todo um processo de sofrimento para ela e para ele, iniciou-se a partir de uma gota de azeite caída da lamparina no rosto dele, pelo susto que a visão da beleza de Eros provocou em Psique.

No conto de "A Sardinhinha" a heroína é a mais nova das três filhas de uma mulher. Esta, indo para o trabalho com as mais velhas, incumbe a jovem de fazer a comida. É a parte preparatória do conto; onde ocorre o afastamento dos familiares da menina. Ao ficar só em casa, lidando com a sardinha na grelha, uma delas salta, cai ao chão e lhe fala:

> "— Não me mates! Pega em mim e leva-me á borda do mar, e segue pelo caminho que se te deparar". (p. 36)

Deste modo, tem-se aqui uma ordem da parte de um ser mágico para a heroína que, tendo obedecido ao conselho, encontra um caminho aberto no mar, ao final do qual há um palácio com "muitas mezas póstas" (p. 36), jóias, riquezas e inúmeras salas. Quando decide retornar, percebe que é impossível; "o mar tinha-se tornado a fechar". (p.36) Em vista desse fato, busca um aposento

para ficar; daí que "dormiu em uma cama muito rica e muito fôfa que achou". Para se distrair, experimentava os riquíssimos vestidos que lá encontrara, vestindo-os e despindo-os.

Na etapa descrita acima, em termos de função dos personagens, têm-se o afastamento da casa de todos os membros da família, exceto a jovem em torno da qual ocorrem acontecimentos fantásticos: uma sardinha que salta da grelha duas vezes e que fala, rogando-lhe a vida e ordenando-lhe que siga o caminho que irá aparecer, na beira do mar. Como o que aparece em seguida é um palácio com muitas riquezas, percebe-se que houve deslocamento espacial entre dois reinos/níveis e que, como não ocorreu nenhum dano, a sardinhinha é um provedor de conforto, alimento, e até luxo (*).

A vida no palácio trascorre com calma; ela sozinha, a comer, distrair-se e dormir, entretanto com a sistemática e diária aparição de "um homem em figura de preto" (p.36) a lhe perguntar se estava contente. Ela lhe respondia que não, pois se lembrava que a sua mãe e irmãs não tinham o passadio que ela estava a desfrutar. No caso de se considerar este tipo de vida uma malfeitoria pelo isolamento da família e ausência de quaisquer outros tipos de contatos fraternos, o homem preto torna-se o agressor em razão de sua vigilância diária. Aqui ini

---

(*) TEÓFILO BRAGA, in: "Notas", evoca o mito do peixe que dá a fortuna, na explicação sobre "A Sardinhinha", mencionando os estudos de Gubernatis. (03 : 186)

cia-se a intriga da narrativa, pois o homem preto, ao concordar com a jovem em deixá-la visitar a família, está a lhe permitir a saída, independentemente de lhe impor a condição: não demorar mais do que três dias. Ele lhe sugere levar o dinheiro que quisesse. Aqui se estabelece o momento de transição, ou mediação, quando uma ordem é imposta à heroína, além do outro aspecto da mediação que é a divulgação da notícia da malfeitoria. Tal ocorrerá na visita à casa materna, diante das irmãs e da mãe. E lá, entre outras curiosidades indagadas, avulta a questão de ter ou não medo de ficar sozinha, do sono pesado e da possibilidade de haver algo a descobrir à noite, na insidiosa suspeita:

> "-- É porque te botam coisa no vinho, que te faz dormir; finge que bebes, mas deita o vinho fóra, para sentires o que se passa o que se passa de noite no palacio." (p.37)

Pela situação que advém em seguida, percebe-se que as irmãs contribuíram para que a jovem sofresse uma malfeitoria, em virtude da transgressão ocorrida; qual seja, ao voltar para o palácio executa o que as irmãs aconselharam e se dá conta que alguém se deitava com ela. Acende uma vela e vê um "príncipe muito formoso" dormindo ali, entretanto, acidentalmente cai-lhe no rosto um pingo de cera que o acorda assustado e indignado, pois só faltavam mais oito dias para que ele se desencantasse. Assim ele lhe comunica a tarefa difícil:

> "Agora para me poder desencantar é preciso que tu soffras grandes trabalhos por mim, sem nunca te queixares." (p.37)

Mas, oferta-lhe um objeto mágico: uma carapinha;

> "Toma lá esta carapinha; quando te vires em alguma afflicção de que não poderes livrar, diz:
> -- Valha-me aqui quem me deu esta carapinha." (p.37)

Ocorre, agora, novo deslocamento espacial, pois ela se encontra "sósinha no meio de um descampado", sem palácio e sem príncipe. O que sugere que ela se encontra próxima do lugar onde deve começar a cumprir a sua tarefa difícil. É o que se verifica quando se torna alvo das zombarias de "um rancho de pretas, que lhe disseram muitas chufas". Além desse sofrimento inicial, ocorre-lhe um episódio em que, apesar de estar vestida em trajes de homem pobre e com ofício de hortelão da casa do rei, suscita o desagrado da rainha ciumenta e cúpida. Como era o local onde viera trabalhar, sofre pelos caprichos da autoritária mulher que se apaixona pela sua cara bonita. Entretanto, como não correspondera, a rainha queixa-se da jovem camuflada como hortelão (homem), mentindo ao rei que o hortelão "tinha commetido um atrevimento muito feio". O rei manda prender o hortelão (heroína) para que confesse o erro denunciado pela rainha; no entanto, mesmo sob tortura, ele hortelão (heroína) nada confessa. Quando a rainha estava conseguindo mandá-la enforcar é que ela lembra-se da carapinha mágica.

De posse desse recurso, profere as palavras ensinadas e consegue salvar-se, pois surge no meio da execução "uma carruagem que trazia um alto figurão, que deu ordem para

parar tudo". Acolhe o hortelão e garante ao rei que era impossível o jovem ser responsável pela atitude denunciada, e sugere que as camareiras examinassem o jovem. Depois da heroína ter sido reconhecida como mulher é, portanto, impossível crer-se na acusação da rainha (agressor), esta "foi deitada a uma fogueira", recebendo assim a sua punição.

A tarefa da jovem é dada por cumprida; o príncipe se desencanta e se casa com a jovem heroína.

- Levantamento das Invariantes

1ª) **AMEAÇA**

Pode ser considerada uma espécie de ameaça o incomum acontecimento de uma sardinha saltar da grelha em que iria ser assada e ordenar à jovem que a salvasse da morte, que a seguisse até a beira do mar, a soltasse, e que prosseguisse no caminho que aparecesse. É a ameaça do desconhecido. Em seguida, surge a situação amendrontadora dela não poder retornar para os seus, para a sua casa e ter que permanecer naquele palácio de muito luxo mas com apenas um misterioso habitante, o qual só lhe indagava se "estava contente" e desaparecia. Era uma situação de ameaça porque era "um homem em figura de preto", um negro.

A recomendação de não demorar mais do que três dias quando fosse visitar a família, contém uma proibição que, pela ausência de justificativa, implica numa ameaça velada. Quan

do descobre que alguém se deitava aos seus pés, se assusta pela ameaça que sente ao tomar consciência que nas noites anteriores o mesmo fato ocorrera mas não se apercebera dele. Para a jovem inexperiente e num lugar estranho, a estranha situação tem aspecto de ameaça. E na violação da interdição - sentir e enxergar quem está em sua companhia à noite - há a ameaça de violação de sua integridade física e moral.

Para a jovem, trabalhar sob sofrimentos é ameaçador, principalmente na situação de não se queixar; soa como uma condenação, uma culpabilidade assumida. E dessa situação nova que se abre, de "grandes trabalhos", procedem os riscos de encontrar-se só, sem amigos ou conhecidos, além do que, disfarçada sob trajes do sexo oposto ao seu e numa condição social inferior à desfrutada anteriormente no palácio. Portanto, muito mais exposta aos perigos do universo real.

Ao encarnar a profissão e o sexo de hortelão, a sua beleza torna-se uma ameaça à sua própria vida, pela atração que despertou na equivocada e caprichosa rainha. Essa ameaça cresce e evolui para a concreta condenação de isolamento e torturas. Lances pelos quais a jovem deve passar estoicamente, nem que chegue às vias de fato de um provável enforcamento.

2ª) **FANTASIA**

Está no fato, colocado já de início na narrativa, de um peixe (alimento) saltar da grelha e falar, impondo or

dens. Também, do mar se abrir numa estrada larga e se fechar da mesma forma como se abriu; por um encanto.

A fantasia também ocorre na existência de um palácio sem os habituais moradores, mas com muitas mesas arrumadas para refeições, além da constatação da existência de um único e misterioso habitante, um representante da etnia negra, que só lhe indaga uma única questão de modo sistemático.

Aparece também na impossibilidade de retornar a sua casa pela razão do mar separá-la de sua gente e é igualmente ilógica a existência dos riquíssimos vestidos sem haver as damas proprietárias deles. Igualmente ocorre a fantasia no poder do misterioso ser, que abre novamente o caminho para que ela visite a família, além do aparecimento do visitante noturno - o príncipe formoso encantado.

Há fantasia no poder que tem um estranho objeto - a carapinha -, associado a uma frase mágica. E, quando se disfarça em roupas de um homem pobre e engana até a própria rainha, estabelecendo uma caracterização diferente da sua original, cria a ilusão. Do mesmo modo, é uma ilusão fantástica, o desencantamento do príncipe depender dos esforços de uma jovem resignada, persistente e de grande força moral.

3ª) RECUPERAÇÃO

Nesta narrativa, a recuperação inicia-se no momento em que a jovem interrompe o processo de desencantamento

do príncipe, o qual estava em vias de se realizar, faltando pouco tempo - oito dias. Após essa transgressão ela fica condicionada aos sofrimentos das provas que advirão para resgatar o príncipe de seu encantamento. Inicialmente perde a segurança e os confortos do castelo em que vivia com fartura, proteção e, até, luxo. Torna-se só e indefesa e sem o direito de reclamar. Recebe ofensas de um grupo de mulheres negras, o que significa que deve sofrer estoicamente, nem que seja de um grupo de pessoas de baixa condição social e econômica - o tipo de linguagem utilizada infere esse fato mais do que a cor negra, estigma dentro do contexto nacional português. O fato do auxiliar mágico ser uma carapinha - tipo de escalpo, metonímia do negro - revela a condição serviçal das pessoas portadoras de tais características. Há recuperação na troca de roupa e de sexo, utilizando-se do traje de um jornaleiro - trabalhador diarista - para poder assumir uma função subalterna. É a chegada incógnita da heroína em outro local que não é o seu lar. É a casa de um rei.

> "... e assim já com outro traje foi-se offerecer para hortelão da casa do rei". (p.37)

É dolorosa a agressão à sua feminilidade na aparência masculina, voluntariamente assumida, mas que lhe causa o dissabor de ser objeto de amor/desejo da parte da caprichosa rainha, sofrendo uma perseguição. Também a prisão e a tortura - quando o rei manda

> "... metter a tormentos o hortelão para confessar o que fizera,..." (p.37)

- representam a cota de sofrimentos físicos, além da cota de sofrimento moral simbolizado pela falsa acusação. Aqui, entretanto, o processo de recuperação se finda, pois atingira o seu ponto máximo com a extinção, por enforcamento, sendo interceptada em tempo limite:

> "A execução interrompeu-se ao grande barulho de uma carruagem que trazia um alto figurão, que deu ordem para parar tudo." (p.38)

4º) **ESCAPE**

Aparece na passagem da estrada magicamente aberta no mar, simbolizando a liberação de certa carga de curiosidade pelo mundo exterior mesclada com o receio do desconhecimento desse mesmo mundo, propriedade dos adultos poderosos. E, nesse sentido de adequar-se ao mundo exterior e diferente do seu, surge o ensaio no entretenimento de vestir e despir roupas femininas adultas, de qualidade superior.

A figura de um homem, independentemente de ser belo ou atraente, mas que lhe pergunta o essencial - se está feliz com a sua existência egocêntrica, em certo ponto narcisista, usufruindo do bom e do melhor em conforto e alimentação - expõe um desejo íntimo comum a todas as crianças: fazer o que quer e só receber aprovação.

Outra sensação de extravasamento de emoção representada pela resposta - desejo da jovem ao indagador diário da sua felicidade, de que não estava contente por sentir-se mais beneficiada que as irmãs,e a mãe e o desejo de visitá-las e contar-lhes as maravilhas presenciadas e utilizadas gratuitamente, além de estender-lhes um pouco desses benefícios;

> "A rapariga chegou a casa, contou tudo, a mãe ficou muito contente com o dinheiro, e as irmãs fizeram-lhe mil perguntas (...) se não tinha medo de ficar de noite sósinha?" (p.36)

Há menção à inveja fraterna na citação acima e é essa inveja que vai detonar o nó da intriga - a malfeitoria de impedir o desencantamento do príncipe e o subseqüente processo de reparação da referida malfeitoria com todo o seu teor de sofrimento/crescimento interior.

O auxiliar mágico, a carapinha, em íntima associação metonímica com a figura de homem negro se configura como um poder maior - o de safar-se de situações desagradáveis. E os dizeres que devem acompanhar o pedido de socorro, é um lembrete de que o doador também detém o mesmo poder, mas depende do esforço dela, agora, para se desencantar.

5º) CONSOLO

Ficar longe da família, mas ficar em boas condições de conforto e segurança alivia a tensão própria desse tipo de deslocamento espacial, e, nessa espécie de compensação, pois

> "... o mar tinha-se tornado a fechar, e já não pôde tornar para traz. Deixou-se ficar ali, e dormiu em uma cama muito rica e muito fôfa que achou." (p.36)

Também há outra compensação: no divertimento de poder usufruir das roupas riquíssimas.

Igualmente dá uma sensação de conforto o fato de la não ficar totalmente isolada da família, pois lhe foi permitido visitá-los e o seu retorno fornece a garantia de que ela não sofria nenhuma espécie de mau trato no palácio do homem negro, caso contrário nada a impediria de nunca mais retornar - ninguém ficara sob fiança para garantir a sua volta, nenhum grande valor, só o pedido do estranho-indagador-diário-de-sua-felicidade.

Para a jovem é consolador descobrir que o seu acompanhante noturno não é nenhum monstro, muito pelo contrário, é um rapaz muito formoso e, além disso, de sangue real.

Mesmo durante o período de grandes trabalhos que ela tem de passar há a possibilidade do auxílio da carapinha mágica em situações críticas de grande perigo, o que é consolador. Esse objeto mágico, quando convocado, realizou a sua função e propiciou a reparação da injustiça antes que fosse tarde demais. O súbito e oportuno aparecimento do "alto figurão" e salvador representa o começo do equilíbrio - objetivo da moral ingênua.

Outra sensação aliviadora se percebe na ação do salvador em determinar o exame na menina, pelas camareiras, pa-

ra desmascarar as segundas intenções da rainha e puni-la com a fogueira - castigo típico de bruxas. Assim, a jovem é reconhecida pela sua condição feminina original e recebe como recompensa o príncipe, agora desencantado por efeito da "constância com que a rapariga tinha soffrido todos os tratos". O casamento é a recompensa para ambos, com a possibilidade de um trono no futuro, pois ele é príncipe.

5º) Resumo Analítico de "**O Sapatinho de Setim**"

Como o próprio título evoca, aqui o tema se associa ao da Cinderela/Borralheira (*) e as ações dos personagens deste conto confirmam o fato na disposição inicial: um homem viúvo, sua única filha e a bondosa mestra da menina. A bondade melíflua da mestra provoca na "pequenita" o desejo de tê-la mais próxima, como amiga e, assim, ela incentiva o pai a casar-se com a mestra. O pai cede, mas antes avisara a possibilidade daquela dedicação maternal, transformar-se em feroz perseguição depois do casamento:

> "-- Pois queres que case com a tua mestra? mas olha que ella hoje te dá sopinhas de mel, e algum dia t'as dará de fel". (p.45)

E é o que sucede, pois torna-se mãe de uma filha que não era tão bonita quanto a enteada e passa a embirrar contra aquela que fora sua amiga sincera e incentivadora do casa-

---

(*) As duas denominações referem-se ao mesmo tema.

mento. Depois que o pai morre os maus tratos aumentam; a madrasta chega ao extremo de impedi-la de comer. Nesta fase da narrativa, pode-se considerar como afastamento a morte do pai, principalmente porque a menina já não tinha mãe. Portanto ela está só; a madrasta agudiza o seu desamparo. E o episódio do sacrifício da vaquinha demonstra o comportamento estereotipado da madrasta contra aquela que fora sua amiga. A sua vaquinha ajudava-a a resistir à fome e "era toda a sua estimação", talvez em razão disso é que a madrasta, ao adoecer, tenha desejado alimentar-se da carne do animal. Para tanto determinou o sacrifício do animal e, assim, com muito sofrimento, a menina mata a sua vaquinha querida, para satisfazer o pedido da madrasta.

Até aqui se teve como elementos análogos aos do tema associado de Cinderela/Borralheira: uma menina órfã de mãe, cujo pai casa-se novamente, daí surgindo uma outra filha, meia-irmã dela e menos bonita. Por inveja da beleza da enteada, emerge de maneira mais violenta a perseguição maldosa da madrasta, principalmente ao extinguir o único afeto da pequena órfã - o sacrifício do dedicado animal. Dedicado porque a ajudava a enganar a ruindade da madrasta na privação do alimento:

> "... quando ia para o monte, a madrasta dava-lhe uma bilha de agua e um pão, ameaçando-a com pancadas se ella não trouxesse outra vez tudo como tinha levado. A vaquinha com os pausinhos tirava o miolo do pão para a menina comer, e quando bebia agua tornava a encher-lhe a bilha com a sua baba. D'este feitio enganavam a ruindade da madrasta." (p.46)

Na seqüência dessa ação, ocorre um acontecimento fantástico após o sacrifício do animal. Quando foi lavar as tripas, uma delas escapou-lhe da mão, obrigando-a a correr buscá-la. Foi o que fez sem perceber que se afastara demais; percebe apenas que chegara a "uma casa de fadas", onde havia só uma cadelinha a latir. As donas estavam ausentes e a desarrumação era geral. A menina deu ordem na casa, pôs fogo na comida e alimentou a cadelinha, de modo que, por informação da cadelinha

> "Ão, ão, ão,
> Por detraz da porta
> Está quem me deu pão." (p.46)

as fadas tomam conhecimento do sucedido e premiam o bom comportamento da menina - nos afazeres da casa.- com uma varinha de condão (*), além de terem-na fadado a uma beleza extraordinária e com o talento de lançar "pérolas pela bocca" ao falar.

De porte destes dons, retorna a casa e encontra a madrasta que se espanta com "tantas prendas" e as deseja para a própria filha. A menina dá informações contrárias, ensinando

> "... mas trocando tudo, que tinha desarrumado a casa, quebrado a louça, e espancado a cadellinha". (p.47)

(*) Condão - originário do latim **condonare** - dar de presente, pode ser compreendido nas acepções seguintes: 1- "virtude especial, ou poder misterioso, a que se atribui influência benéfica ou maléfica"; 2- "Dom, faculdade". (11 : 360)

E a outra, seguindo essa orientação, obediente à mãe, proporciona à cadelinha a chance de denunciar a sua presença danosa:

"Ão, ão, ão,
Por detraz da porta esta
Quem me deu com um bordão." (p.47)

Como resultado dessas ações recaem, sobre a filha da madrasta, dons contrários aos da enteada: fadaram-na que fosse a cara mais feia do mundo, que fosse gaga e que ficasse encurvada (com corcunda). Quando a madrasta se dá conta do irremediável fato, piora ainda mais no seu trato com a enteada.

Aqui se observa que a heroína da tripinha, tendo dado início à ação contrária no momento da perda de seu último afeto, estabelece o nó da intriga pela voluntária partida atrás da referida tripinha (*). Esta a leva a passar por uma prova - primeira função do doador - para receber o objeto mágico e os outros dons; a varinha de condão, a beleza e as pérolas que se projetam de sua boca ao falar. A sua prova foi a arrumação da casa e fazer a comida das fadas. Em seu retorno, mais confiante pelos dons obtidos, enfrenta a madrasta - seu agressor - sob forma da informação contrária quando esta ambiciona obter os mesmos dons para a própria filha. Pode-se entender aqui como um combate entre a heroína e o seu agressor, a madrasta, com uma vantagem

---

(*) Alusão à tradição portuguesa: "Fadas, fadinhas,/ Vistes por aqui as minhas tripinhas?" (03 : 186)

favorável para à heroína, encaminhando-a para outro embate, o definitivo.

Este combate inicia-se no episódio da grande festa "dos annos do príncipe" em que a madrasta e a filha comparecem e não levam a heroína que deve ficar em casa trabalhando. Mas, como tinha a varinha de condão - objeto mágico - pediu-lhe

> "... que lhe desse um vestido da côr do céo e todo recamado com estrellas de ouro,..." (p.47)

no que foi atendida e possibilitou-lhe a chegada incógnita às festas nos três dias que esta durou. Mudava a roupa apenas; no segundo dia usou "um vestido de campo verde semeado de flores" e no terceiro usou o mesmo do primeiro dia, pois importante foi o sapatinho de cetim perdido pelo caminho. Este como uma forma de sua presença nas festas e motivação para ser procurada pelo príncipe.

Durante a procura da dona do sapatinho de cetim, ainda há a interferência da madrasta que apresenta a própria filha como a moça que perdera o sapatinho no baile. São as pretensões falsas que se diluem diante do evidente tamanho descomunal do pé - "patola" - da filha da madrasta. No entanto, à revelia da madrasta, surge a enteada trajada com o vestido do primeiro dia das festas, com um pé descalço, o qual serviu no sapatinho de cetim.

Assim a heroína é reconhecida como aquela que

deixara a todos pasmados no baile pela sua beleza e pelas vestes magníficas, e até mesmo o príncipe, que dela não tirara os olhos. Quando ele pegara o sapatinho perdido, também ficara admirado com a sua pequenez. Daí que ele, o príncipe, a leva com ele. Ficar com o príncipe é a sua elevada recompensa, que lhe dá a vitória sobre o agressor - madrasta - e influi na punição, escolhida pela própria madrasta:

> "O príncipe levou-a logo comsigo, é á madrasta deu-lhe tal raiva, que se botou da janella abaixo e morreu arrebentada". (p.48)

- Levantamento das Invariantes

1ª) **AMEAÇA**

Pelo fato de ser órfã de mãe, a primeira ameaça sentida refere-se ao medo de perder a única amiga que conseguira: a professora. Esse elemento está na advertência paterna, bem explícito na possibilidade da boa conduta da mestra transformar-se, pelo casamento, em conduta maldosa;

> "... ella hoje te dá sopinhas de mel, e algum dia t'as dará de fel." (p.45)

A concretização da ameaça, acima citada, aumenta o medo maior de ser abandonada, desamparada e até destruída. O que agrava esta sensação é que a motivação da qual se nutre essa ameaça não pode ser alterada, pois é uma realidade irrever-

sível: a sua beleza superior à da filha da madrastra.

> "... teve ella uma menina, e tomou desde então grande birra contra a enteada, porque era mais bonita que a filha." (p.46)

Na alimentação paira a ameaça contra a integridade física da heroína, quando a madrastra a priva de comida:

> "... quando ia para o monte, a madrasta dava-lhe uma bilha de água e um pão, ameaçando-a com pancadas se ella não trouxesse outra vez tudo como havia levado".(p.46)

Depois de matar a vaquinha, aparece a ameaça de perder uma tripinha, elemento valorizado pela narrativa em si e de acordo com a tradição portuguesa. Pois é por esse elemento que ela iniciará uma reação contra o agressor - madrasta. O fato de saber de quem era a casa encontrada "em grande desarranjo", de tê-la arrumado e tratado do necessário, infere a idéia de ameaça, contida no respeito pelo poder das fadas - criaturas sobrenaturais e caprichosas, que podem beneficiar ou prejudicar um ser humano comum.

No episódio em que a heroína dá informações às avessas, também se deduz que ela reagiu dessa maneira, sobre a inveja da madrasta, com medo de que a meia-irmã e a própria madrasta se tornassem mais poderosas ainda e a impedissem de se libertar um dia. E nos festejos do aniversário do príncipe, a ameaça de ser descoberta antes de um tempo específico. Primeiro pelo receio da ruindade da madrasta e em segundo pelo receio do

desconhecido príncipe, no jogo da sedução.

Durante a busca do pezinho, a ameaça, o medo da madrasta vencer, enganando o príncipe com a própria filha. Ou do príncipe nem chegar à casa da madrasta e desistir, uma vez que correram "todas as casas e a ninguém servia o sapatinho", pois a casa delas foi a última visitada.

2ª) **FANTASIA**

É fantástica a idéia de levar a água e o pão e trazê-los sem tê-los consumido durante um dia inteirinho, pois significa a possibilidade ilógica de privar-se de alimento e água ou de alguém ordenar tal coisa. Outro componente fantástico: uma vaquinha que:

> "...com os pausinhos tirava o miolo do pão para a menina comer, e quando bebia agua tornava a encher-lhe a bilha com a sua baba." (p.46)

portanto, animal com inteligência e sentimentos, pois "D'este feitio enganavam a ruindade da madrasta". Também é difícil crer que uma criança possa abater uma vaca e carneá-la. Igualmente o é a existência, num animal, de um pedaço da tripa que se locomove sozinha, buscando rumo ignorado pela menina.

A fada, por si só, já é um elemento de fantasia, quanto mais uma residência de fadas; também o são os dons positivos com que elas fadaram a menina, a existência de uma cadeli

nha que grita em versinhos/anunciantes o que se passou na casa e os dons negativos com que fadaram a enteada. Sobretudo a varinha de condão, que proporcionou os dois vestidos com os quais a heroína pasmou a todos, inclusive ao príncipe, é um dos traços caracterizadores de fantasia mais conhecidos.

3ª) **RECUPERAÇÃO**

Começa quando a advertência do pai, citada como máxima popular, torna-se realidade e a benévola mestra se transforma em algoz da enteada:

> "... o pae casou com a mestra; ao fim de um anno teve ella uma menina, e tomou deste então grande birra contra a enteada, porque era mais bonita que a filha." (p.45)

Quando o pai morre, a situação piora e até a sua vaquinha de estimação ela perde - último bem que lhe restara;

> "Quando o pae morreu é que os tormentos da madrastas passaram as marcas."
>
> .....
>
> "Vae um dia adoeceu a ruim mulher, e quiz que se matasse a vaquinha para lhe fazer caldos. A menina chorou, chorou antes de matar a sua querida vaquinha, e depois foi lavar as tripas ao ribeiro..." (p.46)

A difícil tarefa de matar sua vaquinha é cumprida, apesar de ser um dano para si mesma. Mas nesse ato, com a tripinha guiando-a para lugar seguro, observa-se que foi dado início a uma reação, uma disposição de enfrentar a prova, por parte da heroína. Es-

se enfrentamento, objetivando reparar a malfeitoria maior - ela ter-se transformado numa criada em razão da sua orfandade e da ruindade da antiga mestra, agora madrasta - situa-se como partida, embora depois dos cuidados na casa das fadas, ela retorne ao lar.

Como ponto de partida para a reparação do dano, o retorno da heroína desse conto significa que é uma pessoa mais forte que regressa; não é a mesma que partiu chorando, sofrendo. Além do que, agora ela está de posse de um auxiliar mágico, recebido como recompensa pelos seus bons e rotineiros cuidados domésticos. Acrescente-se ao auxiliar mágico, os dotes de beleza e de palavras sábias e delicadas, para perfazer a integridade necessária para o confronto com o agressor (madrasta).

Ao passar para a madrasta a informação contrária do que realmente deveria ser, ela está ciente das reações que recairiam sobre si mesma - mais tratamento desumano -, entretanto, prossegue com algum sentimento de vitória sobre o agressor. Vitória representada pelos malefícios com que a filha da madrasta foi brindada, uma vez que obedeceu a sua orientação preconcebida às avessas.

O final dos sofrimentos é quando ocorre o encontro com o príncipe por ocasião das festas do aniversário dele. Apesar da feiura, a madrasta leva a filha, mas como não deseja levar a heroína manda-a fazer o jantar. No entanto, essa atitude não impede a jovem de recorrer aos recursos mágicos de que dispunha e aparecer no baile, sobretudo, fazendo o maior sucesso

durante os três dias que duraram as festas. E, nem o fato de ter perdido um dos sapatinhos de cetim, atrapalhou. É o indício do final da recuperação.

4º) **ESCAPE**

É observado na situação inicial da falta da mãe, quando busca na mestra uma substituta que, no entanto, lhe traz maiores angústias, pelo tratamento desumano ao qual é involuntariamente lançada. É a cumplicidade motivada pelo engano. O pai é envolvido pela sua ansiedade, apesar de tê-la advertido sabiamente:

> "Tanto teimou que o pae casou com a mestra;..."
> (p.45)

No ato de enganar a "ruindade da madrasta", há a descarga de um pouco das pressões acumuladas pela injustiça sofrida:

> "A vaquinha com os pausinhos tirava o miolo do pão para a menina comer, e quando bebia agua tornava a encher-lhe a bilha com a sua baba. D'este feitio enganavam a ruindade da madrasta." (p.46)

E, nas informações trocadas, também se percebe o clima de descarga emocional:

> "A menina contou o succedido, mas trocando tudo, que tinha desarrumado a casa, quebrado a louça, e espancado a cadellinha." (p.47)

Mas a mais relevante forma de escape encontra-se nas idas às festas, escondida, porém deslumbrante; quer dizer, a sua identidade original não se revela, ao mesmo tempo que os magníficos vestidos dão-lhe nova identidade. Deste modo ela se disfarça, não é reconhecida pela sua condição inferior causada pela malfeitoria, muito pelo contrário, deixa a todos pasmos pela impressão de esplendor e riqueza que transmite. O sapatinho perdido é o indício de que ela é real; único objeto deixado ao príncipe como uma marca de identidade.

5º) **CONSOLO**

Diante da constatação de que nem uma mestra boazinha pode substituir a amizade de mãe, acontece uma reação aos danos sofridos. A heroína recebe os dons que a fazem mais poderosa e, ao ser mais uma vez motivo de inveja, defende-se dando as informações erradas. Aqui aparece, no castigo dos malefícios sobre filha da madrasta, como um castigo para a própria madrasta e isso é consolador, por enquanto. Depois esse sentimento surge nas idas às festas do príncipe, pois, apesar dos serviços subalternos em que é mantida pela madrasta, a sua beleza é inigualável e a sua aparição inesquecível.

Também é consolador o sapatinho não servir a ninguém mais e a madrasta não poder enganar mais ninguém. A punição desse agressor (madrasta) - morrer "arrebentada" por ter se jogado janela abaixo - propicia o alívio, pois é extinguida a

maldade existente e a heroína adquire um fiel protetor de sua vida: o príncipe;

"O príncipe levou-a logo comsigo,..." (p.48)

6º) Resumo Analítico de "**Cabellos de Ouro**"

O afastamento de dois membros da nova geração é a função das mais importantes deste conto, pois aqui é desenvolvido o tema das crianças abandonadas, como em João e Maria. Há dois personagens principais, duas crianças que ouviram os pais, em horas de dormir, queixando-se da pobreza extrema e da necessidade de matar um dos dois filhos.

Os pais surgem, assim, como prováveis agressores dos próprios filhos e embora não os matem nesta narrativa, são o motivo da fuga das duas crianças e do perambular delas sem rumo certo. Após muito caminharem

"... o rapazinho cansado deitou-se no chão e adormeceu com a cabeça no regaço da irmã." (p.51)

Nesse ponto o provedor aparece sob a forma de três fadas que concedem três dons à menina;

"Que fosse a cara mais linda do mundo;
Que quando se penteasse deitasse ouro dos cabellos;
Que tivesse as mais raras prendas de mãos." (p.51-52)

Depois desse repouso e de terem andado bastante, aproximaram-se da casa "de uma velha muito feia que os recolheu". E por lá viveram tranqüilos até um dia em que "o rapaz quiz dinheiro":

> "Passaram-se annos, e um dia que o rapaz quiz dinheiro, a irmã penteou-se. e elle levou o ouro para vender na cidade". (p.52)

Nota-se que da fuga das crianças, por motivo de sobrevivência, até o encontro de nova moradia houve um período de desiquilíbrio; de busca, até o encontro de um novo equilíbrio - "casa da velha muito feia". E, nesta nova etapa, está o de posse de um auxílio mágico, portanto algo que lhes dá segurança e certa independência. Entretanto há mais experiências a passar, na conquista de bens, da riqueza, para evitar a miséria, a fome, a morte.

Este conto, "Cabellos de Ouro", tem como seu início, no nó da intriga, a função de falta. Esta leva a um malefício, quer dizer, pela ausência de condições econômicas razoáveis os pais tramaram a eliminação de um dos dois filhos que tinham. Temendo a execução desse plano, pelo instinto de sobrevivência, é que o casal de crianças empreende a partida/fuga. No meio do caminho recebem benefícios, primeiro sob a forma de dons - especificamente para a menina - e depois na acolhida oportuna da velha feia.

Retomando a situação em que o menino resolveu ir

à cidade para vender ouro, sucedeu que o ourives não acreditou na história da procedência do ouro - cabelos da menina. Deu parte ao rei, o qual reteve-o preso sob condição de fazer a irmã vir até a corte e provar se era verdadeiro o fato narrado pelo menino. Assim é que o menino é submetido a uma nova prova e fica na dependência da irmã dos cabelos de ouro para salvar-se. Mas, no espaço de tempo em que ele foi até a cidade, vendeu/causou desconfiança/foi preso, a sua irmã passava por uma prova bastante difícil.

A velha feia, antes protetora e neutra, assume o papel de agressor, cometendo algumas malfeitorias para com a menina. Novamente pela fome ela é posta à prova pela velha (agressor); entretanto, depois de dois dias sem comer finalmente capitula e em troca de um olho recebe alimento, mais dois dias e perde o outro olho em troca de água. É nesse momento, em que se encontra cega, que chega a ordem do rei para levá-la à corte.

A velha (agressor) comete outro dano para a menina dos cabelos de ouro, jogando-a ao mar, pois queria levar a sua filha no lugar da irmã do menino. Portanto, ela procura fazer desaparecer a menina para colocar uma impostora, sua filha, no lugar.

Após ser jogada ao mar, a menina vai dar à uma praia onde está a torre-prisão do irmão. Ele a recaptura com lençóis torcidos e permanecem juntos. Enquanto isso, a velha tinha chegado à corte com a filha e ambas ignoravam que o rei

aguardava a prova da origem do ouro do rapaz, através de Cabelos de Ouro e seu dom. Caso isso não sucedesse o rapaz seria punido com a morte. A menina Cabelos de Ouro, soube disso, contou ao irmão e pediu-lhe que providenciasse "um papel fino para fazer flôres". De porte desse material e apesar de cega, ela, que fora dotada de "raras prendas de mão", faz "um ramo muito lindo cheio de perolas e ouro que lhe cahiam dos cabellos". Depois pede ao carcereiro que troque o ramo por um par de olhos, mediante pregão. É o que ele faz. Muitos se interessaram e o desejaram ter, mas ninguém quis "dar os olhos da cara" pelo belíssimo ramo, só a velha que tinha aqueles da própria menina. Assim ela recupera os olhos, realizando a função de vitória sobre o seu agressor nesta malfeitoria.

A difícil tarefa do rapaz não foi cumprida, ainda, o que incorre em risco de vida para ele pois a impostora não conseguiu verter ouro dos cabelos, em razão de não ter o dom. Diante dessa situação, o rapaz pede ao rei para ir buscar a irmã, no que é atendido. O rei aguarda, assim, que a menina verdadeiramente dotada faça sair ouro dos cabelos, aquiescendo ao pedido do rapaz. É o que sucede com êxito, pois

> "... todos ficaram pasmados d'aquelle dom e da sua grande formosura." (p.53)

Com a tarefa cumprida há o reconhecimento dos heróis, inclusive da menina que havia chegado incógnita à torre

da prisão, sofrera uma transfiguração, pela recuperação da visão - reparação da malfeitoria - e, tendo perdido as roupas no mar, recebera "um fato de mulher" para, finalmente, ser admirada pela sua beleza e pelo seu dom. É a sua recompensa. E a narrativa finaliza com a menina contando "tudo ao rei, que lhe perguntou o que queria que se fizesse da velha". Deste modo é ela, a vítima, quem propõe o castigo para seu agressor:

> "-- Quero que da pelle se faça um tambor, e dos ossos uma cadeirinha para eu me assentar." (p.53)

- Levantamento das Invariantes

1ª) **AMEAÇA**

A ameaça de morte é a mola propulsora dessa narrativa, desde o seu começo. De uma conversa entreouvida em horas de dormir, um casal de crianças é impelido a buscar salvação fora de casa, pois são os próprios pais os que intentem matar uma das duas crianças.

Embora o espaço exterior à casa materna seja sempre considerado ameaçador, é nesse espaço que as crianças buscam o refúgio, a proteção contra a ameaça do próprio espaço doméstico. E, depois, durante a fuga a ameaça advém para o menino quando vai vender o ouro e desconfiam dele; da sua prisão surge o receio de perda liberdade para sempre e/ou subseqüente morte, caso não se comprove o que ele afirmou da origem do ouro.

Nesse período em que ele está afastado da irmã, ela sofre a malfeitoria provocada pela velha feia que acolhera a ambos. A malfeitoria - perder os olhos - é o mal menor com que foi ameaçada: morrer de fome e de sede. Em seguida, sofre outra ameaça de morte quando é lançada ao mar pela velha (agressor), mas é recapturada pelo irmão.

Diante da fase, de apresentação ao rei da mágica aparição do ouro pelos cabelos, paira a ameaça de que se tal não ocorresse o rapaz seria morto. Receando que o irmão morra, pois ela também sucumbiria de desamparo pela cegueira e suas conseqüências, a menina intercede buscando recuperar a visão - há a ameaça da cegueira ser definitiva. Quando a impostora não realiza o feito de verter ouro dos cabelos, o rapaz, com medo da morte iminente, manda buscar a irmã.

2ª) **FANTASIA**

Muito discordante dos costumes civilizados conhecidos, representa um componente fantasioso o fato dos pais encontrarem na extinção de um dos filhos a solução para enfrentar a miséria. Da mesma forma o é o aparecimento das três fadas e as particularidades dos três dons.

Outra produção fantástica é a repetição do mesmo ato de matar de fome, só que proveniente de outra pessoa do mundo adulto - a primeira foi um dos pais, a segunda foi a velha-feia-protetora, agora agressora. Igualmente fantástica é a possibilidade de tirar os olhos, alguém guardá-los sem uma destina

ção explícita e depois, novamente, recolocá-los.

Também é bastante imaginoso, mas não ilógico, talvez de extrema coincidência, que a menina tendo sido jogada ao mar e fosse dar na praia, na qual ficava a torre-prisão do irmão e este a pudesse ver do ângulo de uma fresta ...

É fantasioso o poder da menina cujos cabelos, ao serem penteados, deixa cair ouro; no episódio do ramo do papel fino, além do ouro, caíram pérolas. E, mantendo o clima de fantasia surge o final em que a menina expressa o seu desejo de punição como que compatível com os danos sofridos, em intensidade de crueldade, num ato digno de feiticeiras:

> "— Quero que da pelle se faça um tambor, e dos ossos uma cadeirinha para eu me assentar." (p.53)

3ª) **RECUPERAÇÃO**

A recuperação - como um estágio de sofrimento pelo qual o herói passa - tem neste específico aspecto, o sentido de experimentar vivências desconhecidas - "experiências" - não se atendo tão somente ao conceito de flagelação, de purgação, de dor física e/ou moral, dentro da acepção restrita da moral cristã mais ortodoxa.

Nesta narrativa, de tema semelhante ao de João e Maria, emerge a problemática do abandono de crianças já na apresentação da história. Como os dois protagonistas empreendem a fuga buscando segurança, é por aqui que se inicia a recupera-

ção - experiências novas estimulantes e/ou ameaçadoras que propiciam crescimento interior e fortalecimento moral;

> "O pequeno acordou a irmãzinha, contou-lhe tudo e botaram a fugir de casa." (p.51)

Depois de um relativo tempo de equilíbrio, na "casa de uma velha muito feia", surgem outras tarefas difíceis; para o menino, ao ser motivo de desconfiança do mundo adulto poderoso, e à menina ao temer a privação (mortal) de alimento e água, além de ter efetivamente perdido "os olhos". E o seu sofrimento não finda aí; ainda é trocada pela impostora e lançada ao mar. São situações em que ela é vítima porque é mais fraca e, portanto, indefesa perante a velha feia (agressor).

Quando ela é resgatada do mar, pelo irmão aprisionado na torre, percebe-se o início da ação contrária em que se processará a reparação de todos os danos. Principalmente para ela, menina, é que recai o maior número de provas ou tarefas difíceis, inclusive a vida do irmão depende dela.

A outra tarefa que ela empreende, voluntariamente, é a de confeccionar um ramo de flores de papel, admirável em sua composição de pérolas e ouro, objetivando vendê-los por um par de olhos. Pela consecução de seu intento - recuperar o "seu" par de olhos, que estava em poder da velha feia - se constata o final da recuperação.

4º) **ESCAPE**

De uma resolução, pensada em voz alta pelos pais, se depreende a angustiante conseqüência imaginada pelo casalzinho de filhos:

> "-- É necessário matar um d'estes filhos, porque não podemos com tanta família." (p.51)

A solução da fuga se revela a mais adequada à situação que os ameaça, porque na lógica do desenrolar desta narrativa, pressupõe que a angústia será atenuada - pela intercessão das fadas - para eles manterem o propósito de buscar a salvação. E é o que acontece, pois a interferência e a benevolência das fadas ocorre independentemente da vontade deles.

Assim se apresentam as situações denotadoras de alívio de pressões interiores negativas; a rejeição dos pais que implica no reconhecimento - angustiante - da fraqueza, da impotência e do despreparo frente às imposições da vida. Além, naturalmente, dos sentimentos de ciúme, inveja, amor, que buscam saídas, resoluções satisfatórias.

Entretanto o maior escape está localizado na punição estabelecida pela menina - vitimada em maior intensidade e quantidade de vezes pelo agressor (antes provedor) - com respeito à velha. Da mesma forma que sentiu as agressões sofridas, revidou; e o fez numa gradação máxima de crueldade:

"-- Quero que da pelle se faça um tambor, e dos ossos uma cadeirinha para eu me assentar." (p.53)

E nesse desabafo - produto de todas as dificuldades sofridas - se dissipam os sentimentos de inferioridade/fraqueza pelo alívio da vitória sobre o agressor, sobre a maldade.

5º) **CONSOLO**

Como etapa caracterizadora de finais felizes ou finais justos, segundo a moral ingênua, aqui em "Cabellos de Ouro" o consolo se prenuncia vagamente pela atribuição dos três dons a uma das crianças sem que tenha havido qualquer manifestação de pedido de auxílio mágico ou não. Simplesmente acontece para tentar equilibrar, com o apoio de grandes dádivas, a dolorosa lacuna que é a perda de valor tão essencial: o amor materno.

Também é consolador, no final da narrativa, quando todos constatam, admirados, os dons e a formosura da menina dos cabelos de ouro; sobretudo quando reconhecem a injustiça dos sofrimentos passados, pelo direito de punição concedido à própria vítima. É nesse clima justiceiro, restabelecedor do equilíbrio perdido que a menina é reintegrada ao curso normal da vida, além do que, sob a paternal proteção do rei. Houve, assim, uma ascenção social a lhe proporcionar o que não encontrara no lar de origem; elementos essenciais para a sobrevivência física.

7º) Resumo analítico de "**Linda Branca**"

Este conto se inicia pela concessão, a pedido, de marcas da origem e condição social da jovem Linda Branca - os ricos vestidos - para que ela execute o seu período de afastamento do reino. É um desejo dela, tão somente; assim como é sua a determinação de tornar-se feia e estigmatizada pela aparência animalizada. Observe-se:

> "... filha muito formosa (...) tinha ella muita pena de ser tão bonita, porque todos a queriam. Pediu ao pae que lhe désse um vestido azul e cinzento (...) Depois pediu-lhe um vestido azul e prateado. (...) Tornou a pedir outro azul e doirado (...) O pai os concedeu . Tinha Linda Branca uma vara de condão, e ella pediu-lhe que a fizesse feia n'aquelle mesmo instante. Ella vestiu uma peliça e uma mascara muito feia, e foi d'ali para fóra servir de criada."(p.83)

Pela informação textual de que o pai era "um homem muito rico" e pelo grau de luxo e riqueza dos vestidos, desejados e obtidos, se constata que ela era filha de um homem poderoso e provedor de benefícios. Tanto é que ela já possuía uma "vara de condão", auxiliar mágico dos mais eficientes. Acrescente-se a estes fatos a sua orfandade de mãe e se terá a estrutura básica inicial do conto de Pele de Asno (*), na analogia a sua

---

(*) CÂMARA CASCUDO comenta, sobre a sua exposição de "Bicho de Palha": "É uma convergência de **Pele de Asno** e de **Maria Borralheira**. De **Pele de Asno** há somente alusão ao amor incestuoso do rei por sua filha, como se lê no **Peau d'asne** de CHARLES PERRAULT, pormenor raríssimo nas histórias populares brasileiras (...)" Neste sentido CÂMARA CASCUDO cita "Linda Branca", da pesquisa de TEÓFILO BRAGA. (05:58)

estranha necessidade de enfeiar-se e se afastar da proteção doméstica com a aquiescência do próprio pai. Essa aproximação com o tema de Pele de Asno não desconhece, aqui, a convergência com o tema de Borralheira/Cinderela, já analisado em "O Sapatinho de Setim".

A jovem Linda Branca parte, incógnita de sua verdadeira identidade, e se estabelece em outro reino, onde se emprega como criada no palácio de um rei solteiro. Por ocasião de uma grande festa, que duraria três dias, ela pede licença para comparecer à rainha, esta a encaminha para fazer a solicitação ao rei, pois é ele quem governa. Estranhamente em resposta, ele, que calçava as botas, disse: "— Olha que te atiro com esta bota". Após essa ameaça ela recorre a sua varinha de condão para prepará-la para a festa, no que é atendida, vestindo-se aquela noite de azul e cinzento. E, no final da festa, ao sair rápida é interpelada pelo rei e por outros senhores que lhe querem saber a origem. A resposta que oferece é a de que é "da terra da bota". Chegando a casa, "ella estava como de costume", e foi assim que o rei a viu.

No dia seguinte, ao pedir a licença pretendida, recebeu a resposta / ameaça - "— Olha que te dou com esta verdasca." e, mesmo assim, compareceu à festa, só que com o vestido azul e prateado. Ao ser interpelada pelo rei da sua origem, responde-lhe: "— Sou da terra da verdasca.". No terceiro dia, ao empreender o trâmite usual, recebe do rei a resposta/ameaça:

"-- Olha que te dou com a toalha.", vai à festa vestindo azul e dourado e responde-lhe: "— Sou da terra da toalha.".

Após esses três confrontos em que a jovem sucessivamente esconde sua verdadeira identidade, o rei adoece

> "... de pena de não saber d'onde era aquella formosura." (p.84)

Assim estabeleceu-se a vitória da jovem sobre o poder do rei, sua virtual malfeitoria - na forma de três ameaças - não concretizada pela astúcia de Linda Branca.

A heroína, para ser reconhecida pelo rei, deve antes sê-lo pelos amigos dele, como uma prova. Daí que ela lhes aparece por três vezes e, para cada uma das vezes, traja os vestidos usados para as festas - azul e cinzento, azul e prateado e azul e dourado. No terceiro dia das aparições é que o rei a alcança e a pára:

> "— Eu te ordeno que dispas este fato." (p.85)

Tem-se a função de reconhecimento da heroína e a transfiguração definitiva em aparência normal, humana, não-repelente e não animalizada. Como recompensa sucede o casamento dela com o rei, depois deste ter sido colocado a par dos motivos dela esconder-se. As festas duraram três dias. Não ocorreu punição nesse conto porque não houve um agressor explícito; a própria vítima é que aparece desejosa de tornar-se feia porque sua beleza a incomodava. E o seu

pai é o doador dos ricos vestidos que necessita para sua vida fora de casa, além da vara de condão que já faz parte de seus pertences.

-- Levantamento das Invariantes

1ª) **AMEAÇA**

A própria beleza de Linda Branca a incomodava, constituindo-se numa ameaça

"... porque todos a queriam." (p.83)

O seu afastamento do ambiente familiar, por livre iniciativa, dá margem a que se avente a possibilidade de haver, inexplicavelmente, risco maior dentro do que fora do referido ambiente familiar, como era de se esperar. Assim, o ambiente interno passa a ser visto como um tipo de ameaça, pela segurança com que Linda Branca empreende sua peregrinação buscando empregar-se como criada, negando suas origens nobres.

Por três vezes ela sofre a ameaça verbal do rei, quando vai pedir-lhe permissão para ir às festas, de modo que transgride a interdição, inferida pelas citadas ameaças, utilizando-se de sua aparência original; a qual era desconhecida naquele reino. Outra inferência de ameaça está contida no retorno súbito à condição de criada.

2ª) **FANTASIA**

É bastante insólita uma situação em que uma jovem bela deseja e consegue tornar-se feia, desprestigiada e desamparada. Além disso o fato do próprio adulto responsável o permitir, ajudando-a em seu estranho propósito de aventurar-se no espaço exterior desconhecido sem um objetivo explícito. Possuir um auxiliar mágico como a vara de condão e as transformações por ela proporcionadas. Também é incrível o fato do rei ter-se acamado por não saber o paradeiro da formosa jovem.

3ª) **RECUPERAÇÃO**

A heroína, que voluntariamente sai de casa sem um objetivo aparente, demonstra uma certa tendência ao gosto pelas ansiedades do encontro com o desconhecido mundo exterior; parecendo, neste caso específico, querer passar por provas, experimentar emoções, situações novas, independente de acarretar-lhe sofrimentos. Assim o processo de sofrimento/crescimento - muito mais crescimento que sofrimento - inicia-se quando Linda Branca torna-se uma humilde criada de aparência desprezível -

"... vestiu uma peliça e uma mascara muito feia,..." (p.83)

Subentende-se que o jogo de esconde-esconde com o rei, a partir do pedido da permissão, da enigmática resposta/ameaça, e na sua firme disposição de participar das festas mesmo que ca

muflada, mantendo o disfarce animalesco em seguida, consolidam-se como um período de sofrimento e/ou afirmação de uma nova identidade. A transfiguração mais humanizada e assumida da nova aparência que, no entanto, é a sua aparência original.

4º) **ESCAPE**

Na execução do plano de tornar-se feia percebe-se a necessidade de soltar os aspectos menos humanos - menos racionais - e mais animais - agressivos - para lidar com o desconhecido, com a própria ignorância. Inclusive o fato de rebaixar-se em sua condição social de jovem rica, filha única de um viúvo, em condição de criada; condição subalterna e que por isso expõe a jovem a perigos muito maiores do que se fosse um jovem rapaz.

Com o mesmo empenho que se soltou da casa paterna, enfrenta a nova autoridade, onde era um ser subalterno, com coragem e astúcia. Ação representada pelas três fugas bem sucedidas das festas.

5º) **CONSOLO**

Diante da marginalização extrema a que se submeteu, estoicamente, as situações aliviadoras desse grande dano emergem gradativamente. Primeiro pela solidária permissão do pai, ao dar-lhe os vestidos pedidos - marca da sua identidade original -, depois quando se toma conhecimento de que ela era possuidora de uma vara de condão. Essas duas constatações pro-

vocam um certo alívio e prenunciam que ela poderá vencer o que tiver pela frente. E assim sucede. A própria coragem demonstrada em superar a condição social inferior, a solidão do afastamento da convivência humana e o controle do tempo de ir às festas e retornar sem ser descoberta, proporciona a esperança de que o que ela busca será conseguido. E na doença "de pena" do rei estabelece-se essa segurança, como se ele ficasse à mercê de sua exclusiva atenção. E também isso se concretiza, atingindo o auge no reconhecimento de que todos os sofrimentos, pelos quais Linda Branca escolhera passar, eram a garantia de sua recompensa: o casamento com o rei em festas de três dias. Pelo final dessa narrativa é que se compreende o motivo da escolha do sofrimento - feiúra, solidão, humildade e paciência - prenhe de iniciativas próprias corajosas. A mensagem final do verso expõe claramente a idéia de que mesmos grandes riscos podem ser vencidos com bom êxito:

> "Quem o disse está aqui
> Quem o quer saber vá lá,
> Sapatinhos de manteiga
> Escorregam mas não cahem." (p.85)

8ª) Resumo Analítico de "**Os Sete Encantados**"

Uma menina sai para vender linhas, a pedido da avó com quem vivia, e realiza a venda das citadas linhas por "trez vintens". Entretanto, ao tentar sair do palácio onde encontrara sobre uma mesa a exata quantia proposta pela avó, efe-

tuando dessa maneira a transação, percebeu que todas as portas estavam fechadas, impedindo-lhe a saída. Assim é apresentada esta narrativa; a função de afastamento aparece executada pela heroína em obediência a uma ordem da avó. Essa ordem é que prepara a infelicidade, substituindo a interdição.

Em seguida ela se ocupa, voluntariamente, dos arranjos domésticos daquela residência:

> "Ella lá ficou, e como era cuidadosa fez as camas, arranjou os quartos, pôz tudo em ordem."(p.90)

Como desconhece os moradores do lugar em que se encontra presa, esconde-se numa tácita cumplicidade, pois submetera-se, espontaneamente, a fazer o serviço de uma criada no palácio-prisão em que fora vender as linhas em troca do que necessitava: o dinheiro. Aí se estabelece a intriga desta narrativa iniciada pela função de falta - sob a forma racionalizada de carência de dinheiro.

Na chegada, os sete proprietários do referido palácio anunciam como ocorrerá a convivência entre eles e o estranho que se lhes adentrou a casa:

> "-- Quem tanto bem nos fez, se fôr homem será nosso irmão, e se fôr mulher havemos de estimal-a como irmã." (p.90)

Inclusive ratificam essa informação por "muitas noites a fio" e depois um deles expressa o seu desejo:

"-- O que eu queria era que me lavasse a cabeça." (p.90)

E a essa tarefa ela se empenha, mas só lava a cabeça de seis encantados que vão dormir, entretanto o sétimo, que fingia dormir, agarra-a pelo pulso quando ela vai lavar-lhe a cabeça, mas como ela gritara assustada os outros acordaram e a acalmaram reafirmando, naquela primeira vez que a viram, o que já haviam dito muitas vezes, anteriormente, sem vê-la:

"... nunca lhe fariam mal e que só queriam o seu bem." (p.90)

Abre-se aí a possibilidade de um dano que não se concretiza, apenas expõem o poder deles sobre ela, se o desejassem, e asseguram uma convivência sem riscos, franca e às claras;

"D'ali por diante nunca mais ella se escondeu dos Encantados, que lhe appareciam sempre." (p.90)

É pelo comportamento apresentado pelos sete encantados, em relação à jovem, que se pode estabelecer a aproximação com os anões de Branca de Neve. Tanto os sete encantados - daqui - como os sete anões (*) caracterizam-se por atitudes protetoras e fraternas, além, evidentemente, da coincidên-

---

(*) Segundo BETTELHEIM, os anões representam todos os indivíduos que, "não conseguindo desenvolver-se para uma humanidade amadurecida, estão permanentemente presos a um nível pré-edípico (os anões não tem pais, não casam e não tem filhos) e servem apenas para enfatizar os desenvolvimentos importantes que ocorrem em Branca de Neve". (02: 239)

cia de serem sete.

Deste modo, a heroína foi preparada e testada pelo provedor - os sete encantados - para enfrentar uma prova com o auxiliar mágico, no futuro. Ou seja, no casamento com "um rei que morava de fronte e era solteiro, e ainda tinha a mãe viva, que governava" - eis a prova. O recurso apresenta-se pela invocação que o rei deve proferir:

> "Pelos sete príncipes encantados." (p.90)

e é levado à sua prova/casamento como uma marca; após o casamento, o rei só a poderia tocar se ele, primeiro, procedesse à invocação do recurso/apelo, depois de informado por ela. Assim acontecendo, os Encantados seriam desencantados e a união consumada.

Mas como há uma tarefa a ser cumprida - levar o rei a aprender a falar com ela, a esposa - não é de imediato que ocorre a invocação auspiciosa e a conseqüente resolução dos problemas. E sucedeu que, tendo acontecido as bodas, não se consumou a união física porque a jovem punha-se a gritar cada vez que o marido ia abraçá-la;

> "... quando o principe ia para abraçal-a, ella começou a dar gritos, e a fugir. O principe muito zangado mandou-a metter n'um quarto com uma criada para a servir, e nada lhe faltava, mas foi casando com outra princeza." (p.90)

Assim o isolamento da jovem, significando o casamento incompleto, vai possibilitar uma nova união para o prín-

cipe. Ele se casa, pela segunda vez, com uma princesa, mas a criada da primeira esposa, utilizando-se de um estratagema, leva a princesa à morte para auxiliar sua senhora;

> "A criada veio cá abaixo e disse...
> -- Vossa alteza não sabe? aquella senhora que está fechada, corta a cabeça e penteia-se no regaço, e depois torna-a a pôr no seu lugar.
> A princeza, para não ficar atraz da outra quiz fazer o mesmo, cortou a cabeça, mas morreu logo." (p.91)

Em razão desse acontecimento, o príncipe fica triste mas pune a criada com o desemprego; entretanto, casa-se pela terceira vez e sucede que uma nova criada usa do mesmo artifício da antiga, ludibriando a recém casada princesa:

> "-- Vossa alteza não sabe? Aquella senhora que está fechada lá em cima, quando está fiando e lhe cáe o fuso, corta a mão que o vae apanhar ao chão, e torna a ficar no seu logar.
> A terceira esposa quiz fazer o mesmo, mas a mão grangrenou-lhe e passados dias morreu. O principe pôz a criada na rua, e foi ter com a menina que tinha fechada, e assim que ia tocal-a, ella começava aos gritos, que tremia o palácio." (p.91)

Diante de tais acontecimentos, muito aflito, o príncipe busca auxílio com sua mãe e ela o informa da senha que ele, príncipe, deveria dizer quando estivesse jundo da moça;

> "Elle assim fez, e nunca mais achou difficuldades;..." (p.91)

E, tendo dada por cumprida a tarefa, da parte do

príncipe, pela aquisição da senha, ocorre a receptividade dela

> "-- Aqui me tens, porque já soubeste fallar."
> (p.91)

e assim, a esposa se submete ao príncipe, consolidando o casamento e desencantando os sete príncipes, seus amigos do início da aventura. A sua recompensa estava intimamente ligada à reparação da malfeitoria realizada nos sete príncipes, embora não se tenha informação de quem tenha sido o agressor deles e o motivo do encantamento coletivo.

- Levantamento das Invariantes

1ª) **AMEAÇA**

De início, é sutilmente que surge a ameaça nesta narrativa, isto é, na forma de uma transação comercial em que o comprador não está presente, apenas há o indício, de sua concordância na compra, pela exata quantia do produto inexplicavelmente à mostra sobre uma mesa. Também se assemelha a uma isca, como a desconfiança que se pode depreender de soluções muito rápidas e sem grandes esforços. E essa ameaça se concretiza no momento em que a menina vai sair e encontra todas as portas fechadas; há o receio do desconhecido. Em vista desse receio é que ela põe em ordem, procurando demonstrar seus cuidados habituais domésticos. E, de noite, quando entram os sete encantados, ela esconde-se de medo.

Depois, por receio de desagradá-los, lava-lhes a cabeça de seis deles, sem ser vista. É o sétimo encantado quem lhe infunde a ameaça maior, quando, ao fingir que dorme, agarra-lhe o pulso.

Uma outra forma de ameaça, o respeito aos encantados, surge por ocasião do pedido de casamento; ela necessitava da permissão dos encantados. E nessa mesma ocasião também aparece a ameaça de algum acontecimento desconhecido, caso não fosse mencionada a invocação/marca quando se casasse com o rei e ele fosse tocá-la.

Por conseqüência do casamento incompleto, quando ela é encerrada no quarto e tem assegurado tudo de que precisa, ocorre, pela concretização da prisão - privação da liberdade -, a ameaça de nunca mais poder libertar-se e de chegar a definhar até a morte, independente de receber todos os cuidados para a sobrevivência.

Essa ameaça torna-se cada vez mais possível de realizar-se com a determinação do esposo em substituí-la, contraindo o segundo matrimônio com uma princesa que morre em face de um logro urdido pela criada da esposa prisioneira. E na reincidência de novo casamento, o terceiro, a ameaça de permanecer irremediavelmente isolada e sem liberdade.

2ª) **FANTASIA**

Não tem muita lógica alguém, como a menina, en-

tender como venda do seu produto a coincidência de ter encontrado a quantia exata das linhas - três vinténs - sobre a mesa de uma casa onde não havia ninguém. Só a fantasia permite essa coincidência. O fato de ter entrado com facilidade no palácio e, de repente, não poder sair porque as portas estavam fechadas, sem ter alguém para fechá-las, é bastante fantasioso.

O aparecimento de "sete encantados", dos quais não se menciona o tipo de encantamento que sofreram, também é um componente fantasioso. Da mesma forma é ilógico ela conseguir manter-se escondida dos encantados e muito mais lavar cabeças sem ser vista. Outras fantasias são: o dom da invisibilidade dos encantados, a sua ascendência moral sobre a menina ao influir em sua decisão de casamento com um rei. Inclui-se aí a imposição da senha que os invocaria, num determinado momento, para proceder à reparação do fado a que estavam submetidos os sete príncipes.

Também são elementos fantasiosos o confinamento da esposa pelo próprio príncipe por motivo também ilógico; a esposa gritar e fugir do marido com o qual aceitou casar-se.

As mentiras das duas criadas por si só imaginosas demais, contaram com a credulidade irracional das duas princesas-esposas; fato ilógico. Acrescente-se a isso a esperada reparação, o desencantamento dos sete príncipes.

3ª) **RECUPERAÇÃO**

Como período de experiências novas - com situações de sofrimento ou propiciadoras de desenvolvimento intelectual e moral - esta narrativa, que foi associada ao tema de **Branca de Neve e os Sete Anões**, possui dois períodos de recuperação. O primeiro, quando a jovem permanece com os sete encantados fazendo os serviços domésticos e cuidando deles. Desta forma, eles a preparam para o casamento com o príncipe que mora na frente da casa deles; a ela compete seguir o conselho deles, através da senha.

O segundo período de recuperação transcorre no palácio do futuro rei, em companhia da rainha mãe e na condição de esposa. O fato dela manter segredo sobre a senha, conscientemente ou não, protelando a felicidade conjugal, enquanto passa por uma fase de isolamento, revela a necessidade de um determinado tempo de reflexão para seu crescimento individual. Embora não sofra privação de alimentos e demais condições de sobrevivência, sofre a privação da liberdade. Situa-se, neste momento, no sentimento de rejeição provocada pelo príncipe ao se casar com outras princesas, buscando substituí-la, uma forma de sofrimento.

Essa fase de recuperação cessa quando o esposo aprende a senha com a rainha-mãe;

> "-- Filho, pede pelos sete príncipes encantados, a vêr o que ella te diz." (p.91)

4º) **ESCAPE**

O alívio das ansiedades e angústias da rapariga consegue um vetor quando ela, ao se defrontar com os afazeres domésticos daquele palácio desconhecido e mágico - pela propriedade de fechar todas as suas portas sozinho -, opta por cuidar dos arranjos com esmero. E, também, na mesma intenção de servir, quando lava a cabeça de seis dos encantados, temerosa de desagradá-los. Com respeito ao incidente do sétimo encantado, diante da surpresa que representou ele pegar-lhe pelo pulso, surge a descarga do medo sob forma de gritos capazes de acordar a todos os outros:

> "A menina começa a gritar com susto, e os outros encantados acordaram, viram-na, e promoteram-lhe que nunca lhe fariam mal e que só queriam o seu bem."(p.90)

Ocorre, também, outra situação em que ela libera suas angústias; depois de casada, no momento em que o príncipe foi abraçá-la e que ela começou a gritar e a fugir.

Também aparece, como alívio das tensões acumuladas, as mortes sucessivas das suas prováveis substitutas; e culmina com o domínio do príncipe sobre a senha, revelando-o em uma epifania (*) que o aproxima da jovem esposa reclusa, liber-

---

(*) Epifania - denominação dada, por JAMES JOYCE, àquele momento em que o caráter de um personagem é posto à prova, num espaço de tempo muito curto, colocando em julgamento os limites de sua estrutura moral e/ou suas fraquezas.

tando-a de seus medos, assim como também livra os sete príncipes de seus fados.

5º) **CONSOLO**

O consolo, como forma de amenizar o sofrimento de alguém, está aqui representado em diversas gradações. Quando a rapariga obtém certo sucesso em sua venda - considerando-se que a exata quantia do preço das linhas estava a sua espera - se precebe uma perspectiva mais positiva que negativa para o que está por acontecer. Principalmente porque ela não transgride nenhuma proibição. E esse fato tem um sentido de consolo, prenunciando um desenvolvimento mais auspicioso para os eventos que advirão.

Tal clima permanece durante a descoberta, por parte da jovem, dos donos daquele palácio quando eles se dão conta da presença dela, de seus serviços, sem no entanto a verem,

> "-- Quem tanto bem nos faz, se fôr homem será nosso irmão, e se fôr mulher havemos de estimal-a como irmã."
> (p.90)

Inclusive ela se sente assegurada de que eles, homens, nenhum mal lhe farão, em sua condição de mulher e de prisioneira naquele palácio. É confortador, diante do impedimento que lhe sobreveio de retornar a sua casa.

No episódio do sétimo encantado, do qual recebe

um susto e é salva pelos outros - acordados que foram pela sua reação de gritar -, decorre o alívio de sentir que não está desprotegida em seu novo ambiente;

> "... e os outros encantados acordaram, viram-na, e prometteram-lhe que nunca lhe fariam mal e que só queriam o seu bem" (p.90)

O consolo igualmente transparece no episódio em que recebe a proposta de casamento do "rei que morava de fronte e era solteiro", pois a proximidade da moradia dele, em posição frontal e sua condição de descomprometido revelam intenções honestas para a união. Além disso, há o solidário consentimento dos sete encantados, dos quais recebe proteção irrestrita. Até mesmo na orientação para o casamento - como deve proceder para consumá-lo - a jovem sente-se apoiada pela senha que lhe assegurará a felicidade completa na nova etapa da vida a ser iniciada fora de casa.

Durante a convivência no palácio do príncipe, mesmo estando prisioneira a mando dele, tem garantida a sua integridade física e moral, o que reverte em sentimento de conforto. E esse sentimento se mantém, mesmo ela estando impedida de sair, pois as duas criadas, cada qual a seu turno, atuam na defesa de seu casamento com o príncipe, eliminando as substitutas, na medida em que ele as arranjou.Além do fato de serem essas substitutas, princesas e, portanto, de uma condição social superior a dela. Assim, num crescendo, emerge a sensação de vitó

ria sobre os obstáculos vencidos; o que deve aliviá-la bastante.

A intervenção da rainha, após solicitação do filho - ação reveladora do denodo dele em conseguir a jovem -, auxiliando-o com o conselho da senha mágica, transmite o consolo efetivo para atingir a recompensa. Assim, depois do empenho combativo do príncipe, ele consegue sensibilizar a esposa e tê-la para sempre. É o final feliz para todos; tanto para o casal como para os sete príncipes que, pela ajuda e apoio demonstrado à jovem, dela obtêm a salvação.

9ª) Resumo Analítico de "**Desanda Cacheira**" (*)

Este conto desenvolve o tema do filho mais jovem que é considerado menos apto e esperto que os outros irmãos. A narrativa inicia-se pela partida do herói numa aventura proposta pelo pai aos três filhos. Os três foram e cada qual tomou um rumo para "correr sua ventura" (p.120).

O filho mais velho encontrou um viandante que possuía uma toalha mágica. É convidado a partilhar uma refeição, proveniente do objeto mágico. Assim é que o viandante se estabelece como doador do objeto mágico, pois quando esteve em perigo, cercado por lobos, o rapaz que se tinha perdido no caminho, coincidentemente chega ao lugar onde o viandante esta

---

(*) Cacheira significa "cacete, moca, pau tosco, cajado". (09:268)

va em apuros. Deste modo o socorre, enfrentando com êxito o ataque dos animais. Em agradecimento ao seu feito, recebe a toalha mágica e, de posse desse dom, retorna vitorioso à casa paterna para satisfação do pai - sua recompensa.

Semelhante situação passa o segundo filho; encontra um velhinho tangendo uma burra e andam juntos um certo trecho; depois se separaram, tomando cada qual uma direção. Entretanto, não se distanciara muito quando ouviu gritos de aflição e acorreu ao local onde presenciou salteadores querendo extorquir dinheiro do velho, maltratando-o. Entra em luta com os ladrões e os afugenta, salvando o velhinho. Como recompensa, recebeu dele a sua burra e a sua senha "Mija dinheiro" que fazia com que o animal fornecesse todo o dinheiro que desejasse. E, com o seu troféu, também retornou à casa paterna vitorioso.

O filho mais novo, aqui qualificado como esperto (p.121), também vivencia situação semelhante à dos dois irmãos. Encontrou "um homem que levava às costas uma cacheira" (p.121) e quando surgiram ladrões para atacá-lo ele invocou a cacheira - "Desanda, cacheira!" - e o cacete bateu sozinho em todos os ladrões, deixando-os prostrados no chão de tão quebrados que ficaram. Admirado com o que vira, o jovem propõe a compra da cacheira, e o homem aceita em troca de todo o dinheiro que ele dispunha. Retorna à casa feliz com a cacheira, mas sofre o escárnio do pai que menospreza o poder da cacheira e acusa o filho de infantilidade por ter-se deixado lograr. Isso muito entristece o rapaz.

Entrementes ocorreu, algum tempo depois, uma festa da igreja para o qual compareceram os dois irmãos mais velhos com seus respectivos objetos mágicos. O mais velho, que não largava a toalha, "temendo que ella perdesse o encanto, deixou-a à porta" sob os cuidados de uma velha e advertiu-a que não mencionasse as palavras da senha e as pronunciou. A velha não se fez de rogada, experimentou a mágica toalha e, constatando seu poder correu escondê-la. Com o irmão do meio sucedeu o mesmo com a burra que, do mesmo modo, deixara sob a guarda da velha. Assim é que quando os dois saíram da festa não encontraram a velha e muito menos seus valiosos objetos mágicos. Retornaram a casa derreados pela perda inestimável.

Neste ponto da narrativa pode-se observar que houve, para os dois irmãos mais velhos, dois provedores que lhes forneceram objetos mágicos diferentes, mediante o enfrentamento de provas específicas - ataque de lobos e ataque de ladrões. Assim se configura a recepção dos objetos mágicos citados como recompensa de provas bem sucedidas. No entanto, o irmão mais novo obteve o objeto mágico mediante compra a dinheiro; não teve que provar nada, pois não aconteceu nenhum incidente motivador da demonstração de sua coragem. É no dano sofrido pelos irmãos que ele se redimirá, ao reparar a malfeitoria provocada pela velha (agressor) e sendo, conseqüentemente, reconhecido como mais esperto do que os outros dois.

Ele se utilizou do mesmo artifício dos irmãos, deixou a cacheira sob a guarda do mesmo agressor que os lesara,

entrando em confronto com a velha no lugar deles, só que sabendo de antemão como ela reagiria e dos efeitos que a cacheira causaria nela. Deste modo consegue recobrar a toalha e a burra dos irmãos, além, evidentemente, de manter a cacheira sob seu controle.

Assim o seu objeto mágico demonstra a utilidade e, conseqüentemente, modifica a opinião do pai sobre ele, o filho mais novo, sua escolha e seu valor, pois

> "Se não fosse a cacheira, de que o pae fez escarneo os outros thesouros ficariam perdidos para sempre." (p.122)

Essa é a grande recompensa do jovem dono da cacheira; ser reconhecido pelo pai como de igual ou superior valor em relação aos irmãos.

- Levantamento das Invariantes

1ª) **AMEAÇA**

Na determinação paterna de deixar os filhos saírem de casa, para cada qual "correr o mundo", há um quociente significativo de ameaça do desconhecido, dos elementos do mundo exterior, de não conseguir retornar vitorioso, ou simplesmente, com vida.

E, já nos caminhos do mundo, surgem os incidentes: com o filho mais velho, depois de partilhar da companhia do viandante onde teve o conforto da refeição farta, além da certe

za do caminho - o viandante era experiente - correu o perigo de perder-se para sempre;

> "... cortou cada um para o seu lado e não se tornaram a vêr. ha o rapaz perdeu-se no caminho, ..." (p.121)

Defrontar-se com lobos que estão atacando uma pessoa e ir defendê-la também incorre em sentimento de perigo.

O filho do meio, igualmente fadado a ser bem sucedido como o mais velho, assim o demonstrou, ao defender o velhinho, dono da burra, dos salteadores. Como eram em maior número, ele deve ter sentido medo de não conseguir afugentá-los, mesmo sendo valente.

Com o mais jovem, não houve necessidade da participação dele contra o ataque dos ladrões; o viajante defendeu-se sozinho, apenas invocou a cacheira, no que foi assistido pelo filho mais jovem. Essa sua não-participação, ou seja, sua passiva observação denota um certo receio de se envolver na contenda. Entretanto, ameaça maior para este filho é a de não satisfazer nunca o pai, de não contentá-lo e receber dele somente zombarias e críticas destrutivas;

> "O pae pôz-se a rir, e disse que não admirava que elle se deixasse enganar porque era muito criança; e que a cacheira não servia para nada." (p.121)

Para o irmão mais velho, ocorre um fato ameaçador à sua fama de esperteza e valentia, no episódio com a velha da porta da igre-

ja; da mesma forma ocorreu com o irmão do meio. Ambos demonstraram ser simplórios e excessivamente confiantes em estranhos ao deixarem seus objetos de valor aos cuidados de pessoa desconhecida, inclusive explicar-lhes o mecanismo da senha. Desse modo sofreram a ameaça de nunca mais recuperar seus valores, além de perder a admiração do pai.

2ª) **FANTASIA**

Os três auxiliares mágicos que passam às mãos dos três filhos se constituem em elementos fantásticos. Isto é, uma toalha que sozinha se transforma em mesa de fartos comes e bebes; um animal que excreta dinheiro e um bastão que dá golpes sozinho são objetos bastante imaginativos. Outro fato um tanto ilógico é o de afugentar lobos com um pandeiro; "Pôz os lobos em debandada com um pandeiro." (p.120)

3ª) **RECUPERAÇÃO**

Ao filho mais jovem advém uma situação de sofrimento quando o pai zomba dele por não entender a ajuda que a cacheira representava para quem a possuísse. É um misto de zombaria com falta de confiança.

Aliás, até o encontro desse objeto mágico, o filho mais jovem passa por uma situação de insegurança, pois os

outros irmãos haviam recebido seus respectivos objetos mágicos provando um certo merecimento. Com ele tal não acontecera. O seu fora adquirido sem luta, mediante compra.

Sair de casa foi o início de seu processo de crescimento/sofrimento e o final ocorre no momento em que o seu objeto mágico - cacheira - ajuda na recuperação dos objetos dos outros irmãos, inclusive ele demonstra uma determinação maior do que esperavam dele, justo no episódio da festa da igreja.

4ª) **ESCAPE**

O irmão mais velho ter-se perdido significa para o mais novo a constatação de que ele não é infalível. Também para o mais jovem funciona como escape a possibilidade de equiparar-se em poder e prestígio junto ao pai pela aquisição / compra da cacheira.

Quando o seu objeto mágico aparece como único capaz de recuperar os outros dos irmãos, há a superação do sentimento de inferioridade em relação a eles.

5ª) **CONSOLO**

No ponto de vista do filho mais jovem, configura se como vantajosa a aquisição da cacheira, pelo seu poder de defender o seu dono de qualquer inimigo, inclusive, se for um grande número de adversários, a cacheira dá conta. Em razão dessa vantagem é que ele a adquire pagando com "tudo que o pae lhe te

nha dado para arranjar a sua felicidade." Assim a cacheira representa a garantia de sua integridade física, de sua vida, o que é consolador.

Mas o consolo maior é o da cacheira ter conseguido resgatar as perdas dos dois irmãos mais velhos. Foi um consolo muito grande porque a cacheira teve o seu valor reconhecido e o seu adquirente também, sobretudo porque tinha sido anteriormente desacreditado pela pessoa que ele mais prezava: seu pai.

E o reconhecimento paterno está implícito na metonímica advertência final da narrativa:

> "Se não fosse a cacheira, de que o pae fez escarneo, os outros thesouros ficariam perdidos para sempre." (p.122)

4. CONCLUSÕES

Em virtude dos itens abordados neste capítulo, concluiu-se, em primeiro lugar que as categorias: modo de começar, modo de acabar, linguagem e ordem de construção das frases, apresentam-se configuradas entre os limites do que se concebe como narrativas oriundas da tradição oral. Essa conclusão firmou-se a partir da análise das nove narrativas-amostragem e subseqüente comprovação.

Quanto à seleção temática, o critério utilizado priorizou a analogia aos temas mais conhecidos da atualidade como contos de fadas ou contos maravilhosos, desde a compilação

dos irmãos Grimm e de Perrault. Isto porque os referidos contos continuam, em suas metáforas, imagens e simbologias, presentificados nos interesses de ficção e fantasia do receptor infantil de hoje, ao transmitirem valores universais - que comunicam implicitamente -, dos quais este receptor, ainda imaturo intelectivamente, se nutre para aprender a lidar com o universo real.

A constatação da universalidade temática em termos de conflitos existenciais, de anseios em luta com as circunstâncias reais nem sempre favoráveis, é que encaminhou para a análise dos efeitos das narrativas sobre o receptor infantil; uma vez que se crê na eficiência da aquisição desses conteúdos para o positivo desenvolvimento da inteligência reflexiva, mesmo que de forma subliminar.

A universalidade temática, pressupondo uma estrutura invariável quanto às ações dos personagens, convoca, ao mesmo tempo, a um número determinado de efeitos emocionais que, por serem encontrados em situações críticas do enredo, de modo invariável, estabelecem uma estrutura também fixa. Daí surgiu o levantamento sistemático das invariantes de efeito emocional provocados no receptor infantil: Ameaça, Fantasia, Recuperação, Escape e Consolo. Convém ressalvar que, devido ao seu teor subjetivo, qualquer um dos efeitos emocionais, registrados em exemplos, podem ou não ocorrer no receptor infantil, pois se está a lidar com individualidades, faixas etárias e conflitos dife-

renciados, o que implica tanto nas condições da empatia quanto da plurissignificação textual.

A análise, pretendida como morfológica, realizou-se pela utilização da nomenclatura de Vladimir Propp quanto às ações dos personagens, sem, no entanto, seguir os seus rígidos canônes. Pois é sabido que a estrutura dos contos populares da tradição oral, pela sua especificidade de serem continuamente contados e recontados, sofrem modificações de acordo com a habilidade e sensibilidade do narrador e as expectativas dos ouvintes. Têm, portanto, uma estrutura mais flexível do que fixa, podendo ocorrer posposições ou antecipações de certos episódios. Além disso, como o objetivo principal da análise estava centrado nos efeitos emocionais sobre o receptor é que se utilizou das funções proppianas de uma forma mais livre, na medida em que as explicações necessitavam de uma terminologia especial.

Desta forma é que se observou oportuna a colocação dos contos de fadas, ou contos populares, numa perspectiva de auxílio à perplexidade existencial do receptor infantil, possibilitando-lhe a exata valorização da literatura, inicialmente nutrindo-o emocionalmente e, pouco a pouco, impelindo-o ao crescimento intelectual, racional que o consolidará como um leitor competente por ser possuidor de uma visão de mundo equilibrada. E essa aquisição, aliada a um pensamento lógico-abstrato, característico de um ser humano maduro psicologicamente, o capacitará a aceitar a natureza problemática da vida, sem ser anulado por ela; ao contrário enfrentando-a com sentimentos positi-

vos e plenos de esperança no futuro.

A partir dos argumentos inventariados é que se verificou que o motivo da persistência e da transmissão das narrativas, oriundas da oralidade, deveu-se ao caráter universal de seus temas; ou seja, à existência de valores constantes propiciadores de efeitos satisfatórios ou, simplesmente, confirmadores de humanos anseios, qualidades, defeitos e receios comuns.

Releva notar que esses valores constantes - aqui denominados A Universalidade Temática - apresentam-se subjacentes aos enunciados, portanto são passíveis de variados graus de identificação no momento da recepção. Há vezes em que podem atuar ao nível do inconsciente - pela intuição -, outras em que atuam no pré-consciente - misto de intuição com rudimentos de raciocínios - e outras em que atuam no consciente - onde se pressupõe o domínio do racional, processo mais amadurecido e culto.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DO CAPÍTULO II

01. AMORA, Antônio Soares. Introdução à Teoria da Literatura. 4ªed. São Paulo, Cultrix. 1981. 159p.

02. BETTELHEIM, Bruno. A Psicanálise dos Contos de Fadas. (Tradução Arlene Caetano). 6ªed. Rio de Janeiro, Paz e Terra. 1980. 366p.

03. BRAGA, Teófilo. Contos Tradicionaes do Povo Portuguez. Porto, Magalhães & Moniz. 1883. 224p.

04. BRUGGER, Walter. Dicionário de Filosofia. (Tradução de Antonio Pinto de Carvalho). São Paulo, Herder. 1962. 703p.

05. CASCUDO, Luiz de Câmara. Contos Tradicionais do Brasil. (Folclore) Ed. Ouro, Rio de Janeiro. s/d. 448p.

06. CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. 2ªed. Rio de Janeiro, José Olympio. 1989. 996p.

07. CIRLOT, Juan-Eduardo. Dicionário de Símbolos. São Paulo, Ed. Moraes. 1984. 614p.

08. COELHO, Nelly Novaes. A Literatura Infantil: História, Teoria, análise. 4ªed. revisada; São Paulo, Quíron. 1987. 199p.

09. COSTA, J. Almeida. Dicionário da Língua Portuguesa. 1ªed. Portugal, Porto Editora. 1952. 1807p.

10. CUNHA, Antonio Geraldo. Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa. 1ªed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira. 1982. 839p.

11. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. 1ªed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira. 1975. 1499p.

12. LEAL, José Carlos. A Natureza do Conto Popular. Rio de Janeiro, Conquista. 1985. 174p.

13. OLSEN, Stein Haugom. A Estrutura do Entendimento Literário. (Tradução Waltensir Dutra). Rio de Janeiro, Zahar. 1879. 258p.

14. PROPP, Vladimir. Morfologia do Conto. 2ªed. (Coleção VEGA UNIVERSIDADE)(Tradução de Jaime Ferreira e Victor Oliveira). Lisboa. 1983. 286p.

15. SCHNAIDERMAN, Boris. (Prefácio de) Teoria da Literatura. (Tradução de Regina L. Zilberman). Porto Alegre, Globo. 1976.

16. SIMONSEN, Michèle. O Conto Popular. (Tradução de Luiz Claudio de Castro). 1ªed. São Paulo, Martins Fontes. 1987. 179p.

17. SORMAN, Guy. Bettelheim, o pai psi das crianças. In: Jornal da Tarde, São Paulo. 27/06/1988. p.17.

CAPÍTULO III

> "Cada conto de fadas é um espelho mágico que reflete alguns aspectos do nosso mundo interior, e dos passos necessários para evoluirmos da imaturidade para a maturidade. Para os que mergulham naquilo que os contos de fadas têm a comunicar, estes se tornam lagos profundos e calmos que, de início, parecem refletir nossa própria imagem. Mas logo descobrimos sob a superfície os turbilhões de nossa alma - sua profundidade e os meios de obtermos paz dentro de nós mesmos e em relação ao mundo, o que recompensa nossas lutas". (BETTELHEIM, 1903-...)

A LEITURA EM PALIMPSESTO

O termo "palimpsesto" refere-se aos pergaminhos que eram reutilizados, após os copistas terem raspado a primeira escrita para neles copiarem outros textos - talvez por penúria ou economia ou, até, por censura a textos desprestigiados. A origem vem do grego 'palimpsestos': 'pálin' que quer dizer novamente e 'psestos', raspado; deste modo, através de processos químicos, conseguiam trazer à luz a escrita original. E é essa idéia de reescritura que, modernizada, se dá a conhecer como diferentes níveis de leitura, isto é, de textos que se entrecruzam; textos subjacentes a outros textos, também denominados de intertextos.

Após ter comprovado a persistência e a manutenção das narrativas da tradção oral pelos efeitos emocionais que provocam no receptor - tanto o infantil de mente imatura, quanto o adulto de mentalidade rudimentar - pode-se agora decifrar o conteúdo simbólico que atravessou séculos e milênios, mantendo sempre, o mesmo grau de interesse para receptores, tanto ouvintes como leitores.

É nas diversas formas, pelas quais se apresentam os personagens, na ambientação física e psicológica, também variada, que se pode extrair os significados de teor universal sob roupagens simbólicas pertinentes e atraentes. E, este modo sempre renovado de apresentar os mesmos temas, as mesmas problemáticas, pode ser denominado de variáveis.

A colaboradora de Jung, Marie Louise von Franz, assim explica, sob a luz da psicanálise junguiana, essa idéia de níveis remontados de leitura:

> "No inconsciente todos os arquétipos estão contaminados um pelo outro. É como se diversas fotografias fossem impressas umas sobre as outras; elas não podem ser separadas. Isto tem a ver, provavelmente, com a relatividade atemporal e a-espacial do inconsciente". (07:27)

Daí a verificação que, sob um tema explícito, de fácil assimilação vislumbra-se um outro tema mais interiorizado, por vezes mais psicologizado, dependendo do nível de apreensão do conteúdo do conto e da maior ou menor capacidade de formular raciocínios abstratos.

Relevando a questão do tema, ou temas, há a possibilidade de entrever-se o tema essencial sob um tema associativo aos mitos arquetípicos. Entenda-se por arquétipos a "base psíquica comum a todos os humanos" (07 : 78) que emerge do inconsciente como "possibilidades herdadas para representar imagens similares; são formas instintivas de imaginar. São matrizes arcaicas onde configurações análogas ou semelhantes tomam forma" (07 : 77). O arquétipo tem um caráter básico de virtualidade, pois "funciona como um nódulo de concentração de energia psíquica" (idem). E é nessa idéia de arquétipo que se consubstancia a semelhança de temas em conto de fadas e em mitos, assim como também nas religiões, na filosofia e nas artes.

Teófilo Braga já percebia, a seu modo, o que hoje, a partir de Jung se reconhece como arquétipo, a base comum de componente psíquico da humanidade:

> "É no conto que se conservam os vestígios das concepções da intelligencia primitiva do homem emocional, como dizia Spencer, ácerca dos phenomenos da natureza, personificados n'essa fórma tão complexa, tão variável e tão pitoresca do Mytho, esse fundo de 'subjetivismo' d'onde sahiram as religiões, as superstições, as epopêas, os contos, os provérbios, os enigmas e as fórmas symbólicas da arte e do direito." (02 : xiii)

E alude ao valor do estudo comparativo das narrativas populares e seu caráter de universalidade:

> "A importância d'estes elementos da tradição popular resulta de seu estudo comparativo, por onde se vê que a humanidade elaborou em todos os pontos do globo, entre differentes raças e diversos gráos de civillisação, um certo numero de themas phantasistas com que exprimiu as suas concepções dos phenomenos cosmicos e moraes." (02 : xi)

Além do que, ele reconhece que esses contos evoluem para documentos de psicologia coletiva:

> "Pelo estudo comparativo dos contos, simultaneos e comuns ás raças amarellas, kuschito-semitas e áricas, desde as tribus selvagens ás civillisações europêas, é que se descobre a importância d'este documento ethnico, fazendo da Novellistica um importante capitulo da Psychologia collectiva, como a conceberam Herbart e Waitz."(02 : xiii)

O termo Psicologia Coletiva, no contexto deste estudo, remete à idéia do Inconsciente Coletivo, de Jung, isto é, dos Arquétipos, evocados por Nise da Silveira:

> "Mitos e contos de fada, diz Jung, dão expressão a processos inconscientes e sua narração provoca a revitalisação (sic) desses processos , restabelecendo assim a conexão entre consciente e inconsciente." (09 : 120)

Esta estudiosa acrescenta que:

> "Os contos de fada têm origem nas camadas profundas do inconsciente, comuns à psique de todos os humanos. Pertencem ao mundo arquetípico. Por isto seus temas reaparecem de maneira tão evidente e pura nos contos de países os mais distantes, em épocas as mais diferentes, com um mínimo de variações". (Grifos nossos)(09 : 119)

E sobre esta afirmativa, ela remete a milhares de anos antes de Cristo para afiançar que modernos pesquisadores decifraram contos com tal antigüidade, tratando de temas ainda hoje encontráveis na Literatura Infantil (09 : 119), pois

> "Os mitos condensam experiências vividas repetidamente durante milênios, experiências típicas pelas quais passaram (e ainda passam) os humanos. (...) A partir desses materiais básicos é que sacerdotes e poetas elaboram os mitos, dando-lhes roupagens diferentes, segundo as épocas e as culturas". (09 : 129)

Aí, a grande verdade: "o mito encarna o ideal de todo ser humano, a conquista da própria individualidade".(09:129) E, através das narrativas populares, pode-se encontrar um conteúdo que permite à criança pensar, raciocinar e renascer em um nível superior de consciência. E a luta, pela vitória da consciência, passa por uma zona muito conflituosa em que o ser humano, experimentando-se, sente-se atraído a conquistar níveis mais altos de consciência, ao mesmo tempo em que também sente a atração exercida pela volta ao nível inconsciente, pleno do conforto placentário.

A mensagem dos contos de fadas, sob múltiplas formas, revela à personalidade em formação, que os embates contra "dificuldades graves na vida" estão inseridos no próprio ato de existir, pois são "parte intrínseca da existência humana" (01 : 14). Mas que, apesar dessa ocorrência inevitável, se

a pessoa mantiver firme a disposição de lutar, de vencer, por mais desproporcionais e inesperados que os embates se apresentarem, ao serem vencidos ela terá a satisfação final da vitória. E, de forma simbólica, a criança está adquirindo uma filosofia de vida que lhe possibilitará "crescer a salvo para a maturidade".(01 : 15)

1. CONTO: RITO DE PASSAGEM ANTECIPADO

Marilena Chaui, na abordagem que faz sobre os contos de fadas, a partir de Bettelheim, ressalta o aspecto de **rito de passagem** antecipado dos contos de fadas, pois assim como servem para ajudar a criança a lidar com o presente, ajudam-na a se preparar "para o que está por vir, a futura separação de seu mundo familiar e a entrada no universo dos adultos". (03 : 32) Ela afirma, ainda, que "os contos operam", a partir da divisão freudiana,

> "entre o **princípio de prazer** (excesso de gula, de avareza ou desperdício, de curiosidade) e o **princípio de realidade** (aprender a protelar o prazer, a discriminar os afetos e condutas, a moderar os impulsos".(03:32)

Daí se poder dividi-los em contos de retorno e contos de partida, quer dizer:

> "aqueles que asseguram à criança o retorno à casa e ao amor dos familiares, depois de aventuras em que se perdeu tanto por desobediência quanto por necessidade, e aque-

> les que lhe asseguram ser chegada a hora da partida, que isso é bom, desejável e definitivo". (03 : 33-34)

E, nesse mesmo sentido, Nelly Novaes Coelho define "como um verdadeiro ritual iniciático" todo o elenco de obstáculos pelos quaus o herói deve passar para alcançar sua "auto-realização existencial, seja pelo encontro de seu verdadeiro eu, seja pelo encontro da **princesa**, que encarna o **ideal** a ser alcançado".(07 : 13)

Sobre a divisão, estabelecida por Marilena Chaui, pode-se afirmar que entre as nove narrativas, aqui analisadas, ocorreram dois de retorno e sete de partida. Haja vista que os protagonistas de "O Surrão" e de "Desanda Cacheira" retornam ao lar. No entanto, o fazem numa condição mais amadurecida, em razão de experiências novas e dificuldades enfrentadas sozinhos. O que significa, por iniciativa própria e sem o amparo e os controles domésticos, apenas contando, por vezes, com a intervenção de um auxiliar, mágico ou não, mas condicionado à realização de uma tarefa.

As outras sete narrativas situam-se como contos de de partida: "A Cara de Boi", "A Saia de Esquilhas", "A Sardinhinha", "O Sapatinho de Setim", Cabellos de Ouro", "Linda Branca" e "Os Sete Encantados" (vide Anexo), embora os protagonistam tenham efetuado o mesmo **rito de passagem** pelas experiências novas e provas difíceis, com êxito. A aquisição do crescimento interior e a emancipação dos laços de origem, pelo desenvolvimento da maturidade, ocorrem da mesma forma que nos contos

de retorno, só que esses protagonistas, ao se distanciarem do lar e se fixarem em outro espaço físico, devem encontrar uma compensação afetiva similar àquela deixada no lar.

2. O PODER DO SÍMBOLO: DO TÍTULO AO CONTO

> "... e como Jung disse, esta é a difícil posição da psicologia como ciência, pois a psicologia em contraste com todas as outras ciências, não pode desconsiderar o fator sentimento. Ela tem que levar em consideração o tom afetivo e o valor emocional de fatores internos e externos, incluindo também a reação afetiva do observador". (06 : 24)

Os aspectos a serem abordados consistem, em primeiro lugar, na interpretação dos títulos das nove narrativas, relacionando-os às problemáticas existenciais dos respectivos contextos. Em segundo lugar, nas formas variáveis de reparação do dano; em terceiro, nas experiências que visam ao fortalecimento/amadurecimento dos protagonistas; em quarto, no consolo ou final justo e feliz. É bom ressalvar que se está ciente da impossibilidade destas interpretações abrangerem todo o potencial simbólico dos textos em foco.

Quanto aos títulos, observe-se o do primeiro conto: "**A Cara de Boi**"; em substituição a Arcello, originário de "Deus d'Arcello > Deus del celo", contém o mito da aurora, cuja significação abrange os símbolos da eterna sucessão, "de todas as possibilidades", de despertar e de iluminação, entre outros (04 : 101). Portanto, estabelece-se uma oposição no próprio início da narrativa, pois o boi, sendo símbolo da escuridão e da

noite, representa a parte desconhecida da jovem - o inconsciente -, parte pela qual ela se deixou dominar quando desceu da casa alta/torre para seguir o rapaz. E nessa casa/torre está o símbolo da ascensão, do espaço próprio para moradia dos seres voltados à elevação divina, principalmente pela existência da janela, lá no alto, como os olhos que direcionam o pensamento acima da realidade exterior. Donde se infere que ela estava resguardada dos acontecimentos terrenos e em fase de preparação - como o início do dia, a Aurora -, para em momento certo, iniciar a sua vida adulta e integral como mulher, além disso, com a concordância da mãe/vigilante. Mas ela antecipa a saída, demonstrando imaturidade, daí a maldição da mãe em função da desobediência.

Se ela adquiriu a fisionomia animalesca foi porque deu vasão aos seus instintos sem a mediação da racionalidade - competência para a qual estava sendo preparada. Entretanto, marcada pela estigma de sua parte instintiva e animal, vai ter que cumprir o fado do bovino, do qual herdou a cara; o destino "de sacrifício, sofrimento, paciência e trabalho".(05:123) Interessante notar que foi a própria mãe - mulher mais velha -, transmissora das verdades da vida, quem a transformou daquela maneira; como uma tentativa de impedi-la da união prematura. A senha/trança era o recurso único de comunicação com a mãe vigilante, mas protetora de suas virtudes espirituais e morais. E, na descida da casa alta ocorre, em forma metafórica, o rebaixamento dos jovens para uma posição inferior.

No conto segundo, o título "O Surrão, em seu

significado de bolsa para levar comida, está intimamente associado à noite; segundo Gubernatis "o sacco representa um importante papel na tradição do heroe escondido ou perseguido; este sacco é a Noite, ou a nuvem (o inverno), etc".(02:179) E, em muitos países remete à barriga do lobo do Chapeuzinho Vermelho ou, do dragão (idem). Com referência à analogia da noite, o surrão representa a volta "ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as idéias negras".(04:640) Também na "imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera". E, assim, "apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida".(04:640)

Daí é que a rapariga ingênua cai no logro do velho do surrão e quando, por iniciativa própria, arranja um meio de libertar-se, ocorre o seu renascer; mais sofrida, porém mais ativa e amadurecida. Diferente daquela que não saía da barra da saia da mãe.

Também é relevante mencionar o aspecto da sexualidade emergente da menina no simbolismo do banho de rio e dos brincos. O banho em seu aspecto de transição: "mudança, destruição e nova criação" (05 : 115), além do sentido de imersão, consentida voluntariamente, do qual advém a idéia de renúncia à sua própria responsabilidade, surge neste conto como batismo da puberdade. O banho, associado ao sentido sexual dos brincos, ratifica a interpretação de que a menina participou de um jogo de sedução com o velho do surrão. Os brincos são mencionados, como componentes do simbolismo sexual, em razão da origem etimológica latina, da vertente francesa "boucle", pequena boca, na óti-

ca de influência psicanalítica freudiana.(04 : 119)

"A Saia de Esquilhas" representa a feminilidade alardeada com ruidosa aparição, em razão dos guizos presos a essa peça do vestuário feminino. Se puder-se aproximar o termo "guizo" à "sineta" ter-se-á o símbolo das "virtudes femininas" e do "apelo divino ao estudo da lei, a obediência à palavra divina, sempre uma comunicação entre o céu e a terra" (04 : 835). E para a protagonista que, adormecida, suscitou a paixão de um príncipe, concebeu três filhos com ele e sofreu o ataque da sogra, os guizos produtores de som talvez possam significar também "o poder de exorcismo e de purificação", pela sua capacidade de afastar "as influências malignas, ou, pelo menos, [advertir] da sua aproximação" (04 : 835).

Desse modo a saia de esquilas, que foi só utilizada no momento do confronto com a sogra-rainha, representa um tipo de armadura, uma defesa tanto física - pelos metais dos guizos - quanto espiritual, conforme foi mencionado sobre o seu simbolismo. É importante lembrar que a saia, em seu sentido de armadura, de defesa, está associada à parte do corpo que protege, recebendo "um simbolismo adicional, dimanado do anatômico". (05 : 92) Portanto, é através desses fatos que a jovem assume a sua maturidade física e espiritual, ou seja, através de todos os acontecimentos pelos quais passara desde o adormecimento, até o confronto final em que vence a rainha, ocupando-lhe o trono e reinando junto ao esposo, agora rei.

"A Sardinhinha", quarto conto da amostragem, re-

presenta como título o elemento que funcionará como auxiliar mágico. Portanto, à primeira vista pressente-se que a narrativa versará sobre um assunto de animais, provavelmente como os da fábula, com características antropomórficas. Entretanto no decorrer da sucessão dos acontecimentos se percebe que o título está a direcionar a compreensão para um tipo determinado de narrativas, aquelas que pertencem ao ciclo do noivo-animal (*). Daí a associação ao mito de **Cupido e Psique** ou da **Bela e a Fera.**

Neste conto, a sardinhinha, negando-se a tornar-se alimento, saltando da grelha, configura-se como um peixe encantado, assim como o "peixe aúreo" que é "um símbolo da mancha do mundo através do mar das realidades não formadas". (05:454) Por isso, quando a sardinha pede pela própria vida e ordena à menina "mais nova" que a leve à beira do mar e, neste se abre uma larga estrada pela qual a jovem deve prosseguir, tem-se a representação do peixe como "ser psíquico, um **movimento penetrante**, dotado de poder ascensional no inferior (...), no inconsciente" (05 : 453). E, com este sentido, é que a jovem adentra aquele mundo encantado, chegando a um palácio muito rico onde não encontra moradores, mas que, estranhamente, possuía muitas mesas prontas a receber comensais.

(*) BETTELHEIM explicita esse ciclo afirmando: "São muito mais numerosos e populares os contos que - sem referir-se à repressão que origina uma atitude negativa para com o sexo - simplesmente ensinam que para amar é absolutamente necessário uma modificação radical das atitudes prévias quanto ao sexo. Como sempre nos contos de fadas, os contos expressam o que deve suceder, com imagens muito marcantes: uma fera que se transforma numa pessoa magnífica". (01 : 322)

Conclusão, o peixe foi um índice de esclarecimento sobre o nível do processo psíquico - o inconsciente - que poderia se detectar e, no qual, o enredo coloca como ponto de partida determinados eventos a buscarem soluções satisfatórias. Entrar na estrada larga do mar, significa dar vazão aos sonhos e desejos mais profundos; a chegada ao rico palácio, com fartas mesas de comida, os torna concretos, O que remete à citada "marcha através de realidades não formadas" (o mar) e de apresentação desordenada. E, a partir daí, a evolução para outras imagens oníricas; o negro vigilante, diariamente preocupado com a sua felicidade, o acompanhante de quarto com aparência de belo príncipe e os confortos todos do palácio.

"O Sapatinho de Setim", título do quinto conto, explicita de pronto que o tema tratado refere-se ao de Cinderela ou Borralheira (*). Reconhecida como história de maior popu

---

(*) A origem da idéia de viver entre as cinzas remonta, inicialmente, a uma situação de privilégio das vestais romanas que cuidavam das cinzas cerimoniais dos templos antigos - única posição de prestígio para as mulheres da época; sacerdotisas. CHARLES PERRAULT (1628-1703) "decidiu fazê-la habitar entre as cinzas" em analogia às vestais que serviam ao fogo sagrado e a Hera, a deusa mãe. As meninas escolhidas tinham de seis a dez anos, aproximadamente, e saíam após servirem durante cinco anos para se casarem. As condições exigidas para ser a guardiã do fogo sagrado eram a inocência e a virgindade. Depois que desempenhavam bem sua função, conseguiam casamentos de alta classe, como Borralheira. E a denominação Cinderela é resultante de traduções incorretas. Há diferença entre dois resíduos - cinza e borralho - isto é, "as cinzas são a substância poeirenta muito limpa que é um resíduo da combustão completa", ao contrário do borralho que "é o resto bem sujo de uma combustão incompleta". A idéia de "viver perto do fogo tem outras associações igualmente positivas para a criança. As crianças adoram passar o tempo na cozinha, observando e participando do preparo da comida (...). A lareira evoca, em muitas crianças, lembranças felizes dos tempos que ali passaram com a mãe." Entretanto, há o símbolo do luto para as cinzas, assim como estar vestido de andrajos sujos representa a depressão. (01 : 294-295)

laridade até hoje, Borralheira expõe, como conteúdo imanente, os "sofrimentos da rivalidade fraterna, dos desejos que se tornam realidade, dos humildes que são exaltados, do verdadeiro mérito que é reconhecido como oculto sob farrapos, da virtude recompensada e da maldade castigada". (01 : 280) Neste conto popular português, o sapatinho simboliza - como em muitas outras narrativas em que ele se faz presente como aferição da verdade - a aliança conjugal. Esse tipo de afirmação de compromisso, remete ao episódio bíblico do Livro de Rute 4,7: "Era outrora costume em Israel, nos casos de resgate ou de sub-rogação, que o homem tirasse o calçado e o desse ao outro, para validade da transação, isto servia de ratificação".

Entretanto, na exposição de Bettelheim sobre outros costumes em que o sapato simboliza aliança, há a menção ao costume alemão, citado pelos Grimm, "em que o noivo dá um sapato à noiva, como sinal de compromisso" (COX Apud 01 : 304). E, anterior a esse tempo, no século nono depois de Cristo, há registro na China dessa história com o "incomparável pezinho como um sinal de virtude extraordinária, de distinção e beleza, bem como o sapatinho feito de um material precioso". Outras variações também advém de outras partes do oriente, mas foram os antigos chineses que valorizaram o pé feminino extremamente pequeno, atribuindo-lhe uma conotação sexual. Com Perrault é que o sapatinho se torna de cristal e há a invenção da abóbora que vira carruagem.

Nesta narrativa, a enteada quando vai experimen-

tar o sapatinho, a mando do príncipe, vai com um pé descalço e este procedimento demonstra certa humildade, embora aí tente provar a sua identidade e conseqüentemente afirmação de seu desejo de casar-se com ele. E dessa idéia de compromisso, de aliança, casamento, também se infere o símbolo fálico do pé ajustando-se num sapato - receptáculo pequeno, portanto feminino e associado ao órgão genital feminino. O sapato de cetim, precioso, mas frágil como as meninas-moças da nobreza antiga.

Na narrativa das crianças abandonadas por motivo de sobrevivência, o título não esclarece que tipo de história se tem à frente. O título "**Cabellos de Ouro**", quando muito, pode sugerir que um personagem importante pode ser louro, mas tão louro que mereceu a denominação metafórica. No entanto, o fato de receber essa denominação está ligado ao atributo recebido pela menina, a irmã mais jovem do menino quando ambos estão em fuga de casa, tentando escapar da ameaça de morte, caso permanecessem com os pais pobres e desesperados perante a miséria.

Deste modo o dom, de "deitar ouro" dos cabelos cada vez que se penteasse, revela-se como uma compensação ao projeto de fuga. E o título, em relação ao enredo da narrativa, coloca uma contradição: pobreza do lar versus riqueza da fuga, ou, então, a possibilidade de sucesso no percurso desconhecido, no espaço exterior, caso sobrevenham obstáculos difíceis e perigosos. Assim é que o título carrega um quociente grande de positividade, de bem-aventurança, no dom proveniente do próprio corpo da protagonista - da mesma forma consoladora que acontece

com as tranças de Rapunzel.

Simbolicamente e de modo geral, "os cabelos são uma manifestação energética (...) por encontrar-se na cabeça..." e por esse motivo representam as forças superiores, "e sendo da cor do ouro, identificam-se com os raios de sol" (05 : 130). Por isso, muito apropriadamente, esse dom é atribuído à menina, associando-a ao mito da aurora apesar da sua fragilidade em confronto com as ações do irmão mais velho. No entanto, ele vai depender desse atributo dela, além dos outros, para poderem, ambos, sair vencedores dos obstáculos que gradualmente vão lhes surgindo.

O sucesso virtual está representado na cor de ouro dos cabelos, pelo significado de "perfeita decisão espiritual" (05 : 434), pois tudo que "se faz de ouro pretende transmitir à sua utilidade ou função essa qualidade superior."(Idem)

Como esse conto iniciou-se com a fuga - abandono dos laços familiares - em razão da miséria extrema da família, ao se inteirar dos acontecimentos posteriores, é confortador ter sempre a lembrança do título profético.

O título "**Linda Branca**" já confere uma qualidade bastante prestigiada para uma jovem; alude a sua beleza e a sua pureza de alma. Entretanto, de repente, essa situação agradável, normalmente, e propiciadora de felicidade, representa um motivo de sofrimento. A causa não é explicitada e o seu processo de enfeamento se realiza, ao mesmo tempo em que consegue roupas lindíssimas do próprio pai. Assim ocorrem três contradições:

primeiro em desejar ser feia mas com roupas lindíssimas - denunciadoras de sua condição social - segunda, em partir com o consentimento do pai e terceira, em desejar trabalhar como criada em outro palácio distante dali.

A "brancura simboliza o estado celeste", portanto uma jovem denominada Linda Branca expressa em seu próprio nome "uma vontade de aproximar-se desse estado" (05 : 124), mas a admiração de todos a irrita a tal ponto que ela deseja aferir se, em condições diferentes, em ambiente desconhecido e em outra condição social, as suas virtudes resistiriam.

É o que se infere da evolução dos acontecimentos iniciais deste conto, além do conteúdo simbólico da máscara. Pois "nos ritos de iniciação (...) as danças mascaradas insuflam no adolescente essa persuasão de que ele morre na sua condição anterior para nascer em sua condição adulta" (04 : 597). E se pode acrescentar, diante do clima de enfado de Linda Branca, que ela não se sentia merecedora daqueles dons tão apreciados, pois em seu íntimo sentia-se vazia de substância. É a procura de algo fundamental que ela sai de casa, deixando para trás a proteção paterna.

A sua busca se justifica porque se cansou da sua monótona vida narcisista, pois não obtém dela satisfações ou crescimento interior; é preciso sair, agir, enfrentar desafios para viver verdadeiramente, inclusive, o mais importante: ser admirada por suas qualidades internas humildes e serviçais habilidades femininas; entre outras.

O conto que foi associado ao tema de **Branca de Neve e os Sete Anões** tem o título de "**Os Sete Encantados**". Embora haja o protagonista feminino para relacionar com Branca de Neve, não há um similar para a rainha ciumenta, mas há os sete encantados que agem como os conhecidos anões.

Entre as várias explicações simbólicas que o número sete comporta, a que mais se adequa ao contexto desta é a que indica "a passagem do conhecido ao desconhecido" (04 : 828) além de caracterizar a perfeição e a plenitude. Também como **totalidade da vida moral** pode-se interpretar a presença deste setenário no título; pois seria o resultado da soma das três virtudes teologais - a fé, a esperança e a caridade - com as quatro virtudes cardeais - a prudência, a temperança, a justiça e a força. (04 : 826)

Como esses "sete príncipes encantados" não a incomodam, muito ao contrário, a protegem, inclusive orientando-a para o casamento e para a felicidade, em troca de seus cuidados domésticos, podem ser associados aos "Sete graus da consciência" ou "Sete etapas da evolução":

"1. consciência do corpo físico: desejos satisfeitos de modo elementar e brutal;
2. consciência da emoção: as pulsões tornam-se mais complexas com o sentimento e a imaginação;
3. consciência da inteligência: o sujeito classifica, organiza, raciocina;
4. consciência da intuição: as relações com o inconscien

te são percebidas;

5. consciência da espiritualidade: desprendimento da vida material;
6. consciência da vontade: que faz com que o conhecimento passe para a ação;
7. consciência da vida: que dirige toda atividade em direção à vida eterna e à salvação." (04 : 831)

Conclusão: os sete encantados com quem ela "viveu" reclusa, em realidade, representam as etapas de crescimento interior pelas quais ela teve que passar até atingir a maturidade e o casamento com felicidade. O encantamento ao qual os sete estiveram submetidos significa a redução a um estágio inferior, uma metamorfose descendente. Mas o encantamento já contém, em si mesmo, a possibilidade de reversão pela providencial intervenção de um herói que libertará o ser, ou seres encantados, de seu fado. É o que sucede neste conto.

O título "**Desanda Cacheira**" é a própria senha que definirá o verdadeiro herói deste conto em que três irmãos saem em busca de conhecer o mundo, de aventurar-se sob o consentimento do pai, o rei.

Cacheira é um cacete, um instrumento rudimentar de defesa; por esse objeto mágico - mediante a senha ela dá paulada nos inimigos - o filho mais jovem gasta todo o dinheiro que o pai lhe dera, comprando-o. O pai o desaprova e humilha, desvalorizando sua aquisição e enaltecendo as aquisições dos irmãos.

Entretanto, numa situação crítica, em que os ir-

mãos mais velhos, e bem aceitos pelo pai, são lesados por excesso de credulidade, o filho mais jovem, dono da cacheira, soluciona o problema, passando a merecer o respeito de todos, inclusive do próprio pai.

A cacheira, como o bastão, representa a autoridade, o comando e, pelo desenvolvimento dessa narrativa, pode-se inferir que proporcionou ao filho mais jovem o reconhecimento de seu poder e de sua soberania na ordem intelectual e espiritual, além de ter ascendido na hierarquia social da família. (04 : 124)

3. CONCLUSÕES

> "A ficção responde a uma necessidade muito profunda da criança: não se contentar com sua própria vida. A ficção não deveria abrir todas as espécies de portas, permitir à criança imaginar outras possibilidades de ser para que possa, finalmente, escolher-se? (JACQUELINE HELD - 1980)

Como Bruno Bettelheim foi aqui muito citado, é indispensável o registro da sua específica filosofia de vida, em sua crença na possibilidade de construir e reconstruir o homem através de um ambiente totalmente positivo e ensaiando soluções através dos contos de fadas, além de resolver, em nível consciente, pré-consciente ou sub-consciente, dilemas existenciais. Desta maneira, os contos folclóricos ou populares, como também são denominados os contos de fadas, fornecem o alimento

essencial para a busca de um real significado na vida.

Entretanto, para este psicanalista apreciador dos contos de fadas estar a participar de um trabalho analítico-textual-literário, com sua preciosa colaboração, houve a constatação de seu grande apreço pelo aspecto Arte, nos referidos contos de fadas;

> "O prazer que experimentamos quando nos permitimos ser suscetíveis a um conto de fadas, o encantamento que sentimos não vêm do significado psicológico de um conto (embora isso contribua para tal) mas das suas qualidades literárias - o próprio conto como uma obra de arte. O conto de fadas não poderia ter seu impacto psicológico sobre a criança se não fosse primeiro e antes de tudo uma obra de arte." (01:20)

Como foi visto nos contos-amostragem, há a exaltação da busca da autonomia, da valorização da emancipação madura e da conquista da integridade. Independente dos nomes dos contos, dos personagens de nomes variados, interessa à criança ou ao adolescente estabelecer a empatia com a problemática subjacente à puerilidade (aparente) dos contos; sejam os problemas de rivalidade fraterna, ou os conflitos edípicos, ou os sentimentos de rejeição, de inferioridade, além dos sentimentos mais inferiores e mais escamoteados, como a raiva e todas as demais gradações da ira, da inveja, da ambição desmedida, entre outros. Só assim é que a criança atravessa a infância e atinge a maturidade: com a ajuda da fantasia.

Jacqueline Held - <u>O Imaginário no Poder</u> - estabe

lece como meta "a criança que saiba inventar o homem", para justificar a necessidade visceral de fantasia, falando "de livros que desbloqueiam o imaginário das crianças", inclusive combatendo a corrente que prega o "nivelamento pela base", que "desinfeta" o universo lúdico, tornando-o insípido e desinteressante. Daí o retorno imediato ao problema central que é o "papel específico e insubstituível de literatura poética e fantástica". (07 : 23) Essa alma sensível afirma;

> "O papel do fantástico não é, de maneira alguma, dar à criança receitas de saber e ação, por mais exatas que sejam. A literatura fantástica e poética é, antes de tudo e indissociavelmente, fonte de maravilhamento e de reflexão pessoal, fonte de espírito crítico, porque toda descoberta de beleza nos torna exigentes e, pois, mais críticos diante do mundo. E porque quebra clichês e estereótipos, porque é essa re-criação que desbloqueia e fertiliza o imaginário pessoal do leitor, é que é indispensável para e construção de uma criança que amanhã, saiba inventar o homem." (07 : 234)

Tendo em mente o que foi apresentado das idéias de Bettelheim e de Jacqueline de Held e, de acordo com as análises realizadas nas narrativas-amostragem da compilação de Teófilo Braga - tanto nos efeitos emocionais quanto na simbologia universal evocada por alguns termos chaves - pôde-se constatar e concluir o que se buscava comprovar. Isto é, a literatura, nas formas simples dos contos folclóricos ou populares tem uma função de construção; como propiciadora da estruturação de uma visão do mundo mais positiva e criativa. A que encaminha a

criança, de modo seguro e eficiente em seu percurso por este mundo desconhecido que é o universo real dos adultos, além de auxiliá-la em seus dilemas existenciais, conflitos interiores, desenvolvendo os seus aspectos afetivos e intelectuais, visando à aquisição da abstração, do raciocínio hipotético, próprio da idade adulta, dos que atingem a maturidade intelectual.

Assim é que a literatura, nesta ótica, realiza um ideal emancipador, pois nessa função específica prepara a criança para a vida, para lidar com os conflitos da maneira que eles se apresentarem, tal e qual o herói dos contos de fadas; "O destino destes heróis convence a criança que (sic), como eles, ela pode-se sentir rejeitada e abandonada no mundo, tateando no escuro, mas, como eles, no decorrer de sua vida ela será guiada passo a passo e receberá ajuda quando necessário. Hoje, ainda mais do que no passado, a criança necessita o reasseguramento oferecido pela imagem do homem isolado que, contudo, é capaz de conseguir relações significativas e compensadoras com o mundo a seu redor." (01 : 20)

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DO CAPÍTULO III

01. BETTELHEIM, Bruno. A Psicanálise dos Contos de Fadas. (Tradução Arlene Caetano). 6ªed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980. 366p.

02. BRAGA, Teófilo. Contos Tradicionaes do Povo Portuguez. Porto, Magalhães & Moniz, 1883. 224p.

03. CHAUI, Marilena. Repressão Sexual: essa nossa des(conhecida. 1ªed. São Paulo, Brasiliense, 1984. 231p.

04. CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. 2ªed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989. 996p.

05. CIRLOT, Juan-Eduardo. Dicionário de Símbolos. São Paulo, Ed. Moraes, 1984. 614p.

06. COELHO, Nelly Novaes. O Conto de Fadas. São Paulo, Ática, Série Princípio nº 103, 1987. 92p.

07. FRANZ, Marie Louise von. A interpretação dos contos de fadas. Rio de Janeiro, Achiamé, 1981.

08. HELD, Jacqueline. O Imaginário no Poder: Infantil e Juvenil. (Tradução Carlos Rizzi). São Paulo, Summus, 1980. 239p.

09. SILVEIRA, Nise da. Jung: Vida e Obra. 10ªed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. 192p.

CAPÍTULO IV

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> "A obra de arte não tem valor intrínseco. Não ha valor intrínseco. O valor de um poema reside em o número de espíritos por ele emocionados. As obras más caem por escassez de partidários". (MONTEIRO LOBATO - 1822-1948)

Torna-se importante registrar, neste momento em que se busca a síntese de todas as conclusões parciais apresentadas, o denominador comum que tornou coerente o presente trabalho: a preocupação com a universalidade temática. Esta problemática foi a mola propulsora dos vários aspectos enfocados nos três capítulos apresentados. Ela evidencia uma visão de mundo perscrutando outras visões de mundo; desde as primitivas indagações humanas que encontram explicações no mítico, até as que as encontram no racional, no científico. Assim, verifica-se o ponto em que ambas, por força das atuais circunstâncias evolutivas da humanidade, se entrelaçam sem, entretanto, perderem suas especificidades. É **um limiar histórico**, no dizer de Nelly Novaes Coelho, a "antena" feminina das literaturas de língua portuguesa e da literatura infantil, acrescentando que há uma nova

era em gestação e de cujo alvorecer já aparecem indícios neste século;

> "... uma das características mais significativas de nosso século é a coexistência, pacífica ou não, entre a **inteligência racional/científica**, altamente desenvolvida, e o **pensamento mágico** que dinamiza o imaginário. (...) A Ciência está sendo levada a reconsiderar o **sobrenatural**, a aceitar o mistério, a buscar um novo sentido para a transcendência e a remodelar a face do próprio Deus." (01 : 7-8)(*)

Desta forma, a visão de mundo que norteou a elaboração desta pesquisa pode ser detectada nos diversos nomes de expoentes das ciências e das artes, e os vários momentos históricos abordados. Tanto o presente momento - o da realização desta pesquisa - quanto nos momentos dos irmãos Grimm, de Teófilo Braga, de Propp, de Bettelheim, entre outros aqui estudados.

Assim percebe-se o retorno a uma "visão mágica do mundo" (01 : 8) sob o beneplácito da Ciência - esta, devendo estar sem preconceitos e sem dogmas, além do que, ciente da incapacidade humana de compreender, de imediato, os enigmas da vida, pela ausência de um instrumental mais adequado. Esse instrumental seria o conhecimento mais atualizado e mais aproximado das verdadeiras motivações da mente humana, pois a partir dos estudos pioneiros de Freud - tão revolucionários e sérios - pouco se obteve em progresso até agora; isto se constata pela compara

---

(*) COELHO, Nelly Novaes. O Conto de Fadas. São Paulo, Ática - Série Princípios nº 103; 1987. 92p.

ção ao incessante progresso tecnológico. Portanto, percebe-se que há um desequilíbrio entre o conhecimento do **eu** e o conhecimento do universo, do domínio do homem sobre a natureza, o exterior.

Nesse impasse em que a humanidade se encontra, há muitas buscas, muitas investigações, muitos aspectos humanos a serem desvendados, para que o ser se encontre consigo mesmo para encontrar-se com o outro em elevada forma de existência; isto é, onde haja o predomínio do racional sobre o emocional - tão pouco conhecido ainda - e onde o indivíduo encontre o equilíbrio de seus conflitos para atingir o equilíbrio com os seus semelhantes e alcançar a harmonia, o Cosmo.

Essas preocupações, povoaram os pensamentos dos filósofos da antigüidade, muito antes de inquietar os estudiosos aqui mencionados; uns o foram de maneira mais profunda porque referem-se diretamente à literatura, outros de modo mais genérico porque possuem alguns pontos de confluência.

Foi pela única razão de demonstrar que se compactua com a idéia de que o indivíduo, em seu momento presente segue em direção ao futuro contendo o passado, é que se escolheu - segundo uma determinada visão de mundo - um específico elenco de intelectuais unidos pelo interesse comum aos contos populares.

Por exemplo, teria sido impossível abordar os irmãos Grimm sem citar as suas fontes de ascendência filosófica e estética, o raio de ação de suas influências que, conforme foi

visto, adentra o presente século, prenunciando manter-se no próximo e, talvez, nos seguintes...

Portanto, não foi por pura demonstração de erudição que esses expoentes da inteligência humana aqui se apresentaram. Conforme Hauser afirmou ao tratar do Romantismo, uma das mais importantes contribuições que as descobertas deste período histórico-estético legaram à filosofia da era presente foi "a idéia de que nós e nossa cultura estamos em condições de eterno fluxo e perpétua luta" (op.cit), ratificando a concepção já emitida sobre o caráter transitório da vida intelectual.

Quando se mencionou o fato, constatado atualmente, da Ciência estar se desvencilhando de seus preconceitos a respeito do sobrenatural, do transcendental, foi porque o tema tratado nesta pesquisa sobre contos populares, teve um enfoque que partiu de sua característica básica de conter o **maravilhoso** - forma alegórica de apresentar valores gerais e perenes do ser humano -, e os seus efeitos sobre o receptor infantil, introduzindo-se nos estudos das motivações psíquicas. Embora esta área exija conhecimento especializado, houve a preocupação de buscar apoio em consagrados autores da Psicologia e da Psicanálise, os quais, por sua vez, haviam percorrido o caminho inverso, ao se utilizarem dos mencionados contos para comprovarem suas teses.

E o ponto de convergência entre as duas áreas - a literatura e a psicologia - foi a linguagem simbólica que, na acepção de Erich Fromm é o idioma universal do ser humano;

> "A linguagem simbólica é uma língua em que as experiências íntimas, os sentimentos e pensamentos são expressos como se fossem experiências sensoriais, fatos do mundo exterior. É uma linguagem cuja lógica difere da linguagem convencional que falamos de dia, uma lógica em que as categorias dominantes não são o espaço e o tempo, mas sim a intensidade e a associação. É o único idioma universal jamais criado pela raça humana, o mesmo para todas as criaturas e para todo o curso da história. É uma língua com gramática e sintaxe próprias, por assim dizer, e cujo conhecimento é imprescindível para se poder entender o significado dos mitos, dos contos de fadas e dos sonhos." (02:16)(*)
> (Grifo nosso)

Para referendar a citação de Fromm, além da intenção de demonstrar a viabilidade da união das citadas áreas afins, é oportuno o registro da pesquisa de Lúcia Pimentel Góes sobre o mito e os contos de fadas:

> "O mito não é patrimônio só dos povos antigos e civilizados. Ele continua existindo em todas as épocas na imaginação popular, traduzido em lendas. A lenda está para o mito assim como a ilusão para a alucinação."
>
> .....
>
> "Tanto o mito como o conto de fadas falam-nos na linguagem de símbolos, representando conteúdos inconscientes."(03:103 e 105)(**)

É interessante a colocação, sobre os sonhos e as lendas, desta consagrada escritora infantil que também é competente professora na área:

(*) FROMM, Erich. A linguagem esquecida. 6ªed. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1976. 190p.

(**) GÓES, Lúcia Pimentel. Introdução à Literatura Infantil e Juvenil. São Paulo, Pioneira, 1984. 189p.

> "Um fenômeno importante em sua criação [mito] é a função dos processos de trabalho e o conjunto dos fenômenos sociais da coletividade antiga. E nessas transcrições, sentimos o eco do trabalho realizado para domesticar os animais, o eco das descobertas das ervas medicinais e da invenção de instrumentos de trabalho.
>
> Assim, nasceram: do **sonho de voar** - lendas de Faetonte, Dédalo e Ícaro, assim como a fábula do **Tapete Voador.**
>
> Do **sonho de mover-se rapidamente** sobre a Terra - a fábula das botas de sete léguas, e os homens domesticaram os cavalos.
>
> Do **desejo de nadar mais depressa** que a corrente do rio - a invenção dos remos e das velas.
>
> O **desejo de matar o inimigo e as feras à distância** foi a razão do invento da funda, do arco e da flecha.
>
> Do **sonho de fiar e tecer** - o nascimento da roca, um dos mais antigos instrumentos de trabalho; a tecelagem primitiva e a criação da fábula da **Basilisa, a Prudente.**" (03:103-104)

O que foi exposto acima dá conta da imaginação em sua plena função do pensamento produtivo, reafirmando o que se propôs de início; incentivar a fantasia na criança para ensiná-la a imaginar. E, se poderia acrescentar, aprender a criar, a se preparar para o imprevisível que é o futuro. Inclusive adquirindo e desenvolvendo a capacidade de resolver problemas e de se adaptar a situações novas. Esta, uma função de caráter prático, que a literatura também contém pela possibilidade de enriquecer a experiência individual do leitor com outras vivências; as dos personagens da ficção.

Depois dessa menção à função prática da literatura, em adesão à função formativa, há que se guiar pelas concep-

ções mais completas, oriundas da teoria aliada à prática, da referida especialista ao definir, de maneira clara, os contos de fadas, sua origem e sua localização na literatura que os contém:

> "As fadas são encarnações posteriores das lendas e nasceram da voz viva e falada dos povos. Sua origem remota, tanto como a dos contos que narram suas façanhas, está na idade oral do mito, quando ainda não tinham inventado os caracteres da imprensa.
>
> .....
>
> Deve-se evitar um provincianismo histórico, pretendendo que este ou aquele seja o berço dos contos de fadas. Sua origem é o continente eurasiano. Depois os sonhos e desejos diurnos ou os temores noturnos de cada região foram imprimindo diferentes nuanças.
>
> .....
>
> Assim, o que hoje chamamos de Contos de Fadas Franceses, Ingleses ou Alemães não existiram, pois as comunidades não eram nacionais, e porque havia muitas variações de língua. Depois de recolhidas, bem mais tarde, sofrendo versões, é que receberam tais nomes." (03 : 113-114)

Esta estudiosa enfatiza que mesmo na época em que não se conheciam as peculiaridades da infância, já existiam os contos de fadas e que por isso podem ser considerados como literatura infantil, ou, mais especificamente, "uma das formas da literatura infantil".(03 : 48)

Uma consideração oportuna a fazer, refere-se às semelhanças e às diferenças entre os contos de fadas e os contos populares que, neste trabalho, foram aproximados como similares por uma questão de prevalência dos contos populares sobre os de fadas, em razão da leitura simbólica, premeditadamente

utilizada como instrumental para ler nos contos populares os contos de fadas. Principalmente por tratar dos efeitos emocionais na recepção e, assim, ratificar a proposição inicial de defesa da fantasia e da ficção.

Os contos populares, ou contos da tradição oral, têm, da origem etimológica, o sentido de **conto de fatos**. Portanto, não são apenas criação da imaginação; o seu surgimento teria sido a conseqüência da transmissão de determinados acontecimentos reais que, de tanto serem repassados foram perdendo os pontos de contato com a realidade - nos nomes das pessoas, dos lugares, datas etc. Entretanto, como continham problemas inerentes ao ser humano de todos os tempos, transformaram-se numa espécie de código moral das sociedades. Esses problemas referem-se à "riqueza, trabalho e poder".(03 : 66)

Quanto aos contos de fadas, têm origem na alma do povo e refletem o sentido de **destino** do homem "na própria etimologia da palavra "fada" - **Fatum** - o fado..."; portanto revelam o teor trágico e ao mesmo tempo essencial que emergem da alma humana. (03 : 67)

Resta ainda considerar uma outra distinção envolvendo o termo contos de fadas; aparentando-se em razão de pertencerem ao universo do maravilhoso, ocorrem diferenças básicas entre o conto de fadas e o conto maravilhoso. A diferença refere-se à origem e a problemática expressa. Quanto à origem, os contos de fadas "são de origem celta e surgiram como poemas que revelavam amores estranhos, fatais, eternos..."(01 : 13) Depois

esses poemas foram assimilados pelo ciclo novelesco arturiano. Os temas característicos eram os dos "**valores eternos** do ser humano: os de seu espírito."(01 : 14)

A origem dos "contos maravilhosos" está nas narrativas orientais que realçam "a parte material/sensorial/ética do ser humano: suas necessidades básicas (estômago, sexo e vontade de poder), suas paixões do corpo".

Quanto à segunda diferença, a problemática, há nos contos de fadas a "problemática existencial" em oposição à "problemática social" dos contos maravilhosos. Isto significa que no primeiro caso há a busca da egoicidade - harmonização entre id, ego e superego - onde a "realização essencial do herói ou da heroína" está representada pela "união homem-mulher" (01:13) na grande maioria das vezes. No caso dos contos maravilhosos há a busca de

> "...auto-realização do herói (ou anti-herói) no âmbito sócio-econômico, através da conquista de bens, riquezas, poder material etc. Geralmente, a **miséria** ou a **necessidade de sobrevivência física** é ponto de partida para as aventuras da busca." (01 : 14)

Portanto há maior preocupação com a vida prática, concreta.

Outra questão a merecer cuidadosa ponderação é a referente a interpretação psicanalítica de Bettelheim, na linha freudiana. Há que se questionar se não haveria a necessidade de complementar, a concepção da psique humana, com algo mais além dos impulsos instintivos - sexuais - reprimidos na infância. Ou

seja, em sua concepção sobre os sonhos como "desejos instintivos primitivos" - desejos incestuosos, curiosidade sexual e temos à castração - Fromm afirma-a como limitada em termos de linguagem simbólica, pois refere-se quase que exclusivamente à área da sexualidade, sendo os seus símbolos de caráter acidental e não universal como determina a amplitude inerente à essa linguagem simbólica.

Em Carl Gustav Jung ocorre uma ampliação que talvez responda à esta questão:

> "Enquanto Freud atribue à libido significação exclusivamente sexual, Jung denomina libido à energia psíquica tomada num sentido amplo. Energia psíquica e libido são sinônimos. Libido é apetite, é instinto permanente de vida que se manifesta pela fome, sede, sexualidade, agressividade, necessidades e interesses os mais diversos. (...) aproxima-se da concepção de vontade, de Schopenhauer." (04 : 41)(*)

Faz-se necessário uma explicação sobre a teoria dos instintos, calcada essencialmente no ponto de vista da criança má. Em função desse enfoque é que Freud pode ser aproximado ao antigo detentor de semelhante concepção da criança: Santo Agostinho. Ambos não ressaltam

> "... as qualidades da criança capaz de pelo menos equilibrar essa imagem: sua espontaneidade, sua capacidade para mostrar-se sensível, sua argúcia para julgar as pessoas,

---

(*) SILVEIRA, Nise da. Jung: Vida e Obra. 10ªed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. 192p.

> sua capacidade para identificar as atitudes dos outros sem levar em conta as palavras deles, seu esforço incessante para aprender o mundo - em suma, todas aquelas qualidades que nos fazem amar e admirar as crianças e que deram origem à idéia das qualidades infantis do adulto entre suas mais preciosas posses." (02 : 49)

Essa brilhante opinião de Erich Fromm revela-se mais atualizada por estar mais próxima às modernas descobertas sobre a psique infantil. E parece excessiva tendenciosidade atribuir ao período infantil a predominância do instinto sexual - se bem que não se abeire das perversões, o que aconteceria caso esses impulsos ocorressem num adulto, pois na criança Freud considera parte da evolução sexual normal. Seu equívoco foi conceber a criança como totalmente irracional e com múltiplos impulsos anti-sociais que, entretanto, não colocava em execução por ser menos dotada fisicamente e intelectualmente.

Sem invalidar as conquistas freudianas, pois é ponto pacífico a existência do instinto sexual na infância, deve-se, por outro lado, valorizar o instinto do amor. Tanto o sexo, quanto o amor são dois instintos autônomos, que a psicanálise ortodoxa não separou. Inclusive, os aspectos do amor revelam-se mais importantes durante a infância que os do sexo.

Essa lacuna é percebida nas abordagens texto-analíticas de Bettelheim; vislumbra-se, apenas algo muito tênue de amor quando ele reforça a positividade na luta para vencer os conflitos. Foi o que se pôde observar no decorrer desta pesquisa, embora não haja a pretensão de afirmar com a segurança

própria dos especialistas na área.

Arrisca-se aqui a ponderação de que muito mais do que o sexo, as questões do amor colocam-se como essenciais nos primeiros anos de vida.

Se os psicólogos e psicoterapeutas trataram com tanta familiaridade a Literatura, tal fato encoraja os estudos literários - de natural tendência subjetiva na interpretação - a penetrarem na investigação do consciente, subconsciente e inconsciente e suas relações com a recepção e seus efeitos emocionais. Foi o que sucedeu nesta pesquisa e quiçá ocorram outras, com igual preocupação, porém mais aperfeiçoadas que esta, uma vez que foi realizada, na análise e levantamento dos efeitos sobre o receptor, inspirada na obra de Bettelheim, que analisou os contos de fadas na ótica freudiana. E até o momento desta elaboração, não se teve conhecimento de qualquer estudo da recepção infantil em seus efeitos emocionais, na área da teoria literária.

Assim sendo, reconhece-se o caráter empírico das análises efetuadas e a possibilidade de terem ocorrido eventuais falhas; entretanto, como esse modelo de análise está rastreado num modelo de investigação literário consagrado como eficiente é que se intentou realizá-la. E caso venha a suscitar discussões, adesões ou críticas, será uma benéfica contribuição, pois desenvolverão um território ainda pouco explorado, apesar de ser um aspecto importantíssimo para a compreensão da recepção e conseqüente influência na produção de textos.

Posteriores estudos mostrarão que esta pesquisa

abriu outras perspectivas sobre o receptor infantil; por exemplo, abordar a interpretação psicanalítica ultrapassando os símbolos "acidentais" freudianos, pela pesquisa em outras vertentes sobre os efeitos emocionais dos contos de fadas ou similares atualizados. Também pode ser motivo de pesquisa o problema da agressividade, como marca de virilidade do menino na busca da superação do complexo de Édipo. Outro estudo que poderia ser efetuado refere-se ao equilíbrio entre o egoísmo e a generosidade, os riscos do excesso ou da falta, no comportamento de crianças numa faixa etária que abrange dos seis e sete anos até os treze e catorze . Inclusive abordando a questão do afeto versus rivalidade fraterna.

Ficam essas sugestões apenas, embora muitos outros aspectos possam motivar interessantes pesquisas. É o que se espera dos colegas interessados na formação de leitores competentes; qualidade que pressupõe aquisição de maturidade psicológica para encarar os problemas inevitáveis da vida com disposição positiva e procurar vencê-los.

APÊNDICE

1. ARNIM, Achim Von - "Poeta romântico da Alemanha (1781-1831). Amigo de Clemens Brentano, colecionou com ele canções medievais germânicas, publicadas na coletânea Des Knaben Wunderhorn. Procedente de uma família nobre da Prússia, estuda em Halle e Göttingen, onde conhece Brentano. Em 1808 funda em Heildelberg a revista romântica Zeitung für Einsiedler, onde colaboraram Görres, Brentano e Jacob Grimm. De caráter entusiasta e sociável, viajando muito e observando sempre a linguagem do povo, os seus costumes e as suas superstições, apaixonado estudioso da Idade Média, Arnim é um dos românticos mais representativos do seu tempo, embora às suas obras falte a grandeza da verdadeira criação artística.

   * Obras Principais: Armut, Reichtum und Busse der Gräfin Dolores, 1810; Halle und Jerusalem, 1811; Isabella von Agypten, 1812; Die Kronenwächter, 1817; Der tolle invalide auf dem Fort Ratonneau, 1818; Die Majoratsherrin, 1820.

   * Bibliografias: F. Gundof, Achim von Arnim, 1829; R. Guignard, Achim von Arnim, Pa., 1953; R. Schenerider. Die Sendung Achim von Arnims, 1953; Ina Seidel, Drei Dichter der Romantik, 1956; Benno von Wiese, 'Achim von Arnim', Die Deutsche Novelle von Goethe bis Kafka, 1962 CELESTE FONSECA (VERBO: V.1:1203-1204. 1966).

2. BRENTANO, Clemens - Poeta romântico alemão nascido em 1778 e falecido em 1842, casou-se com Bettina von Arnim, irmã de Achim von Arnim, do qual foi colaborador na coletânea de canções populares Des Knaben Wunderhorn (A Trompa Maravilhosa), de 1806-1808. Como traços de estilo, Brentano tem sua lírica com características rítmica e musical, "em grande parte de sabor popular, ora fruto de uma riquíssima fantasia, ora de uma reflexão profunda, bem como as suas novelas e contos românticos repassados de fina ironia, outras de inquieta religiosidade, fazendo deles o poeta de mais significado dentro dos 'Spätromantiker' da Alemanha" (VERBO: v.4). Além disso, "os contos de Brentano não são histórias vividas na esfera da infância e que possam, portanto, ser passadas às crianças sem qualquer preparação prévia; é um livro que instiga em pessoas de mais idade a faculdade de invenção e mostra a todas as mães, se necessário (...), como fazer de uma circunstância, cujo atrativo elas descobriram, o divertimento duradouro de uma narrativa bastante extensa". (13 : 186)

3. GRIMM, Jacob Ludwig Karl - "Erudito alemão (filólogo e folclorista) e um dos fundadores e dos maiores impulsionadores da germanística (Hanau, Hesse, 04/01/1875 - Berlim, 20/09/1863). Colaborou estreitamente com seu irmão Wilhelm Karl Grimm, com quem viveu sempre, motivo por que as obras que elaboraram em comum costumam ser designadas como da autoria dos irmãos Grimm. Estudou Direito em Marburgo com o célebre

Savigny, que acompanhou a Paris (1805) para recolha de elementos acerca do direito romano medieval. Bibliotecário privado do rei da Vestfália, (Jerônimo Bonaparte), recebeu a incumbência de, em Paris (1814-1815), recuperar livros e missivas das bibliotecas alemãs, levados para a França pelas tropas napoleônicas. Bibliotecário em Kassel desde 1816, aí se dedicou com o irmão Wilhelm à pesquisa e recolha de textos alemães antigos. De 1830 a 1837, como bibliotecário e depois como professor da Universidade, viveu em Göttingen, de onde, demitido por motivos políticos (protestou em 1837, contra o golpe de Estado do rei de Hanôver - MÉRITO: v.10 : 203, 1965), juntamente com mais seis professores (entre os quais o irmão), regressou a Kassel. A convite de dois editores de Leipzig, empreendeu então, com Wilhelm, a tarefa de organizar um 'dicionário alemão completo'. A fama alcançada pelos irmãos por mais este trabalho, valeu-lhes serem distinguidos com a nomeação (1840) para membros da Academia de Ciências de Berlim. Embora lhe fosse também concedido o direito de dar aulas na Universidade da então capital da Prússia, J. Grimm raras vezes o fez, preferindo continuar a dedicar-se à investigação e à tarefa ingente do dicionário, que levou até a letra F. Investigador incansável, J. Grimm distingue-se do irmão por um maior espírito de rigor e propensão científica. "Em contraste com Jacob, W. Grimm é de modos mais suaves, manifesta uma maior tendência para a fantasia e a literatura, e nele o sentido estético suplanta o rigor crítico. Os

conhecidos Contos de Grimm que, publicados conjuntamento pelos dois irmãos, obtiveram difusão universal, devem muito da sua importância literária à pena de W. Grimm." (VERBO: v.9: 1087, 1966). Além da coletânea de contos e lendas populares, publicadas em colaboração com Wilhelm, dedicou-se à investigação lingüística - com o que se tornou fundador da lingüística alemã -, à do antigo direito germânico e a das crenças pré-cristãs dos antigos germanos.

* Obras: Deutsche Grammatik, 4 vols., 1819-1837; Geschichte der deutschen Sprache, 1848; Deutsche Rechatsaltertümer, 1821; Deutsche Mythologie, 1835; em colaboração com Wilhelm: Kinder und Hausmärchen, 3 vols., 1812-1822; Deutsche Sagen, 2 vols., 1816-1818; Deutsche Wörtebuch, 1854 e seguintes (depois de mais de um século de trabalho levado a cabo por várias gerações de investigadores, esta obra, com um total de 32 volumes ficou concluída em 1962)(J. FERREIRA DA SILVA - VERBO: v.0:1086-1087, 1966).

4. BRAGA, THeóphilo - Foi um escritor e político português nascido em Ponta Delgada, Açores, 24/02/1843 e falecido em Lisboa, 28/01/1924. Possuidor de uma energia indomável, na luta com alguns problemas relacionados com a sua filiação, desenvolveu certo inconformismo religioso, social e político. Estudou Direito em Coimbra numa época de grande efervescência intelectual, no tempo da famosa Questão Coimbrã, em que aderiu ao grupo de Antero de Quental contra Castilho. Doutorou-

se em 1868 e, depois de enfrentar alguns arbítrios em concursos para lente, em 1872 consegue a cadeira de Literaturas Modernas. Tendo persistido aí e sempre como pesquisador da História da Literatura Portuguesa, "entremeando a atividade literária com a propaganda republicana de orientação federalista, de tendência socializante e furiosamente anticlerical, até a queda da Monarquia, em 1910, sendo chamado a presidente do Governo Provisório, e depois, à Presidência da República, em 1915" (VERBO: v.3:1756-9, 1966). Além do que, "maior projeção teve a sua atividade histórico-literária, pela amplitude e profundidade de horizontes, em que se interpretavam figuras e movimentos literários, não só contemporâneos mas dos tempos passados" (idem). Sua composição poética desperta atenção pela novidade temática, entretanto, seus 'recursos de criação' foram considerados 'reduzidos e pouco convincentes' (idem). Braga teve o valor de dar à História da Literatura Portuguesa um rumo de "indiscutível alcance cultural no meio português" (idem), apesar de falhar na apresentação metodológica, no aspecto do rigor científico. Revela, ainda, densa leitura, inclusive dos estrangeiros: Cervantes, Garibaldi, Voltaire, Diderot, Balzac e Michelet. Mas, a par do "esforço herculeo" existem "numerosas falhas e miragens interpretativas", entretanto, a sua produção foi "imponente na sua massa", impondo-se "como tarefa de pioneiro". Foi adepto fervoroso e polêmico da Filosofia Positivista de Auguste Comte. Suas obras são em número bastante extenso. Rela

cionadas por partes, teríamos vinte e duas obras de Crítica e História Literária; onze de Filosofia, Sociologia e Política, História; doze coletâneas (nesta parte inserem-se os "Contos Tradicionais do Povo Português" objeto deste trabalho); seis obras poéticas, uma obra de ficção; duas obras de correspondência. E, sobre ele e sua obra foram escritas treze outras obras, até o registro desta fonte, 1966.

ANEXO

1. A CARA DE BOI (Algarve)

Era um rei, que tinha trez filhos. Um dia disse:

—— Pois, filhos, vão correr o mundo, e aquelle que trouxer a mulher mais formosa é que hade ficar com o reino.

Partiram todos; os dois mais velhos acharam logo duas raparigas muito formosas, com quem se casaram. Uma era filha de uma padeira e a outra de um ferreiro. O mais novo andou por muitas terras, sem encontrar mulher que lhe agradasse.

Indo um dia por um escampado, cheio de fadiga, desceu do cavallo e deitou-se a uma sombra. Deu-lhe então na vista uma casa muito alta sem porta nenhuma, e só lá bem alto é que tinha uma janella. Esteve ali muito tempo, até que viu vir uma velha, que chegou ao muro da casa, bateu na parede e disse:

Arcello, arcello,
Deita o teu cabello
Cá abaixo de repente,
Quero subir immediatamente.

Foi então que elle viu apparecer á janella uma trança de cabello tão comprida, que ficou espantado com a sua belleza. A velha pegou-se a ella como se fosse uma corda e subiu para dentro de casa. Pouco tempo depois a velha tornou a subir, e o cavalleiro tendo desejo de vêr de quem seria a trança, chegou-se á parede, bateu, e repetiu as palavras:

Arcello, arcello
Deita o teu cabello
Cá abaixo de repente,
Quero subir immediatamente.

A trança desceu pela janella abaixo, e o rapaz subiu. Ficou pasmado quando viu diante de si a cara mais linda do mundo. A menina deu um grande aí de afflição:

— Vá-se embora, senhor, que póde vir minha mãe, e tem artes de lhe causar todos os males que ha.

— Não vou, sem a menina vir commigo, porque eu assim ganho o reino de meu pae. E se não quizer vir, boto-me d'esta janella abaixo.

Desceram ambos pela parede, e fugiram a toda a pressa no cavallo que estava folgado á sombra. Ainda não iam longe, quando ouviram uma voz:

— Pára, pára, filha cruel, não me deixes só no mundo.

E como a filha fosse sempre fugindo com o princi pe, a velha disse-lhe:

— Olha para traz ao menos, para receberes a benção de tua mãe.

Assim que a menina se virou para traz, ella disse-lhe:

— Eu te fado, que essa cara linda que tens se torne em uma cara de boi.

Coitadinha, ficou logo com cara de boi.

Assim que o principe chegou á côrte pozeram-se

todos a rir d'aquella figura horrenda, sem saber como elle se tinha apaixonado por cousa tão feia, que fazia fugir. O principe contou a sua desventura aos irmãos, mas quem é que se fiava? Estava quasi a chegar o dia em que os tres irmãos haviam de apresentar as suas mulheres diante de toda a côrte, para se assentar qual era a mais linda, e qual d'elles é que havia de ficar com o reino.

A rainha velha tinha muita pena do filho, e lembrou-se de fazer demorar a ceremonia, para vêr se a velha com o tempo perdoava á menina e lhe restituia a sua formosura.

Disse a rainha, que queria que antes da ceremonia da côrte cada uma das suas tres noras lhe bordasse um lenço. A filha da padeira e a do ferreiro não sabiam bordar, e tratam de enganar a rainha, arranjando quem lhes fizesse os bordados; a que tinha cara de boi pôz-se a chorar, e tanto chorou que lhe appareceu a velha, e disse:

—— Não te rales mais; no dia em que tiveres de entregar o lenço á rainha eu cá t'o virei trazer.

Chegou o dia, e a velha veio entregar-lhe uma noz muito pequenina. A cara de boi foi leval-a á rainha, dizendo que ali estava o seu lenço. A rainha quebrou a noz e ficou pasmada com a mais fina cambraia, bordada com flôres e ramos e aves.

Chegou o dia de irem á côrte para serem apresentadas as tres noras do rei; a cara de boi pôz-se a chorar, a chorar, até que lhe appareceu a velha que era mãe d'ella:

—— Não chores mais; trago-te aqui um vestido para a festa. —— Desdobrou-o; era todo bordado de ouro e pedrarias; a filha vestiu-o, mas quanto o vestido era lindo, tanto ella ficava mais horrenda. E pôz-se a chorar, a chorar cada vez mais.

Quando já todos tinham entrado para a sala, faltava só ella; a velha disse-lhe:

—— Vae agora tu.

A filha obedeceu, mais ia muito triste por vêr-se tão medonha. Quando ia pelo corredor do palacio, a mãe disse-lhe cá de longe:

—— Olha para traz. —— E assim que a filha virou a cara, continuou: —— Fica com a tua formosura. Mas não te esqueças de metteres nas mangas do vestido todos os bocadinhos de toucinho que poderes para me dar.

Então ella entrou na sala pelo braço do marido, e todos ficaram pasmados. A côrte toda confessou que ella é que era a mais linda, e d'ali foram todos para a mesa do banquete. Emquanto estiveram jantando a menina não fazia senão metter bocadinhos de toucinho nas mangas do vestido; as outras duas, que a viam fazer aquillo, trataram de fazer o mesmo pensando que era moda. Acabado o jantar, começaram as danças, e a rainha ao vêr o chão todo besuntado de gordura, e que a cada passo se escorregava em bocados de toucinho, perguntou quem é que fizera aquella porcaria. As damas disseram que o viram fazer á princeza herdeira, e por isso fizeram o mesmo. Começou cada uma a sacudir as mangas dos vestidos, e das mangas da menina começaram

a cair aljofres e diamantes misturados com flôres; as outras envergonhadas botaram-se pelas janellas fóra, pelas escadas, corridas, e a que chamavam cara de boi é que veiu a ser a rainha, porque o rei velho entregou a corôa ao filho.

3. O SURRÃO (Algarve)

Era uma vez uma pobre viuva, que tinha só uma filha que nunca sahia da sua beira; outras raparigas da visinhança foram-lhe pedir, que na vespera de S. João deixasse ir a sua filha com ella para se banharem no rio. A rapariga foi com o rancho; antes de se metterem no banho, disse-lhe uma amiga:

—— Tira os teus brincos e põe-os em cima d'uma pedra, porque te podem cair na agua.

Assim fez; quando estávam a brincar na agua passou um velho, e vendo os brincos em cima de uma pedra, pegou n'elles e deitou-os para dentro do surrão.

A rapariga ficou muito afflicta quando viu aquillo, e correu atraz do velho que já ia longe. O velho disse-lhe que entregava os brincos, com tanto que ella fosse buscar dentro ao surrão. A rapariga foi procurar os brincos, e o velho fechou o surrão, com ella dentro, botou-o ás costas e foi-se de vez. Quando as outras moças appareceram sem a sua companheira, a pobre viuva lamentou-se sem esperança de tornar a

achar a filha. O velho, ao passar a serra, abriu o surrão e disse, para a pequena:

—— D'aqui em diante hasde-me ajudar a ganhar a vida; eu ando pelas ruas, a pedir, e quando disser:

Canta surrão,
Senão levas com o bordão ...

tens de cantar por força. Toma tento.

Por toda a parte por onde o velho passava todos ficavam admirados d'aquella maravilha. Chegou a uma terra, aonde já chegára a noticia de um velho que fazia cantar um surrão, e muita gente o cercou para se certificar. O velho depois que viu que já estavam bastantes curiosos, levantou o pao e disse:

Canta surrão,
Senão levas com o bordão.

Ouviu-se então um canto que dizia:

Estou mettida n'este surrão,
Onde a vida perderei,
Por amor dos meus brinquinhos
Que eu na fonte deixei.

As auctoridades tiveram conhecimento d'aquelle caso, e trataram de vêr onde é que o velho pousava; foram ter com uma vendeira, que se prestou a deixar examinar o surrão quando o velho estivesse dormindo. Assim se fez; lá encontraram a pobre rapariga, muito triste e doente, que contou tudo, e então é que se soube do caso da viuva a quem tinham furtado a fi-

lha. A pequena saiu com as auctoridades, que mandaram encher o surrão de todas as porcarias, de sorte que quando o velho foi ao outro dia mostrar o surrão, este não cantou; deu-lhe com o bordão, e então derramou-se pelo chão toda aquella porcaria que o povo lhe obrigou a lamber, sendo d'ali levado para a cadeia, e a menina para casa de sua mãe.

4. **A SAIA DE ESQUILHAS** (Algarve)

Um homem rico tinha tres filhas, e costumava ir passar o verão com ellas para o campo; ao voltar para a côrte ficou a filha mais velha, que era muito esperta, encarregada de arranjar a bagagem. Depois de ter tudo arrumado e prompto para partir, foi ter com a caseira da quinta, que andava no arranjo da sua casa. Em cima de uma caixa estava uma roca com estopa, e a menina pegou n'ella para se entreter:

— Menina, não pegue n'essa roca; póde metter alguma púa pelas unhas, e olhe que faz grandes dôres.

A velha continuou a governar a sua casa, quando sentiu um grito; veiu vêr o que era. Era a menina que tinha cahido desmaiada, sem sentidos. Deu-lhe a cheirar alecrim, alfazema, mas ella não voltava a si. Apoquentada com aquella desgraça, escondeu a menina, e logo que anoiteceu foi deital-a na tapada real; pôz-lhe uma almofada para recostar a cabeça e co-

briu-a com uma manta, fingindo que estava ali a dormir. Passando outro dia foi lá vêr se a menina teria dado accordo de si. Nada. Calou-se muito calada e voltou para sua casa.

O principe costumava sempre andar á caça, e n'um dia recolheu-se áquella tapada, porque lhe anoiteceu depressa; mas foi grande o seu espanto quando descobriu ali uma menina muito formosa, a dormir, sosinha. Esteve primeiro a olhar para ella muito tempo; já se sentia apaixonado, e quiz acordal-a; ella estava córada e risonha, mas não se movia. O principe quiz acordal-a; porque bem conhecia que não estava morta, queria-lhe fallar. Foi tudo impossivel. Ali ficou junto d'ella, e todas as vezes que podia, fingia que ia para a caça, mas não fazia senão vir sentar-se para o pé da menina que elle já amava com loucura. Só o criado que o acompanhava é que sabia do segredo. O principe vinha á côrte de fugida só quando era preciso, e tornava para a tapada, onde guardava a menina adormecida, que ainda assim veiu a ter trez filhos.

As crianças foram crescendo, e cada vez se tornavam mais encantadoras; mas o principe tinha uma grande pena da mãe estar n'aquelle estado. Um dia andando um dos pequeninos a brincar em cima da cama, começou a pegar nas unhas da mãe, e por acaso, sem saber como, fez-lhe saltar da unha a púa que causára aquella doença. O principe, que estava ali, ficou maravilhado por vel-a mecher-se logo e começar a fallar e a beijar os filhos, como se tivesse voltado á vida. O principe contou-lhe tudo como se tinha passado até ali, e disse-lhe que os seus

tres filhos se chamavam Cravo, Rosa e Jasmim. A rainha já andava desconfiada d'aquellas ausencias do filho, e tratava de vêr se descobria alguma cousa.

Uma occasião o principe teve de ir a uma grande feira, e perguntou á sua namorada se queria que lhe trouxesse de lá alguma cousa; depois de muitas instancias sempre disse:

— Pois traze-me de lá uma saia de esquilhas.

Não havia lá isso, mas o principe mandou-a fazer de proposito; era uma saia cheia de guisos, que tintelintavam. A menina ficou muito contente com a lembrança. Mas a rainha que maquinava a sua vingança, e que pelo pagem que acompanhava o filho já sabia tudo, fez com que o principe se demorasse muitos dias na côrte. O filho com medo do genio ruim da rainha não dizia nada, mas andava cheio de saudades; foi de uma vez que ella lhe ouviu um suspiro:

— Ai de mim,
Cravo, Rosa e Jasmim.

Isto lhe confirmou a verdade; a rainha chamou o pagem e disse-lhe:

— Vae já, quando não mando-te matar, e traze-me aqui o menino Cravo. Diz lá á minha nora que é ordem do principe, que me contou tudo.

O pagem trouxe o menino; mas a velha rainha entregou-o á criada dizendo:

— Ensopa-me esse menino para o jantar.

Quando o filho estava jantando, e com fastio, por que andava muito triste, a mãe disse-lhe:

—— Come, come, que teu é.

Passados dias a rainha deu ordem ao pagem para ir buscar a menina Rosa. Seguiram-se as mesmas cousas. Depois deu ordem para lhe trazer o menino Jasmim. O principe já andava doente, e a velha rainha, dizia-lhe sempre á meza:

—— Come, come, que teu é.

Porfim não contente ainda d'esta vingança, mandou dizer á nora, que viesse á côrte, porque a queria casar com o seu filho. A menina que já andava morta de saudades, por se vêr sem os seus filhos, vestiu-se á pressa com a sua saia de esquilhas, e partiu para a côrte. A rainha estava á espera d'ella e assim que a viu, deixou-a entrar para um corredor, e lançou-lhe as unhas furiosa para a afogar. A menina luctou para vêr se lhe escapava, e quanto mais luctava, mais barulho fazia a saia de esquilhas.

O principe, que estava de cama, assim que ouviu aquelle som lembrou-se de sua mulher e levantou-se para ir vêr o que era. Viu a rainha querendo estrangular a nora. Chamou gente; e foi então que se soube das ordens que a rainha tinha dado para matarem os netos. O principe ainda ficou mais afflicto e começou a gritar:

—— Ai de mim,
Cravo, Rosa e Jasmim!

Foi então que a criada da cosinha disse que não tinha cumprido as ordens da rainha, e que tinha escondido os meninos. A rainha foi condemnada, e o pagem sentenciado á morte, e a cosinheira em paga foi dama da nova rainha.

14. A SARDINHINHA (Algarve) Eros e Psique

Uma mulher tinha trez filhas; foi com duas para o trabalho, e ficou em casa a mais nova para tratar da comida. Comprou dez reis de sardinhas, e foi assal-as na grêlha. Quando estavam nas brazas, saltou uma das sardinhas para o chão; a rapariga pegou n'ella e tornou a pol-a na grêlha. D'ahi a pouco tornou a dar um salto, e tambem um gemido. A rapariga meio assustada foi levantar a sardinha do chão, e ella disse-lhe:

— Não me mates! Pega em mim e leva-me á borda do mar, e segue pelo caminho que se te deparar.

A rapariga foi, e assim que deitou a sardinhinha ao mar, formou-se logo uma estrada muito larga; ella seguiu por esse caminho a dentro e foi dar a um grande palacio, onde estavam muitas mezas póstas. Ella correu todas as salas, viu muitas joias, muitas riquezas, mas o mar tinha-se tornado a fechar, e já não pôde tornar para traz. Deixou-se ficar ali, e dormiu em uma cama muito rica e muito fôfa que achou. Para se entreter despia-se e vestia-se com vestidos riquissimos que lá se guarda

vam.

Todos os dias lhe-apparecia um homem em figura de preto, que lhe perguntava se ella estava contente.

—— Eu contente? o que me faz pena é lembrar-me que minha mãe e minhas irmãs estão trabalhando todo o dia para poderem comer qualquer cousa, e eu aqui.

—— Pois bem, disse-lhe o preto, leva o dinheiro que quizeres, vae vêr tua mãe e tuas irmãs, mas não te demores lá mais do que tres dias.

E tornou-se a abrir a estrada no mar. A rapariga chegou a casa, contou tudo, a mãe ficou muito contente com o dinheiro, e as irmãs fizeram-lhe mil perguntas do que havia no palacio, e se não tinha medo de ficar de noite sosinha? Ella disse que tinha o somno muito pesado. As irmãs disseram:

—— É porque te botam coisa no vinho, que te faz dormir; finge que bebes, mas deita o vinho fóra, para sentires o que se passa de noite no palacio.

Acabado os tres dias ella voltou pela estrada aberta no mar, entrou no palacio; comeu, ceiou, e fingiu que bebia. Quando se deitou já não teve o somno tão pesado, e sentiu que alguem se deitava ao pé d'ella. Ficou bastante assustada, e deixou-se ficar muito quieta; quando estava tudo muito sossegado, accendeu uma vella para ver o que era. Era um principe muito formoso; inclinou-se para vel-o melhor, e caiu-lhe um pingo de cera no rosto. Elle então acordou:

—— Ah cruel; que só faltavam oito dias para que

brar o meu encantamento. Agora.para me poder desencantar é preciso que tu soffras grandes trabalhos por mim, sem nunca te queixares. Toma lá esta carapinha; quando te vires em alguma afflicção de que te não poderes livrar, diz:

— Valha-me aqui quem me deu esta carapinha.

E n'este instante desappareceu o principe e o palacio, e a rapariga achou-se sósinha no meio de um descampado. Ia passando um rancho de pretas, que lhe disseram muitas chufas, e lhe arrepellaram os cabellos. A rapariga soffreu tudo sem dizer nada. Passou um jornaleiro e ella propoz-lhe trocar os seus vestidos cravejados de brilhantes pelas roupas do pobre homem, e assim já com outro traje foi-se offerecer para hortelão da casa do rei. A rainha começou a gostar do hortelão, porque tinha uma cara bonita, mas como elle não lhe correspondia foi fazer queixa ao rei, que era preciso mandal-o matar porque tinha commettido um atrevimento muito feio. O rei mandou metter a tormentos o hortelão para confessar o que fizera, mas elle soffreu tudo negando sempre. A rainha teimava que queria que se enforcasse; ia elle já para a forca, e lembrou-se de dizer:

— Valha-me aqui quem me deu esta carapinha.

A execução interrompeu-se ao grande barulho de uma carruagem que trazia um alto figurão, que deu ordem para parar tudo. Levou o hortelão comsigo para o paço e disse ao rei que era impossivel ter elle commettido o atrevimento de que a rainha o accusava, senão que mandasse as camareiras examinar. Assim aconteceu e a rainha é que foi deitada a uma fogueira. O

encantamento quebrou-se pela constancia com que a rapariga tinha soffrido todos os tratos e o principe casou com ella por agradecido.

19. O SAPATINHO DE SETIM (Algarve)

Era uma vez um homem viuvo e tinha uma filha; mandava-a á escola de uma mestra que a tratava muito bem e lhe dava sopinhas de mel. Quando a pequenita vinha para casa, pedia ao pae que casasse com a mestra, porque ella era muito sua amiga. O pae respondia:

—— Pois queres que case com a tua mestra? mas olha que ella hoje te dá sopinhas de mel, e algum dia t'as dará de fel.

Tanto teimou,que o pae casou com a mestra; ao fim de um anno teve ella uma menina, e tomou desde então grande birra contra a enteada, porque era mais bonita do que a filha. Quando o pae morreu é que os tormentos da madrasta passaram as marcas. A pobre da criança tinha uma vaquinha que era toda a sua estimação; quando ia para o monte, a madrasta dava-lhe uma bilha de agua e um pão, ameaçando-a com pancadas se ella não trouxesse outra vez tudo como tinha levado. A vaquinha com os pausinhos tirava o miolo do pão para a menina comer, e quando bebia agua tornava a encher-lhe a bilha com a sua baba. D'este

feitio enganavam a ruindade da madrasta.

Vae um dia adoeceu a ruim mulher, e quiz que se matasse a vaquinha para lhe fazer caldos, a menina chorou, chorou antes de matar a sua querida vaquinha, e depois foi lavar as tripas ao ribeiro; vae senão quando, escapou-lhe uma tripinha da mão, e correu atraz d'ella para a apanhar. Tanto andou que foi dar a uma casa de fadas, que estava em grande desarranjo, e tinha lá uma cadellinha a ladrar, a ladrar.

A menina arranjou a casa muito bem, pôz a panella ao lume, e deu um pedaço de pão á cadellinha. Quando as fadas vieram, ella escondeu-se de traz da porta, e a cadellinha pôz-se a gritar:

Ão, ão, ão
Por detraz da porta
Está quem me deu pão.

As fadas deram com a menina, e fadaram-na para que fosse a cara mais linda do mundo, e que quando fallasse deitasse pérolas pela bocca, e tambem lhe deram uma varinha de condão.

A madrasta assim que viu a menina com tantas prendas, perguntou-lhe a causa d'aquillo tudo, para vêr se tambem as arranjava para a filha. A menina contou o succedido, mas trocando tudo, que tinha desarrumado a casa, quebrado a louça, e espancado a cadellinha. A madrasta mandou logo a filha, que fez tudo á risca como a mãe lhe dissera timtim por timtim. Quando as fadas voltaram, perguntaram á cadellinha o que tinha suc-

cedido, ella respondeu:

Ão, ão, ão,
Por detraz da porta está
Quem me deu com um bordão.

As fadas deram com a rapariga, e logo a fadaram que fosse a cara mais feia que houvesse no mundo; que quando falasse gaguejasse muito, e que fosse corcovada. A mãe ficou desesperada quando isto viu, e d'ali em diante tratou ainda mais mal a enteada.

Houve por aquelle tempo uma grande festa dos annos do principe; no primeiro dia foi a madrasta ao arraial com a filha, e não quiz levar comsigo a enteada que ficou a fazer o jantar. A menina pediu á varinha de condão que lhe desse um vestido da côr do céo e todo recamado com estrellas de ouro, e foi para a festa; todos estavam pasmados e o principe não tirava os olhos d'ella. Quando acabou a festa, a madrasta veiu já achal-a em casa a fazer o jantar, e não se cançava de gabar o vestido que vira. No segundo dia, foi a menina á festa, com o poder da varinha de condão, e com um vestido de campo vêrde semeado de flôres. No terceiro dia, quando a menina viu que a madrasta já tinha ido para casa, partiu a toda a pressa, e caiu-lhe do pé um sapatinho de setim. O principe assim que viu aquillo correu a apanhar o sapatinho, e ficou pasmado com a sua pequenez. Mandou deitar um pregão, que a mulher a quem pertencesse o sapatinho de setim seria sua desposada. Correram todas as casas e a ninguem servia o sapatinho. Foi por fim á casa da mu-

lher ruim, que apresentou a filha ao principe, mas o pé era uma patola e não cabia no sapatinho de setim; perguntou-lhe se não tinha mais alguem em casa. Quando a madrasta ia responder que não, abriu-se a porta da cosinha, e appareceu a enteada com o vestido do primeiro dia das festas e com um pésinho descalço, que serviu no sapatinho de setim. O principe levou-a logo comsigo, e á madrasta deu-lhe tal raiva, que se botou da janella abaixo e morreu arrebentada.

22. CABELLOS DE OURO (Algarve)

Um homem e a sua mulher tinham dois filhos, mas não tinham que lhés dar a comer; uma noite estando já deitados ouviu o pequeno estarem dizendo:

—— É necessário matar um d'estes filhos, porque não podemos com tanta familia.

O pequeno acordou a irmãsinha, contou-lhe tudo e botaram a fugir de casa. Foram andando noite e dia, e já muito longe o rapazinho cansado deitou-se no chão e adormeceu com a cabeça no regaço da irmã. Passaram por ali trez fadas, e vendo a criança, deram-lhe trez dons:

Que fosse a cara mais linda do mundo;

Que quando se penteasse deitasse ouro dos cabellos;

Que tivesse as mais raras prendas de mãos.

Assim que o pequeno acordou, pozeram-se outra vez a caminho, e foram dar a casa de uma velha muito feia, que os recolheu. Passaram-se annos, e um dia que o rapaz quiz dinheiro, a irmã penteou-se, e elle levou o ouro para vender na cidade. O ourives que lh'o comprou ficou desconfiado, perguntou ao rapaz como é que arranjava aquelle ouro, mas não quiz acreditar tudo quanto elle disse. Foi dar parte ao rei, que o mandou prender até vir a irmã á côrte para se apurar a verdade.

A velha, que tinha ficado com a menina dos cabellos de ouro, resolveu matal-a á fome; já estava havia dois dias sem comer, e quando lhe pediu alguma coisinha a velha disse-lhe que só se ella lhe deixasse tirar um olho. Ella deixou para não morrer. Depois de outros dois dias, estava já a menina a cahir com sêde, e pediu á velha uma pinga d'agua, e ella disse — que só se lhe deixasse tirar o outro olho. Até que ficou ceguinha. Foi então que veiu ordem do rei para que a levassem á côrte; a velha pensou que era melhor deitar a menina ao mar, e levar uma filha que tinha em logar d'ella. O rapaz que estava preso n'uma torre que tinha uma fresta para o mar, viu andarem boiando na agua umas roupinhas, que a maré trouxe para terra; botou-lhe uns lençoes torcidos para que ella subisse.

A velha tinha chegado á côrte com a filha, e se ella não botasse ouro dos cabellos, o rapaz iria a matar. Quando a menina soube isto disse ao irmão - - que lhe arranjasse do carcereiro um papel fino para fazer flôres. O carcereiro trouxe

o papel, e a menina assim mesmo cega fez um ramo muito lindo cheio de perolas e ouro que lhe cahiam dos cabellos. O irmão pediu ao carcereiro para lhe mandar vender aquelle ramo, não por dinheiro, mas sim por um par de olhos. Apregoou-se o ramo, todos o queriam, mas ninguém se atrevia a dar os olhos da cara por elle; só a velha quando ouviu o pregão é que o comprou pelos olhos da menina, que tinha guardado. O carcereiro trouxe o par de olhos, e a menina tornou a pôl-os uutra vez na cara.

Veiu o dia em que a velha teve de apresentar a filha diante do rei, mas não deitava ouro dos cabellos. O rapaz ia já a morrer, quando mandou pedir ao rei que se lhe déssem um fato de mulher iria buscar sua irmã, que a velha tinha querido matar. Deram-lhe o fato, e trouxe então da torre a menina, que se penteou diante do rei, e todos ficaram pasmados d'aquelle dom e da sua grande formosura. A menina contou tudo ao rei, que lhe perguntou o que queria que se fizesse da velha:

— Quero que da pelle se faça um tambor, e dos ossos uma cadeirinha para eu me assentar.

37. **LINDA BRANCA** (Ilha de S. Miguel - Açores)

Havia um homem muito rico, que era viuvo e tinha uma filha muito formosa chamada Linda Branca; tinha ella muita pena de ser tão bonita, porque todos a queriam. Pediu ao pae que

lhe désse um vestido azul e cinzento; o pae deu-lh'o. Depois pediu lhe désse um vestido azul e prateado. Teve logo o vestido. Tornou a pedir outro azul e doirado; o pae fez-lhe a vontade. Tinha Linda Branca uma vara de condão, e ella pediu-lhe que a fizesse feia n'aquelle mesmo instante. Ella vestiu uma peliça e uma mascara muito feia, e foi d'ali para fóra servir de criada. Chegou a um palacio aonde n'aquelle tempo morava um rei, que era solteiro, e ficou por criada. Os moradores da cidade juntaram-se para fazerem uma grande festa que durava trez dias. Linda Branca pediu á rainha licença para ir áquellas festas. A rainha disse:

—— Pede ao rei meu filho, que elle só governa.

Ella foi pedir licença ao rei quando estava calçando as botas. Elle lhe disse:

—— Olha que te atiro com esta bota.

Depois que o rei foi para a festa, Linda Branca disse:

—— Minha vara de condão, põe-me prompto um carro e preparos para ir á festa.

Vestiu-se de azul e cinzento e foi. Acabou-se a festa e ella tratou de fugir. O rei e os outros senhores seguiram atraz d'ella, e só o rei lhe apertou a mão, e perguntou:

—— De que terra é?

—— Sou da terra da bota.

E fugiu. Chegando o rei a casa, ella estava como de costume. No seguinte dia foi outra vez pedir licença ao rei,

que lhe disse:

— Olha que te dou com esta verdasca.

Linda Branca foi outra vez de azul e prateado. Chegando lá, todos gostaram muito mais de a vêr. No fim da festa o rei chegou ao pé d'ella e disse:

— A senhora d'onde é?

— Sou da terra da verdasca.

Chegou-se ao ultimo dia, ella foi pedir licença para ir á festa. O rei tinha a toalha na mão, e respondeu:

— Olha que te dou com a tolha.

Linda Branca foi d'esta vez de azul e doirado. Ao sahir, o rei lhe apertou a mão e lhe perguntou:

— De que terra é?

— Sou da terra da toalha.

Não comprehendeu o rei isto, e ficou doente de pena de não saber d'onde era aquella formosura. Chegou a ponto que quiz que os seus amigos viessem passeiar á roda do palacio. Linda Branca, que sabia da doença do rei, vestiu-se com o primeiro vestido com que tinha apparecido e chegou a uma janella. Um amigo do rei viu-a:

— Oh que linda cara vi n'uma janella do palacio!

O rei olhou, mas não viu nada, e seguiu a toda a pressa para o palacio, chegou ao lado da rainha sua mãe, e disse:

— Quem está cá de fóra?

—— Ninguem, senão a gente de costume.

Segundo dia, elle com os olhos a espreitar, mas descuidado, ella chegou com o segundo vestido e só os amigos do rei a viram. Correndo á maior pressa ao palacio, a rainha mãe disse-lhe o mesmo que no dia antecedente.

Terceiro dia, o rei espreitou e então viu a mesma senhora da vespera, com o vestido azul e enramado de oiro. Correndo com grande pressa apanhou Linda Branca com uma pequena borda do vestido dourado de fóra e diz:

—— Eu te ordeno que dispas este fato.

Ella obedeceu, e então o rei pôde vêr a senhora de que tanto gostava no dia da festa. Linda Branca contou o motivo de tudo aquillo, e trez dias duraram as festas do casamento.

Quem o disse está aqui
Quem o quer saber vá lá,
Sapatinhos de manteiga
Escorregam mas não cahem.

40. **OS SETE ENCANTADOS** (Ilha de S. Miguel)

Havia uma rapariga, que morava com sua avó, e esta a mandou vender trez vintens de linhas. A netinha foi e entrou n'um palacio e viu em cima de uma meza trez vintes; deixou

lá ficar as linhas, e quando ia para sahir achou as portas portas fechadas. Ella lá ficou, e como era cuidadosa fez as camas, arranjou os quartos, pôz tudo em ordem. Á noite entraram sete encantados, e ella com medo escondeu-se. Disseram elles:

—— Quem tanto bem nos fez, se fôr homem será nosso irmão, e se fôr mulher havemos de estimal-a como irmã.

Disseram isto muitas noites a fio, até que por fim um d'elles disse:

—— O que eu queria era quem me lavasse a cabeça.

A menina n'essa noite lavou a cabeça a seis Encantados. O a quem ella não lavou a cabeça não quiz dormir, mas fingiu que dormia e estava acordado. Vae ella lavar-lhe a cabeça, e o encantado pegou-lhe por um pulso. A menina começa a gritar com susto, e os outros encantados acordaram, viram-na, e prometteram-lhe que nunca lhe fariam mal e que só queriam o seu bem. D'ali por diante nunca mais ella se escondeu dos Encantados, que lhe appareciam sempre.

Ao fim de certo tempo, um rei que morava defronte e era solteiro, e ainda tinha a mãe viva, que governava, fallou-lhe em casamento; ella lhe respondeu que havia de primeiro dizel-o aos Encantados. Assim fez; elles lhe disseram que casasse com o rei, mas que o não deixasse tocar-lhe sem que dissesse primeiro: "Pelos sete principes encantados." Ella assim o prometteu.

Casou; quando o principe ia para abraçal-a, ella começou a dar gritos, e a fugir. O principe muito zangado man-

dou-a metter n'um quarto com uma criada para a servir, e nada lhe faltava, mas foi casando com outra princeza. A criada veiu cá abaixo e disse á princeza com quem o principe casára segunda vez:

—— Vossa alteza não sabe? aquella senhora que está fechada, corta a cabeça e penteia-se no regaço, e depois torna-a a pôr no seu logar.

A princeza, para não ficar atraz da outra quiz fazer o mesmo, cortou a cabeça, mas morreu logo. O principe ficou muito triste, e pôz a criada na rua. Casou com outra princeza; passados dias vem outra criada e diz-lhe:

—— Vossa alteza não sabe? Aquella senhora que está fechada lá em cima, quando está fiando e lhe cáe o fuso, corta a mão e o vae apanhar ao chão, e torna a ficar no seu logar.

A terceira esposa quiz fazer o mesmo, mas a mão gangrenou-lhe e passados dias morreu. O principe pôz a criada na rua, e foi ter com a menina que tinha fechada, e assim que ia tocal-a, ella começava aos gritos,que tremia o palacio.

Foi o principe muito afflicto ter com a rainha, que lhe disse:

—— Filho, pede pelos sete principes encantados, a vêr o que ella te diz.

Elle assim fez, e nunca mais achou difficuldades; dizendo-lhe a esposa:

—— Aqui me tens, porque já soubeste fallar.

E os sete principes desencantaram-se.

49. DESANDA CACHEIRA (Porto)

Um paè tinha trez filhos, que foram pelo mundo correr sua ventura; tomou cada um para sua banda. O mais velho encontrou-se com um viandante, e foi conversando com elle; chegados lá muito longe o viandante disse:

—— Paremos aqui para comer.

E desenrolou uma toalha que levava á cinta, dizendo: "Põe-te, meza!"

Logo ali appareceram muitos manjares e vinhos e coisas boas, e comeram ambos. Como era já lusco com fusco, a toalha fez-se em uma barraca, e ali passaram tambem a noite abrigados. Ao outro dia cortou cada um para o seu lado e não se tornaram a vêr. Ora o rapaz perdeu-se no caminho, e foi dar a um grande barrôco, e aconteceu ir encontrar o companheiro, dono da toalha, cercado de lobos, que trabalhavam para lhe chegar. Pôz os lobos em debandada com um pandeiro, e o viandante em paga de o ter salvado deu-lhe a toalha do encanto.

O rapaz voltou para casa, sem ter mais necessidade de trabalhar para comer.

O filho segundo não foi menos feliz; encontrou um velhinho, que ia tangendo uma burra e foi conversando com

elle; chegando lá a uma encruzilhada separaram-se, e foi cada um para a sua banda. Mas ouvindo lá pela noite adiante uns gritos de afflicção foi-se chegando, e acertou de ir dar a um sitio onde estavam uns salteadores a maltratarem o velho para lhes dizer onde é que levava o dinheiro. O rapaz, que era valente, cahiu em cima dos ladrões, que fugiram, e assim livrou o velho. Este, agradecido, deu-lhe em paga a sua burra, dizendo:

— Quando tu lhe disseres "Mija dinheiro", essa burra dá-te todo o dinheiro que quiseres.

Assim voltou para casa tanto ou mais rico do que o irmão.

O filho mais moço também era esperto; encontrou no seu caminho um homem que levava ás costas uma cacheira. N'isto vieram uns ladrões sahir-lhe á estrada, e elle disse:

— Desanda, cacheira!

O páo começou logo no ár a despedir pancadas para a direita e para a esquerda, e os ladrões ficaram estendidos com pernas, cabeças, braços quebrados, que era um louvar a Deus. Os dois companheiros foram andando; vae o razpaz, e diz-lhe:

— Quer você vender-me a sua cacheira?

— Só se me deres todo o dinheiro que levas.

O rapaz deu-lhe tudo quanto o pae lhe tinha dado para arranjar a sua felicidade. Voltou para casa muito contente com a cacheira ás costas. O pae assim que o viu, perguntou-lhe:

— Então o que é que trazes, que sejas tão feliz como teus irmãos?

—— Comprei esta cacheira com o dinheiro que levei.

E contou o poder que tinha a cacheira. O pae pôz-se a rir, e disse que não admirava que elle se deixasse enganar porque era muito criança; e que a cacheira não servia para nada. O rapaz andava triste.

Havia uma grande festa na egreja da terra, e o irmão mais velho foi lá; como andava sempre com a toalha, temendo que ella perdesse o encanto, deixou-a á porta a uma velha que lh'a guardasse, recommendando-lhe que não dissesse: "Põe-te meza!"

Se bem o disse, peior o fez a velha; e vendo logo apparecer uma rica meza pósta, foi a toda a pressa esconder a toalha. Veiu tambem á festa o rimão do meio, e trazia comsigo a burra, e deu-a a guardar á velha, recommendando-lhe que tivesse mão n'ella, e que não dissesse: "Mija dinheiro!" Mal virou as costas, a velha disse as palavras, e começou a correr da burra dinheirama a rôdo. A velha safou-se com a burra.

Quando os dois irmãos sahiram da egreja não acharam a velha, e vieram para casa muito tristes com o roubo de toda a sua fortuna. Disse o mais novo:

—— É tempo de saber para que serve esta cacheira.

Foi ter á porta da egreja, e fingiu que queria dar a guardar a cacheira; vem a velha ter com elle. Deu-lhe a cacheira:

—— Guarda-m'a até já, e não digas: "Desanda cacheira!"

A velha, pelo vezo, faltou á promessa, e assim que disse: "Desanda cacheira!" como não estava ali em quem batesse, a cacheira começou a bater na própria velha, que foi a gritar procurar o rapaz para fazer parar aquelle castigo. O rapaz veiu de dentro da egreja, e deixou a cacheira malhar, até a velha confessar onde é que tinha escondido a toalha e a burra. Só quando ella entregou tudo, é que a cacheira parou. Se não fosse a cacheira, de que o pae fez escarneo, os outros thesouros ficariam perdidos para sempre.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA GERAL

. AMORA, Antônio Soares. Introdução à Teoria da Literatura. 4ªed. São Paulo, Cultrix, 1981. 159p.

. ARISTÓTELES. Poética. (Tradução Eudoro de Souza). Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989. 316p.

. BASTOS, Teixeira. Theóphilo Braga e a Sua Obra. Porto, Lugan & Genelioux, 1982. 426p.

. BETTELHEIM, Bruno. A Psicanálise dos Contos de Fadas. (Tradução Arlene Caetano). 6ªed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980. 366p.

. BORTOLUSSI, Marisa. Analisis Teórico del Cuento Infantil. Madrid, Alhambra, 1985. 150p.

. BRAGA, Teófilo. Contos Tradicionaes do Povo Portuguez. Porto, Magalhães & Moniz, s.d., vol.I e II, 224p.

. BRUGGER, Walter. Dicionário de Filosofia. (Tradução Antonio Pinto de Carvalho). São Paulo, Herder, 1962. 703p.

. CÂNDIDO, Antônio. A Literatura e a Formação do Homem. Revista Ciências e Cultura, São Paulo, 24(9):803-809, set. 1972.

. CÂNDIDO, Antônio & CASTELLO, José Aderaldo. Presença da Literatura Brasileira : do Romantismo ao Simbolismo. 3ªed. rev., São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1968. 359p.

. CARPEAUX, Otto Maria. A Literatura Alemã. São Paulo, Cultrix, Roteiro das Grandes Literaturas, 1964. 299p.

. CASCUDO, Luiz de Câmara. Contos Tradicionais do Brasil. (Folclore) Ed. Ouro, Rio de Janeiro, s.d. 448p.

. CASTILHO, Ataliba Teixeira de. "A Sintaxe do Verbo e os Tempos do Passado. In: Artigo, São Paulo, ALFA (9):105-153. 1966.

. CHAUI, Marilena. Repressão Sexual: essa nossa (des)conhecida. 1ªed. São Paulo, Brasiliense, 1984. 231p.

. CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. 2ªed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989. 996p.

. CIDADE, Ernâni. O Conceito de Poesia como Expressão da Cultura. 2ªed. Coimbra, Arménio Amado. Coleção Studium, 1957.

. CIRLOT, Juan-Eduardo. Dicionário de Símbolos. São Paulo, Ed. Moraes, 1984. 614p.

. COELHO, Nelly Novaes. A Literatura Infantil. História, Teoria - Análise. Brasilia, S.P. Quíron, INL. 1981. 418p.

. _____. A Literatura Infantil: História, Teoria, Análise. 4ª ed. rev.; São Paulo, Quíron, 1987. 199p.

. _____. O Conto de Fadas. São Paulo, Ática - Série Princípios nº 103; 1987. 92p.

. COSTA, J. Almeida. Dicionário da Língua Portuguesa. 1ªed. Portugal, Porto Editora, 1952. 1807p.

. CUNHA, Antonio Geraldo. Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa. 1ªed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982. 839p.

. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. 1ªed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira. 1975. 1499p.

. FRANZ, Marie Louise von. A interpretação dos contos de fadas. Rio de Janeiro, Achiamé, 1981.

. FROMM, Erich. A linguagem esquecida. 6ªed. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1976. 190p.

. GIANOTTI, José Arthur. (sel.) Auguste Comte. Col. "Os Pensadores". 2ªed. São Paulo, Abril Cultural, 1983. 318p.

. GÓES, Lúcia Pimentel. Introdução à Literatura Infantil e Juvenil. São Paulo, Pioneira, 1984. 189p.

. HAUSER, Arnold. História Social da Literatura e da Artes. São Paulo, Cultrix, 1976. 320p.

. HELD, Jacqueline. O Imaginário no Poder: Infantil e Juvenil. (Tradução Carlos Rizzi). São Paulo, Summus, 1980. 239p.

. JOLLES, André. Formas Simples. São Paulo, Cultrix, 1976, 320p.

. LEAL, José Carlos. A Natureza do Conto Popular. Rio de Janeiro, Conquista, 1985. 174p.

. OLSEN, Stein Haugom. A Estrutura do Entendimento Literário. (Tradução Waltensir Dutra). Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1879. 258p.

. PACHECO, João. O Realismo. 3ªed. São Paulo, Cultrix, s.d. 206p.

. PRIESTLEY, John Boynton. A Literatura e o Homem Ocidental. Rio de Janeiro, Acadêmica, 1968. 444p.

. PROPP, Vladimir. Morfologia do Conto. 2ªed. (Col. Vega Universidade)(Tradução Jaime Ferreira e Victor Oliveira). Lisboa, 1983. 286p.

. QUEIROZ, Eça. Notas Contemporâneas. Porto, Lello & Irmão Editores, 1951. 536p. vol.XVI.

. ROSENFELD, Anatol. Autores Pré-Românticos Alemães. São Paulo, Herder, Pensamento Estético, 1965. 129p.

. _____. Teoria da Tragédia. São Paulo, Herder, Pensamento Estético, 1964. 132p.

. SARAIVA, Antonio José & LOPES, Óscar. História da Literatura Portuguesa. 5ªed. Porto, Ed. Ltda, s.d. 1122p.

. SILVEIRA, Nise da. Jung: Vida e Obra. 10ªed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981. 192p.

. SCHNAIDERMAN, Boris. (Prefácio de) Teoria da Literatura. (Tradução Regina L. Zilberman). Porto Alegre, Globo, 1976.

. SIMONSEN, Michèle. O Conto Popular. (Tradução Luiz Claudio de Castro). 1ªed. São Paulo, Martins Fontes, 1987. 179p.

. SORMAN, Guy. Bettelheim, o pai psi das crianças. In: Jornal da Tarde, São Paulo. 27/07/1988. p.17.

. WELLEK, René & WARREN, Austin. Teoria da Literatura. Lisboa, Publicações Europa-América Ltda, 1962. 372p.