

FERNANDA DAS MERCÊS DIAS

O CORTEJO FEÉRICO

IMAGENS, MIRAGENS: FIGURAS ARQUETÍPICAS DOS CONTOS DE FADAS



UNIVERSIDADE DO ALGARVE

FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

2016

FERNANDA DAS MERCÊS DIAS

O CORTEJO FEÉRICO

IMAGENS, MIRAGENS: FIGURAS ARQUETÍPICAS DOS CONTOS DE FADAS

Mestrado em Comunicação, Cultura e Artes

Especialidade em Estudos Culturais

Trabalho realizado sob a orientação de:

Professora Doutora Ana Alexandra Mendonça Seabra da Silva Andrade de Carvalho

Professor Doutor João Carlos Firmino Andrade de Carvalho



UNIVERSIDADE DO ALGARVE

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

2016

O Cortejo Feérico

Imagens, miragens: figuras arquetípicas dos contos de fadas

Declaração de autoria de trabalho

Declaro ser a autora deste trabalho, que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam da listagem de referência incluída.

Copyright – Fernanda das Mercês Dias. Universidade do Algarve. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.

A Universidade do Algarve reserva para si o direito, em conformidade com o disposto no Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos, de arquivar, reproduzir e publicar a obra, independentemente do meio utilizado, bem como de a divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição para fins meramente educacionais ou de investigação e não comerciais, conquanto seja dado o devido crédito ao autor e editor respetivos.

*Aos meus filhos Yann Gabriel, Jorge Daniel, Igor Pierre,
sempre presentes, mesmo quando estão longe.*

Agradecimentos

Devo à minha orientadora Professora Doutora Ana Alexandra Carvalho o melhor da inspiração que guiou este trabalho. Devo também uma palavra de gratidão pelo encorajamento constante, pelo esclarecedor acompanhamento, pela leitura atenta dos meus rascunhos, pelas valiosas correcções, pela serena e estimulante transmissão dos saberes.

Devo ao Professor Doutor João Carlos Carvalho os melhores conselhos sobre concisão e coerência, assim como o acompanhamento no exercício da ordenação e controle do fluir das ideias.

Devo ainda um singelo agradecimento ao meu irmão Mário Rui pela demanda dos velhos livros desgarrados; aos amigos Gonçalo Magalhães, pela ajuda na aquisição dos livros novos; às amigas Madalena Meireles, M. Manuela Monge e Margarida Luz, pela partilha de livros imprescindíveis.

E porque, como diz o provérbio chinês, "Um bom amigo é também nosso bom professor", devo um sincero agradecimento aos meus amigos Stella Lee Shuk Yee e Yao Jingming, meus guias nas intrincadas sendas do imaginário da minha outra terra.

RESUMO

A par do efeito moralizante e da transmissão dos saberes populares, os contos de fadas eternizam figuras carregadas de sentidos metafóricos, de valores estéticos e de perfis residuais de mitos cosmológicos ou de ritos tão antigos como as mais antigas protocivilizações.

Incessantemente catalogado e analisado por antropólogos, sociólogos e folcloristas, o *corpus* textual dos contos ramifica-se conforme temas, géneros e subgéneros, áreas de divulgação, história das origens e tradições culturais.

As atribuições das personagens na construção dos argumentos, obedecendo ao mesmo tempo a conteúdos significantes e a estilos narrativos, não interferem senão superficialmente nos contornos identificadores das imagens que as personificam. Paralelamente, a representação dessas imagens obedece a padrões paradigmáticos e, através dos diversos processos de transmissão, permanece sob as variantes como eixo catalisador de metáforas e como polo de fascinação para o imaginário popular. Assim, os contos prestam-se a ser ouvidos, lidos e vistos: não seriam entendidos sem essa prefiguração mental, que nada deve aos ilustradores – cuja obra é no entanto preciosa, documentando pelos estilos da arte da ilustração a época e área geográfica em que foi criada. Figuras dos contos que se tornam lendárias; figuras de lenda que prolificamente geraram contos imortais; dessas transmigrações de imagens tomamos como exemplo as fadas semi-divinas da Eurásia e, em especial, os avatares que caracterizam alguns dos mais populares contos portugueses.

Na senda das intrincadas migrações dos contos, invocamos ainda figuras emblemáticas do imaginário oriental, cujo poder e longevidade, tal como na cultura popular da Europa, se devem ao cruzamento da poética da narrativa com a visão mágica da natureza e a partilha da linguagem simbólica. Autores marcantes da literatura universal aliaram à génesis criadora das suas obras a leitura plástica e metafórica desses ícones complexos, que, ao mesmo tempo, se prestam a uma leitura imediata, fulgurante, à disposição para uso de todos, e pelos mais diversos meios de comunicação, num infundável cortejo feérico.

Palavras-chave: contos de fadas, tradição oral, narrativa, transcrição, figuras, memória.

ABSTRACT

In addition to the moralizing effect and transmission of popular knowledge, fairy tales perpetuate figures full of metaphorical meanings, aesthetic values and residual profiles of cosmological myths or rituals as old as the oldest proto-civilizations.

Incessantly catalogued and analysed by anthropologists, sociologists and folklorists, the textual *corpus* of tales subdivides as themes, genres and subgenres, dissemination areas, history of the origins and cultural traditions. The functions of the characters in the construction of the arguments, obeying to the significant content and narrative styles, do not interfere but superficially on the identifier outlines of the image. At the same time, the representation of these images follows paradigmatic models and through different transmission processes, remains under the variants as a catalyst axis of metaphors and as a fascination pole for the collective imaginary.

Thus, the tales are to be heard, read and seen: they would not be understood without this mental foreshadowing, that is not dependent on the illustrators - whose work is however precious, documenting by the styles of the art of illustration, the time and geographical area where it was created. Figures from tales that have become legendary; or figures from legends that had prolifically generated immortal tales; from these images transmigration we take here as example the semi-divine fairies from Eurasia, especially their avatars that characterize some of the most popular Portuguese tales.

On the way of complex migration of stories, we still invoke emblematic figures of oriental imaginary, whose power and longevity, as in popular European culture, are due to the intersection of poetic narrative with the magical vision of nature and the sharing of symbolic language.

Significant authors of universal literature allied the creative genesis of their works to a plastic and metaphorical reading of these complex icons that, at the same time, are emerging to an immediate reading, for using of the most diverse media, in an endless fairy procession.

Keywords: Fairy tales, oral tradition, storytelling, transcription, figures, memory.

RÉSUMÉ

En plus de l'effet moralisateur et de la transmission des savoirs populaires, les contes de fées éternisent des images chargées de significations métaphoriques, de valeurs esthétiques et de profils résiduels de mythes cosmologiques ou de rites aussi vieux que les plus anciennes proto-civilisations.

Incessamment catalogué et analysé par des anthropologues, des sociologues et des folkloristes, le *corpus* textuel des contes se ramifie en thèmes, genres et sous-genres, régions de diffusion, histoire des origines et des traditions culturelles.

Les fonctions des personnages dans la construction des arguments, obéissant à la fois aux contenus signifiants et aux styles narratifs, n'interfèrent que superficiellement sur les contours identificateurs des images qui les personnifient. En même temps, la représentation de ces images obéit à des modèles paradigmatiques, et au moyen de différents processus de transmission, demeure sous les variantes comme l'axe catalyseur des métaphores et pôle de fascination pour l'imaginaire collectif. Ainsi, les contes se prêtent à être entendus, lus et vus: on ne les comprendrait pas sans cette préfiguration mentale, qui ne doit rien aux illustrateurs – dont le travail est néanmoins précieux, documentant par les styles de l'art de l'illustration l'époque et la zone géographique d'où leur œuvre est issue. Des figures des contes qui sont devenues légendaires; des figures des légendes qui à son tour générèrent prolifiquement des contes immortels; de ces transmigrations d'images nous prenons comme exemple les fées, les entités semi-divines d'Eurasie, notamment ses avatars qui caractérisent quelques contes portugais des plus populaires.

Dans le sillage des complexes migrations des contes, nous rappelons encore des figures emblématiques dans l'imaginaire oriental, dont la puissance et la longévité, tout comme ceux de la culture populaire en Europe, sont dues à l'intersection du récit poétique, de la vision magique de la nature et au partage du langage symbolique.

Des auteurs remarquables de la littérature universelle ont allié à la genèse créatrice de leurs œuvres la lecture plastique et métaphorique de ces icônes complexes, qui, en même temps, se prêtent à une lecture immédiate, rayonnante disponible pour tous et par les plus divers moyens de communication, dans une incessante procession féerique.

Des concepts-clé: contes de fées, tradition orale, récit, transcription, figures, mémoire.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
O PRODIGIOSO ÁLBUM DE IMAGENS	11
1.1 - Ilustrar com palavras	12
1.2 - Narração e transcrição	14
ERA UMA VEZ, NA FLORESTA.....	18
2.1 - Os trilhos e os grifos	19
2.2 - Retrato de corpo inteiro da Dama Pé-de-Cabra	21
2.3 - Visões ao redor do fogo	25
2.4 - A forma e a substância	28
2.5 - O enxoval das Fadas.....	32
2.6 - Configuração sobrenatural da beleza feminina	36
2.7 - O Guerreiro, a Fada e as hierogamias da prosperidade.....	42
FIGURAS E SÍMBOLOS	51
3.1 - O caçador e as presas	52
3.2 - A aceitação do inverosímil.....	56
3.3 - humildes e misteriosos seres coadjuvantes	59
RETRATOS E MITOGRAMAS.....	62
4.1 - Era uma vez, num reino distante	63
4.2 - O rei mancebo e a princesa curandeira.....	64
4.3 - O aprendiz de feiticeiro	68
4.4 - A donzela vai à guerra.....	69
4.5 - O maléfico interlocutor	73
4.6 - Quando Barba-Azul era Mouro.....	77
4.7 - A Bela-Menina e o noivo-bicho	78
4.8 - A donzela vestida de couro	83
4.9 - O segredo de Eros	87
O SURREAL INVOLUNTÁRIO.....	94
5.1 - Transmigrações de sentido.....	95
5.2 - O triunfo do herói displicente	102
AS TRÊS FADAS	104
6.1 - Contos e lendas: figuras partilhadas.....	105
6.2 - Retrato de corpo inteiro da Dama Cobra Branca	107
6.3 - Narradores do Oriente	112
6.4 - Contos em Sin Kalán.....	118
CONTOS DENTRO DE CONTOS.....	120
7.1 - Hermann Hesse e os contos do maravilhoso real.....	121
7.2 - Michel Tournier e as figuras translúcidas	126
7.2.2 - A barba azul de Yahweh	128
7.3 - Um rosto na água: o reverso do reflexo	130
CONCLUSÃO.....	138
BIBLIOGRAFIA	142
ANEXOS.....	148
Anexo I	149
Anexo II.....	151
Anexo III	155
Anexo IV	157
Anexo V.....	169
Anexo VI	172

INTRODUÇÃO

Os olhos não veem coisas mas sim figuras de coisas que significam outras coisas.

Italo Calvino, *As cidades e os sinais*.¹

A tradição oral encontrou nos contos a forma eficaz de transmitir um vasto repositório de saberes que abrange reminiscências históricas, conceitos morais, religiosos ou filosóficos, e um imenso depósito residual de mitos. Componentes ligados entre si pela imaginação popular e de tal modo imbricados nos contos da tradição popular, que destrinchá-los e catalogá-los é obra análoga à tarefa imposta por Afrodite a *Psique*, de separar grãos de trigo, cevada, milho e lentilhas de um monte de cereais misturados. Compassivamente, as formigas acorreram e cumpriram a tarefa; a voz do povo apropriou-se da metáfora e diz ser trabalho de formiga todo o propósito que exige ilimitada paciência. Ou já existia o adágio e o mito incorporou-o; e esta alternância de crença na primogenitura do ovo ou da galinha é obviamente um dos dilemas dos investigadores dos contos de maravilhas e encantos.

Formas de ficção que partilham entre si características de perpétuo fluir, é graças às versões registadas, como a de Giovanni Francesco Straparola, na Veneza de meados do século XVI, e às de Giambattista Basile no século XVII, em Nápoles², que conhecemos as mais antigas formas de efabulações da figura feminina, Cinderela, Rapunzel, ou a Bela Adormecida. Charles Perrault contribuiu para transformar em moda literária o conto que já andava de "boca em boca". Ao tornar-se passatempo apreciado em Versalhes, proliferaram novas fantasias e recontos, compilados nos volumes do *Cabinet des fées*. Os Irmãos Grimm, no alvorecer do século XIX, trouxeram ao género um novo fôlego. A Europa acordaria para o culto das tradições populares, dos dialetos, para as compilações dos acervos da sabedoria oral. Hans Christian Andersen, nascido no Reino da Dinamarca em 1805, deixou-nos contos que viriam a ser traduzidos em mais de cem idiomas, tornando familiares a crianças de todo o mundo figuras que se

¹ Italo CALVINO, *As Cidades Invisíveis*, D. Quixote, Lisboa, 2015, p. 22.

² *Lo cunto de li cunti, overo lo tratenemiento de peccerille*, mais tarde conhecido por *Pentamerone*. Cf. Italo CALVINO, *Sobre o Conto de Fadas*, Teorema, Lisboa, 2010, pp. 5, 15, 45.

tornaram paradigmáticas, como a pequena sereia, o patinho feio, a rainhas das neves, a menina polegarzinha, a princesa incomodada por uma ervilha, ou o rei vestido com roupa inexistente. Ícones vivos até aos dias de hoje, povoando contos infantis para ensinar ou para acalantar, filmes, óperas, bailados, e desencadeando um manancial de ilustrações e reinterpretações que deixaram marcas indeléveis no imaginário de gerações.

Graças a essas imagens de valor estrutural, os contos, transpostos de uma língua para outra, tornam-se de imediato inteligíveis. E se os meios de comunicação mais diversos se apropriam dessa iconografia, é porque as histórias que circulam desde a aurora dos tempos encerram valores que correspondem a um impulso cultural universal. Outras figuras menos conhecidas resistiram à erosão das formas orais e persistem quase ilegíveis. A sua perenidade dá testemunho da importância que tinham na forma inaugural do conto, seja esta mito, lenda, ou facto histórico efabulado.

É sobre algumas dessas figuras, persistentes no seu simbolismo ou cristalizadas em formas estéticas de valor metafórico, que nos vamos debruçar, seguindo-as em alguns dos meandros labirínticos que fazem delas um dos eixos da estrutura dos contos, desde a oralidade arcaica às ficções de hoje.

Da polivalência e deambulação da imagem em universos ficcionais – e transitórios devido às contingências da transmissão oral e da geografia dos recontos – vive em grande parte a dinâmica do maravilhoso e do sobrenatural.

A aparente simplicidade – ou rusticidade – de muitas narrativas recolhidas no século XIX encerra significados que são outras tantas revelações do ponto de vista etnográfico e antropológico. Por outro lado, as ficções que se tornaram universalmente conhecidas e recolheram imagens da antiguidade ancestral ou da estética medieval idealizada transitaram para outro plano, o da literatura de autor. Essas formas fixas dos contos, cristalizadas segundo as eras e os estilos, talvez careçam de valor aos olhos do etnólogo, mas veiculam, intacta, segundo um conceito bachelardiano, a "comunicabilidade da imagem poética"³.

Se, do vasto *corpus* disponível, destacamos a Dama Pé-de-Cabra e a Dama Cobra Branca como exemplos das figuras que emergem de uma tradição eurasiática – na Europa conhecida como "melusiana" e no Oriente de raiz ligada ao mito primordial da Deusa *Nu Wa*, essa preferência deve-se sobretudo à semelhança estrutural das

³ Cf. Gaston BACHELARD, *La poétique de l'Espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1961, pp. 7-31. <https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/BACHELARD-Gaston-La-poetique-de-l-espace.pdf>. Leitura virtual em junho de 2016.

imagens de natureza híbrida que estão no cerne de ambas as narrativas e, em segundo lugar, pela amplitude da divulgação de ambas as histórias nos meios culturais, quer populares quer eruditos, dos dois extremos do continente euro-asiático.

Veremos como ícones colhidos no acervo da imagética universal são repetidamente usados como significantes na construção da estética narrativa de obras universalmente conhecidas, lançando pontes entre o património tradicional imemorial e a obra de criação de um autor.

Nesse contexto, marcantes e enigmáticas são, por exemplo, as referências de Marcel Proust aos vitrais de Saint-Hilare em Combray ⁴, igreja que abriga as lajes tumulares dos condes de Brabant, antepassados de Geneviève, cuja história Proust revisita numa página magnética e inesquecível, a propósito da lanterna mágica, prenda "inventada para o distrair":

On avait bien inventé, pour me distraire les soirs où on me trouvait l'air trop malheureux, de me donner une lanterne magique, dont, en attendant l'heure du dîner, on coiffait ma lampe; et, à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique, elle substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané. ⁵

Essa lanterna mágica, que transfigurava o quarto do pequeno Marcel com luminescência de vitral, projectava também as figuras icónicas (e antagónicas) do conto, a bela princesa injustiçada e o perverso Golo:

Au pas saccadé de son cheval, Golo, plein d'un affreux dessein, sortait de la petite forêt triangulaire qui veloutait d'un vert sombre la pente d'une colline, et s'avançait en tressautant vers le château de la pauvre Geneviève de Brabant.

[...] Ce n'était qu'un pan de château et il avait devant lui une lande où rêvait Geneviève qui portait une ceinture bleue. ⁶

As personagens do conto, corporizadas na luz da lanterna graças à mobilidade das reverberações, apropriavam-se do espaço, das paredes, da porta, dos cortinados, criando um ambiente inusitado, "destruindo o hábito", a familiaridade que ligava Marcel ao seu próprio quarto. Os contornos do mobiliário emprestavam uma ossatura às figuras imateriais que não as perturbava, antes as corporizavam graças a um fenómeno que o narrador chama de *transvertebração*:

⁴ Marcel PROUST, *A la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, Gallimard, Paris, 1946, p. 231.

⁵ *Idem*, pp. 19.

⁶ *Idem, ibidem*.

Si on bougeait la lanterne, je distinguais le cheval de Golo qui continuait à s'avancer sur les rideaux de la fenêtre, se bombant de leurs plis, descendant dans leurs fentes. Le corps de Golo lui-même, d'une essence aussi surnaturelle que celui de sa monture, s'arrangeait de tout obstacle matériel, de tout objet gênant qu'il rencontrait en le prenant comme ossature et en se le rendant intérieur, fût-ce le bouton de la porte sur lequel s'adaptait aussitôt et surnageait invinciblement sa robe rouge ou sa figure pâle toujours aussi noble et aussi mélancolique, mais qui ne laissait paraître aucun trouble de cette transvertébration.⁷

Esta descrição do espaço animado pela luz cromática pode ser entendida como metáfora das imagens mentais induzidas pelos contos – na verdade, ao ler toda a página, mesmo os leitores de Proust que nunca viram ilustrações da história de Geneviève são levados a uma visualização ao terceiro grau: conto e ilustrador; narrador da ilustração do conto; imaginação visual do leitor. Marcel Proust detém-se longamente sobre o efeito dessas visualizações: "[...] ces brillantes projections qui semblaient émaner d'un passé mérovingien et promenaient autour de moi des reflets d'histoire si anciens. (p.20)"

Visões que nada têm de fantasmagóricas; mesmo Golo, que tem no conto a função de malévolo antagonista, aparece taciturno, e o seu único crime é o de destruir a monotonia do quarto juvenil. Mas a irrupção da beleza no ambiente familiar, que se torna invisível "pela influência anestésiante do hábito", não é inócua e contamina o real, provocando um estado de alerta, quase um mal-estar:

Mais je ne peux dire quel malaise me causait pourtant cette intrusion du mystère et de la beauté dans une chambre que j'avais finie par remplir de mon moi au point de ne pas faire plus attention à elle qu'à lui-même.⁸

Por fim, o mundo concreto aceita a fantasia e incorpora-a: o puxador da porta do quarto, que o automatismo do hábito tornara como que inexistente, transmutara-se em "corpo astral de Golo". Mas a interpenetração do quarto real pelas qualidades imateriais do mundo encantado⁹ – a beleza e o mistério – deixa inevitáveis marcas:

Et dès qu'on sonnait le dîner, j'avais hâte de courir à la salle à manger où la grosse lampe de la suspension, ignorante de Golo et de Barbe-Bleue, et qui connaissait mes parents et le bœuf à la casserole, donnait sa lumière de tous les

⁷ *Idem*, p. 20.

⁸ *Idem*, *ibidem*.

⁹ Cf. Marcel PROUST, *A la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann, op. cit.*, p. 72. Mais adiante, M. Proust dirá que as ruas e a Igreja de Combray, na sua memória são "plus irréelles encore que les projections de la lanterne magique;" e que atravessar a rua de Saint-Hilaire ou alugar um quarto na hospedaria *L'oiseau Flesché* seria "[...] une entrée en contact avec l'Au-delà plus merveilleusement surnaturelle que de faire la connaissance de Golo et de causer avec Geneviève de Brabant", testemunhando a interpenetração do imaginário com reminiscências de vivências reais.

soirs; et de tomber dans les bras de maman que les malheurs de Geneviève de Brabant me rendaient plus chère, tandis que les crimes de Golo me faisaient examiner ma propre conscience avec plus de scrupules.¹⁰

O narrador refere as lendas do conto, mas não se detém a recontar os tormentos de Geneviève, a torpeza de Golo, a vida na floresta, a providencial ajuda da fauna, a lactação do filho pela corça, nem a morte, nem a feiticeira ou o arrependimento do Conde de Brabant e a consequente reabilitação da honra de Geneviève; antes quer fazer-nos ver a figura e, numa tocante nota, fala da indumentária da dama em devaneio – "[...] il avait devant lui une lande où rêvait Geneviève qui portait une ceinture bleue" – e da postura de Golo, cujo ar contrito parece encaixar na narração da tia-avó:

Golo s'arrêtait un instant pour écouter avec tristesse le boniment lu à haute voix par ma grand-tante et qu'il avait l'air de comprendre parfaitement, conformant son attitude, avec une docilité qui n'excluait pas une certaine majesté, aux indications du texte; puis il s'éloignait du même pas saccadé.¹¹

Voltaremos a falar dessa vocação das personagens dos contos para se configurarem docilmente segundo a qualidade da narração.

Marcel Proust também anexou às memórias da infância ilustrações de *As Mil e Uma Noites* na porcelana favorita da tia¹². Essas anotações, mais do que reminiscências, são testemunho de marcas no tempo, parte inalienável de uma escrita que nos restitui, imperecível, não só o universo de uma infância singular, como o poder de fazer dela doação.

Tomamos estas notas como exemplo de narrativas de autor em que o imaginário dos contos tradicionais toma forma, movimento e cor, para se apropriar do real e o povoar de visões encantadas. Textos que não podem ser parafraseados, sob pena de se perder o rigor – o fantástico feérico exige absoluto rigor. Tal como os sonhos, as visões dos contos tornam-se toscas e inoperantes se recontadas sem critério. E o critério é a fidelidade às visões de cada indivíduo que delas intenta dar testemunho e, ao mesmo tempo, ao inexaurível manancial da arte. Admirável disciplina, a de fazer transitar para o mundo visível essas visões íntimas, forjadas nos júbilos e nos terrores deste mundo – e do outro, o Além das fadas e dos encantamentos que, como vimos, está tão perto que, por vezes, se circunscreve às quatro paredes de um quarto, ao perfil de um campanário sobre ruas com nomes de santos, a um vitral descolorido pelos séculos.

¹⁰ *Idem*, p. 20.

¹¹ *Idem*, pp. 19-20.

¹² *Idem*. Por exemplo, "Alibaba et les quarante voleurs; Aladin ou la Lampe merveilleuse", p. 83.



Figura 1

"Santa Genoveva de Barbante" – Imagem de Epinal.

Fonte: Imagerie d'Epinal (<http://www.imagerie-epinal.com/home/292-image-sainte-genevieve-de-brabant.html>)
Acesso: 5-2016

E se a arte é um dos meios de que o homem dispõe para tornar inteligível a complexidade das relações do seu mundo interior com o meio e a comunidade, a arte de narrar, quiçá simultânea e complementar da expressão gráfica, toma forma enquanto instrumento de captação e registo de sentimentos e experiências. Outras artes emergiram das primeiras cerimónias rituais, como a dança, o teatro e a música, prováveis heranças xamânicas, meios de transmissão dos mitos de origem e recitação de feitos de heróis fundadores. Recolhendo, analisando ou simplesmente justapondo, está em marcha uma disciplina, a de fazer o homem individual contribuir para a identidade do clã. E essa disciplina, ferramenta e matriz do que havemos de chamar mito, cultura, civilização, contém em si essa outra prodigiosa (in)disciplina, a de reformular, colorir, recontar as velhas narrativas, filtrando-as no crivo do universo onírico de cada narrador. Pois o homem conta a si mesmo o mundo que o rodeia e também os seus medos e os seus devaneios. A arte disso dá testemunho. Confissões picturais chegaram até nós desde a pré-história e nem os mais descrentes ousam afirmar que essas práticas representam apenas um pueril divertimento. E se a Arte põe em marcha uma dinâmica ininterrupta entre a percepção sensorial do homem e o que a partir daí a memória processa e arquiva, com os meios que tem à mão, a linguagem é um desses instrumentos privilegiados:

En même temps, l'art est un des rares moyens dont dispose un individu pour rendre perceptible aux autres ce que les différencie d'eux: le monde des rêves, de tourments ou d'obsessions dont il est le seul à porter le poids. De chacun alors il exprime ce qu'on croyait inexprimable: son secret.¹³

Assim percebemos o real, em seus contornos fluidos, em vastas teias transparentes, proliferando como raízes poderosas, mesmo no coração do Maravilhoso e do Feérico. Sendo que o contrário também é rigorosamente verdadeiro, e esse é o cerne de toda a literatura dita de ficção e dos seus nobres antecessores, os contos orais. Desde a aurora dos tempos, o homem fez disso um ritual de apreensão, um sistema de catalogação de fórmulas para explicar o mundo. De tal modo que a linguagem se aperfeiçoou até se tornar um instrumento fino e multifuncional, ao serviço da criação imagética. André Leroi-Gourhan, no seu estudo sobre a relação da arte figurativa e da linguagem, afirma, no capítulo intitulado "A expansão dos símbolos":

Assim, a imagem possui uma liberdade dimensional que a escrita nunca terá: pode desencadear um processo verbal que terminará na recitação de um mito, a que

¹³ René HUYGHE, *Sens et destin de l'Art, de la préhistoire à l'art roman*, Flammarion, Paris, 1967, p. 15.

a imagem não está directamente ligada, e cujo contexto desaparece com o recitador. Isto explica a enorme expansão dos símbolos nos sistemas situados aquém da escrita linear.¹⁴

Processo que nos é familiar no universo da comunicação visual de hoje e que pode ser eficazmente exemplificado quando, na cultura ocidental, observando uma prancha botânica – mesmo não legendada – de um arbusto vulgar de nome *Paliurus spina-christi*, súbitas associações involuntárias nos trazem à memória obras de arte centenárias sobre a paixão de Cristo.

Acreditamos que os contos ainda preenchem essa função de chave para descodificar imagens ligadas ao simbolismo cósmico e, parafraseando Leroi-Gourhan, atingem "estados profundos, infraverbais, do comportamento individual"¹⁵.

O trabalho desenvolve-se em sete capítulos, que se articulam em função das figuras paradigmáticas dos contos, enquanto visualização mental emergente das narrativas.

Os capítulos I e II, "O prodigioso álbum de imagens" e "Era uma vez na floresta", apresentam o trabalho como uma recolha de figuras, esboçando paisagens e atmosferas que servem de pano de fundo às narrativas e ao mesmo tempo contribuem para a caracterização de personagens fulcrais, a par dos vestígios mitológicos e das "roupagens" da época introduzidas pelos narradores ou pelos transcritores.

O capítulo III, "Figuras e Símbolos," atenta em características universais dos contos, como o simbolismo das figuras que personificam crenças ligadas à prática ancestral da caça, ética dos caçadores e mitificação das presas; a aceitação do inverosímil como condição para usufruir do argumento fantasioso dos contos; e a função de seres coadjuvantes, sobrenaturais ou animais, patente em numerosas versões dos contos populares.

O capítulo IV, "Retratos e mitogramas", é dedicado a destacar as figuras marcantes em contos da tradição popular portuguesa, estudados nas transcrições de Adolfo Coelho, Teófilo Braga, Consigliere Pedroso e António Thomas Pires, eventualmente conferidos com versões de origens diversas. A abordagem do *corpus*, inevitavelmente limitado, obedeceu a dois critérios fundamentais: 1) o impacto imagético e simbólico das figuras fulcrais e sua disseminação em versões

¹⁴ Cf. André LEROI-GOURHAN, *O gesto e a palavra I – técnica e linguagem*, Edições 70, Lisboa s/d., p. 195.

¹⁵ *Idem*, p. 197.

universalmente conhecidas; 2) delinear previamente algumas figuras que seriam retratadas nos capítulos seguintes.

O capítulo V, "O surreal involuntário", refere duas vertentes a considerar no estudo dos contos orais passados à escrita: 1) a evolução do argumento (por via da caracterização de personagens ou artefactos) devida a mal-entendidos de ordem fonética, erros de transcrição ou de tradução; 2) proliferação e popularidade dos heróis pouco dotados que triunfam das vicissitudes no périplo dos contos.

O capítulo VI, "As três fadas", faz uma leitura de personagens que fazem parte do imaginário multicultural de Macau, incluindo a partilha de traços identitários e míticos de três fadas, figuras fulcrais na cultura popular do continente euro-asiático. A escolha do conto para integrar o *corpus* deste trabalho encontrou inspiração na obra de Teófilo Braga *Contos tradicionais do povo português*, no capítulo introdutório intitulado "Literatura dos contos populares em Portugal", em subtítulo "Filomitia – Filosofia – Filologia", o autor afirma que, "reconhecida a quase generalidade da origem oriental dos contos populares, pelas fontes donde provieram e pelas adaptações que receberam, melhor se poderão seguir as transformações desse elemento tradicional através dos meios sociais e épocas históricas por que passaram ¹⁶."

Teófilo Braga afirma ainda que "a universalidade dos contos populares não se pode explicar historicamente" e cita os autores que demonstraram as vias de transmissão das migrações dos contos do Oriente para a Europa ¹⁷. Na mesma página explica como o Budismo, para tornar acessíveis as narrativas metafísicas da classe sacerdotal bramânica, "teve de propagar-se pela exposição pitoresca dos contos; onde quer que o budismo se divulgou, aí encontram-se os contos como meio de propaganda." E acrescenta: "As colecções da China, como os Avadanas ¹⁸, e as do Tibet, resultaram dessa crise religiosa; no raríssimo livro das *Cartas do Japão* (fl. 99 v.), se lê: <Há aí

¹⁶ Teófilo BRAGA, *Contos tradicionais do povo português*, V. 2, D. Quixote, Lisboa, 2002, p. 15.

¹⁷ *Idem*, p. 20.

¹⁸ Avadānas: crónicas da correlação entre as vidas passadas e subsequentes eventos da existência presente ou futura de todos os seres. Jatakas: contos budistas traduzidos para chinês supostamente no século III, são narrativas sobre as vidas passadas de Buda relatadas aos discípulos durante o processo da sua *Iluminação*. São conhecidas cerca de 500 narrativas Jatakas, muitas delas podem ainda ser vistas pintadas ou esculpidas em monumentos budistas por toda a Ásia. Nessas cenas vemos as metamorfoses transitórias de Buda, na encarnação de vários animais até à forma humana e depois a *Bodhisattva*, o iluminado que se encaminha para o *Nirvana*. Estas narrativas, que englobam mitos, fábulas, contos épicos e ensinamentos morais, têm como cerne comum o tema da *extrema compaixão*, do sacrifício pessoal pelo amor de todas as formas de vida. Cf. Jacques GIES, Laure FEUGÈRE, André COUTIN, fotografias de REZA - *Painted Budhas of Xingjiang. Hidden treasures from Silk Road*. The British Museum Press, Londres, 2002.

mais duas Seitas, que se chamam Iexu e Muraçaqui. Estes são dados a meditações, tem soma delas de cousas como *fábulas e comparações*>"¹⁹.

Por fim, o capítulo VII, "Contos dentro de contos", aborda a apropriação do maravilhoso feérico por autores marcantes da literatura universal, que aliaram à génese criadora das suas obras a leitura plástica e metafórica desses ícones complexos que são as imagens dos contos de fadas.



¹⁹ Teófilo BRAGA, *Contos tradicionais do povo português*, V. 2, *op. cit.*, p. 20; Cf. "Carta do padre Luis Froes pera o padre Alexandre Valegnano, Prouincial da Índia, de Nangaçâqui, aos vinte de Janeiro de 1584 annos" (fl. 95-102v). In *Segunda parte das cartas de Iapão que escreuerão os padres, & irmãos da companhia de Iesus. Livro Primeiro*. Edição fac-similada da edição de Évora, 1598. Castoliva editora, Maia, 1997; e ainda Biblioteca Central de Macau, consulta em 16-9-2016. Cópia do *fac-simile* do fl.99 v. no Anexo I, pp. 149-150.

Capítulo I

O PRODIGIOSO ÁLBUM DE IMAGENS

Chego então aos campos e aos vastos quartéis da memória; quando estou lá dentro evoco todas as imagens que quero, algumas surgem instantaneamente, outras fazem-se esperar por mais tempo, como se fossem extraídas de arrecadações mais secretas... Tudo isto a memória acolhe na sua ampla caverna, nas suas pregas secretas e inefáveis, no enorme palácio da minha memória disponho de céu e terra e mar ao mesmo tempo, lá também me encontro a mim mesmo... A faculdade da memória é grandiosa, meu Deus, a sua infinita e profunda complexidade inspira quase um sentimento de terror, e isto é o espírito, e isto sou eu mesmo... Nos campos e nos antros, nas cavernas incalculáveis da memória, incalculavelmente povoadas de espécies incalculáveis de coisas, por todos estes lugares eu me desloco, agora voo aqui e ali, sem encontrar limites em parte alguma...

Umberto Eco, *A Misteriosa Chama da Rainha Loana*.

1.1 - Ilustrar com palavras

O que são os contos, enquanto prática universal? Este excerto (em epígrafe) de um romance ilustrado ²⁰ de Umberto Eco contribuiu em definitivo para consolidar o que entendemos ser uma definição do conto popular: um prodigioso, dinâmico e independente órgão de memória partilhada. Órgão que, pela sua natureza polifórmica e polissémica se revela avesso a definição, compartimentação e catalogação. Podemos no entanto, gradualmente, enumerar o que o conto pode ser: meio de comunicação intemporal e universal, indissociável das vicissitudes da história; instrumento moralizante para modelos de educação; veículo de experiências de paixão entretecidas no absurdo sobrenatural; compêndio de violências redimidas pela fantasia; prolífico meio de disseminar crenças e ritos; crónica de costumes de épocas passadas onde foram beber literaturas de todas as culturas e de todos os tempos.

Entender o conto oral como parente pobre da literatura seria esquecer que a recitação tem as suas cartas de nobreza, as suas origens sacralizadas desde tempos imemoriais – e nem só pelas práticas religiosas. Regine Pernoud, na sua longa carreira de medievalista e arquivista, deixou-nos estudos aprofundados sobre a transmissão dos saberes, quer por via do ensino monástico no século XII, quer pela partilha da cultura popular latente:

[...] par la suite c'est la chantrerie qui a en charge l'école en dehors de la liturgie et des cœurs; les uns et les autres sont étroitement associés, car à l'époque, apprendre à lire signifie *d'abord* apprendre à chanter; on commence pour chanter les psaumes, puis on retrouve les mots écrits qui déjà sont familiers à l'oreille selon une méthode globale que la pédagogie nouvelle a redécouverte de nos jours. ²¹

Paisagens, espaços interiores, cultos e medos, estampas e estátuas, vestuários e adornos, armas e utensílios, ofícios e cargos, ambições e renúncias, fluir das estações, dia e noite, hierarquias e nobiliários, todo o imaginário que alimenta as visões do

²⁰ Umberto ECO, *A Misteriosa Chama da Rainha Loana*, romance ilustrado, Difel, Lisboa, 2005, p. 41.

²¹ Regine PERNOUD, *La femme au temps des cathédrales*, Éd. Stock, Paris, 1980, p. 72. E anota ainda: "Il faut d'ailleurs tenir compte, pour ceux et celles qui ne fréquentent pas l'école, de cette culture latente que répandaient les sermons, les lectures ou les récits faits à la veillée, les chansons mêmes. Depuis l'invention de l'imprimerie, on a pris l'habitude, en Occident surtout, de ne tenir compte que d'une culture avant tout littéraire; pour importante que paraisse celle-ci dans la civilisation actuelle, nous sommes aujourd'hui plus ouverts à certaines formes d'expression culturelle par le geste, la danse, le théâtre, ou tout ce qu'on appelle le domaine des arts plastiques, voire l'audio-visuel dont le contenu aujourd'hui ne paraît plus négligeable." *Idem, Ibidem*, p. 74.

passado pagam tributo aos contos tradicionais. As figuras que transparecem sob os matizes da narrativa formam o manancial onde irá beber o romantismo. Também na apropriação do quotidiano, simbólica ou rudimentar, encontramos vestígios de um antiquíssimo impulso, o de não renunciar radicalmente à realidade, na tentativa de representação das suas próprias estruturas mentais ²². Entre príncipes itinerantes que pernoitam em estalagens assombradas; fadas, ataviadas para seduzir, de atalaia nas fontes onde os cavaleiros se desalteram; princesas que fogem de imposições endogâmicas, em busca de refúgio nas abadias, ou da hospitalidade de outros clãs, prolifera nos contos toda uma multidão irrequieta de comerciantes, "colhereiros"²³, lenhadores, pastores, caçadores, mágicos e letrados, almas penadas, leigos e monges, crentes e infiéis, pais cruéis ²⁴ e filhos "tolos" ²⁵: os contos não excluem nenhum grupo social. E, na partilha da crença de que o Mal tinha um feudo próprio, andava também pela Terra o senhor das metamorfoses, o diabo em pessoa.

Dos reportórios populares aos temas favoritos das classes letradas, entretetece-se o trágico e o cômico – uma tapeçaria vertiginosa de figuras, como no grande painel do viver humano. Sobre o imaginário medieval, manancial onde os contos beberam a sua iconografia, diz-nos outro grande medievalista, Jacques Le Goff:

O imaginário pertence ao campo da representação, mas ocupa nele a parte da tradução não reprodutora, não simplesmente transposta em imagem do espírito mas criadora, poética no sentido etimológico da palavra [...] ²⁶

É pela abordagem das qualidades semânticas da imagem na representação das personagens que intentamos esboçar o entendimento do modo como a literatura de autor se apropria de figuras recorrentes nos contos populares.

Pelo recorte que prefigura ilustrações pessoais espontâneas, os contos orais prescindem da ilustração gráfica. O imaginário individual de cada narrador, desde tempos imemoriais, fluiu paralelo à arte, nas suas múltiplas disciplinas.

²² Sobre a descoberta da "semelhança" e do "símbolo" nas representações primitivas, cf. René HUYGHE, *Sens et destin de l'Art*, op. cit., pp. 41-51.

²³ Cf. Nicole BELMONT, *Poétique du conte*, Gallimard, Paris, 1999, "La princesse Tronkolaine", p. 73, recolhido em 1868; o pai de prole numerosa que busca padrinho para o vigésimo sexto filho é carvoeiro, ofício que se acoitava também nas florestas.

²⁴ Conto "Ma mère m'a tué, mon père m'a mangé", citado por Nicole BELMONT, op. cit., pp. 144-145.

²⁵ Na nota de rodapé referente ao conto da sua recolha "Pedro das Malas-Artes", Teófilo Braga cita "Manuel Tolo", encontrado por Consigliere Pedroso. Cita, entre outros exemplos, o mesmo tema nos *Contos Sicilianos*, de Pittré. Cf. Teófilo BRAGA, *Contos tradicionais do povo português*, D. Quixote, Lisboa, 2002, pp. 275-279.

²⁶ Cf. Jacques LE GOFF, *O imaginário medieval*, Estampa, Lisboa, 1994, Prefácio da 1ª edição, pp. 11-12.

Gaston Bachelard ressalva as valorizações íntimas que cada um encontra na apropriação das narrativas. Serão reduzidos os matizes de que dispõe a paleta literária, comparada à do pintor? Mas a paleta pessoal do ouvinte, do leitor, não é mensurável:

Dans le tableau littéraire, on dessine avec les mots et on peint avec des adjectifs. La palette littéraire comparée à la palette du peintre est naturellement très réduite. Elle n'a que quelques mots clairs, trop clairs, que quelques grandes sonorités pour traduire toute la gamme des couleurs et des bruits. Mais précisément des valorisations intimes excitent des nuances littéraires.²⁷



1.2 - Narração e transcrição

La poésie de nature n'a pas d'auteur, ni les contes qui en émanent. Elle est comme un être organique, un arbre, par exemple, ou mieux encore, elle est comme le langage. Celui-ci se manifeste à travers les hommes, mais nul ne peut dire qui l'a créé. On voit simplement que les langues évoluent, se transforment en s'inscrivant dans l'espace et le temps propres à chaque population, comme les contes, qui sont à la fois mêmes et autres selon les lieux et les générations.²⁸

Este comportamento "orgânico", responsável pela multiplicidade e "regeneração" dos contos, que Jacob Grimm afirma, numa carta a Arnim²⁹, não ser mais misterioso que "[...] les eaux qui se rassemblent en une rivière pour couler ensemble", origina por vezes ramificações e excrescências inusitadas. Com essa realidade se debatem etnógrafos conscienciosos, na dificuldade de conciliar coerência narrativa com rigor na transcrição das formas orais.

Leite de Vasconcelos, num bilhete-postal de 3 de setembro de 1882, recomenda a Thomaz Pires que "consERVE fielmente a linguagem do povo" e, em carta de fevereiro de 1883, insiste: "muito estimo que conserve a exacta pronúncia popular: aplique bem o seu ouvido porque isto de sons tem muita dificuldade."

²⁷ Gaston BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté - essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 1945, p. 155.

²⁸ Nicole BELMONT, *Poétique du conte*, op. cit., p. 33.

²⁹ *Idem*, citando Jacob Grimm.

O alerta sobre a dificuldade da transcrição dos sons mostra como a intenção de fidelidade tinha em linha de conta hesitações e erros nas recolhas das versões ouvidas aos narradores.³⁰

Não raro encontramos compilações escritas que, embora mantendo o plano formal e o núcleo ideológico, sofreram tais cortes, apresentam versões tão parcimoniosas, que é legítimo questionar se tal se deve à timidez do narrador face ao transcritor ou a outro tipo de contingências, como a falta do convívio com uma audiência genuína, crente e apaixonada.

O entusiasmo do auditório é um estímulo para a criatividade, indissociável da intensidade que o narrador põe na expressão vocal e gestual, e do alongamento das vicissitudes da história. Perde-se grande parte da relação dinâmica do narrador com a sua audiência na atitude mecanicista do investigador, senão em todos, pelos menos em alguns casos, sobretudo nos meios rurais. Mesmo nas transcrições mais rigorosas – as da recolha áudio³¹ – a presença do transcritor é uma intrusão na cerimónia ancestral da narração. Daí decorre que, quando comparamos as histórias que ouvimos dos narradores com as que lemos nas recolhas de cariz etnográfico, estas aparecem por vezes reduzidas a desajeitadas sinopses.³²

Amputadas da mímica de expressão convencional ou pessoal do contador, a narração é uma voz sem rosto. A minha avó materna, expressiva narradora de um reportório muito antigo, se me via de caderno na mão, não raras vezes encerrava o momento com um peremptório "não me lembro do resto". Isto porque a intenção de escrever a partilha de uma tradição introduzia no ritual familiar um propósito que lhe desagradava, como se a intromissão da escrita fosse algo impessoal, não recomendável na comunicação entre gerações.

³⁰ Cf. Nota introdutória in António THOMAZ PIRES, *Contos populares alentejanos recolhidos da tradição oral*, U.C.P., Lisboa, 2004, pp. 9-11.

³¹ "Si l'on veut étudier les contes, on est obligé de travailler sur des transcriptions, dont la fidélité a beaucoup varié depuis le début du XIX^e siècle. La fidélité totale - tous les mots, toutes les phrases du conteur - n'existe que depuis les enregistrements au magnétophone." Nicole BELMONT, *Poétique du conte*, op. cit., p. 51.

³² Teófilo Braga transcreve uma versão de "Cabelos de ouro", do ciclo "Contos míticos da Aurora, do Sol e da Noite", recolhida no Algarve, e diz na nota de rodapé: "A versão portuguesa está bastante confusa; a redacção mais completa que conhecemos é a do Chile, intitulada *El Culebroncito* [...] Cf. Teófilo BRAGA, *Contos tradicionais do povo português*, op. cit., pp. 151-152. Adolfo Coelho acrescenta em nota de rodapé ao conto "História do Grão de Milho": "A pessoa a quem devo este conto não se recorda do que disse Grão-de-Milho e do que se devia seguir imediatamente"; dois dos numerosos exemplos de casos em que o transcritor anota lacunas da narração. Cf. Adolfo COELHO, *Contos Populares Portugueses*, pp. 181-182.

Teófilo Braga, no "Preliminar" da 1ª Edição (1883), cita uma carta do amigo e colaborador Reis Dâmaso, em que este lhe dá contas das dificuldades "da investigação novelística no Algarve": "[...] Acabo de receber uma carta do Algarve, em que se me diz que tem havido grandes dificuldades para se obterem os contos, porque as velhas não os querem narrar nem à mão de Deus Padre. É preciso gastar dinheiro e tempo; paciência, sobretudo, é que é muito precisa. [...]"³³.

É fácil perceber por que razão algumas versões estiolaram, carcomidas, perdendo a vitalidade e a magia.

Constatamos o inverso no caso do reconto "A Dama Pé-de-Cabra". O grande mérito da versão de Alexandre Herculano é que ele soube escrever como um genuíno narrador, e esse é um dos segredos do sucesso e da intemporalidade da sua narrativa.

Elemento nuclear da trama do conto "A Dama Pé-de-Cabra", a figura de cavaleiro medieval que Herculano nos apresenta, aguerrido matador de porcos-bravos, menos bem sucedido matador de mouros, acaba mal, fazendo triste figura. A esposa, fada que tem de sobrenatural um pezinho bizarro e uma cadela malvada, tem também o dom de voar, como Lilith, a esposa apócrifa e rebelde de Adão; mas sobretudo como Melusina e outras fadas que, em semelhantes circunstâncias, voaram sobre castelos – sublinhamos este facto porque a sua marca iconográfica alimentou a pena dos ilustradores ao longo das eras. Desmascarada como fada, a Dama levará pelos ares a sua progenitura fêmea, como penhor do direito feminino a divagar, efabular e nem sempre ter "os pés bem assentes na terra". Estes atributos metafóricos fazem este conto, em cenário de cariz romântico, assumir uma correspondência documentada com a realidade social da época que retrata. Nesta narrativa, o Real, como nos contos orais, é estruturado sobre três pilares:

1. O cenário físico plausível e a relação complexa dos seres com o meio.
2. As relações familiares e as hierarquias sociais.
3. A efabulação do sobrenatural e o sonho enquanto constituintes da mente humana.

³³ Teófilo BRAGA, *Contos tradicionais do povo português*, op. cit., pp. 275-279.

O que também confirma Pierre Mabilie, incessantemente citado ³⁴, quando nos fala do verdadeiro intento da "viagem maravilhosa", a mais completa exploração da realidade universal:

Au-delà de l'agrément, de la curiosité, de toutes les émotions que nous donnent les récits, les contes et les légendes, au-delà du besoin de se distraire, d'oublier, de se procurer des sensations agréables et terrifiantes, le but réel du voyage merveilleux est, nous sommes déjà en mesure de le comprendre, l'exploration plus totale de la réalité universelle. ³⁵



³⁴ Citado, por exemplo, in Jacques LE GOFF, *O imaginário medieval, op. cit.*, p. 61; e Tzvetan TODOROV, *Introdução à literatura fantástica*, Ed. Moraes, Lisboa, 1977, p. 54.

³⁵ Pierre MABILLE, *Le Miroir du Merveilleux*, Minit, Paris, 1962, p. 24.

Capítulo II

ERA UMA VEZ, NA FLORESTA...

As ondas calmas e ridentes levaram o barco de Tristão para a areia de uma praia. Com grande esforço subiu a escarpa e viu que para além de uma charneca sulcada de córregos e deserta, se estendia uma infindável floresta.

Tristão e Iseu, João Barreira, segundo Joseph Bédier. ³⁶

³⁶ *Tristão e Iseu*, trad. João BARREIRA, segundo Joseph BÉDIER, Ed. Excelsior, Lisboa, 1953, p. 15.

2.1 - Os trilhos e os grifos

Felizmente a linguagem permanece tal qual é, plena de inspiração natural, de imagens todas tiradas dos agentes externos, para as quais se tornam concretas as coisas abstractas, corpóreas as sobrenaturais, e vivas e falantes as que nunca tiveram vida ou só a tiveram uma vez.

Giuseppe Pitre³⁷

Antes de penetrar na intriga de um conto, não raras vezes o narrador nos leva a percorrer os trilhos dos cenários imutáveis onde as aventuras se vão desenrolar. A floresta, lugar de todas as metamorfoses, é o espaço privilegiado onde se pode meditar sobre as facetas maravilhosas do real: ali têm as suas tocas os bichos mais esquivos, as lagartas sabem os passos de magia do vir-a-ser borboleta, nos charcos sombrios os girinos esperam a hora de ser sapo e a misteriosa larva da libélula abriga a temerária ambição de voar. Do manto das folhas mortas emergem os venenos da terra, os mortíferos cogumelos; crescem entre as inocentes ervas a sinistra beladona, o trovisco, a dedaleira e a cicuta, essa ilustre e mortal falsa salsa. Assim, no tempo em que toda a criatura falava, o homem tirava do livro da natureza o mote para os contos de fadas: a morte serve para transcender a matéria perecível – tudo o que existe um dia será "outra coisa".

Convém, numa noite de lua nova, ouvir o grito do bufo, o roçar plumoso das asas na ramaria, o restolhar da fuga desesperada do rato do campo rasando os arbustos, para se ficar apto a uma leitura esclarecedora das recolhas dos contos passados à escrita. Para aceder à terra dos contos de fadas, não há nenhum fosso para saltar, nenhum espelho para atravessar, nenhum armário de fundo falso para transpor. O país encantado é contíguo à terra firme da vida real.

A coberto das emaranhadas matas, surgindo da penumbra dos crepúsculos ou das trevas da noite, as florestas dos contos pululam de seres sobrenaturais, fadas, demónios ou espíritos errantes, nem sempre malignos. Corporizam junto de rochedos, florestas, fontes ou grutas, vales brumosos, lugares onde, na rarefação da luz, fermentaram superstições residuais de cultos antiquíssimos, que se tornaram indecifráveis pela sobreposição de novas ideias religiosas habilmente disseminadas.

³⁷ Giuseppe PITRÈ, citado por Italo CALVINO, *Sobre o Conto de Fadas*, Teorema, Lisboa, 2002, p. 33.

O espaço mítico dos contos sobrepõe-se ao espaço real da vivência do narrador; mas essa interpenetração encontra confluência num universo labiríntico construído mediante a contínua reelaboração ficcional e a capacidade imaginativa do ouvinte ou do leitor. A floresta medieval ³⁸, enquanto unidade espaço-temporal, ao mesmo tempo sedutora e perigosa, espaço provedor de bens e alimentos, reduto do desconhecido, simultaneamente se presta a todas as visões e evoca sensações experimentadas. Pela ambiguidade, fornece o perfeito cenário para a efabulação: os lobos serão lobisomens ao romper da lua cheia, os abutres serão grifos, as pegadas pétreas de monstros extintos atestarão da existência de dragões, cocas e tarascas ³⁹. Os carvoeiros das furnas ⁴⁰, pela familiaridade com o fogo e pela fisionomia enegrecida, farão jus a um dos epítetos do diabo, o "farrusco"; os caleiros brancos de pó de cal serão lívidos fantasmas. Os peregrinos que buscam atalhos para os santuários e os vendilhões andarilhos a caminho das feiras serão "os velhos do surrão" ⁴¹, as curandeiras solitárias na colheita de ervas medicinais e cogumelos serão as bruxas das clareiras que assustam as crianças ⁴²; os jovens cavaleiros em fuga das intrigas de clã e dramas familiares, ou filhos segundos deserdados pelos primogénitos, serão os príncipes encantados. Os bisinhos caçadores furtivos, que constroem cabanas nos recessos espinhosos das matas e dissimulam armadilhas nos terrenos de caça do senhor, serão feios gigantes, ou anões matreiros; os guerreiros errantes feridos e maltrapilhos de regresso de fossados mal sucedidos serão arrepiantes almas penadas; e os salteadores emboscados nas encruzilhadas darão corpo a forasteiros medonhos protegidos do demo.

³⁸ Sobre a floresta medieval, cf. Jacques LE GOFF, *A civilização do Ocidente Medieval*, Editorial Estampa, Volume I, Lisboa, 1994, capítulo VI, "Estruturas espaciais e temporais, Séculos X-XIII" pp. 169-172.

³⁹ Monstro anfíbio da lenda de Tarascon, "dragão semi-animal semi-peixe, mais largo que um boi, mais comprido que um cavalo, com dentes semelhantes a espadas, grossos como cornos, armado de cada lado com dois escudos", segundo descrição de Jacques de Voragine in *La légende dorée*, c. 1255. Acesso:3-16. <http://www.tarascon.fr/tarascon-en-provence/visiter/histoire-legendes-tarascon/sainte-marthe-et-tarasque.html> e Jacques LE GOFF, *A civilização do Ocidente Medieval*, p. 171.

⁴⁰ No conto "La princesse Tronkolaine", citado por Nicole BELMONT, in *Poétique du conte*, *op. cit.*, p. 73, o pai é carvoeiro. Na recolha de Adolfo COELHO, *Contos populares portugueses*, *op. cit.*, conto XXVI, pp. 159-161, o pai é "colhereiro", apanha na floresta madeira para fazer colheres. São inumeráveis os exemplos de pais de donzelas que vivem das florestas. Sobre as figuras arquetípicas das profissões nos contos de fadas, cf. Marie-Louise VON FRANZ, *A sombra e o mal nos contos de fada*, Ed. Paulinas, São Paulo, 1985, pp. 30-35. Sobre a imagem social dos mesteres e ofícios e testemunhos da influência recíproca das artes, cf. M. C. Mendes ATANÁSIO, *A arte do Manuelino. Mecenas, influências, espaço*. Ed. Presença, Lisboa, 1984, pp. 63-65.

⁴¹ "Canta, surron, canta", recolhido em Elvas, in António Thomaz PIRES, *Contos populares alentejanos recolhidos da tradição oral*, U.C.P., Lisboa, 2004, pp. 103-104.

⁴² Cf. "Baba-Iaga", Hélène A. GUERBER, *Contes et légendes*, J.E. Mansion, Londres, 1946, pp. 100-104.

O chilrear dos pássaros, o alegre rumor das fontes e regatos no musgo das fragas, quando a benéfica luz diurna esmorece, transformam-se em gemidos, sussurros, apelos sibilinos no negrume da noite. Poucos contos tradicionais se desenrolam longe desse espaço ambivalente, talvez porque essa vastidão labiríntica é já, por si mesma, uma entidade que, ao ritmo do dia e da noite e do fluir das estações, se submete a toda a espécie de metamorfoses. É uma unidade que se transfigura e, paradoxalmente, permanece. Entre permanência e ruptura, desequilíbrio e renascimento, abundância e penitência invernal, paixão e deslumbramento na ressurreição primaveril, é o espaço ilustrado onde se podem ler todas as parábolas e reconhecer todos os símbolos. Nessa amálgama surgem os animais mitológicos e suas vertiginosas combinações, que vão povoar as iluminuras, os códices, os relevos dos tímpanos das abadias e a fauna maravilhosa dos contos.



2.2 - Retrato de corpo inteiro da Dama Pé-de-Cabra

No século XIX, Alexandre Herculano insere na sua antologia de *Lendas e Narrativas* o conto "A Dama Pé-de-Cabra", inspirado no relato do mito fundador da linhagem nobre da família dos Haros, na versão do *Livro de Linhagens*, de D. Pedro, Conde de Barcelos (1340 -1344). Reza assim essa passagem ⁴³:

Este dom Diego Lopez era muy boo monteyro, e estando huum dia em sa armada e atemdendo quamdo verria o porco ouuyo cantar muyta alta voz huuma molher em çima de huuma pena: e el foy pera lá e vioa seer muy fermosa e muy bem vistida, e namorousse logo della muy fortemente e preguntoulhe quem era: e ella lhe disse que era huuma molher de muito alto linhagem, e ell lhe disse que pois era molher d'alto linhagem que casaria com ella se ella quisesse, ca elle era senhor naquella terra toda: e ella lhe disse que o faria se lhe promettesse que numca sse santificasse, e elle lho outorgou, e ella foisse logo com elle. E esta dona era muy fermosa e muy bem feita em todo seu corpo saluamdo que auia huum pee forçado como pee de cabra.

⁴³ Nobiliário do Conde D. Pedro de Barcelos. *Os Livros de Linhagens* foram publicados no século XIX por Alexandre HERCULANO em *Portugaliae Monumenta Historica*, Volume: Scriptorum. pp. 258-259. Consulta em abril 2016 na Biblioteca Nacional Digital: [http://purl.pt/12270/3/cg-2698-a-14/cg-2698-a-14_item3/index.html#/132\)14_item3/index.html#/132](http://purl.pt/12270/3/cg-2698-a-14/cg-2698-a-14_item3/index.html#/132)14_item3/index.html#/132)

Esta tradição, que veicula a crença na origem sobrenatural da linhagem dos Haros, aparece-nos, na sua estrutura, paralela às lendas melusianas, prolificamente registadas na literatura medieval, nomeadamente francesa e alemã. Le Goff diz-nos como os autores medievais representavam Melusina ⁴⁴ (essa outra "fada" iniciadora de linhagem nobre), identificando-a com "um demónio súcubo, uma fada assimilada aos perdidos pelo pecado" ⁴⁵.

Os pés caprinos também relacionam a dama com a imagem do bode das feiticeiras, mas, no caso do conto "A Dama Pé-de-Cabra", quando o texto estende o aleijão aos dois pés, será para dar legitimidade a essa diabolização ou para encaixar a imagem na iconografia dos faunos. Vejamos outro testemunho: Teófilo Braga, que atribui como fonte da sua versão de "A Dama Pé-de-Cabra" ao *Livro de Linhagens*, p. 258, transcreve: "E esta dona era mui fermosa, e mui bem feita em todo seu corpo salvando que [auia] um pé forçado como pé de cabra ⁴⁶. Trata-se de um só pé forçado, o que coloca esta figura na linha imagética de *Régine Pédauque* e de *Berthe au Grand Pied* ⁴⁷, e não do "demo" ou dos "faunos".

Antigas invocações aos Santos, ainda há poucas décadas em uso no Alentejo, reafirmam superstições em que o pé tem o protagonismo, o pé fasto, o direito, o único digno de ser mencionado nas orações, como nesta oração a Santa Bárbara para afastar as trovoadas da devoção da minha avó, recolhida por mim em Moura, Baixo Alentejo:

Santa *Barbra* se alevantou
Seu pezinho *dereto* calçou
Meteu-se ao caminho
S. Gerónimo encontrou
– Onde *vás Barbra* bendita
Que no céu estás escrita.
– Vou espalhar a trovoadas.

⁴⁴ Jacques LE GOFF, "Melusina maternal e arroteadora", in: *Para um novo conceito de Idade Média. Tempo, trabalho e cultura no Ocidente*, Editorial Estampa, Lisboa, 1980, pp. 289-310.

⁴⁵ *Idem*, p. 304.

⁴⁶ Recontado por Teófilo BRAGA, *Contos Tradicionais do Povo Português*, op. cit, Vol. 2, pp. 88-90.

⁴⁷ A Rainha *Pédauque*, tipo iconográfico da segunda metade do século XII na Borgonha, representa uma rainha mítica originária da cidade de Toulouse, capital do reino Visigodo (413 -508). O nome deriva de "pè d'auca", (pé de ganso em *occitano*). A sua imagem aparece esculpida nos portais de igrejas e abadias de várias regiões de França. Cf. *Reine Pédauque*, portal da abadia de S. Benigne (destruído), in Dom Urbain Plancher, *Histoire de Bourgogne, I.* (Dijon, 1739), p. 499. *Bertrade* ou *Berthe*, Duquesa de Laon, (720-783), conhecida por "*Berthe au Grand Pied*", dama da aristocracia franca da época carolíngia, esposa de Pepino, o Breve e mãe de Carlos Magno.

– *Espalhá* lá p'ra bem longe
Onde não haja eira nem beira
Nem raminho d'oliveira
Nem gadelhinha de lã
Nem alminha cristã
Ámen, ámen, ámen
Padre-nosso Ave-maria
Três vezes *Barbra* se benzia. ⁴⁸

Teófilo Braga, cuja erudição se completava com uma fina intuição para entender a cultura peninsular nas vertentes erudita e popular, cita longamente *O auto das fadas* que Gil Vicente fez representar para D. João III, de onde destacamos este excerto:

[...]
E traga as fadas asinha.
Ó Senhora Ladainha.
Ajudade-me ora vós;
Cabra preta vai por vinha,
Vai por vinha mana minha,
Te rogamus, audi nós.

Começava a delinear-se o retrato desta fada, e com ele toda a uma paisagem literária que, nos recônditos mais nostálgicos e rurais do nosso imaginário, ia, com a língua portuguesa, correr mundo:

[...] se esculpava o corpo inteiro quando uma haste verde – atravessada na boca paciente – era mastigada não com os dentes mas com o tempo; e era então uma cabra de pedra, tinha nos olhos bem imprimidos dois traços de tristeza, cílios longos e negros, era nessa postura mística uma cabra predestinada [...] ⁴⁹

⁴⁸ Entre outras variantes, anotamos a que se segue, recolhida em Vila Real de Trás-os-Montes, por J. Leite de VASCONCELLOS, in *Tradições populares de Portugal*, Porto, 1882, p. 65. Citado em *Guia de Recolha de Literatura Popular*, M. Viegas GUERREIRO, Lisboa, 1976, p.43: "Santa Bárbara bendita/ Se vestiu e se calçou/ Ao seu caminho se botou/ A Jesus Cristo encontrou/ E Jesus lhe perguntou:/ – Tu Bárbara, aonde vás? / – Vou espalhar as trovoadas/ Que no céu andam armadas. / Deitá-las p'ra serra do Marão/ Onde não haja palha nem grão/ Nem meninas a chorar/ Nem galos a cantar." Nesta versão a santa calça-se, mas o "pé direito" não é mencionado.

⁴⁹ Raduan NASSAR, *Lavoura Arcaica*, Relógio D' Água, Lisboa, 1999, pp. 20-21.

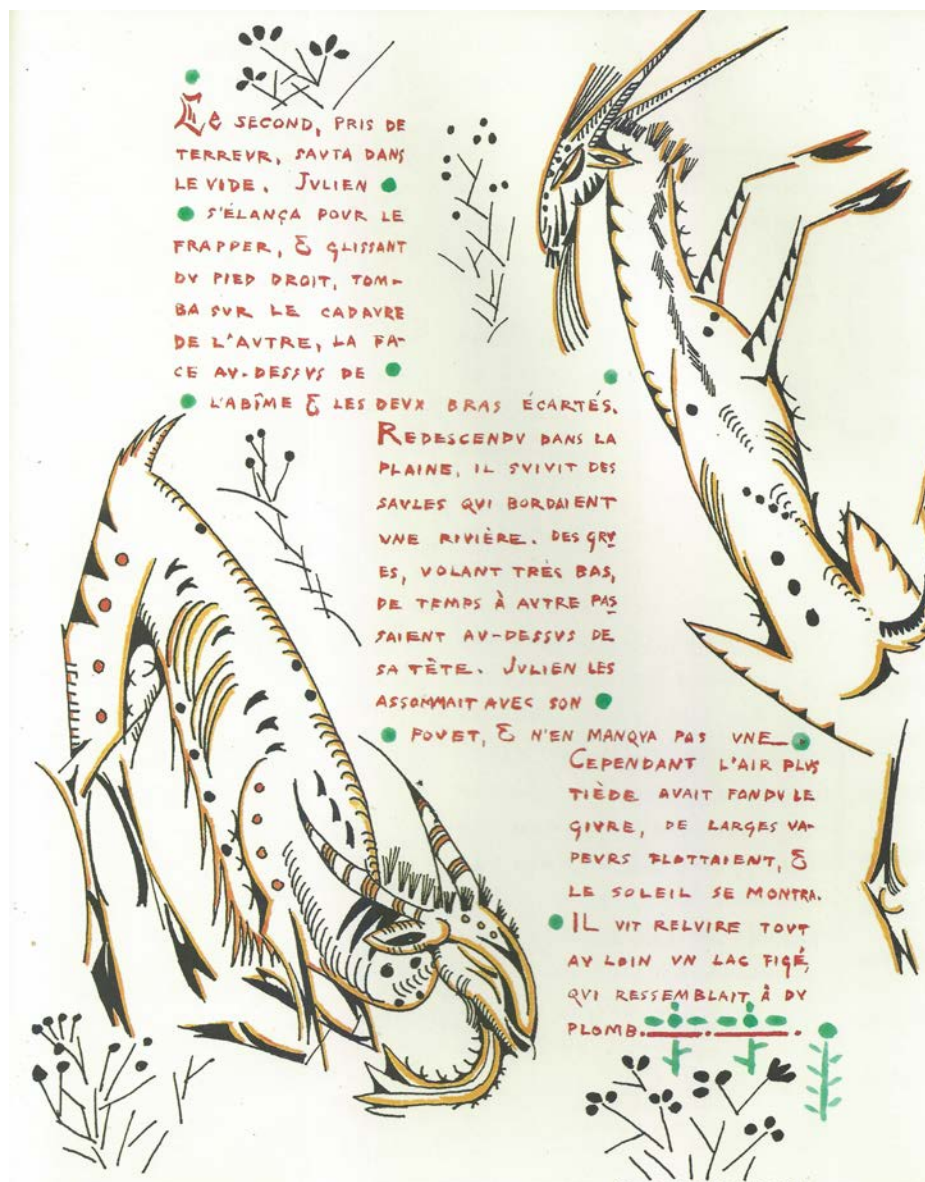


Figura 2.1

Amadeo de Souza-Cardoso copiou e ilustrou o conto de Gustave Flaubert inspirado nos vitrais de Rouen que recontam a lenda de São Julião o Hospitaleiro, segundo a *Legenda Aurea* de Giacomo de Voragine, documentada nos textos clássicos da literatura religiosa: exemplo do périplo de uma figura em trânsito constante entre arte e literatura. Os elementos gráficos que compõem as figuras dos bodes selvagens desenhados por Souza-Cardoso contribuem para representar ao mesmo tempo o dinamismo animal e o misticismo do seu destino sacrificial.

Fontes:

SOUZA-CARDOSO, Amadeo, *A lenda de São João o Hospitaleiro de Flaubert*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2016

FLAUBERT, Gustave, *Três Contos*, Teorema, Lisboa, s/d.

LE GOFF, Jacques, *A Civilização do Ocidente Medieval*, Vol. II, Ed. Estampa, Lisboa, 1994

2.3 - Visões ao redor do fogo

Vós os que não credes em bruxas, nem em almas penadas, nem nas tropelias de Satanás, assentai-vos aqui ao lar, bem junctos ao pé de mim, e contar-vos-hei a história de D. Diogo Lopes, senhor de Biscaia.

E não me digam no fim: – «Não pode ser». – Pois eu sei cá inventar cousas destas? Se a conto, é porque a li num livro muito velho. E o auctor do livro velho leu-a algures ou ouviu-a contar, que é o mesmo, a algum jogral em seus cantares. É uma tradição veneranda; e quem descrê das tradições lá irá para onde o pague.⁵⁰

Começa assim, com uma exortação aos descrentes nos fenómenos do alémtúmulo e dos malefícios diabólicos, a história que A. Herculano se dispõe a contar. Esse aviso aos descrentes enumera, em crescendo, afirmações que visam predispor o leitor a comportar-se como um ouvinte. É como se ele, autor, pudesse ler a dúvida na fisionomia dos pressupostos ouvintes – "Não pode ser" – de que o conto prometido não seja apenas pura ficção, mas de autoria do narrador, e revela as fontes genuínas: "Pois eu sei cá inventar cousas destas? Se a conto, é porque a li num livro muito velho".

A afirmação seguinte parece dirigir-se a todos os que se interessam pela questão da legitimidade, pertinência ou utilidade da passagem dos velhos contos orais à escrita de autor, e também em que fundo cultural enraízam essas narrativas, esses registos antigos, essas oralidades perdidas: "E o auctor do livro velho leu-a algures ou ouviu-a contar, que é o mesmo, a algum jogral em seus cantares."

Brevíssima introdução, já imbuída da atmosfera medieval, mas que termina admoestando os leitores: "É uma tradição veneranda; e quem descrê das tradições lá irá para onde o pague."

É, pois, o próprio Herculano que atribui a essa lenda medieval o estatuto de conto, quando, na introdução acima transcrita convida os leitores a sentarem-se junto dele, à lareira, para que lhes conte a história de D. Diogo de Biscaia. Está confirmado assim o modo de transmissão oral. A alternância, interpenetração e disseminação das formas escritas são testemunhadas aqui quando diz que leu a história num livro muito velho, cujo autor a terá lido ou ouvido de um jogral. Apresenta-nos desde logo a sua versão como um palimpsesto⁵¹: sob as imagens fortes de tonalidades medievais transparecem personagens dos livros de linhagens e, sob estas, figuras que criam planos

⁵⁰ Alexandre HERCULANO, *Lendas e Narrativas*, Bertrand, Lisboa, s/d., 27^a edição, Vol. 2, "Romance de Um Jogral (Século XI), Trova Primeira".

⁵¹ Sobre o conceito de palimpsesto de Gérard Genette na teoria da transtextualidade, cf. Gérard GENETTE, "Proust Palimpseste," *Figures I*, Editions du Seuil, Paris, 1966, p. 39-67.

em transparência, sobrepostas a outros registos mais antigos ainda, tanto mais subtis e velados quanto mais remota é a sua origem.

À margem do texto, a imaginação dos mais atentos vai vislumbrando ilustrações e iluminuras, como nos velhos códices; e ao fazê-lo constatamos que uma das personagens estruturais mais relevantes da narrativa é o quadro espacial em que decorre o episódio dramático. Disso poderemos encontrar testemunhos no enquadramento das figuras dos vitrais, onde a vida rural, os ofícios, edifícios e muralhas participam da narração visual da vida das personagens representadas.

Também as gravuras do século XIV retratam esses ambientes convencionais como elementos "legíveis" da ilustração. Por exemplo, em gravuras do Mestre E. S., gravador anónimo da Escola do Alto-Reno ⁵², Damas e Cavaleiros encontram-se na orla da floresta ou sentam-se em jardins murados, onde a flora e a fauna representadas, tal como a indumentária e as atitudes, são essenciais para o entendimento da ilustração, independentemente de congregarem ou não elementos simbólicos. (Fig. 2.2)

⁵² René HUYGHE, *Sens et destin de l'Art, de l'art gothique au XXe siècle*, op.cit., ilustração na p. 47.



Figura 2.2

" O Cavaleiro e a Dama ". Gravura de Mestre E.S., c. 1460/1465

Nesta gravura a Dama está coroadada de flores silvestres, indicando que o encontro se deu na floresta. O Cavaleiro levanta-lhe o vestido, deixando ver um dos sapatos.

Fonte:

National Gallery of Art, Washington D.C. (<https://www.artsy.net/artwork/master-es-the-knight-and-the-lady>) - Acesso: 5-2016

2.4 - A forma e a substância

Alexandre Herculano, quando refere a história dos progressos literários de Portugal, adverte mais uma vez os leitores:

[...] Esta nova edição deve ser julgada principalmente com atenção ao seu motivo, á prioridade das composições nella insertas, e á precisão em que, ao escrevê-las, o auctor se via de crear a substancia e a fôrma; porque para o seu trabalho faltavam absolutamente os modelos domesticos.⁵³

No parágrafo seguinte, o autor anota que é lícito supor que tais tentativas "inspiraram outras análogas", referindo obras de autores a quem as *Lendas e Narrativas* serviram de modelo, entre as quais o romance de Luiz Rebello da Silva, *Odio Velho não cança*, que aqui citamos, dando testemunho do gosto pela ambiência medieval que esses modelos divulgaram.

Rebello da Silva, ao dedicar a Alexandre Herculano o romance *Odio Velho não cança*, começa por dizer: "Este romance foi imaginado e quase todo escripto no seu ermitério da Ajuda"⁵⁴. E explica na introdução que encontrou o tema do romance "abrindo em um capítulo o *Nobiliario*, attribuido ao conde D. Pedro [...] ". No segundo parágrafo, faz questão de dar testemunho das visões que colheu da leitura do *Livro das Linhagens*, como recorreu à atmosfera recreada nos painéis flamengos – remetendo o leitor a um olhar exterior à narrativa, como uma ilustração em segundo grau:

[...] Logo á primeira leitura acha-se o sabor rústico, mas agradável, das historias populares, contadas ao pé da fogueira, com a ingenuidade do velho estilo patriarcal. Os quadros do Livro das Linhagens lembraram-me os painéis flamengos, aonde, com muita naturalidade quase sempre, as figuram se destacam, parecendo viver e conversar ao serão, allumiadas pela chamma, cuja labareda affogueia as gothicas chaminés.⁵⁵

Reforça assim o ambiente que a versão de A. Herculano nos mostra na sua introdução, como atrás foi dito: a leitura virtual à lareira, convocando imagens do elemento fogo na sua feição benéfica, e o testemunho de que as visões da arte correm paralelas aos registos da história e da literatura.

⁵³ Alexandre HERCULANO, *Lendas e Narrativas. op.cit.* pp. VI-VII. "Advertencia da primeira edição".

⁵⁴ Luiz REBELLO DA SILVA, *Odio Velho não cança*, Lusitana Editora, Lisboa, 1848, pp. 9-10.

⁵⁵ *Idem, ibidem.*

A arte medieval, das iluminuras das figuras dos livros de horas às esculturas dos tímpanos das igrejas românicas, restitui-nos as visões genuínas das gentes cujas vidas decorriam dentro e ao redor de castelos como o de D. Diogo Lopes. Não se trata de ficções⁵⁶. Trata-se da iconografia que define uma época. Era assim que viam e sentiam os povos que nos deixaram esses testemunhos.

As narrativas dos cronistas, as tradições orais, os registos de autor de lendas áureas podem ser reformulados a bel-prazer de poderosos ou desfiguradas pelas retransmissões orais. Mas nas pedras das velhas abadias, mesmo corroídas pelo implacável buril do tempo, se não tiverem sido desajeitadamente "restauradas", podemos confiar. Ainda que o escultor lhes tenha dado um cunho, um estilo e uma marca original, a par do inimitável saber técnico, elas eram a expressão do gosto e da crença das confrarias dos misteres e a materialização dos sonhos dos clérigos e príncipes que as consignavam.

A lenda "A Dama Pé-de-Cabra" está inserida na compilação de textos diversos que A. Herculano reuniu em 1851, volume a que deu o nome de *Lendas e Narrativas*, como ele próprio refere na primeira página da "Advertencia da primeira edição". Este conto tinha sido publicado pela primeira vez em 1843, na revista *O Panorama*, 2ª série, 2º Vol, 88, 2-9, setembro de 1843. Recontos orais e manuais escolares⁵⁷ apropriaram-se da narrativa, resumindo-a mais ou menos assim:

Decorria o século XI, durante a ocupação moura da Espanha. D. Diogo Lopes, senhor da Biscaia, andava um dia à caça, quando lhe chegou aos ouvidos um mavioso canto, vindo das profundezas da mata. Guiado pela voz, deparou com uma donzela de grande formosura. Ao saber que ela era também de sangue ilustre, propôs-lhe casamento dando-lhe conta da vastidão das suas terras e do grande número dos seus vassalos. A dama aceitou, garantindo também a nobreza do seu nascimento, mas impôs uma condição: D. Diogo nunca mais poderia benzer-se, como lhe ensinara sua mãe. Casamento consumado, o rico-homem apercebeu-se que a dama tinha os pés forçados como os das cabras (algumas versões orais dizem "um pé de cabra"). O defeito aziago não obsteu à prosperidade do domínio e à continuidade do nome: viviam felizes e tinham dois filhos: Inigo Guerra e Dona Sol.

Um dia, durante o repasto, D. Diogo atirou um osso ao seu alão favorito, mas a podenga preta da Dama matou-o para lhe roubar a comida. Surpreendido com a inusitada ferocidade da podenga, ao matar o grande cão de caça com uma só dentada, D. Diogo benzeu-se. A Dama soltou um grito e elevou-se nos ares, levando a filha. Saíram por uma fresta e sumiram dos olhos dos presentes.

D. Diogo foi confessar-se, e o padre deu-lhe como penitência guerrear os mouros tantos anos quantos os que vivera em pecado. O fidalgo assim fez, acabando por ficar cativo em Toledo. Em grande aflição, D. Inigo resolve procurar

⁵⁶ Cf. Mircea ELIADE, *Imagens e símbolos*, Arcádia, Lisboa, 1979, pp. 16-20.

⁵⁷ Por exemplo, *Contos (para o 3º ano liceal) Lendas e Narrativas de Herculano (para o 4º ano liceal)*, selecção por Reis Brasil, Livraria Bertrand, Lisboa, 1964. O resumo parcial incluso é da nossa autoria.

a mãe e pedir ajuda para resgatar o pai. Invocada a Dama, esta dá ao filho um onagro, que o leva até Toledo. Aí chegados, o onagro abre a porta da cela com um coice e assim liberta D. Diogo do cativo. Cavalgando dia e noite, passam por um cruzeiro de pedra numa encruzilhada, o que faz o onagro estacar. Ouve-se então uma voz instruindo o animal para evitar a cruz. Ao reconhecer a enfeitiçante voz da Dama Pé-de-Cabra, sem saber da aliança do filho com a mãe, D. Diogo benzeu-se, o que fez com que o onagro os cuspiisse da sela. A terra tremeu, abriu-se uma fenda mostrando o fogo do Inferno, que traga o onagro. Cheios de terror pai e filho perderam conhecimento.

Esta versão diz-nos que D. Diogo, nos poucos anos que ainda viveu, ia todos os dias à missa e todas as semanas se confessava. Porém, D. Inigo nunca mais entrou numa igreja. Invencível nas pelejas, criou fama de ter um pacto com o Diabo. De sua mãe nunca mais se soube; segundo uns era uma fada, segundo outros, uma alma penada, e há quem jure que era o diabo em pessoa. A beleza, a voz maviosa, os ricos atavios e a inauguração de uma linhagem, dão-lhe, de pleno direito, pergaminhos de nobreza no reino das Fadas.



Figura 2.3

Dama e Cavaleiro. Ilustração de Amadeo de Souza-Cardoso para *La légende de Saint Julien l' Hospitalier*, de Flaubert, no Verão de 1912, na Bretanha, exemplar único publicado nas exposições de Lisboa e Porto em 1916.

Fonte:

SOUZA-CARDOSO, Amadeo, *A lenda de São João o Hospitaleiro* de Flaubert, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2016.

2.5 - O enxoval das Fadas

[...] e el foi pêra lá e viu-a seer mui fermosa e mui com vistida e namorou-se logo dela mui fortemente e préguntou-lhe quen era e ela lhe disse que era ùu molher de muito alto linhagen, e el lhe disse que, pois era molher d'alto linhagen, que casaria com ela, se ela quisesse, ca ele era senhor daquela terra toda [...] ⁵⁸

Um dia, numa floresta próxima das costas da Normandia, um nobre cavaleiro encontra uma donzela "de grande beleza e vestida com fatos reais." O cavaleiro é Henno dos Dentes Grandes, e esta é a história do seu casamento com uma desconhecida achada nos montes. Chorando, a donzela diz ter escapado do naufrágio do navio que a levava para a corte de França, onde devia casar com o rei. Henno apaixonou-se de imediato, casam-se e tiveram "uma bela prole" ⁵⁹.

A mãe de Henno (a "sogra" dos contos populares) repara que a nora nunca está presente no princípio e no fim das missas, evita a água benta e não vai à comunhão. Intrigada, espreita-a quando ela se fecha para tomar banho e descobre que ela toma a forma de um dragão para se banhar e depois despedaça com os dentes "um manto novo". A citação de Jacques Le Goff não o diz, mas o "manto novo" certamente seria em peles variegadas (*vair*) ou simplesmente pele de esquilo (*petitgris*), tão novo que ainda conservaria o peculiar odor de peles, despertando o instinto sanguinário do "dragão" predador. Depois de estraçalhar o manto, a criatura recupera a forma humana. Com a ajuda de um padre, a sogra e o marido aspergem-na com água benta. Levando consigo uma serva donzela, a mulher de Henno solta um urro e desaparece nos ares. Ela é um avatar da serpente alada – uma "fada" da estirpe de Melusina.

Este episódio tem semelhanças com a lenda do castelo de Esperver ⁶⁰. Embora não conste que tome a forma de um dragão, a dama de Esperver é também um espírito diabólico que não tolera os ritos cristãos – missa, água benta, hóstia consagrada – tal como a Dama Pé-de-Cabra não tolerava o persignar de D. Diogo. Jacques Le Goff cita também a história de Raimond de Chateau-Rousset ⁶¹, contada por Gervais de Tilbury: o senhor de Chateau-Rousset encontra um dia junto ao rio Arc uma bela dama, também ela "magnificamente vestida", que o chama pelo nome. Mas nem só nos trajas ricos ela

⁵⁸ Citação do *Livro de Linhagens*, in Teófilo BRAGA, *Contos Tradicionais do Povo Português*, Vol. 2, *op. cit.*, 2002, p. 88.

⁵⁹ Walter MAP, *De nugis curialium* (1181-1193), ed. M. R. James, Oxford, 1914, citado por Jacques LE GOFF, in *Para um novo conceito de Idade Média*, *op. cit.*, pp. 289-290.

⁶⁰ Diocese de Valence, França.

⁶¹ Jacques LE GOFF, *Para um novo conceito de Idade Média. Tempo, trabalho e cultura no Ocidente*, *op. cit.*, p. 291.

se assemelha a outras damas achadas na floresta: tal como a Dama Pé-de-Cabra, ela conhece o nome, "a linhagem" do cavaleiro que quer seduzir. Promete-lhe prosperidade e progenitura ilustre se casar com ela. E também insiste num interdito: o marido deve renunciar a vê-la nua. Cedendo à curiosidade, o senhor de Chateau-Rousset espreita e vê a dama no banho em forma de serpente. Desobedecido o interdito, a serpente some na água. Só as amas a ouvem de noite a rondar, quando vem ver os filhos: ela sente a angústia da mãe longe da prole, tal como a fada Melusina.

Por volta da mesma época em que escreveram Gervais de Tilbury e Map (cerca de 1200), o cisterciense Helinand de Froimont contou a história do casamento de um nobre com uma mulher serpente, cujo texto se perdeu, mas foi retomado um século depois pelo dominicano Vincent de Beauvais: "Na província de Langres, um nobre encontrou, na mais espessa das florestas, uma bela mulher vestida com preciosas roupagens, mulher por quem se apaixonou e desposou [...]"⁶². O resto segue como as histórias precedentes, variando em pormenores sem importância.

Cerca de dois séculos depois, a literatura erudita produz duas obras: *A Nobre Historia de Lusignan*, de Jean d'Arras, escrita em prosa para o Duque de Berry e sua irmã Maria, Duquesa de Bar, publicada entre 1387 e 1394, e outra, *O romance de Lusignan ou de Parthenay*, em verso, de Couldrette, livreiro parisiense, publicada entre 1401 e 1405, também conhecida como *Melusina*. Jean d'Arras menciona como fontes "as verdadeiras crónicas" que o Duque de Berry e o Conde de Salisbury lhe apresentaram, entre outros textos como o de Gervais de Tilbury, assumindo que completou o texto segundo a tradição oral da região de Poitou e noutros lugares – como virá a fazer Alexandre Herculano ao reportar a inspiração ao *Livro de Linhagens*. Couldrette invoca dois livros em latim encontrados na Torre de Magrebon e outro texto fornecido pelo Conde de Salz e de Berry, e pelo Conde de Salisbury, que Jean d'Arras também cita como informador. Também Couldrette tomou conhecimento de Melusina pelos textos da literatura erudita ⁶³.

Facto documentado é que a beleza das Fadas, tal como a das nobres damas mortais, assenta invariavelmente na profusão de tecidos raros, peles valiosas, adornos pesados e jóias cintilantes, (Fig. 2.4) mesmo quando, ao banharem-se nuas na fonte das Fadas, ou na margem do rio que separa este mundo do "Reino Maravilhoso", elas

⁶² Idem, ibidem.

⁶³ Jacques LE GOFF, "Melusina maternal e arroteadora", in *Para um novo conceito de Idade Média. Tempo, trabalho e cultura no Ocidente, op. cit.*, pp. 289-310.

abandonam na relva as ricas roupagens, à mercê da astúcia de cavaleiros errantes.

Assim entendeu Hugo de San Victor:

Olha o mundo e toda a realidade existente: existem muitas coisas belas e deleitosas... O ouro e as pedras preciosas brilham de modo diverso, a beleza do corpo humano tem muitos atractivos, as tapeçarias de cores variadas e as vestes resplandecentes têm o seu fascínio ⁶⁴.

⁶⁴ Hugo de SAN VICTOR, *Soliloquium de arrha animae*, PL 176, Col. 951-952; citado por Umberto ECO in *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Ed. Presença, Lisboa, 1989, p. 4.



Figura 2.4

"La Dame à la licorne" (1484-1538). Nestas tapeçarias, interpretadas como alegorias dos sentidos, o vestuário e adornos das Damas e Donzelas estão representados em grande detalhe. Cores, texturas e motivos dos brocados e veludos são realçados pelo desenho minucioso dos toucados, véus, fitas e cabelos entrançados. Cintos com pendentes, fivelas, colchetes e broches com pérolas e pedraria engastadas, pulseiras e colares, sublinham a importância das jóias na construção de uma imagem da beleza feminina. Na figura a dama entretece uma coroa de cravos brancos e vermelhos, testemunho da linguagem simbólica das flores na arte medieval: os cravos simbolizam compromisso nupcial. A riqueza da indumentária e a codificação das atitudes evocam figuras femininas lendárias.

Fontes:

Pierre BELVÈS, *Les yeux ouverts sur l'art*, Hachette, Paris, 1972, pp. 60-61.

La tapisserie de la Dame à la Licorne, L'Odorat, (1484-1500) musée de Cluny, Paris. (<http://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/la-dame-a-la-licorne.html>) – Acesso: 5-2016

2.6 - Configuração sobrenatural da beleza feminina

A beleza divina assusta mais que a feiura, e talvez por isso as belas dos contos aparecem assinaladas por marcas de imperfeição. O velho aforismo popular "Não há bela sem senão" alerta para a ilusão da beleza humana e para os perigos da formosura extrema. A importância social e cultural dos pressupostos ligados aos conceitos de beleza está, inclusivamente, atestada pela arte universal – mulheres formosas nos mitos de todas as culturas foram causa de grande turbulência no meio social e familiar, mas também inspiraram artistas plásticos ao longo das eras, e fizeram correr rios de tinta: Helena de Tróia, Isolda, a dos cabelos de ouro, Berthe au Grand Pied, Melusina, Dama Yang Guifei, que supostamente provocou a queda da dinastia Tang e, na História de Portugal, a linda Inês e Leonor Teles, por exemplo.

A lendária beleza humana exige, como talismã contra a inveja divina, uma marca de feiura, um defeito corpóreo visível; tão comumente essa marca é um atributo da fisiologia animal que quase podemos reconhecer por essas marcas a Fada, ou a Feiticeira: uma sublime, rara beleza na fronteira do divino, marcada com o signo forte da natureza animal. (Fig. 2.5)

Sobre a sensibilidade estética medieval, Umberto Eco diz-nos que, ao formular problemas estéticos, a antiguidade clássica tinha como modelo a natureza, enquanto os medievais, ao tratarem os mesmos temas, centraram as suas visões nos cânones da antiguidade clássica ⁶⁵. Ao dizer que a "cultura medieval" é mais um comentário da tradição cultural do que uma reflexão sobre a realidade, Eco abre um precedente para ler nas entrelinhas dos contos que a tradição medieval disseminou a marca dos mitos clássicos.

Marcel Proust, atento observador da escultura e dos vitrais das igrejas românicas, incansável anotador de costumes e crenças, comentou essa realidade no extenso diário da época em que convivia de perto com os habitantes de Combray:

On sentait que les notions que l'artiste médiéval et la paysanne médiévale (survivant au XIX^e siècle) avaient de l'histoire ancienne ou chrétienne, et qui se distinguaient par autant d'inexactitude que de bonhomie, ils les tenaient non des livres, mais d'une tradition à la fois antique et directe, ininterrompue, orale, déformée, méconnaissable et vivante. ⁶⁶

⁶⁵ Cf. Umberto ECO, *Arte e Beleza na Estética Medieval*, op. cit., p. 13.

⁶⁶ Marcel PROUST, *A la Recherche du Temps Perdu, Du côté de chez Swann*, op. cit., p. 205.



Figura 2.5

"Tier Dame". Gravura de Mestre E. S., c 1460/1467.

Nesta gravura de Mestre E. S., a virgem que atrai o unicórnio para que possa ser caçado pelo cavaleiro é representada como uma mulher jovem e selvagem, cuja figura semi-animal está mais próxima das lendas da rainha das florestas do que da dama medieval. O unicórnio, embora tenha as características físicas de um potro branco, além do longo corno, tem pés caprinos em vez de cascos de cavalo, o que confirma a sua origem mitológica.

Fonte:

Animal-Queen - The small pack of cards, etching.

(<https://21stcenturyrenaissanceprintmaker.wordpress.com/2014/09/02/printing-an-intaglio-matrix-without-a-press>) – Acesso: 6-2016

A proliferação dos contos de tipo melusiano, que se estende "até às margens do Vístula", meticulosamente analisada por Jacques Le Goff, poderia ser ilustrada nos mínimos detalhes pela arte medieval ⁶⁷.

A ilustração que corresponde ao mês de março em *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* (fig.2.6) mostra-nos uma representação de *Mélusine*, que documenta a ligação da fada aos mitos agrários da prosperidade rural ⁶⁸. Esta Melusina, que arroteando florestas e construindo castelos e cidades "em três dias", deixou descendência vigorosa, filhos que sobreviveram à derrota da fada-mãe e à anulação do poderio do pai. Na lenda fundadora, a prosperidade cessa quando Geoffroy, um dos filhos de Melusina, queima a abadia de Maillezais, matando os monges, o que ilustra as relações tantas vezes conflituosas da nobreza medieval com o clero ⁶⁹.

Aos olhos dos clérigos medievais, diz-nos o historiador, os elementos cristãos que desmascaram o súcubo – sinal da cruz, água benta, missa, hóstia consagrada – ao exorcizar a natureza diabólica do ser híbrido, explicam o mistério e revelam a moral do conto ⁷⁰. Mas não é tudo: o paralelo estrutural com numerosos contos de culturas não cristãs prova cabalmente origens mais antigas. Estão em causa rituais de fertilidade (a serpente, sem pés nem braços, desloca-se coleante, com todo o corpo em união com a terra; símbolo das medicinas, muda de pele, simbolizando a regeneração orgânica). A origem "aquática" da sereia, mulher-serpente emergindo de fonte (fig. 2.8) rio ou lago, e a identificação imagética da mulher bela com pés de cabra sentada no rochedo, com as celebrações dionisíacas, remetem para os mitos arcaicos das deusas da fertilidade, dos espíritos fecundadores da natureza, do avatar multiforme da deusa-mãe.

Nas recolhas da literatura popular encontramos fragmentos e adaptações tão enleados como fio do novelo que caiu nas patas de gato novo. Os contos registados que podemos alinhar no ciclo Melusiano são tantos, anteriores e posteriores ao texto de Jean d'Arras e estendem-se por uma cartografia dos mitos tão vasta, que não nos é permitido

⁶⁷ A ideia, embora espontânea, não é inédita: a editora Giulio Einaudi publicou, em 1951, a primeira edição *Fiabe del focolare de Grimm*, com ilustrações de Pieter Bruegel, o Velho. Edição citada por Italo CALVINO, *Sobre o Conto de Fadas*, op. cit., pp. 81-82.

⁶⁸ "Le mois de Mars", extrait des *Très Riches Heures du Duc de Berry* - Frères de Limbourg, XV^e siècle, Musée Condé de Chantilly. Na imagem vemos os campos delimitados conforme os trabalhos do povo, simbolicamente representando três grupos: as pacíficas ovelhas que dão a lã para cobrir os outros – os que rezam; cães ferozes que defendem os rebanhos – os que combatem; e os bois atrelados ao arado – os que cultivam a terra. Ilustra a "fábula simbólica" de Eadmer de Canterbury, segundo os ensinamentos de Santo Anselmo. In Jacques LE GOFF, *A Civilização do Ocidente Medieval*, Volume II, Capítulo VIII – "A sociedade Cristã (Séculos X - XIII)", "Nova História", Editorial Estampa, Lisboa, 1994, pp. 10-11.

⁶⁹ Cf. Jacques LE GOFF, *O imaginário medieval*, op. cit., p. 307.

⁷⁰ "Melusina maternal e arroteadora", in: Jacques LE GOFF, *Para um novo conceito de Idade Média. Tempo, trabalho e cultura no Ocidente*, op. cit., pp. 289-310.

decidir com segurança se essas damas-serpentes são descendentes da serpente bíblica que, de conluio com Eva, levou Adão a provar o fruto da árvore do conhecimento, ou daquela outra serpente menos famosa que, com seu corpo afuselado tapou o buraco da barca de Noé, sacrificando-se pelos sobreviventes do dilúvio. Noutra conto tão ou mais antigo, ficamos a saber porque é que as serpentes se livram da pele velha e surgem vívidas e cintilantes como na primeira juventude: uma serpente ancestral roubou a Flor da Juventude Eterna na fonte onde se banhava Gilgamesh, rei de Uruk ⁷¹.

⁷¹ In *Gilgamesh*, versão de Pedro TAMEN do texto inglês de N. K. SANDARS, Vega, Lisboa, 1989, pp.73-74.



Figura 2.6

As Mui Ricas Horas do Duque de Berry: Mês de março. Irmãos de Limbourg, século XV, (Museu Condé, Chantilly)

Melusina provedora voa sobre o castelo em forma de serpente alada. Na figura vemos os campos delimitados conforme os trabalhos, representando simbolicamente três grupos:

- As pacíficas ovelhas que dão a lã para cobrir os outros: os que rezam.
- Cães ferozes que defendem os rebanhos: os que combatem.
- Os bois atrelados ao arado: os que cultivam a terra.

Fontes:

Info-histoire. *Les très riches heures du Duc de Berry*.

<http://www.info-histoire.com/144/le-calendrier-des-tres-riches-heures-du-duc-de-berry/>

Acesso: 5-2016



Figura 2.7

"Raimondin découvrant le secret de Mélusine". Graveur Nicolas Guérard.

Fontes:

François Nodot - *Histoire de Mélusine tirée des chroniques de Poitou, et qui sert d'origine à l'ancienne Maison de Lusignan*. Barbin & Moette 1698, pp. 271. Front allégorique dessiné et gravé par Guérard. Gravure en bandeau.

Jean d'Arras, *Mélusine*, (Paris, 1859) British Library 12430.m.2. [vol. 7]
<http://britishlibrary.typepad.co.uk/european/france/page/2/#sthash.r14IBM9R.dpuf>
Acesso: 5-2016

2.7 - O Guerreiro, a Fada e as hierogamias da prosperidade

Subjacente às estruturas dos contos que podemos considerar fundamentais, algo no cerne mais enigmático de muitos argumentos é recorrente: o estranho fascínio dos "espíritos" pela vida humana e dos seres humanos pela manifestação dos "espíritos". A coberto das matas emaranhadas, surgindo da penumbra dos crepúsculos ou das trevas da noite, as florestas dos contos abundam de seres sobrenaturais, almas penadas, seres demoníacos, avatares dos imortais ⁷².

Fadas, sereias, espíritos errantes – nem sempre malignos – corporizam junto de rochedos, florestas, fontes ou grutas, vales sombrios, lugares onde, na rarefação da luz, fermentam superstições, resíduos de cultos antiquíssimos, que se tornaram ilegíveis pela sobreposição de novas ideias religiosas, habilmente disseminadas pelos pregadores cristãos. Esses seres astuciosos, ao tornarem-se corpóreos, parecem movidos pelo ciúme e pela inveja da capacidade humana de usufruir dos júbilos do amor e da partilha divina da reprodução, pois junto das fontes, na pista das caçadas ou nas encruzilhadas dos peregrinos, esperam os mortais a quem seduzir. Nos contos tomam a forma de belas mulheres, que se mantêm jovens, sedutoras e possuem qualidades extraordinárias, como vozes irresistíveis, doçura e enganadora submissão. Visíveis ao romper da alva, ou ao sol-posto, são elas o núcleo do "maravilhoso" em redor do qual se articulam incontáveis narrativas em todas as culturas.

Nimbadas de um fulgor irreal, delas emana, a par do irresistível fascínio, um arrepio de temor ou um alerta de perigo. Damas misteriosas seduzem jovens caçadores ou robustos guerreiros. Se estes ousarem afrontar o desconhecido e coabitar com o "estranho" e o "sobrenatural", enquanto os interditos forem cumpridos, seguir-se-á um período de prosperidade, a natureza será benigna, as colheitas serão fartas e o casal será abençoado pela fertilidade – como se antigos deuses tivessem restaurado o direito à abundância, perdido em prol do incentivo cristão ao sacrifício e à penitência ⁷³.

No tempo mítico, que varia conforme os contos, os heróis procriam com as fadas: com economia de exemplos, podemos citar D. Diogo e a Dama Pé-de-Cabra, que vivem na paz doméstica, comendo cerdos bravos assados junto à lareira com o filho e a filha; a oriental Dama Cobra Branca dará um formoso filho ao amado, ervanário, sábio aprendiz

⁷² Sobre a floresta medieval, cf. Jacques LE GOFF, "Estruturas espaciais e temporais, Séculos X – XIII" in *A civilização do Ocidente Medieval, op. cit.*, pp. 169/172.

⁷³ *Idem, Ibidem*, pp. 169/222.

de alquimista; e a prolífera Melusina dará origem a uma ramificada linhagem por via dos seus dez filhos, todos marcados fisicamente pela ascendência "mista", pela hierogamia, pelo nascimento no limiar de dois mundos ⁷⁴. Inúmeras lendas confirmam que nem sempre essas aparições femininas escondem um coração negro e demoníaco. Veremos como, nos contos, a natureza híbrida se insere num contexto mais vasto do que a diabolização da figura feminina. Damas provedoras surgem para garantir a fecundidade de um clã, para serem mães de descendentes ilustres, para zelar pela estrutura social e pela gestão dos bens. Em troca exigem obediência a um interdito, e o enlace será tanto mais próspero quanto maior a coragem do esposo para obedecer sem interrogar. Para isso é preciso nobreza e bravura, visto que o escolhido deve enfrentar o receio da punição, inevitável caso o interdito seja desobedecido. O núcleo primitivo desses contos de origem incerta foi proliferamente traduzido para o imaginário do maravilhoso cristão.

Em versões recentes dos contos orais, suavizadas para as edições infanto-juvenis, a história acaba no casamento, rematado com a fórmula "foram felizes para sempre" ou, mais raramente, "casaram e tiveram muito meninos". Nas versões da tradição oral, com marcado cunho de origem medieval ou arcaica, o epílogo apresenta fórmulas mais variadas. Restringindo embora a busca às recolhas portuguesas ⁷⁵ que pudemos analisar, constatámos que quanto mais antigo é o conto menos se enquadra na série do "final feliz". A imaginação popular não poupou os heróis a pais prepotentes, mãe cruéis, irmãos desleais, sogras intriguistas, ladrões de estrada, princesas pérfidas. Como se os contos que acabam abruptamente com uma fórmula cruel – "Quero que da pele se faça um tambor, e dos ossos uma cadeirinha para eu me assentar ⁷⁶ " – tivessem também como intuito simular um universo tão cruento que tornasse as agruras da vida mais suportáveis.

Poderemos considerar, nesta hipótese, a justificação, se não para a invenção, pelo menos para o sucesso das fadas? Agem elas onde falha a providência divina? E

⁷⁴ Jacques LE GOFF, "Melusina maternal e arroteadora", *Para um novo conceito de Idade Média. op. cit.*, pp. 305-308.

⁷⁵ Cf. Gonçalo Fernandes TRANCOSO, *Contos e histórias de proveito e exemplo*, Ed. Passado/Presente, Lisboa, 1988; Adolfo COELHO, *Contos Populares Portugueses, op. cit.*; Teófilo BRAGA, *Contos tradicionais do povo português, op. cit.*; António THOMAZ PIRES, *Contos populares alentejanos recolhidos da tradição oral, op. cit.*; C. PEDROSO, *Contos populares portugueses*, Vega, Lisboa, 1996 .

⁷⁶ In "Cabelos de Ouro", Teófilo BRAGA, *Contos tradicionais do povo português, op. cit.* p. 152. Outros exemplos de epílogos cruéis em "As três cidras do amor", *idem*, p. 213; "As nozes", p. 211; "As cunhadas do rei", p. 190; "Bola-Bola", p. 184. Cf. "Ma mère m'a tué, mon père m'a mangé", citado por Nicole BELMONT, *op. cit.*, pp. 144-145.

ainda que imponham interditos, riscos e tabus (badaladas da meia-noite de Cinderela, o fuso da Bela Adormecida, etc.), não exigem as almas dos mortais, como os diabos; e os encantamentos, por longos que sejam, podem sempre ser quebrados, enquanto a entrega da alma ao demo pressupõe a danação eterna. Assim sendo, as fadas dos contos, mesmo as de pés caprinos, nem sempre são avatares do diabo, mesmo quando acarretam malefícios. D. Diogo parece estar consciente disso, quando aceita os pés caprinos da esposa como coisa sem importância e por ela renuncia às práticas religiosas ensinadas pela mãe ⁷⁷. O alarme, e em seguida o horror, surgem quando a cadela da mulher, bicho caseiro, ataca e mata o fiel companheiro do caçador, animal nobre e viril, emblema do mundo masculino "lá fora". Esse ataque do ambiente doméstico ao mundo masculino, o atrevimento sanguinário da podenga, só tem explicação pela intervenção de algo perverso e sobrenatural. Mas esta Dama formosa é de carne e osso; ela reivindicou uma linhagem logo no primeiro encontro.

⁷⁷ "Os esposos de Melusinas conciliavam a profissão de cristão com uma prática por vezes desenvolta", sobretudo no que dizia respeito ao casamento e à família. Cf. Jacques LE GOFF "Melusina maternal e arroteadora", *op. cit.*, p.308.

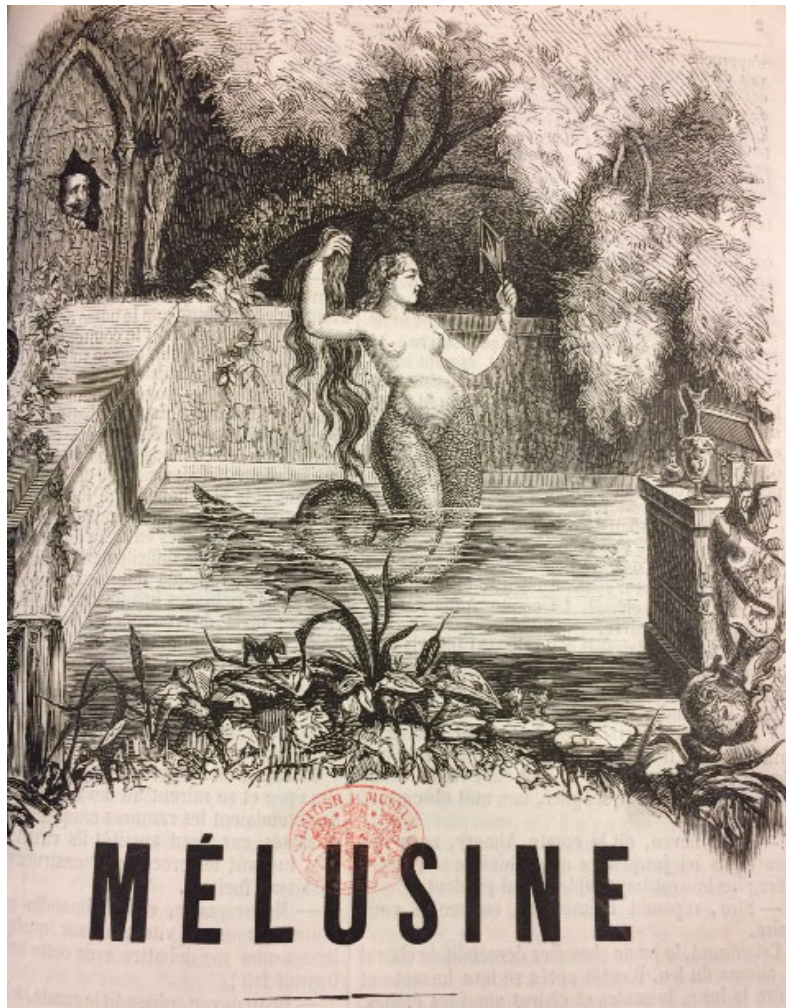


Figura 2.8

Melusina no banho. Ilustração do século XIX. A figura mítica adquire na ilustração as qualidades plásticas que representam o gosto da época em que o conto é reeditado.

Fontes:

Mélusine, from a 19th-century edition of the version by Jean d'Arras (Paris, 1859) British Library 12430.m.2. [vol. 7]. (<http://britishlibrary.typepad.co.uk/european/2015/10>) - Acesso em 5-2016

Está por fazer o retrato de corpo inteiro da Dama Cobra Branca, que veremos no capítulo VI, intitulado "As três fadas". No caso deste secular conto oriental, *A Dama Cobra Branca*, a "fada" possui a sabedoria das ervas, é curandeira generosa e luta sem tréguas contra a pernicioso cobiça, o ódio e a violência do Monge, representante da rígida e hipócrita ortodoxia religiosa (neste caso o budismo). Encontramos nos recontos de Herculano e em algumas páginas de Rebello da Silva o mesmo anticlericalismo que ousou chamar de pedagógico⁷⁸. Enumerando os contributos para uma cultura da pequena e média nobreza medieval, Le Goff cita, como fazendo parte do "maravilhoso popular", o acervo do folclore oral camponês, textos regionais de cronistas, velhos mitos remanescentes nas histórias de clérigos ou ainda criações dos contadores populares; e acrescenta "uma certa distanciação, senão uma certa hostilidade" em relação à Igreja, recusando os seus modelos culturais, "preferindo as fadas aos santos"⁷⁹.

Quando os heróis solicitados hesitam e perdem tempo, tentando averiguar da legitimidade dessas alianças, veem o momento fasto desvanecido e ficam para sempre afastados da riqueza e da prosperidade que, por um breve tempo de aceitação do desconhecido, tinham experimentado. Talvez não seja completamente irracional a intuição que leva a ver nessas narrativas a apologia da exogamia⁸⁰. No contexto das lendas remanescentes, a grande tapeçaria iconográfica medieval é formada de motivos míticos entrelaçados nos registos genealógicos.

O senhor de Biscaia desposa a bela Dama achada nas fragas. No tálamo nupcial revela-se o pé caprino, marca de uma origem sobrenatural e simultaneamente estigma ameaçador, pressagiando a rotura da paz doméstica.

O povo também diz: "Deus que a assinalou, algum defeito lhe achou". Verdade aceite na era em que Deus ou o Diabo geriam o entendimento do mundo, inútil quando funciona a armadilha da sedução: como muitas das fadas e sereias, a Dama tinha a seu favor a voz maviosa e a beleza irreal. Sentada numa penha, na orla da floresta, ela está onde é mister que esteja, no caminho onde passam os cavaleiros jovens, nobres e núbeis.

Este rico-homem, D. Diogo Lopes, logo se confessa cativo e vai descurar, por agora, a montaria. O momento é uma etapa da iniciação: o senhor de Biscaia que vem

⁷⁸ "Arrhas por Foro d'Hespanha", in Alexandre HERCULANO, *Lendas e Narrativas*, Tomo I, *op. cit.*, pp. 86-87. REBELLO DA SILVA, *Odio Velho não cança*, Lusitana Editora, Lisboa, 1848, pp. 90-91; 167-170.

⁷⁹ Jacques LE GOFF, "Melusina maternal e arroteadora", *op. cit.*, pp. 307-308.

⁸⁰ Filiação matrilinear *versus* agnática: cf. *Livro de Linhagens*, genealogias de Lara e de Maia, segundo D. Pedro, Conde de Barcelos sobre os casamentos com damas não-cristãs. Lendas genealógicas e estratégias matrimoniais in José MATTOSO, *Ricos-Homens, Infanções e Cavaleiros*, Guimarães Editores, Lisboa, 1985, p. 33 e pp. 65-67.

de "semel de reis", está prestes a ser aliciado para iniciar uma linhagem. Em penhor do enlace oferece os seus domínios, terras e vassallos. Mas a Dama tem em vista outras *arras*⁸¹, um legado materno, é o que a dama exige para se entregar como esposa, pois para que nova linhagem se inicie, o filho deve afastar-se da mãe em definitivo:

«Guarda as tuas terras, D. Diogo Lopes, que poucas são para seguires tuas montarias; para o desporto e folgança de bom cavalleiro que és. Guarda os teus vassallos, senhor de Biscaia, que poucos são eles para te baterem a caça.»

«Que dote, pois, gentil dama, vos posso eu offerecer digno de vós e de mim; que se a vossa beleza é divina, eu sou em toda a Espanha o rico-homem mais abastado?» [...]

«Rico-homem, rico-homem, o que eu te accitaria em arrhas cousa é de pouca valia; mas, apesar disso, não creio que mo concedas; porque é um legado de tua mãe, a rica-dona de Biscaia.» [...]

«Pois sabe que para eu ser tua é preciso esqueceres-te de uma cousa que a boa rica-dona te ensinava em pequenino e que, estando para morrer, ainda te recordava.»⁸²

Para o nobre cavaleiro, um só interdito lhe repugna, sob pena de deixar de ser bom cristão: dar tréguas à "mourisma", perdoar aos cães de Mafamede. E interroga a dama sobre a hipótese de ela pertencer a "essa raça danada":

«De quê, de quê, donzella? – acudiu o cavaleiro com os olhos chamejantes. – De nunca dar tréguas á mourisca, nem perdoar aos cães de Mafamede? Sou bom christão. Guai de ti e de mim, se és dessa raça damnada!»⁸³

A sanha guerreira manifesta-se contra o inimigo jurado. O rico-homem faz jus à sua estirpe, está sempre alerta para a batalha e partilha do "estado de graça" do herói dos contos: pode matar, punir, amputar, arrasar, expulsar. Mas o ouvinte (leitor) aceita toda a crueldade porque, no fim da sua jornada de provações, lhe dá o direito à impunidade do justiceiro.

O sobrenatural é mais aceitável que a renúncia ao impulso sanguíneo. Cismando, D. Diogo tranquiliza-se, concluindo que a herança paterna – os códigos guerreiros, o número de inimigos aniquilados se sobrepõem em valor à observância dos ritos aprendidos no seio das crenças maternas. O cavaleiro concede a jura como dote: o noivo deverá esquecer a herança de sua mãe e nunca mais se persignar. D. Diogo leva a

⁸¹ Sobre os sistemas de *arras* e *dote* do regime matrimonial nos séculos XII e XIII, cf. José MATTOSO, *Ricos-Homens, Infanções e Cavaleiros*, op. cit., p. 109.

⁸² Alexandre HERCULANO, *Lendas e Narrativas*, op. cit., pp. 9-10 (aspas no original).

⁸³ *Idem, Ibidem.*

bela dama para o castelo. Só à noite, observando a dama em detalhe, descobre que ela tem os pés forçados como os de cabra.

A Dama tem pés de cabra, mas o cristianismo daquelas eras ainda tinha pés de barro: prescindir do sinal da cruz é pouca coisa face ao penhor de amor. No momento da revelação, a dama está desnuda na alcova nupcial, o noivo considera miudamente as formas. Descobre um defeito físico que não se nota quando a dama está paramentada com os atavios que são os atributos da sua classe. O defeito não entrará a fertilidade e a prosperidade, até que o interdito seja desrespeitado. O rico-homem D. Diogo Lopes cedeu à sedução e renunciou ao ensinamento materno de índole religiosa. Tal como o esposo de Melusina, este cavaleiro esposo de "fada" não sucumbe ao horror de se ter unido a um ser híbrido, nem o enoja a constituição de uma família com o ser marcado por um estigma animal/sobrenatural:

Dirá agora alguém: - Era, por certo, o demonio que entrou em casa de D. Diogo Lopes. O que lá não iria! - Pois sabeí que não ia nada.

Por annos, a dama e o cavalleiro viveram em boa paz e união. Dous argumentos vivos havia disso: Inigo Guerra e Dona Sol, enlevo ambos de seu pae.⁸⁴

E no entanto, o ambiente doméstico não é um modelo do paraíso. Acomoda-se de outros modelos: a vida familiar em redor do fogo da lareira; o homem caçador provedor de alimento, o nobre com prestígio no clã; a morada, fortaleza ao abrigo do invasor, do estranho, do saqueador. A esposa, ventre fértil, assegurando a continuidade do nome e a gestora enérgica dos bens, como as mulheres da Bíblia⁸⁵.

Régine Pernoud, no capítulo intitulado "Climat culturel" do seu livro *La femme au temps des cathédrales* descreve-nos em vívida prosa o que eram no século XII as cozinhas dos castelos e das abadias. Se muitos testemunhos escritos insistem sobre a lareira como local de transmissão e recolha das tradições orais, passa quase despercebida a função do fogo no interior dos lares. Régine Pernoud faz-nos tomar consciência do progresso tecnológico que representou a chaminé, invenção do século XI:

Entre toutes les grandes inventions qui marquent le début de l'ère féodal, c'est peut-être celle qui a contribué le plus radicalement à changer la vie. Qui dit cheminée, en effet, dit foyer. Il y a désormais un endroit où toute la communauté se rassemble, paisiblement, pour se chauffer, s'éclairer, se détendre. Durant les soirées

⁸⁴ *Idem*, p. 11.

⁸⁵ Sobre as virtudes bíblicas da Esposa, gestora da casa e dos bens do esposo, cf. *Provérbios*, 31.10 / 31.24. in *La Sainte Bible*, École Biblique de Jérusalem, Les éditions du Cerf, 1956.

d'hiver, on s'y livre à des menus travaux tranquilles: décortiquer les noix, les châtaignes, ou les pignons de pin. Et pour les femmes, filer, tricoter, broder.⁸⁶

A lareira torna-se assim um símbolo da comunidade familiar e a configuração da casa atinge outro plano e outro significado. A reunião familiar, confrontando diversidades e consolidando afinidades, juntando gerações para a partilha e transmissão de saberes e tradições, cria uma alternativa às convergências das forças masculinas:

Mais alors que les combats, les travaux des champs, le soin du gros bétail, la forge, le moulin, sont des lieux où s'exerce la force masculine, désormais il est un endroit que la femme peut considérer comme son domaine propre, où elle est la dame, *domina*, et c'est le foyer.⁸⁷

E eis-nos aptos a ver, à luz das chamas resinosas de troncos e ramos que a floresta providenciava, o lar medieval onde a pena de Herculano abrigou a família de D. Diogo Lopes: o cavaleiro, a fada e os filhos. Usufruindo do mesmo calor e da mesma paz do lar, os animais de companhia partilhavam o destino dos donos na trama dos contos. (Fig. 2.9)

⁸⁶ Regine PERNOUD, *La femme au temps des cathédrales*, op. cit., pp. 79-87.

⁸⁷ *Idem*, p. 82.



Figura 2.9

Philippe I^o et Bertrade (1092). Ilustração de Paul Lehueur, século XIX.

A vida dentro dos castelos: a pena romântica dos ilustradores do século XIX recria a atmosfera medieval das narrativas. A inspiração amalgama conhecimento da arte medieval, relatos posteriores fantasiosos e marcas do gosto em voga na época em que é produzida a ilustração.

Fonte:
Histoire-fr.com (www.histoire-fr.com). Acesso: 5-2016.

Capítulo III

FIGURAS E SÍMBOLOS

*O homem medieval vivia efectivamente num mundo povoado de significados, reenvios, sobre-sentidos, manifestações de Deus nas coisas, numa natureza que falava continuamente numa linguagem heráldica, em que um leão não era só um leão, uma noz não era só uma noz, um hipogrifo era real como um leão, porque tal como este era signo, existencialmente negligenciável, de uma verdade superior.*⁸⁸

Umberto Eco, *Arte e beleza na estética medieval*.

⁸⁸ Umberto ECO, *Arte e beleza na estética medieval*, op. cit., p. 67.

3.1 - O caçador e as presas

Se o hipogrifo é signo de uma realidade superior, que realidades ilustra esta Dama avoenga de uma linhagem que dela se orgulha? Diz-nos Herculano:

Um dia de tarde, D. Diogo voltou de montar: trazia um javali grande, muito grande. A mesa estava posta. Mandou conduzi-lo ao aposento onde comia para se regalar de ver a excelente prêa que havia preado.

Seu filho assentou-se ao pé delle; ao pé da mãe Dona Sol [...] ⁸⁹

Vemos uma família em volta de uma mesa. Em vez de ágape cristão de pão e vinho, partilha-se a carne dos javalis sacrificados nas caçadas. Os odores do repasto mantêm os cães em alerta. O alão parece dormir, sentado no chão junto de D. Diogo Lopes. O cavaleiro, de vez em quando, lança um osso, alimenta o seu alão favorito. A podenga da Dama, essa corre pelo aposento viva e inquieta, pulando como um diabrete, as labaredas do fogo vivo da lareira arrancando reflexos vermelhos ao pelo liso e negro. E de súbito, a podenga fila o pescoço do alão para lhe roubar a comida.

D. Diogo não se persignou quando viu os pés de cabra da esposa, mas constata a presença do sobrenatural quando a cadela irrequieta mata de uma só dentada o grande cão de caça. O medo intervém, e o cavaleiro recorre ao antídoto para o "maligno" que a mãe lhe ensinou: persigna-se, traçando a cruz cristã sobre a fronte e o peito. Foi precisa a intervenção da figura do cão⁹⁰, ambivalente como tantos outros símbolos medievais: fiel companheiro do caçador e, ao mesmo tempo, avatar e emblema do "infiel" e do diabo. No limiar da condição humana, a companhia do animal – sem *anima* – tem tanta força de metáfora nos contos e lendas como na arte medieval ⁹¹.

O alão cabeceava, figurando um abade velho em seu coro, o clérigo que no gozo dos seus privilégios (dormir, beber, comer) sem que lhe exijam assumir os deveres (caçar, combater, procriar)⁹², lembra a personagem que reconhecemos dos contos orais portugueses, onde o dever de orar por todos é muitas vezes cumprido pelas velhas, depositárias das orações adequadas a cada momento da vida familiar e comunitária. Curiosamente, encontramos também essa figura ambivalente de monge glutão,

⁸⁹ Alexandre HERCULANO, *Lendas e narrativas*, tomo II, Bertrand Editora, 27ª ed., Lisboa, s/d., p.11.

⁹⁰ Mircea ELIADE, *Imagens e símbolos*, Arcadia, Lisboa, 1979, pp. 37-38.

⁹¹ Cf. Bestiário do *Livro do Apocalipse*, à guarda do Arquivo Nacional Torre do Tombo, iluminado no Mosteiro do Lorvão, em Penacova, Memória do Mundo pela UNESCO.

⁹² Exemplo do frade glutão e hipócrita em REBELLO da SILVA, *Ódio velho não cança*, Empresa Lusitana Editora, Lisboa, 1920, p. 169.

ambicioso e perverso explorada como avatar da luxúria e hipocrisia em certos contos orientais.

A podenga vivaça mantém o alerta de quem guarda o segredo feminino, o de albergar a vida no seio – algo tão misterioso que, por roçar as prerrogativas de Deus criador, dá à mulher um estatuto paradoxal ⁹³, de feitiçaria ou de santidade: sendo vítima preferencial das artimanhas do demo, pode igualmente gerar santos e até Deus.

O papel desempenhado pelas duas figuras do cão não é acidental, insere-se dentro da tradição das alegorias medievais. Antigos mitos, cujos vestígios permanecem em muitos contos populares, atribuem ao cão uma função funerária, e esse atributo de guia no submundo persiste na literatura dos nossos dias. No mundo rural português, até ao século XX, o uivo do cão na madrugada era chamado "uivar à morte"; quando ouviam esse som de mau agoiro, muitos persignavam-se, temendo pela frágil vida dos velhos e dos doentes. Origens remotas dessas superstições estão registadas no estudo dos símbolos e alegorias; citamos como exemplo esta nota do *Dictionnaire des symboles* de J. Chevalier e A. Gheerbrant:

Il n'est sans doute pas une mythologie qui n'ait associé le chien au monde du dessous, à la mort, aux enfers, aux empires invisibles que régissent les divinités chtoniennes ou séléniques [...]. La première fonction mythique du chien est celle de psychopompe, guide de l'homme dans la nuit de la mort, après avoir été son compagnon dans le jour de la vie. D'Anubis à Cerbère, par Thoti, Hécate, Hermès, il a prêté son visage à tous les grands guides des âmes, à tous les jalons de notre histoire culturelle occidentale ⁹⁴.

Parentes próximos da maligna podenga da Dama seriam também todos os azougados cães pretos, que o povo apodava inúmeras vezes de "Diabrete", "Mafarrico" ou "Farrusco" – epítetos populares do diabo.

A análise das alusões literárias, o estudo dos costumes populares e a comparação de diversas formas de tradição oral, a sua confrontação com as aquisições da arqueologia e da história das antigas religiões indo-europeias acrescentam um valioso contributo para a interpretação dessas lendas. Algo dos longos e escuros invernos da Europa do Norte, ou do mistério das densas florestas medievais se oculta no cerne dessas alegorias contadas aos serões à lareira.

⁹³ Cf. Mircea ELIADE, *imagens e símbolos*, op. cit., pp. 37-38.

⁹⁴ Jean CHEVALIER & Alain GHEERBRANT (dir.), *Dictionnaire des symboles*, Robert-Laffont, Paris, 1969, p. 197.

Algo mais, ainda mais longínquo que o eco ampliado das façanhas de algum ilustre senhor feudal, mistificado pelo distanciamento no tempo e pelo fluir das tradições orais deformadas ao sabor dos recontos, se oculta no âmago do que chamamos de "maravilhoso medieval". No cerne do conto, como a semente no interior do fruto, encontra-se o que resta de um mito. Deformado, diluído pela passagem noutras culturas, perdidos os seus traços fundamentais quando fazia um todo com a mitografia de origem. Integrado num sistema de crenças, constituído como parte integrante de uma ideologia e geralmente esteio de comportamentos sociais (com suas normas, ritos, tabus, e interditos), o vestígio do mito faz com o conto um todo coeso e estruturante. Esse sentimento mágico-religioso mantém-se enquanto impulso comportamental, embora as crenças e os dogmas tenham sido absorvidos ou transitado para outra instituição religiosa; como o persignar do caçador, afirmação de fé cristã, mas também ritual para afastar malefícios:

Le mythe est essentiellement un récit que les usagers sentent dans un rapport régulier, d'ailleurs quelconque, avec un rite positif ou négatif de la vie magico-religieuse, ou juridico-religieuse, ou politico religieuse. Peu importe que ce récit fasse intervenir des dieux, des héros fabuleux, ou des personnages crus "historiques" : du moment que le récit accompagne ou justifie, ou illustre un rite, il mérite le nom de mythe.⁹⁵

Muitas dessas figuras que os contos orais veiculam são documentadas pelo testemunho da arte medieval ou pelos registos das linhagens. O tema do cavaleiro, por exemplo, pode desdobrar-se em várias "figuras". Cenas nitidamente iconográficas, como num códice, ou dramáticas, como os diversos planos de um "auto" ou "mistério". Podemos caracterizar personagens conforme a função que desempenham nos contos, mas também segundo os seus atributos plásticos. Nos contos populares de origem indeterminável, encontramos passagens de evidente gemelidade com as imortais canções de gesta e subsequente iconografia: o cavaleiro enquanto guerreiro e o seu cavalo: o cavalo é negro e robusto se o guerreiro é poderoso e viril; pode ser branco, se o guerreiro é uma alma penada ou um paladino dos oprimidos. Na trilogia o caçador, o cão de caça favorito e o animal perseguido, o momento sangrento tem a ver com reminiscências de ritos pagãos ou com a representação bíblica do sacrifício exigido a

⁹⁵ Georges DUMÉZIL, *Mythes et dieux des Germains: Essai d'interprétation comparative*, PUF, 1939, p. XI.

Abraão. Por vezes, esse animal selvagem ou familiar revela-se avatar de entidade sobrenatural ou um ser vivo possesso como a podenga e o onagro. Em muitos contos, o herói vítima de encantamento regride à forma animal: o monstro da Bela Menina, o Irmão Veado, o Príncipe Sapo, os Cisnes Encantados e tantos outros.

O caçador triunfante, que leva as suas presas ao castelo, onde a refeição congregará os familiares e vassalos próximos, beneficiará de prosperidade se os ritos e os tabus do Caçador Primordial ⁹⁶ forem cumpridos, conforme os ensinamentos dos ancestrais (por exemplo, não derramar sangue na Sexta-feira Santa; não matar fêmeas prenhas ou aleitando). No caso de D. Diogo, caçador de porcos do mato e de mouros, é o ensinamento da mãe que é renegado, e o efeito será igualmente nefasto.

O não cumprimento dos interditos leva fatalmente a uma punição e a uma expiação. A punição é, neste caso, a perda da paz doméstica e da presença feminina; a expiação é a partida para a guerra aos mouros e o conseqüente encarceramento. Todas estas figuras se perfilam à medida que avança a narrativa. Para visualizar todo esse universo, temos para admirar as pinturas nos grandes livros de Horas – o senhor, as damas, os vassalos, os cavalos, os cães, as presas ⁹⁷.

Nos contos, não raramente a "presa", voluntária ou constrangida, é uma dama ou donzela. Fada, moura encantada, ninfa de pés caprinos, vestida de alvo linho ou coberta pela longa cabeleira loira, ela está sempre alinhada na categoria de presa de caça, ainda que venha a ser castelã prestigiada, madre de ilustre progenitura, iniciadora de uma linhagem. Porque é de linhagem que se trata; e a sucessão de figuras serve para ilustrar o que a tradição nunca deixou de narrar: a velha crença pertinaz de que, no início, havia o poder sobrenatural e o homem; de algum modo, juntaram-se e procriaram. Não existe na terra mito das origens que não contemple um ou vários episódios de hierogamia. Mas essa pista levar-nos-ia tão longe no tempo, que é melhor regressarmos ao castelo de D. Diogo. Quando a Dama solta um grito, antítese do canto mavioso do encontro, desmascarada a barbárie pela crueldade do seu animal de companhia, eleva-se nos ares levando a filha. Mas o filho tem de ficar, penhor da continuidade da filiação agnática. A filha, dádiva do rico-homem aos direitos matrilineares, segue a mãe, e quem sabe se

⁹⁶ Sobre os mitos de origem e elos religiosos entre o caçador e as presas, cf. Mircea ELIADE, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Payot, Paris, 1979, v. 1, p. 37.

⁹⁷ Na categoria das presas, contam-se o cervo, caça marcada por interditos religiosos. Cf. a lenda de S. Julião, de Santo Huberto e outras lendas medievais da hagiografia cristã. O javali, ou porco-montês, animal sacrificial por excelência nas lendas do norte da Europa, é tema recorrente na iluminura românica do século XII.

Herculano, ao nomeá-la de Dona Sol, não cismava de prestar homenagem ao mito de Perséfone, salva do submundo por Hélios, o Sol.



3.2 - A aceitação do inverosímil

Não é dito, nem no *Livro de Linhagens* nem no reconto de A. Herculano, que a descoberta dos pés fendidos da esposa tenha aterrorizado o esposo caçador, como mais tarde sucederá com a morte do seu cão favorito. Várias ligações nos ocorrem: a aceitação do ilógico nos contos de fadas da parte do ouvinte/leitor; e a familiaridade do caçador com a criatura animal e suas conotações simbólicas, mitológicas ou lendárias. Nos rebanhos bíblicos, as ovelhas estão direita à e as cabras à esquerda: a mansidão e a torpeza. Os fiéis serão salvos e os perversos serão danados. Nos *Evangelhos*, as cabras representam o mal. O canto dos mortos, diz: "*et ab haedis me sequestra*" (que eu seja separado das cabras).

Emblema de Dionísio, o bode da pitonisa ou bode expiatório do ritual de purificação das faltas, é um animal real, próximo do homem desde tempos imemoriais (Fig.3.1) sem dúvida um dos primeiros a ser domesticado. As cabras medievais, companheiras das bruxas, são também as fêmeas do Bode Negro, essa lúbrica representação do diabo.

Em tempos de outras crenças mais telúricas, os seres caprinos foram testemunho de um tocante e pacífico costume. É o que podemos ver num baixo-relevo de Djerabulos – Karkémish (arte Hitita, segundo milénio a.C.): a rainha, com um filho ao colo, leva uma cabra pela trela; além de ama de leite, o animal é companhia de brincadeiras do menino. Ficou registado nas pedras, como símbolo da fertilidade, da vida doméstica, da amamentação, da abundância e dos cuidados com a prole ⁹⁸.

A aceitação do rico-homem galego da "enfermidade" dos pés da Dama talvez pudesse ser justificada pelo simbolismo das esculturas das abadias ao longo dos caminhos de Santiago, nomeadamente sobre a genealogia da rainha de Sabá ⁹⁹. Filha de

⁹⁸ In M. RIEMSCHEIDER, *Le monde des Hittites*, Edição Corrêa Buchet/Chastel, Paris, 1955, p. 108/109, e ilustração da p. 70.

⁹⁹ Ilustrações: A rainha de Sabá e Salomão, cerca de 1280, vitral da catedral de Colónia e esculturas da catedral de S. Tiago de Compostela.

mãe "djinn" (espírito) de nome Umeira e de Al-Himiari Bou-Scharh, vizir de Sharahbil Yakuf e rei do Sabá (Himyar, Iémen, do norte da Etiópia até à Eritreia), a menina, de nome Makéda ou Balqis, segundo a origem das fontes, era bela como uma criatura celestial. A história da visita da Rainha do Sabá ao rei Salomão está contada e recontada pelas tradições das Três Religiões do Livro. A versão que nos interessa é a da tradição corânica e a que consta do *Livro de Ester*, do século VIII. Este texto, que pode ser consultado no original ¹⁰⁰, diz-nos que, chegando a rainha ao templo, devia atravessar um passadiço de metal polido para chegar à presença de Salomão. A Rainha do Sul, que não estava familiarizada com o esplendor do templo, pensado tratar-se de solo molhado, levantou a orla das vestes de púrpura. Salomão faz-lhe notar que se enganou e censura-a pelas pernas peludas. Segundo o Corão, trata-se de rumores malévolos: alguns membros da corte, para afastar o perigo de Salomão poder vir a desposar uma estrangeira, espalharam rumores de que esta tinha pernas peludas e cascos de cabra em vez de pés. Salomão terá então mandado espelhar o pavimento onde a rainha devia passar. Tomando o espelho por água, a rainha levantou o vestido, revelando pernas humanas. Entre outras versões, uma deles diz que o rei a desposou, dando assim origem à linhagem dos reis da Etiópia. Outra curiosa lenda diz ter aí nascido o costume de as mulheres mediterrânicas usarem uma mistura de cera e mel para se depilarem, sobretudo nos rituais pré-nupciais.

Eva, Istar, Ísis, a rainha do Sabá, Melusina, quem é, destes contos, a heroína inaugural? Ou outra, mais antiga ainda, mãe da humanidade, deusa sem-par da fertilidade, esposa de *Yahweh*, a sublime *Asherah*, cujo nome os primeiros concílios apagaram dos Livros?

Na literatura do século XX, e já no limiar do século XXI, passeiam-se figuras que logo identificamos, mesmo as de genealogia incerta: acolhemos na memória, da terceira página de *A Quinta-essência*, de Agustina Bessa-Luís: "A estrangeira era ainda nos anos 60 uma aproximação à rainha do Sabá, com quem se faz dinastia mas não um pacto verdadeiro ¹⁰¹. "

¹⁰⁰ *Livros históricos do Antigo Testamento segundo a tradição cristã; Bíblia Hebraica*, livro 21º.

¹⁰¹ Agustina BESSA-LUÍS, *A Quinta-essência*, Guimarães Editores, Lisboa, 1999, p. 9.



Figura 3.1

A ovelha branca e a cabra preta no mundo rural medieval. Ilustrador desconhecido.

Fonte:

Tacuinum sanitatis, manual medieval sobre a saúde, baseado na obra *Taqwin al-sihha* تقوين الصحة, tratado árabe da autoria do médico iraquiano Ibn Butlan (1001-1066). (<http://data.abuledu.org/wp/?LOM=5860>). Acesso: 6-2016.

3.3 - humildes e misteriosos seres coadjuvantes

O que se segue na narrativa de Herculano é subsidiário da proliferação de relatos sobre episódios das guerras peninsulares ditas "santas". Deve o cavaleiro penitenciar-se por ter renunciado a persignar-se durante anos. Aquele que sentiu horror e desgosto pela morte do cão vai penitenciar-se matando mouros, anos a fio. Mas nos contos, tanto como nos mitos, nunca é inócua a desagregação do casal homem/fada. A separação implica a perda da harmonia familiar e a instabilidade no limiar do caos.

A libertação de D. Diogo Lopes do cárcere muçulmano só será possível por intermédio de um ser mágico, proporcionado pela Dama. É uma situação clássica nos contos maravilhosos ¹⁰². E, como também acontece noutros contos tradicionais, as condições que ela exige de Inigo Guerra irão renovar o pacto com o sobrenatural.

O paradoxo dessa passagem revela-se na atitude da Dama – aceitável do ponto de vista do "inverosímil", ingrediente que sabemos ser recorrente na trama dos contos. A Dama Pé-de-Cabra dispõe-se a libertar um cavaleiro cristão, prisioneiro de guerra nas prisões mouras. Isto faz o ouvinte (leitor) atento pôr em causa a lógica da filiação da Dama nas hostes do demo. A Dama, dando mostras de um genuíno sentimento "humanista", não parece guardar rancor ao cônjuge que a atraçou, quebrando o juramento e provocando o rompimento da unidade familiar. E no entanto, segundo as crenças da época, os mouros, "infiéis", aliados do diabo, seriam, obviamente, mais próximos da fada dos pés de cabra do que os implacáveis cristãos.

Não há explicação coerente, a não ser a que indubitavelmente nos autoriza a ler o conto de Herculano como "conto de fadas", onde o fluir dos acontecimentos obedece a uma ordem outra que não a do "verosímil". A par do orgulho de pertença a uma linhagem, a fada manifesta mais uma humaníssima qualidade melusiana, a do poderoso instinto maternal. O filho reincide, pois, no pacto com o sobrenatural, pedindo o auxílio da mãe para libertar o pai cativo dos mouros. A empreitada de resgatar o pai, só realizável mercê de intervenção sobrenatural ou mágica, acontece sob as instruções da mãe. É ao filho que ela presta socorro, livrando-o da angústia e do opróbrio face à derrota guerreira do pai e à sua impotência para reabilitar a linhagem masculina. Ela é também *Baba Yaga*, a feiticeira da floresta dos contos eslavos, fazendo dom de um

¹⁰² Cf. "Funções das personagens", in Vladimir PROPP, *Morfologia do conto*, Ed. Vega, Lisboa, 2000, pp. 65-110.

cavalo mágico ao príncipe. Para levar a bom termo a missão de resgate do pai, ela oferece ao filho o auxílio de um animal mágico, o onagro Pardalo.

O cavaleiro regressa à prática religiosa de sua mãe. O filho, D. Inigo, nunca mais entrou na Igreja; partia para as guerras de Leão armado até aos dentes e montado num enorme onagro. No dia a dia, caçava na floresta, fechando o círculo.

O cenário histórico, a guerra dita "santa" contra os muçulmanos, funciona então como meio hostil que o descendente tem que enfrentar, como percurso iniciático para chegar à maturidade. O pai, duplamente culpado – por ter consumado núpcias exógamas e por ter rompido a promessa feita nos esponsais – é agora um guerreiro decaído, por via da expiação que lhe foi imposta. O auxílio vem por via matrilinear. Nada que os registos das linhagens não tenham claramente exemplificado, por toda a Europa medieval, em numerosas lendas exemplares. Por outro lado, comportamentos semelhantes das fadas (imortais, espíritos, deusas), humanizadas pelo enlace terreno, são tão comuns nos contos como a situação oposta, em que o herói ascende a semi-deus pela união com a deusa. Quanto às intervenções diabólicas incongruentes, contraditórias nas suas oscilações em redor do eixo do bem e do mal, são tantas e tão variadas nos contos tradicionais, que escapam a qualquer padronização e teriam que ser revisitadas caso a caso. É que as visões do diabo e suas representações inserem-se num universo de imagens e significados tão vastos, que cada enumeração não passa de uma tentativa de esboço. Poderíamos começar com a descrição que Santa Hildegarda faz do anjo antes da queda, Lúcifer no esplendor da beleza, paramentado de pedras preciosas, cintilando como o céu estrelado, "resplandecendo no fulgor de todos os seus ornamentos" ¹⁰³.

O diabo dos contos, porém, vemo-lo em incontáveis versões populares, é muitas vezes um pícaro errante, inconstante e imprevisível. Intrmete-se nos assuntos humanos e ostenta uma maldade tão ingénua, uma inveja do Divino tão improfícua, que a tradição das narrativas populares não está isenta de condescendência, como se a sanha maniqueísta dos pregadores lhe angariasse uma certa fama desculpável de mau rapaz, "pobre diabo", tão perto dos desaires da vida que o torna mais familiar do que o Espírito Santo. E não é a cabra das brenhas mais pertença do povo do que as alvas pombas dos campanários?

¹⁰³ *Liber divinatorum operum*, PL 197, I, 4, 12-13, coll. 812-813, citado por Umberto ECO, in *Arte e beleza na estética medieval*, Ed. Presença, Lisboa, 1989, pp. 59-60. Cf. *Liber Divinorum Operum*, de Santa Hildegarda de BINGEN, introdução e tradução para inglês de Nathaniel M. Campbell, "The Catholic University of America Press", in <http://www.hildegard-society.org/p/liber-divinorum-operum.html>. Consulta em Julho 2016.



Figura 3.2

A cabra Heidrun pastando nos telhados da fortaleza Valhalla, morada de Odin. Segundo as crenças pré-cristãs do povo escandinavo, Heidrun (Heiðrún) a cabra de Odin, produz o hidromel de que o deus e os seus guerreiros se alimentam.

Fonte:

Icelandic manuscript by Ólafur Brynjúlfsson, 1760, Danish Royal Library, Copenhagen. (www.kb.dk/permalink/2006/manus/738/dan/99+recto). Acesso em 6-2016

Capítulo IV

RETRATOS E MITOGRAMAS

Les secrets les mieux gardés se dévident pourtant comme des pelotes de laine. Il suffit d'attraper le fil et de ne plus le lâcher... Mais quel fil? Où faut-il mettre la main dans cet écheveau? Comment retrouver le commencement de cette histoire?

André Chamson, *Suite Pathétique*¹⁰⁴

¹⁰⁴ André CHAMSON, "Adeline Vénicien", *Suite Pathétique*, Librairie Plon, Paris, 1969, p. 177.

4.1 - Era uma vez, num reino distante ...

*Do mesmo modo que não podemos admitir uma origem única para os contos, por exemplo, a origem mítica, considerando o conto e o mito como dois produtos radicalmente diversos, embora no conto entrem muitas vezes elementos míticos, vendo nos contos o produto de uma faculdade que se acha mais ou menos desenvolvida em todas as raças humanas, não podemos crer que a transmissão deles para a Europa, para cada país particular se operasse por um único veículo. O que nós hoje possuímos desses documentos é o resultado do struggle for life de tradições diferentes; é o resíduo da reacção de diversas correntes.*¹⁰⁵

Adolfo Coelho, *Contos populares portugueses*

Ainda que abordássemos cada conto como se fosse uma ilha, teríamos que considerar o movimento das ondas em redor, a profundidade do oceano em baixo, com todos os seres que o habitam e as suas incontáveis quimeras. Teríamos também que erguer os olhos para os seres do ar, os verdadeiros e os heráldicos, e para as alternâncias da luz e suas metáforas. E como se não bastasse, não saberíamos ignorar a imensidão incognoscível, para lá da atmosfera, tão povoada de alegorias como de astros e mistérios.

É ao auscultar esse imenso rumor de outras eras que as recolhas do imaginário popular se tornam valiosas, imprescindíveis; e os recontos de autor, no registo das suas leituras, preciosos e esclarecedores. Só lamentaremos os que, tendo sido narrados e recontados, ao longo das eras, por falta de transcritores se perderam. Como nota A. Coelho:

Em regra, pode considerar-se a tradição dos contos entre nós como assaz obliterada; falta-lhes vida, poesia, muitas vezes coerência; muitas feições significativas em versões de outros países tornam-se aqui ininteligíveis e só pela comparação se explicam.¹⁰⁶

Esta constatação do investigador Adolfo Coelho, linguista e pedagogo, aparece no prefácio do autor da antologia *Contos Populares Portugueses*, seguida de outra, quase um lamento: "A sua forma em geral é seca, monótona, enumerativa". Esta reflexão remete para a diversidade de expressões, da voz ao cálam; e do mesmo modo que prestamos homenagem a Gonçalo Fernandes Trancoso, Alexandre Herculano e

¹⁰⁵ Adolfo COELHO, *Contos populares portugueses*, prefácio do autor, *op. cit.*, pp. 74-75.

¹⁰⁶ *Idem*, pp. 42-43.

outros, lembramos alguns pitorescos episódios, como o pedido de Madame Méry Laurent, *femme du monde*, que levou Stéphane Mallarmé a reescrever, em 1893, os contos indianos publicados por Mary Summer, "numa escrita literariamente pobre" ¹⁰⁷.

Telma Costa, a tradutora destes quatro recontos de Mallarmé, disse no prefácio da edição: "A versão resultante contém deleites estilísticos para alimentar incontáveis horas de estudo e reflexão. Sobre a escrita mallarméana e sobre o Francês. Sobre técnica narrativa e sobre convivência com o exotismo oriental" ¹⁰⁸. Acrescentaríamos: e sobre critérios de tradução, pois Telma Costa não pegou no texto de Mallarmé "à la légère" e entendeu "acontecimentos, lugares, figuras presentes, o fogo e os cheiros, os sons e as atmosferas no presente do indicativo; e a fala recheada de associações, de reparos, de recordações". Para logo, sem reticências, em curta frase, atribuir ao "imaginário" o estatuto que é o segredo da sua universalidade e perenidade: "Não são personagens e acontecimentos narrados, são factos reais que existem na escrita" ¹⁰⁹.

O que faz da profusão das figuras caracterizadas nestas versões um manancial de inspirações, dando razão, mais uma vez, a Adolfo Coelho:

Do mesmo modo que as línguas literárias vivem principalmente à custa das riquezas que lhes oferecem as línguas populares, como diamantes brutos que aquelas só têm que polir e fazer valer pela disposição artística, assim as literaturas só têm valor verdadeiro quando aproveitam as minas da tradição popular, haurem delas as formas cujo sentido humano é provado pela sua generalização no tempo e no espaço, vazando nelas os sentimentos e concepções de uma época e imprimindo-lhes o cunho de uma grande individualidade poética. ¹¹⁰



4.2 - O rei mancebo e a princesa curandeira

Para iluminar um a um os retratos de corpo inteiro das personagens marcantes nos contos populares portugueses, forçoso seria delimitar um *corpus* e focar a análise só nesse intuito. Mas o universo dos contos é um edifício poroso, um palácio com tantas janelas, que para abrir umas forçoso é fechar outras. Assim, escolhemos alguns contos,

¹⁰⁷ Stéphane MALLARMÉ, *Contos Indianos*, Editorial Teorema, tradução de Telma Costa, Lisboa, 1997.

¹⁰⁸ Telma Costa, in Stéphane MALLARMÉ, *Contos Indianos*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁰⁹ *Idem*, pp. 7-9.

¹¹⁰ Adolfo COELHO, *op. cit.*, Prefácio do autor, p. 49.

onde as personagens são universais, como é o caso desta princesa Brancaflor, feiticeira como sua mãe: "[...] Chamava-se a filha do rei Brancaflor e tanto ela como a rainha sua mãe eram feiticeiras. A mãe podia fazer quanto pudesse desde a madrugada até à meia-noite, e Brancaflor podia usar os seus poderes de noite e de dia. [...]"¹¹¹.

Tal como Isolda, a amada de Tristão, que era feiticeira e curandeira como a rainha-mãe, esta princesa aprendera com a mãe os segredos da magia¹¹².

Enquanto ela andava encantada em pomba, (Fig. 4.1) o "serviçal" do rei (noutras versões nomeado como: "enviado", "pajem", "irmão mais novo") andou em demanda no reino da Chuva, no reino do Vento, no reino do Sol. O rei dá-lhe tarefas impossíveis, que ele cumpre com a ajuda de um "auxiliar sobrenatural", neste caso a princesa feiticeira Brancaflor. Face ao inverosímil das tarefas cumpridas, o rei repete uma fórmula, que é respondida com outra fórmula, ardilosos jogos de palavras, como no conto bretão, também declinado em inúmeras variantes, *Yvon et Finette*¹¹³. Também as gotas de sangue falante aproximam estas duas versões, no entanto diferentes quanto à caracterização das personagens em cena.

O interdito da gota de sangue, que não deve cair sobre a pele do rapaz, aparenta este conto com os exemplos que Bruno Bettelheim cita, onde objetos mágicos ficam indelevelmente marcados "pelo sangue que não pode ser limpo", remetendo para antigos tabus ligados à periodicidade do ciclo reprodutor feminino e ao desfloramento¹¹⁴.

O herói andante, cumprindo penosas tarefas para merecer casar com Brancaflor, princesa feiticeira, é nesta versão nomeado como "criado do rei", o que marca bem a origem popular do reconto. Por vezes aparece "criado particular do rei"; o que nos levaria para outras antigas narrações, em que conflitos de ciúme desencadeariam imortais dramas.

¹¹¹ Adolfo COELHO, "Brancaflor", *Contos populares portugueses, op. cit.*, p. 113.

¹¹² *Tristão e Iseu*, trad. João Barreira da versão de Joseph Bédier, ed. Excelsior, Lisboa, 1953, p.28.

¹¹³ Cf. "Yvon et Finette", conto bretão de origem celta, por Hélène A. GUERBER, in *Contes et légendes*, J. E. Mansion, Londres, 1946, pp. 68-91.

¹¹⁴ Cf. "O Barba Azul", in "O ciclo do animal-noivo dos contos de fadas", Bruno BETTELHEIM, *Psicanálise dos contos de fadas*, Bertrand, Lisboa, 2006, p. 377. O antropólogo e etnólogo Jorge Dias, em *Rio de Onor, Comunitarismo Agro-pastoril*, insere um "romance de cordel" que começa assim: "Morena perdeu um lenço / Com três pinguinhas de sangue. / Quem lho achou que lho deia. / Quem no manchou que lho lave. [...]", testemunhando o simbolismo do sangue nos ritos de passagem femininos na cultura rural portuguesa. Cf. Jorge DIAS, *Rio de Onor – Comunitarismo Agro-pastoril*, Editorial Presença, Porto, 1981, p. 232.

As peripécias do percurso do casal, fugindo do rei que os quer matar, retomam a estrutura do conto bretão, com as recorrentes transformações que o poder da princesa feiticeira pratica sobre os elementos ¹¹⁵.

A metamorfose da princesa em pomba (ser do ar) insere esta variante num outro ciclo, que alinha os contos pelo simbolismo dos elementos ¹¹⁶. Narrações que podem ser descodificadas à luz dos ensaios sobre a imaginação da matéria ¹¹⁷ de Gaston Bachelard:

C'est seulement quand on aura étudié les formes en les attribuant à leur juste matière qu'on pourra envisager une doctrine complète de l'imagination humaine. On pourra alors se rendre compte que l'image est une plante qui a besoin de terre et de ciel, de substance et forme. ¹¹⁸

¹¹⁵ Cf. H. GUERBER, *op. cit.*, pp. 68-91; A. COELHO, *op. cit.*, pp. 113, 120.

¹¹⁶ In B. BETTELHEIM, "As três linguagens", *Psicanálise dos contos de fadas, op. cit.*, pp. 125-132.

¹¹⁷ Gaston BACHELARD, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, Paris, 1938; *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942; *L'Air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943; *La Terre et les rêveries du repos*, José Corti, Paris, 1946; *La Terre et les rêveries de la volonté*, José Corti, Paris, 1948; *La Poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1957.

¹¹⁸ Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière, op. cit.*, p.9.



Figura 4.1

Ave com rosto humano num dos enigmáticos azulejos do Palácio Fronteira em Lisboa. Harpia, ou a pombinha encantada ao pé da fonte onde o príncipe deixou a donzela no conto *As três cidras do amor*?

"O hortelão, quando andava a regar as flores, viu passar pelo jardim uma pomba ..."

Fontes:

Teófilo Braga, "As três cidras do amor", *Contos tradicionais do povo português*, Vol. I, pp. 211-213.

Pascal Quignard, *A Fronteira – Azulejos do Palácio Fronteira*, Quetzal e Éditions Chandeigne, Lisboa, 1992. P.77.

4.3 - O aprendiz de feiticeiro

O conto número XV da compilação de Adolfo Coelho, "O criado do *estrujeitante*"¹¹⁹, presta-se a uma análise semelhante à que faz Bruno Bettelheim do conto dos irmãos Grimm "As três linguagens" – "história que recua muito no tempo: encontram-se versões delas em muitos países europeus e asiáticos"¹²⁰. No conto dos irmãos Grimm, é o pai que manda o filho sair de casa, "por ser estúpido e não aprender coisa alguma", afim de estudar com mestres que vai encontrar pelo mundo fora. O rapaz aprenderá sucessivamente a linguagem dos cães, das aves e das rãs – num claro simbolismo do entendimento dos três elementos terra, ar e água¹²¹.

No conto recolhido por Adolfo Coelho, a aprendizagem é representada pelas metamorfoses: trata-se do périplo de uma iniciação. O amo furta-se à transmissão dos saberes, guarda ciosamente os segredos da arte. O rapaz, por sua vez, ocultara do mestre que sabia ler. Esta confrontação da ocultação do saber por parte do mestre e da apropriação da "ciência oculta" pela literacia escondida do discípulo, data o conto de uma era em que ciência e magia se identificavam e o saber ler era privilégio de poucos: "O amo dele era um estrujeitante; de noite escrevia e o rapaz ia vendo o que ele escrevia sem que ele o suspeitasse"¹²². Depois de ler todos os livros mágicos, o aprendiz volta para casa dos pais, mas, perseguido pelo mestre, submete-se a várias metamorfoses, na sequência listada na Tabela 4.1.

Tabela 4.1 – Confronto de metamorfoses entre mestre e aprendiz.		
<i>Metamorfoses</i>	<i>Animal/vegetal</i>	<i>Artefactos /elementos</i>
1 ^a : Aprendiz	Cão (galgo)	Trela (fita) (elemento terra)
2 ^a : Aprendiz	Cavalo (montada)	Freio (elemento terra)
3 ^a : Aprendiz	Peixe (alimento)	Fonte (elemento água)
4 ^a : Feiticeiro	Lontra (predador do peixe)	Fonte (elemento água)
5 ^a : Aprendiz	Pomba (mensageira)	(elemento ar)
6 ^a : Feiticeiro	Milhafre (predador da pomba)	(elemento ar)
7 ^a : Aprendiz	Maçã (alimento)	(vegetal)
8 ^a : Feiticeiro	Homem (alimento)	Regaço da dama
9 ^a : Aprendiz	Painço (alimento)	Dedos da dama
10 ^a : Feiticeiro	Galinha (alimento)	(elemento terra)
11 ^a : Aprendiz	Raposa (predador da galinha)	(elemento terra)

¹¹⁹ Adolfo COELHO, *Contos populares portugueses, op. cit.*, p. 121, nota de rodapé: o que faz trejeitos, mágico.

¹²⁰ Cf. "As três linguagens", Bruno BETTELHEIM, *Psicanálise dos contos de fadas, op. cit.*, pp. 125-132.

¹²¹ Bruno BETTELHEIM, *Psicanálise dos contos de fadas, op. cit.*, nota de rodapé nº 10.

¹²² A. COELHO, *op. cit.*, conto nº XV, pp. 121.

O domínio da natureza, esquematizado simbolicamente nas metamorfoses, identifica o conto como um périplo de iniciação. Após as transmigrações, o regresso à realidade depende de um artefacto do mundo real, ou de um adjuvante.

Após a batalha de magia entre feiticeiro e aprendiz, ganha a vitalidade da juventude contra a sabedoria da velhice. O aprendiz regressa a casa na sua forma humana. Mas não é o adolescente "estúpido" que regressa, é um mágico experiente, um adulto que acusa o pai de merecer a forca, por tê-lo colocado em perigo ao vender o cavalo com o freio, desobedecendo às suas instruções.

A animosidade entre gerações atinge uma violência simbólica, como interpreta Bruno Bettelheim nestes episódios, mas talvez possamos ir mais longe no tempo, com o dito português "o filho que mata a mãe", metáfora da planta que seca para dar lugar à semente, o que nos leva aos antiquíssimos mitos agrários, como a morte e ressurreição de Osíris, representada nos ritos pelo germinar do trigo, ou ao dogma de Cristo metamorfoseado em pão no ritual católico.



4.4 - A donzela vai à guerra

A donzela formosa vai servir para casa do rei, mas deve vestir-se de rapaz, para se furtar ao perigo de sedutores indesejados. É um clássico, o conto da donzela que toma o lugar do pai, por falta de um primogénito em idade de combater. A versão que Adolfo Coelho recolheu tem o título "A afilhada de Santo António" ¹²³. Aqui o disfarce implica um refúgio nos atributos do outro sexo que se quer convincente, uma "performance" que indica uma profunda mudança de atitude:

- «Venham armas e cavalo/ Que eu serei filho barão.»
- «Tendes los olhos mui vivos. /Filha, conhecer-vos-ão.»
- «Quando passar pela armada /Porei os olhos no chão.»
- «Tendes los ombros mui altos /Filha, conhecer-vos-ão.»
- «Venham armas bem pesadas, / Os ombros abaterão.»
- «Tende' los peitos mui altos /Filha, conhecer-vos-ão.»
- «Venha gibão apertado, / Os peitos encolherão. »
- «Tende' las mãos pequeninas / Filha, conhecer-vos-ão.»
- «Venham já gantes de ferro / E compridas ficarão.»
- «Tende' los pés delicados, / Filha, conhecer-vos-ão.»

¹²³ Adolfo COELHO, *Contos populares portugueses, op. cit.*, conto XIX, pp. 136-139.

— «Calçarei botas e esporas, / Nunca delas sairão.»¹²⁴

Na narrativa chinesa *Balada de Hua Um Lan*, a cena em que o presumido guerreiro recupera a aparência feminina, é delicadamente descrita, como uma pintura:

[...] Aberto o portal a oriente
Eis-me sentada no leito a poente
Despida a armadura de guerra
Ponho o vestido de antigamente
De novo pinto carmim no rosto
Junto à janela ergo o cabelo em nuvem
Em frente do espelho aplico uma flor

Fora de portas os camaradas
Espreitam incrédulos e perplexos
Por doze anos lutámos juntos
Um Lan não era uma dama graciosa. [...] ¹²⁵

No conto "A afilhada de Santo António" que Adolfo Coelho recolheu, o disfarce é uma subtil metamorfose, a figura ambígua do falso pajem perturba a rainha, que três vezes tenta seduzi-lo. Exasperada pelo mistério da beleza andrógina, quando não consegue os seus intentos, a rainha tudo faz para desacreditar Antónia/António aos olhos do rei, sugerindo que ele seria capaz de levar a bom termo tarefas impossíveis.

Uma dessas tarefas é "ir à moirama" resgatar a filha do rei que está "cativa dos moiros." No regresso, o príncipe denuncia ao mesmo tempo o embuste da donzela e a luxúria da rainha: – "Porque te dei com a verdasca/À saída da moirama? / – Foi porque a minha mãe /Três vezes te levou à cama". O conto integra, assim, elementos importados de relatos das tradições peninsulares sobre a era da Reconquista. Lembremos que foi recolhido por A. Coelho em Coimbra, na zona que produziu importante literatura medieval. O "pajem", Antónia travestida, afilhada de Santo António, é auxiliada pelo padrinho. Neste tipo de contos, a personagem auxiliar, ou coadjuvante ¹²⁶ pode ser fada, bruxa, alma penada, animal encantado ou o próprio diabo. A substituição da figura feérica pelo santo da devoção do narrador ou do padroeiro da

¹²⁴ "Donzela que vai à Guerra", *Romanceiro*, coligido por Almeida GARRETT, in *Obras Completas de Almeida Garrett*, Ed. Estampa, II Volume, Lisboa 1983 pp. 75-76.

¹²⁵ *Balada de Hua Mu Lan*, da tradição popular chinesa, tradução para português com a colaboração da Professora Dr^a Stella Lee Shuk Yee. Cf. outras versões disponíveis em: <http://biblioweb.hypotheses.org/8460>; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58025075/f197.langFR>

¹²⁶ Classificação dos contos segundo Propp, in Vladimir PROPP, *Morfologia do conto*, op. cit., quadro III, IV e V, pp. 181-184.

região onde o conto está mais disseminado é muito comum, sobretudo nas regiões atravessadas pelos caminhos de Santiago ou de outras famosas abadias ou santuários ¹²⁷.

A rainha que tenta seduzir o pajem juvenil conhecemo-la da literatura medieval. Não caberia aqui a longa lista das heroínas que recorreram ao traje masculino para levar a bom termo tarefas impostas por deveres ou ideais. (Fig. 4.2) Fiéis ao intuito de iluminar retratos e semelhanças, lembremos uma das mais famosas donzelas travestidas, a lindíssima Silence (*Le Roman de Silence*, de Heldris de Cornouailles, século XIII). Quando o rei de Inglaterra interdita às filhas o direito à herança patrilinear, Cador, conde da Cornualha, dá à filha recém-nascida o nome de Silence e educa-a como um rapaz. Adolescente de grande formosura, Silence torna-se jogral e, por fim, cavaleiro. A rainha apaixona-se, mas o cavaleiro esquiva-se. Quando Merlin revela a verdadeira natureza da donzela, o rei condena a rainha a ser esquartelada e desposa Silence.

¹²⁷ Sobre o conceito de "domesticação", apropriação cultural na tradução, cf. Umberto ECO, *Dizer quase a mesma coisa. Sobre a tradução*, Ed. Difel, Lisboa, 2005, pp. 167-186.



BRADAMANTE E FIORDISPINA

Figura 4.2

"Bradamante e Fiordispina" Gravura de Guido Reni (1575-1642).

A princesa Fiordispina encontra a donzela guerreira Bradamante.

Fontes:

http://data.bnf.fr/12289089/guido_reni/

Orlando Furioso de Ludovico Ariosto. (www.geneseo.edu/orlando_furioso).

www.orlandofurioso.com/riassunto-per-canti/150/riassunto-canto-25

4.5 - O maléfico interlocutor

Apostando a carga das suas azémolas sobre a eficácia das duas proposições do adágio "Mais vale quem Deus ajuda que quem muito madruga" ¹²⁸, dois almocreves encontram o diabo, a quem pedem opinião na contenda. O diabo escolhe "quem muito madruga". Os dois companheiros perguntam o mesmo a um caminhante não identificado e este dá igual resposta. O almocreve que apostara na ajuda de Deus perde tudo e continua o caminho sozinho. O reconto, incompleto, não menciona a aposta dos bens na polémica. Esta só se subentende a partir do segundo parágrafo: "O almocreve que dizia que mais valia quem cedo madruga disse para o outro que lhe desse o burro com as fazendas que tinha apartado" ¹²⁹. Desamparado, o bom crente fica ao relento e recolhe a "uma mina". Abrigado para a noite, escuta uma assembleia de diabos.

Estes diabos não parecem pertencer ao mesmo esquadrão do mal que o diabo cavaleiro, a quem interrogam na encruzilhada, figura solene de Belzebu, que dá a sua sentença, premiando a descrença, e segue esfingicamente o seu caminho. Os diabretes, esses, vangloriam-se com os transtornos e infelicidades da vida humana, lembrando os pérfidos e inquietos *djinnns* da literatura árabe ¹³⁰ (Fig. 4.3). Tendo ouvido dos mafarricos onde o mal pôs entraves à harmonia, o bom almocreve segue remediando os desastres: libera a água dos poços, exorciza a cobra abrigada no seio da princesa, usando para isso a inversão do corpo ¹³¹, suspensa pelos pés, sobre uma bacia de leite.

A simplicidade da linguagem neste reconto não obsta a que se reconheçam antigas "figuras", vestígios de ritos e metáforas muito antigos, ainda patentes noutros suportes. "Toute eau est un lait" ¹³², afirma Gaston Bachelard e acrescenta, resumindo o simbolismo do leite:

La première syntaxe obéit à une sorte de grammaire des besoins. Le lait est alors, dans l'ordre de l'expression des réalités liquides, le premier substantif, ou, plus précisément, le premier substantif buccal. ¹³³

¹²⁸ Adolfo COELHO, *Contos populares portugueses, op. cit.*, conto XX, pp. 140-142.

¹²⁹ *Idem, ibidem* p. 140

¹³⁰ Episódio recorrente na ficção do romancista Naguib MAHFOUZ. Por exemplo, in *As Noites das Mil e Um Noites*, Ed. Difel, Lisboa, 1998.

¹³¹ "O pendurado" do Tarot, suspenso pelos pés, símbolo de iniciação passiva, representa também a resistência às influências nefastas.

¹³² Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves, essais sur l'imagination de la matière, op. cit.*, p.135

¹³³ *Idem, ibidem*.

A cobra é da mesma natureza do "animal maléfico", alojado no mais íntimo do coração humano – como o "sapo sapão" no conto paradigmático "Ida do soldado João ao inferno", ou o "Rei das serpentes" que se apossa do peito do mercador no conto "A hospitalidade do Pachá"¹³⁴.

A natureza do almocreve, enquanto discípulo espiritual, revela-se quando recusa o prémio que lhe cabe pela cura da princesa, o casamento que lhe é proposto pelo rei, renunciando assim ao acesso ao poder e à subida de estatuto social. Da montada asinina ao corcel real, eis o almocreve agindo como os cavaleiros das sagas medievais, pois pede ao rei um bom cavalo e meios para continuar a jornada. É curiosa (perguntamo-nos: accidental?) a semelhança com uma passagem de *Tristão e Isolda*: "Mas ao menos consegui do rei que em recompensa pelos meus passados serviços, para que eu possa sem pejo cavalgar longe daqui, me dê suas posses com que pagar as minhas despesas, resgatar o meu cavalo e as minhas armas" ¹³⁵.

Na recolha de A. Coelho, o conto acaba abruptamente, com o outro almocreve a tentar recolher dos mafarricos informações que o levem às mesmas benesses que o companheiro por ele desapossado do burro e fazenda. Acaba morto à bordoadada pelos diabos, que o descobriram escondido na mina porque cheirava a "fôlego vivo". Odor que não tinham podido sentir quando ali estivera o homem que confiava na divina Providência.

O conto está, pois, recheado de referências de todas as filiações, do mito à hagiografia, da Bíblia à alquimia. Para aprofundar os vestígios, seria mister reunir o máximo de versões, incluindo aquelas em que não constam as implicações religiosas, e lançar mão do máximo de instrumentos de análise postos à disposição pelos investigadores acreditados.

¹³⁴ "L'hospitalité du Pacha", H. A. GUERBER, *Contes et légendes, op. cit.*, pp. 112-116.

¹³⁵ *Tristão e Iseu*, João BARREIRA, *op. cit.*, p. 74.

Numa reminiscência pessoal, o almocreve "que cedo madruga" lembra *Papageno*, que, pela sua proximidade com a ordem natural do mundo material, não pode, apesar da natural bondade e candura, aceder à sabedoria de ordem espiritual e não será nunca um "Iniciado" na nova era que se anuncia¹³⁶.

Quanto aos almocreves em jornada com seus burros ajoujados de mercadorias, traçaram caminhos em demanda das feiras, cruzaram atalhos pela floresta medieval – matriz e palco de tantos contos maravilhosos.

¹³⁶ No *libretto* de Emanuel Schikaneder para *A flauta mágica*, de W. A. Mozart, a Rainha da Noite promete dar em casamento Pamina, sua filha, a Tamino, viajante estrangeiro. Para libertar Pamina, presa no castelo de Sarastro, Tamino usa instrumentos mágicos: sistro de sinos e flauta encantada. Monostatos, o criado mouro, persegue Pamina com propostas amorosas. Ao encontrar Papageno, aterrorizam-se um ao outro, cada qual pensando estar em presença do diabo (diabolização do estrangeiro, "o outro"). Tamino percorre o caminho iniciático dos três templos: Sabedoria, Razão e Natureza. No deambular labiríntico em demanda da princesa, Tamino encontra o sábio Sarastro. Toca a flauta e os animais selvagens deitam-se a seus pés (como Orfeu e Dáfnis). Emanuel Schikaneder construiu o libretto a partir de vários contos tradicionais, tal como aconteceu com numerosas óperas, *ballets* e outras peças de música clássica.



Figura 4.3

S. Miguel e seus anjos combatendo o dragão do Apocalipse. Manuscrito iluminado (1220/1270).

S. Miguel e os anjos combatem o dragão de sete cabeças montado por três diabos. Além das características iconográficas tradicionais como cornos e os pés caprinos, os diabretes apresentam esgares sarcásticos e narizes tortos, o que acentua o efeito cômico e inofensivo.

Fonte:

Biblioteca municipal de Toulouse.

(<http://numerique.bibliotheque.toulouse.fr/cgi-bin/library?c=enluminures>). Acesso: 4-2016.

4.6 - Quando Barba-Azul era Mouro

Um "colhereiro"¹³⁷ vai para as matas, muito longe de casa, apanhar madeira para fazer utensílios. Descobre um buraco no tronco de um velho castanheiro e por ele desce a um palácio subterrâneo, onde encontra um "mouro encantado". O Mouro ordena-lhe, sob pena de morte, que lhe traga "a primeira coisa que lhe salte ao caminho" quando voltar a casa. Pensando que seria a sua cadelinha, o colhereiro aceita. Sai-lhe ao caminho a mais velha das três filhas, que se dispõe a ir para o palácio do Mouro para salvar o pai. O Mouro dá à donzela as chaves de casa, uma delas enfiada em cordão de ouro fino, que abre a sala onde sob nenhum pretexto deverá entrar. Segue-se o episódio da desobediência e conseqüente morte da rapariga por decapitação, tal como nos contos do ciclo "Barba Azul". Acontece o mesmo com a segunda filha, e, chegada a vez da filha mais nova, o Mouro faz-lhe as mesmas recomendações. Na sala interdita, a menina acha, entre as malogradas esposas, as irmãs degoladas "ainda quentes". Segue-se um ritual de manipulação de pucarinhos cheios de sangue e recolocação das cabeças das irmãs no lugar, que tornam à vida. As outras esposas sacrificadas são deixadas à sua sorte. As irmãs aconselham a mais nova a limpar da chave a mancha de sangue, e o Mouro não desconfia de nada. Ao contrário do que acontece nas outras versões do ciclo "Barba Azul", onde a mancha é indelével, a filha mais nova limpa a Chave. Entretanto o Mouro apaixona-se pela mulher "a ponto de se deixar dominar por ela". Ela pede-lhe então que leve ao pai "que estava muito pobre", uma barrica de açúcar. Esconde uma das irmãs dentro da barrica e diz ao Mouro que a leve a casa do pai, enquanto fica a vê-lo do mirante.

A menina dentro da barrica ia murmurando: «Eu bem te vejo, eu bem te vejo» e o Mouro respondia: "Lindos olhos que tanto vedes, correr, correr." Repete-se a ladainha com o envio de nova barrica com a irmã do meio lá dentro. Por último, a diligente irmã mais nova faz uma boneca de palha, vestida com as suas roupas e coloca-a no mirante. Mete-se ela na barrica que o Mouro leva a casa do pai, sempre repetindo a fórmula «Eu bem te vejo». Regressando a casa, o Mouro cai do mirante, abraçando a boneca de palha, e morre "rebetado", sumindo num ápice o castanheiro, o palácio, a sala sangrenta e o Mouro, "tudo obra de encanto"¹³⁸.

Nesta original versão da série Barba-Azul¹³⁹, recolhida em Coimbra, o pai das raparigas é um artesão que recolhe ele mesmo a matéria-prima na floresta para fazer colheres, logo, é também lenhador¹⁴⁰; o conto diz-nos que há por lá grandes castanheiros. O "Mouro", que não sabemos se tem barba negra, azul asa-de-corvo, sabemos que se ausenta regularmente de casa deixando as chaves às esposas. Também

¹³⁷ Adolfo COELHO, *Contos populares portugueses, op. cit.*, "O colhereiro", conto XXVI, pp. 159-161 .

¹³⁸ "O colhereiro", resumido por nós da versão de Adolfo Coelho.

¹³⁹ Sobre outras variantes, cf. Bruno BETTELHEIM, *Psicanálise dos contos de fadas, op. cit.*, p. 377.

¹⁴⁰ Marie-Louise VON FRANZ faz uma leitura jungiana das imagens arquetípicas do alfaiate e do sapateiro ao analisar as profissões no conto dos irmãos GRIMM "Os dois andarilhos". Este capítulo fornece importantes pista para a descodificação de alguns contos da tradição portuguesa, onde a profissão dos protagonistas aparece desfasada do argumento, como por exemplo, "A carpinteirazinha", conto recolhido no Algarve, inserido na compilação de Teófilo BRAGA *Contos tradicionais do povo Português, op.cit.*, pp. 153-154. Para uma abordagem historicista, cf. a linhagem d'Ayres Carpinteiro, in: *Portugaliae Monumenta Historica, Scriptores*, "Os livros de linhagem", *op. cit.* p.169.

sabemos que dispõe de grandes barricas de açúcar, pelo que deve ser mercador. Acrescentemos que Bruno Bettelheim acha Barba-Azul "o mais detestável e monstruoso dos maridos dos contos de fadas"¹⁴¹. Na versão portuguesa, o marido é "mouro". Perrault não diz que é mouro, mas dá-nos um retrato muito preciso: "Mais, par malheur cet homme avoit la barbe bleüe; cela le rendait si laid et si terrible, qu'il n'estoit femme ni fille qui ne s'enfuit de devant luy"¹⁴². Retrato que nos remete para "uma feição" que Chrétien de Troyes eternizou, assumindo sem reticências a semelhança com o "Mouro":

Uns vileins, qui resanbloît Mor,
leiz et hideus a desmesure,
einsi tres leide criature
qu'an ne pourroit dire de boche,
assis s'estoit sur une çoche
une grant maçue en sa main. [...] ¹⁴³



4.7 - A Bela-Menina e o noivo-bicho¹⁴⁴

No tempo em que os portugueses se faziam ao largo, "era uma vez um homem; vivia numa cidade e trazia navegações no mar, e depois foi ele e deu em decadência por se lhe perderem as navegações" ¹⁴⁵.

Adolfo Coelho, no prefácio da obra citada, aponta as analogias desta versão com "La Belle et la Bête", de Madame Le Prince de Beaumont ¹⁴⁶. A compilação de Consigliere Pedroso, *Contos populares portugueses* (1ª Edição de 1910), apresenta a curiosa versão "A menina e o Bicho"¹⁴⁷, a mais próxima da que me contavam em

¹⁴¹ Cf. Bruno BETTELHEIM, *Psicanálise dos contos de fadas*, op. cit., p. 377.

¹⁴² Charles PERRAULT, *Histoires ou Contes du temps passé*, Claude Barbin, Paris, 1697, p. 68. In [https://fr.wikisource.org/wiki/Histoires_ou_Contes_du_temps_passé_\(1697\)/Original/La_Barbe_bleue](https://fr.wikisource.org/wiki/Histoires_ou_Contes_du_temps_passé_(1697)/Original/La_Barbe_bleue). Acesso em 5-2016.

¹⁴³ Chrétien DE TROYES, *Le chevalier au Lion*, vv. 286-291 (Um vilão, que parecia Mouro/feio e hediondo em desmedida/tão feia criatura/que ninguém o pode descrever por boca/ estava sentado num cepo/com um grande bordão na mão.) Tradução nossa.

¹⁴⁴ Cf. "O ciclo do animal-noivo", in Bruno BETTELHEIM, *Psicanálise dos contos de fadas*, op. cit., pp. 356-362.

¹⁴⁵ "A Bela-Menina", Adolfo COELHO, *Contos populares portugueses*, conto XXIX, pp. 167-170.

¹⁴⁶ Mme. Le Prince de BEAUMONT, *Contes moraux pour l'instruction de la jeunesse*, éd. Barba, Paris, 1806, 3 volumes.

¹⁴⁷ Z. C. PEDROSO, *Contos populares portugueses*, Vega, 6ª edição Lisboa, 1996, pp. 90-94.

criança. Dois enigmas despertavam curiosidade, duas passagens que o conto não deixava configurar: "Ela, para que pai a deixasse, disse então: – Quero que o meu pai me traga um corte de goraz ¹⁴⁸ em campo verde. O homem foi para a feira, e comprou todas as coisas que as filhas lhe tinham pedido, e não fazia senão procurar o corte de goraz em campo verde. Mas não o encontrou. Era coisa que não havia. [...]". O outro enigma tem a ver com a raridade da prenda pedida: "– Oh! meu pai, eu tinha-lhe pedido isto, porque era coisa que não havia [...]". Porque seria tão improvável achar "um corte de goraz em campo verde"? Como peças perdidas de um jogo reencontradas numa remota gaveta, é no painel matizado das variadas versões que podemos encontrar soluções para a indefinição de certas imagens. Encontramos nas recolhas de Teófilo Braga, esta passagem de uma versão do conto " O sapatinho de cetim"¹⁴⁹, recolhida no Algarve: "No segundo dia foi a menina à festa, com o poder da varinha de condão, e com um vestido de campo verde semeado de flores". Aqui, o campo verde é o de um vestido semeado de flores. Ao contrário do azul de índigo ou do vermelho de garança, o precioso verde, puro e luminoso, era, antes da indústria de corantes químicos, tão difícil de obter que só as fadas ou os príncipes fadados o podiam providenciar. E assim vestidas com os raros padrões sobre as preciosas cores, as donzelas escolhidas iam aos bailes feéricos com vestidos que as individualizavam no meio das outras. Comparando estas passagens das versões portuguesas com as pranchas de *Beauty and the Beast*, do ilustrador Walter Crane (Fig. 4.4) podemos visualizar como eram reais esses padrões de "campo verde semeado de flores" ou do corte de "goraz em campo verde" ¹⁵⁰.

Os contos, entendidos como um repositório de crenças, costumes e mitos residuais, dando testemunho de preferências e anseios quanto ao teor ficcional das narrativas, dão-nos também pistas subtis para as tendências estéticas da sociedade, que tomava por modelo as classes dominantes. A recompensa dos heróis, a compensação providenciada pelas fadas para as donzelas injustiçadas é muitas vezes o acesso sonhado a um universo de cor, luxo, conforto e poder.

¹⁴⁸ Ouvimos no Alentejo outro conto, onde o herói seria reencontrado por meio de um pendão de "gorais em campos verdes" (entendíamos corais). Procurando em vão corais heráldicos, descobrimos que a contadora fazia o plural de goraz como "gorais". Cf. Fernanda DIAS, prefácio de *Contos da água e do vento*, Livros do Meio, ICM, Macau, 2013. Goraz: garça crepuscular, *Nycticorax nycticorax*, aparece no Algarve e no Alentejo junto a noras e charcos.

¹⁴⁹ Cf. Teófilo BRAGA, *Contos tradicionais do povo português*, D. Quixote, 6ª edição, Lisboa 2002 (1ª Edição, 1883 e 2ª edição, 1914, prefaciadas pelo autor). "O sapatinho de cetim", Vol. 1, pp. 144-146.

¹⁵⁰ Cf. Walter CRANE, *Beauty and the Beast*. George Routledge and Sons, London 1874; Sobre Walter Crane, cf. Linda PARRY, *Textiles of the arts and crafts movement*, Thames and Hudson, London 1988, pp. 73, 118, 121; e fig. 6, 7, 35, etc.; *The papered wall - the history, patterns and techniques of wallpaper*, edited by Lesley HOSKINS, Thames and Hudson, London, 1994, pp. 148, 160, 163, 168, 173, 205, 226.

A originalidade do conto "A Bela-Menina", na versão de Adolfo Coelho, é marcada pela linguagem peculiar: "[...] viu uma casa grande e 'estropeou' à porta;" (p. 168); mas esta versão é também valiosa pelos detalhes realistas, como a atenção e cuidados para com as montadas, pormenores que podem também datar o conto: " 'Vejo lá muitas luzes dentro e cavalos a comer e penso para lhe botar; mas não vejo ninguém.' Então o homem mandou meter o cavalo na cavalaria e entraram para a cozinha. Acharam lá que comer e, como a fome não era pequena, foram comendo muito" (p. 168).

Embora o "espírito" não coma – entendamos: fadas, demónios, deuses, génios, protectores sobrenaturais –, ao entrar no mundo das fadas – subterrâneo mágico, castelo encantado, mansão do gigante, cabana da feiticeira –, o herói dos contos encontra muitas vezes a mesa posta de iguarias, à imitação do "Pays de Cocagne" ¹⁵¹.

Não raramente o objeto mágico atribuído pelo ser sobrenatural é uma mesa, toalha, cesto ou prato que aparece cheio de comida conforme o herói do conto precisa. Alvo de todas as cobiças, esse precioso artefacto é continuamente roubado ao herói, perdendo ou invertendo nesse momento o condão. A recorrência nos contos de fadas das imagens alimentares que Gaston Bachelard define como "touchées d'intimité" ¹⁵², mereceria só por si um estudo minucioso. Nesse estudo, de pleno direito teríamos de dar protagonismo a Amalteia, a cabra mítica que amamentou Zeus, pois o Corno da Abundância não é senão um dos seus chifres.

As inserções na trama dos contos de imagens das maiores preocupações do quotidiano, como os imperativos da nutrição, tornam o pano de fundo do argumento expressivo e valioso, pelo retrato da época do contador que esboçam, mas também porque funcionam como preliminares da eclosão do sobrenatural que se avizinha. A farta mesa posta, em resposta à fome que "não era pequena", as "muitas luzes" na casa grande, os cavalos bem tratados na cavalaria, contrastando com a solidão do lugar, são um prenúncio: – "Não vejo ninguém", diz o moço criado do mercador. Ninguém. Constatação que se torna aterradora: "E nisto aí vem por essa casa adiante uma coisa fazendo um grande ruído". Porque o que vive e fala, mas não tem forma humana, vem aí e é aterrador porque não é ninguém. Não é homem, é "bicho", ainda que cortês e hospitaleiro: "Deixai-vos estar e comei"(p. 168).

¹⁵¹ Sobre o país de Cocanha, cf. J. LE GOFF, *A Civilização do Ocidente Medieval*, V. II, Estampa, Lisboa, 1994, p. 283-284.

¹⁵² Gaston BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté- essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 1947, p. 122.

E não é só essa a singularidade do "bicho": eis que ele reage à colheita de uma simples flor: "Ah, ladrão! Depois de eu te acolher em minha casa, tu vens-me colher o meu sustento, que não me sustento senão em rosas" (pp. 168-169).

Na cavalaria há bom penso para os cavalos; na mesa da cozinha muita comida para viajantes com fome; e adentro do portal, um jardim florido onde o bicho escolhe, como único pasto, as rosas. E esse bicho, em troca da rosa roubada, vai exigir a companhia da filha donzela, impúbere, como o seu nome atesta nesta versão do conto: A Bela-Menina. O monstro sustenta-se de rosas e, para casar, quer a menina de seu pai. De quanta delicadeza o povo sabe usar para declinar em incontáveis narrações o drama da dura imposição bíblica: "Escuta, ó filha, considera e inclina os teus ouvidos em atenção; esquece o teu povo e a casa paterna." (Salmos 45:10). E o tão nosso lamento de Bernardim: "Menina e moça me levaram de casa de minha mãe para muito longe. Que causa fosse então a daquela minha levada, era ainda pequena, não a soube. Agora não lhe ponho outra, senão que parece que já então havia de ser o que depois foi ¹⁵³".

¹⁵³ Bernardim RIBEIRO, *Saudades – História de Menina e Moça*, Guimarães & C^a Editores, Lisboa, 1916, Capítulo I, p. 10. Leitura virtual: <http://www.gutenberg.org/files/27725/27725-h/27725-h.htm>
<http://cvc.instituto-camoes.pt/literatura/bernardim.htm>. Consulta em 6-2016.



Figura 4.4

Walter Crane, *Beauty and the Beast*, George Routledge and Sons, London, 1874.

Nesta ilustração de Walter Crane para *Beauty and the Beast*, o manto da Bela é estampado com folhagens e frutos e a sobrecasaca de um dos pajens tem pavões estampados sobre fundo escarlate. Nos painéis da parede vemos elementos da fauna e da flora. Entre o universo dos contos, a fantasia dos ilustradores e a produção artística e técnica do século XIX estabelece-se uma fina e intrincada rede de influências.

Fonte:

SurLaLune Fairytales

(www.surlalunefairytales.com/illustrations/beautybeast/cranebeauty5.html). Acesso em 6-2016.

4.8 - A donzela vestida de couro

Tivesse a relatora deste conto, Dona Ana Alves Leite, intitulado "Pele de Burro" em vez de "Pele de cavalo" a versão que ditou a Adolfo Coelho¹⁵⁴, alinhariamos a nossa leitura (seguindo a afirmação do transcritor de que só comparando versões de outros países encontraríamos coerência e inteligibilidade)¹⁵⁵ pela versão de Charles Perrault, "Peau d'âne", anexada em 1697 aos *Contes de ma mère l'Oye*, e tido como o primeiro dos contos de fadas escrito em francês.

São conhecidas numerosas variantes, onde a menina, conhecida como Maria de Pau, voluntariamente encerrada num esquite de madeira, vai guardar os patos do lago real. Mas neste outro conto, a mais nova das princesas que fugiam do pai, não sabemos como nem porquê, mandou fazer um vestido de pele de cavalo.

O material do invólucro onde a donzela esconde a sua beleza pode ter a mesma função que a armadura de que se socorrem as heroínas guerreiras para dissimular a sua feminilidade, mas as imagens que daí resultam não podiam ser mais dissonantes. Envergando a armadura, a donzela assume a bravura e investe-se da dignidade do cavaleiro, chama a si os deveres e adquire os direitos do pai. Dentro de um esquite de pau ou numa pele curtida de animal, a donzela renuncia ao mesmo tempo à beleza das formas juvenis e à estirpe nobre, porque vai fazer trabalho servil – "acarrar água", ou, como "Maria de Pau" guardar os patos do rei: "pato aqui, / pato ali; /filha de el rei /guardar patos / foi coisa que nunca vi" ¹⁵⁶ . Bruno Bettelheim, no capítulo intitulado "Realização da autonomia" analisa a versão dos irmãos Grimm da história de *A guardadora de patos* e do seu enigmático cavalo Falada. Imagens carregadas de simbolismo, como os cabelos de ouro puro da princesa ou as três gotas de sangue, recolhidas num lenço branco, dadas pela mãe como penhor de acompanhamento na viagem são partilhadas com outros contos de cariz iniciático ¹⁵⁷ .

Na versão do narrador de Ourilhe, o "rei" viúvo, que tenciona voltar a casar, por imposição da noiva, deve "arrumar" as filhas. Leva-as para a torre de Moncorvo, onde as deixa, a pretexto de visitar um amigo. "Enquanto não casou, deu-lhes de comer e

¹⁵⁴ Adolfo COELHO, *Contos populares portugueses, op. cit.*, conto XXXI, pp. 174-176.

¹⁵⁵ *Idem*, pp. 42-43.

¹⁵⁶ In Salomé de ALMEIDA, *Maria de Pau*, reconto da tradição portuguesa, "Coleção Céu Azul", Editorial Minerva, Lisboa, s.d., p. 38.

¹⁵⁷ Cf. Bruno BETTELHEIM, *Psicanálise dos contos de fadas*, Bertrand, Lisboa, 2006, p. 174-183.

fazia caso delas depois de casado, não lhes mandava nada" (p.174). Abandonou-as à sua sorte: a clausura. Não lançou pregão para atrair pretendentes aventureiros, nem deu nenhuma a "um bicho", senhor de ajardinada mansão, nem guardou a mais nova junto do borralho para esfregão da cozinha, como a Gata Borrallheira. Este conto começa de maneira mais realista, pois a exemplo das filhas a quem as circunstâncias e o dote não destinavam uma boa aliança matrimonial, as enteadas foram "arrumadas" na reclusão. O segundo casamento do pai vota-as ao abandono.

O romancear desditoso começa "quando deitam sortes à ventura" qual marujos à deriva, para verem qual havia de morrer para as outras se alimentarem. E morrem duas, sem ninguém as matar. Ficou a mais nova que subiu à torre e viu uma embarcação que andava no mar. O capitão recolhe-a, e ela leva consigo "a roupa toda das irmãs" (p. 174), despojos de vida familiar, talismãs da infância. Essas roupagens das irmãs mais velhas terão um papel importante no conto, pois lhe servirão para recuperar o estatuto do seu nascimento. A fada não fará sedas de farrapos: tendo crescido, a menina preserva cuidadosamente as roupas das irmãs sacrificadas, enquanto enverga um vestido que mandou fazer "de uma pele de um cavalo". É aqui que a narrativa ganha os seus foros de conto de fadas, pois nada é dito sobre que cavalo era aquele, que mãos cortaram e coseram o cabedal duro. Assim encerrada no escrínio animal, vai "acarrar" água para o rei, como ajudante da velha aguadeira que a recolheu.

O mistério começa, pois, com a donzela que se esconde numa pele de cavalo. Não é esta a única imagem que partilha com outras versões, como a de Perrault, por exemplo, mas é sem dúvida a que desperta mais perplexidade. No conto de Perrault, a filha, perante a aterradora fatalidade de ter que casar com o pai (o que insere na estrutura do conto o tabu do incesto) devido a uma promessa que este fez à esposa moribunda de não casar com uma mulher que não fosse mais bela do que ela, exige que o pai mate o burro que transforma pedras em ouro. O pai acede, e o burro morto passa à categoria de "animal auxiliar" (como o onagro de D. Inigo), quando a menina foge encasulada no couro.

Num dos mais misteriosos contos da tradição chinesa, "A donzela Cabeça de Cavalo", o maravilhoso cavalo cujo despojo envolverá a menina é uma das personagens centrais da narrativa. A versão mais conhecida publicada em português é o reconto de José Silveira Machado na sua recolha *Macau, Mitos e Lendas*¹⁵⁸. Abundam as

¹⁵⁸ "A rapariga com cabeça de cavalo", *Macau, mitos e lendas*, José Silveira MACHADO, Editora Mar-Oceano, Macau, 1998, pp. 89-96.

interpretações da figura do cavalo no conto chinês mas nenhuma delas parece ter afinidades com as variantes europeias. Contudo, muitas versões, incluindo as portuguesas, parecem estranhamente aparentadas com um ritual tártaro que Mircea Eliade cita, em que o xamã "sobe ao céu", pelos nove entalhes num tronco, e oferece ao Ser Supremo a alma de um cavalo sacrificado ¹⁵⁹.

No conto português, o pai escolhe para segundas núpcias uma noiva que não quer em casa as três filhas da primeira esposa. O pai enclausura-as numa torre. Na versão de Perrault, a formosa rainha moribunda, ao arrancar do marido a promessa de que só voltará a casar com uma mulher mais bela do que ela, esquece que a filha menina está ficando mulher. No conto chinês, o pai ama acima de tudo a filha única, e confia-lhe o seu bem mais precioso, o cavalo branco que tudo entende e será sacrificado pela ambição horrenda de se unir a uma donzela humana. Diferentes na estrutura, as três versões coincidem no mais recôndito simbolismo das relações entre as personagens. É o mesmo conto, arrastando na sua rota imagens das culturas que atravessa, ecos das vozes dos narradores, resíduos de alertas contra os derradeiros tabus universais. Vejamos o reconto da tradição chinesa:

"A Donzela Cabeça de Cavalo"¹⁶⁰

Era uma vez um rico senhor que vivia com a sua única filha, o seu mais valioso tesouro, uma menina tão bela como inteligente. Um dia o pai teve de se ausentar e, ao despedir-se, pediu à filha que cuidasse do seu cavalo branco. Este cavalo, além de "galopar como o vento", era um animal prodigioso, porque entendia a linguagem humana. Após a partida do pai, a jovem preenchia a solidão dos dias falando com o cavalo mágico, que lhe respondia inclinando a cabeça, ou agitando a cauda.

Mas o Senhor tardava, e a filha estava inquieta, temendo acidentes de viagem ou salteadores. Um dia desabafou com o cavalo: "se fores procurar o meu pai e o trouxeres de regresso a casa, aceito casar contigo".

Ditas estas palavras, o cavalo lançou-se a galope e desapareceu no horizonte. Não parou até encontrar o dono, que tinha adoecido gravemente e procurara abrigo numa hospedaria. Mal viu o seu fiel cavalo, o homem montou e regressou a casa, onde, sob os cuidados da filha, recuperou a saúde. Grato, melhorou a forragem do cavalo, alimentou-o com a melhor aveia, mas o cavalo não comia. Quando a donzela entrava na cavalaria, o cavalo relinchava, saltava, estendendo o pescoço para ela, ora triste, ora alegre. O dono estava perplexo, e a filha acabou por contar a promessa que fizera. O pai, julgando ter encontrado uma solução, disse-lhe:

"Filha, ninguém pode saber disto. Imagina o escândalo, se alguém sabe que a minha filha está prometida a um cavalo! Não saias de casa e não vás ver o cavalo

¹⁵⁹ Mircea ELIADE, *Imagens e símbolos*, Arcádia, Lisboa, 1979; nota de rodapé, *Le chamanisme*, pp. 171.

¹⁶⁰ Resumido por nós segundo versões da tradição oral e da recolha de J. Silveira MACHADO, *op. cit.* pp. 87-96.

em circunstância alguma." No dia seguinte o pai abateu o cavalo e mandou pendurar a pele dos ramos de uma árvore do pátio.

A filha, brincando com uma amiga, acabou por descobrir o despojo do animal. Pensou: "morreu por minha causa" – e passou a mão pela crina numa triste carícia. Nisto a pele distendeu-se, soltou-se e envolveu o corpo da menina. Aterrorizada, a amiga chamou pelo pai, mas quando este chegou a pele do cavalo mágico cobrira completamente a moça e sumira nos ares rumo ao Sudoeste.

Parou num lugar onde, em vales desertos e nas vertentes da montanha, prosperavam vastas matas de amoreiras. Ali mesmo a menina se metamorfoseou em bicho-da-seda. Subiu às árvores e desde então só se alimentou de folhas de amoreira. Pensando dia e noite no seu pai e nas companheiras de infância, um longo e branco fio de seda parecia surgir da sua tristeza. Também o pai e as amigas não deixavam de procurá-la, até que um dia ela apareceu sobre as nuvens, cavalgando o cavalo branco, e disse: "o Imperador Celeste atribuiu-me a missão de cuidar do crescimento do bicho-da-seda. Não me procurem mais! "

Dizem que na Primavera ela aparece na sua forma humana, fiando a seda sentada nos ramos altos. De ano para ano, os bichos-da-seda reproduzem-se em incontáveis milhares e cresce a produção da maravilhosa seda. A partir daí, construíram-lhe templos na terra natal e todos os anos, durante a estação do bicho-da-seda, oferecem-lhe sacrifícios e imploram a sua intercessão para a prosperidade da produção da seda. A Deusa Bicho-da-Seda é por isso também chamada de "Donzela Cabeça-de-Cavalo" e os vermes brancos e macios são chamados "meninas Cabeça-de-cavalo". A lenda que está na origem deste conto parece ter surgido em Setchuan, tendo sido fixada no tempo do Imperador Hau. O "Cavalo", enquanto signo zodiacal, preside ao período da Primavera, quando as amoreiras se cobrem de folhas tenras para alimentar o bicho-da-seda. Talvez esteja aí uma das chaves do mistério da representação totémica do bicho-da-seda como uma *rapariga com cabeça de cavalo*¹⁶¹. Mas não esclarece o motivo recorrente da donzela que foge do casamento incestuoso por imposição de ruptura da estrutura familiar (morte da mãe). Na cultura judaico-cristã, o derradeiro tabu, porém, não deixa de apontar para o quadro bíblico em que vemos as filhas de Loth assumir voluntariamente o dever de restaurar a linhagem do clã, depois da destruição dos homens em Sodoma e Gomorra, e de a mãe ter ficado para trás, metamorfoseada em estátua de sal.



¹⁶¹ Marie-Louise VON FRANZ reconta " O fantasma da montanha do cavalo", conto da tradição oral dos camponeses de Kiautschou, in *Die Märchen der Weltliteratur*, de Diederichs, como exemplo da emergência dos fenómenos "demoníacos" ou "arreatadores" nas organizações primitivas. Cf. "Níveis primitivos do mal" in: Marie-Louise VON FRANZ, *A individuação nos contos de fada*, Ed. Paulinas, São Paulo, 1985, pp. 147-161.

4.9 - O segredo de Eros

Quand le Soleil véritable te montre son visage,
La lumière de Vénus, celle de la lune ou du soleil sont éclipsées.
Si l'un de Ses rayons frappe le dur rocher,
Il le met en pièces, comme la laine bigarrée.
C'est maintenant, sache-le, que tu as le pouvoir d'agir. ¹⁶²

Shabestari, *La Roseraie du Mystère*

Vimos como nos contos orais uma das chaves para a harmonia após o encontro com o sobrenatural é a imposição de um segredo, um mistério que deve ser mantido sob pena de a ordem dos acontecimentos se alterar e o estado de prosperidade regredir até ao irreversível fracasso. A proibição não é justificada nem explicada, mas apresentada como impreterível e absoluta; a desobediência ao interdito acarreta não só a derrocada da confiança recíproca das personagens, como o caos da estrutura do quotidiano no enredo ficcional. É da perda do "estado de graça" que se trata, uma "queda" cujos arquétipos não serão difíceis de situar nas mitografias religiosas.

No conto tradicional japonês *O Grou*, um jovem lavrador solitário encontra um grou ferido preso num espinheiro. Liberta-o e trata-o, até a ave recuperar. Curada, a ave voa para longe ¹⁶³. Algum tempo depois, uma jovem de rara beleza aparece na choupana e, ao fim de um breve período de tácita observação, casam e vivem felizes. Porém, a esposa impõe uma condição: quando ela se retira para tecer os preciosos brocados que o marido vende no mercado da aldeia, ele não deve nunca interrompê-la nem tentar vê-la trabalhar. O trabalho feminino é um acréscimo indispensável para a prosperidade, mas não é acessível ao mundo masculino.

A restrição aguça a curiosidade do homem, tal como acontece nos contos da fada Melusina na Europa medieval. No conto japonês, quando o lavrador cede à tentação e espreita, vê o imponente grou a tecer, usando como trama a sua própria plumagem.

¹⁶² SHABESTARÎ, *La Roseraie du Mystère*, traduzido do persa por Dajmshid Mortazavi e Eva de Vitray-Mey-Meyerovitch, Éditions Sindbad, Paris, 1991, p. 35.

¹⁶³ Cf. "The gratitude of the crane" in: *Once Upon a time in Ghostly Japan*, versão de Sayumi KAWAUCHI, tradução de Ralph F. McCARTHY, Kodansha bilingual books, Tóquio, 1998, pp. 10-26; e o relato "A esposa tecedeira", in *Contos da água e do vento*, Fernanda Dias, *op. cit.*, pp. 171-182. Teófilo BRAGA cita outra forma do mito de Psique, o conto japonês em que uma Dama da família do imperador desposa o deus *Omonomichi*, mas só se encontram nas trevas. A princesa implora ao marido para que fique com ela até de madrugada. O deus acede, mas à primeira claridade da aurora é uma serpente que a esposa descobre no leito. *Omonomichi* toma a forma de um formoso jovem, mas diz-lhe que não voltarão a ver-se. Tomada de melancolia, a princesa desfalece até morrer. In Teófilo Braga, *Contos tradicionais do povo português*, *op. cit.*, nota de rodapé, pp. 102-103.

Desvendado o segredo, exposta a prevaricação do marido que faltou à promessa, surge a bizarra figura, que só o sobrenatural explica: a esposa é um ser híbrido, entre fada e animal. a aparência humana é um privilégio temporário e condicional. Num adeus plangente, a ave depenada junta-se aos outros grous e desaparece nos céus, deixando o homem dividido entre o horror de ter partilhado a vida com um avatar divino – na sua forma mais aterradora, a metamorfose animal – e a nostalgia de uma vida edénica.

Do outro lado do eixo em que o cerne do argumento é a metamorfose de uma das personagens centrais, alinham-se os contos em que a divindade se mostra na forma humana. Sem o peso telúrico da forma zoomórfica, essas personagens híbridas resguardam-se dos olhares humanos pela razão oposta: a forma "à imagem e semelhança" do ser divino é fatal para o ser humano, e por isso, a contemplação é proibida.

No mito de Eros e Psique, a harmonia amorosa é pois alcançada e mantida enquanto o interdito for respeitado: a obscuridade (ou deveríamos dizer as trevas?) protege Psique da beleza sobrenatural de Eros. A fruição sensorial é, no entanto, permitida para todos os sentidos menos o da visão; o que nos leva de novo a outros interditos de ordem religiosa, sobretudo nos mitos cósmicos, em que a contemplação do deus solar provoca a cegueira. No cerne da noite, ao abrigo da luz, o amor sensorial atinge a plenitude. Mas tal como Eva arriscou colher o fruto da árvore do conhecimento, Psique acendeu a frágil candeia para ver o alvo da sua paixão. Assim sendo, o conto dissemina resíduos do mito¹⁶⁴, mantendo um obscuro alerta para os perigos da manifestação da beleza absoluta, tão aterradora como o conhecimento do divino. A figura emblemática de Psique erguendo a lâmpada sobre o rosto de Eros nada tem a ver com curiosidade (como não é a curiosidade que impele a esposa de Barba-Azul a entrar no quarto interdito). No caso de Psique, a quebra do interdito é, tal como nos contos melusianos, devida à interferência de parentes ciumentos (irmãs, cunhado, filho...). A imagem eterniza-se nos contos em duas metáforas: a sedução do mistério e o anseio de "ver para crer". A revelação da verdadeira natureza do outro é o núcleo dramático dos contos; o reconhecimento recíproco é uma das constantes que permite diferenciar a união carnal do amor.

Psique acende a lanterna impelida pelas intrigas das irmãs. Petrificada pela visão intolerável da formosura de Eros, deixa cair uma gota de azeite sobre o rosto do filho de

¹⁶⁴ Teófilo BRAGA integra no ciclo *Psique* o conto "O velho querecas", *op. cit.*, pp. 99-103. Cf. nota de rodapé, p. 102-103.

Afrodite. Eros acorda e constata que a amante desobedeceu ao interdito. Rompida a harmonia, a ordem do mundo é alterada, porque a beleza perfeita "não é deste mundo". O imponderável absoluto está assim fora do alcance da mente humana; e essa lição antiquíssima perpassa incessantemente nos contos antigos, mesmo nas narrativas mais esquemáticas, que Teófilo Braga assinala como "de um laconismo claro e lógico" ¹⁶⁵.

Os contos, mesmo os mais fragmentados, partilham com o tabu imposto pelas forças sobrenaturais o humano imperativo da busca, da demanda do desconhecido. O périplo dos heróis é o cerne emocional que prende o ouvinte ao narrador. A Menina do Capuchinho Vermelho deve atravessar a floresta para visitar a avó. É-lhe imposto evitar o atalho onde o Lobo caça; mas sem o percurso proibido não haveria conto. Cada conto é pois o relato de uma transgressão consciente. E se a cada perigo, a cada mistério, corresponde um interdito que funciona como antídoto ao Mal latente no desconhecido, é a desobediência que estrutura o cerne da narrativa. Desse núcleo irradiam em estrela imagens arcaicas de recorte vívido, até hoje reconhecíveis e operantes, partilhadas por muitos contos. Por vezes, diluído pelas retransmissões, o sentido primitivo degenera em "moralidades" convencionais: Charles Perrault, na *Moralité* de "La Barbe-bleue", alerta para os perigos da curiosidade, como se outras lições não se ocultassem nas sangrentas imagens do quarto secreto:

La curiosité malgré tous ses attraits
Coûte souvent bien des regrets,
On en voit tous les jours, mille exemples paraître
C'est, n'en déplaise au Sexe, un plaisir bien léger,
Dès qu'on le perd, il cesse d'être,
Et toujours il coûte trop cher. ¹⁶⁶

Michel Tournier, na sua reflexão sobre o significado dos contos, diz-nos que Perrault, ao pretender dar ao conto o estatuto de fábula, não encontrou outra "moral" a não ser apontar a curiosidade como um defeito, o que Tournier considera uma "plaisanterie" de Perrault ¹⁶⁷. Nicole Belmont faz o mesmo reparo: "En dépit de cette

¹⁶⁵ Cf. Teófilo BRAGA Contos tradicionais do povo português, *op. cit.*, p. 15.

¹⁶⁶ "La Barbe-bleue", Charles PERRAULT, *Les contes de ma mère l'Oye*, éditeur Claude Barbin, Paris, 1697. Illustrateur: Antoine Clouzier. Collection électronique de la Médiathèque André Malraux de Lisieux (29.X.2002). Acesso em março de 2016 in <http://www.bmlisieux.com/archives/labarbe.htm>

¹⁶⁷ Michel TOURNIER, "Barbe Bleu ou le secret du conte", *Le Vol du vampire*, Mercure de France, Paris, 1981, pp. 35-40.

mise en scène terrifiante, Perrault réduit la transgression de l'interdit à un acte de curiosité ¹⁶⁸ ".

Como atribuir ao impulso pueril da curiosidade a compulsão dos heróis para a deambulação pelos mares, pelas florestas, percorrendo túneis, explorando mansões assombradas, torres malditas, violando portas fechadas, voando em céus inclementes metamorfoseados em pássaros? Essas perigosas incursões no mistério, desafiando interditos, leis da natureza, normas e tabus recriam a Viagem, o espírito de nomadismos ancestrais, a fuga ao já vivido; e assim alicerçam a nostalgia dos sedentários em imagens arcaicas de recorte vívido, até hoje reconhecíveis e operantes.

Outros tabus remotos pulsam sob as normas morais imediatamente inteligíveis. A quebra da promessa ao amado tem consequências que vão além da punição individual – a perda da confiança, o desagregar da inocente felicidade, a separação definitiva. Algo muda que arrasta destinos comunitários, universais, até: no caso de D. Diogo Lopes, a penitência que lhe é imposta obriga-o a partir para a guerra, ou seja, tirar a vida ao seu semelhante, porque, pela diferença das suas crenças, esse semelhante é o "outro":

D. Diogo Lopes viveu muito tempo triste e aborrido, porque já não se atrevia a montar. Lembrou-se, porém, um dia de espaiar-se sua tristura, e, em vez de ir a caça dos cerdos, ursos e zebras, sair á caça de mouros. ¹⁶⁹

O cavaleiro rico-homem parte " com lustrosa mesnada de homens d'armas para a hoste d'elrei Ramiro, que ía em fossado contra a mourisma de Hespanha ¹⁷⁰". Mas esses bravos homens de armas nada podem contra a nova condição da sua existência, a de andarilho solitário em busca de redenção. Podemos efabular sobre o que carecia de ser redimido: a felicidade com a mulher que o cativou e seus descendentes, ou a renúncia ao ritual de persignar-se, legado de sua mãe, rica-dona de Biscaia.

Acabado o conto, fica-nos a imagem da Dama Formosa, com seu pé caprino tolerado, seguida da aterradora visão do cão do Caçador sacrificado pelos caninos do cão doméstico. Teófilo Braga, em "Da novelística popular", introdução da obra *Contos tradicionais do povo Português* ¹⁷¹, esclarece a razão que leva casas da nobreza europeia a fundamentar as suas genealogias na aliança com damas oriundas de "grande

¹⁶⁸ Nicole BELMONT, *Poétique du conte*, op. cit., pp. 46-47.

¹⁶⁹ Alexandre HERCULANO, *Lendas e narrativas*, "A Dama Pé-de-Cabra", op. cit., p.15.

¹⁷⁰ *Idem, ibidem*.

¹⁷¹ Teófilo BRAGA, *Contos tradicionais do povo português*, op. cit., pp. 54-55.

soberania como de raça vencedora " – como Melusina da Casa de Lusignan, o solar de Haro na Biscaia ou dos Marinhos em Portugal.

Os contos de Eros e Psique, da virtuosa Genoveva (*Geneviève de Brabant*), tal como os de Cinderela (Gata-borracheira, *Cendrillon*) e outros citados, derivam dos mitos da Aurora, segundo o estudo de Teófilo Braga¹⁷².

Figuras que *personificam* fenómenos solares e siderais não podem ser vistos, sob pena de graves distúrbios na ordem do mundo, ou de irreversível decadência. Ainda segundo T. Braga, são estes "os temas míticos que mais persistem nos contos populares, sendo essa também uma das causas da sua universalidade ¹⁷³". Sendo que os mitos que proliferaram em abundantes recontos foram aqueles cujas imagens marcantes permaneceram no imaginário popular, transitando de umas versões para outras sem nada perder do perfil que as identifica.

T. Braga enumera e regista as versões portuguesas dos contos subsidiários de imagens migrantes: Eros – o amante que não deve ser visto e a amada, crédula das intrigas familiares, incrédula da natureza solar do amante. Dessas narrativas fundadoras destaca-se *Eros e Psique* (Lúcio Apuleio, 125-170 d.C.), que resumimos:

Noutros tempos viveram três princesas que tinham recebido dos deuses o dom da beleza. Na mais nova, de nome Psique, esse dom atingia um grau tão arrebatador que os homens a julgaram inacessível e veneraram-na como avatar de Afrodite, desviando para ela as oferendas destinadas ao templo. Ofendida, a deusa ordenou ao filho, Eros, que atingisse Psique com as suas flechas de modo a que ela se apaixonasse por um monstro. Entretanto, o rei e a rainha, temendo a cólera de Afrodite, tinham acorrido a Mileto para consultar o Oráculo de Apolo. O Oráculo foi claro: para que a ira da deusa não atingisse a família, a princesa devia ser deixada num penhasco, de onde uma criatura disforme a havia de levar. Os pais aceitaram abandonar a filha à sua desdita.

Eros, que devia feri-la com a flecha do amor mal visse o monstro aproximar-se, foi ele próprio seduzido pela invulgar beleza de Psique e ordenou a Zéfiro que a levasse em segredo para o seu palácio. A donzela foi então mantida em total escuridão na mansão do Amor, feita de cedro, marfim, ouro e prata. Eros chegava ao cair da noite e entregava-se a Psique, prometendo-lhe que assim seria para sempre, desde que ela renunciasse a contemplar a sua forma divina. Psique aceitou e passava os dias rodeada de vozes sem forma que a serviam. Até que a deusa Fama revela às irmãs de Psique que ela não está no covil do monstro, mas no palácio do Amor. A inveja das irmãs cresce quando tomam consciência de que a mais nova vive um destino privilegiado. Eros adverte a esposa de que algo nefasto poderia advir do reencontro com as irmãs, mas Psique convence-o a recebê-las. Eros cede, mas exige a renovação da promessa de nunca tentar vê-lo.

¹⁷² *Idem*, p. 60.

¹⁷³ *Idem*, p. 61.

As acções perversas variam conforme as versões do mito e as subsequentes amálgamas nos contos, mas o padrão da inveja das irmãs preteridas repete-se, desde a China antiga à tradição popular portuguesa¹⁷⁴.

Psique, grávida, visita de novo as irmãs, que mais uma vez tecem as suas intrigas afirmando que o negrume no tálamo nupcial só pode significar que o esposo é afinal uma serpente de mil anéis que acabará por devorá-la, assim como ao filho que vai nascer. Dão-lhe uma lamparina e uma adaga, e instruem-na para que ilumine o esposo adormecido. Se a luz revelasse o monstro, a adaga a livraria dele. Psique segue as instruções das irmãs com a pernicioso candura que é apanágio das princesas dos contos. Eros acorda com um grito de dor quando uma gota de óleo ardente cai sobre o seu rosto. O filho da deusa eleva-se acima das nuvens, desaparecendo, deixando Psique siderada pela contemplação do Amor. Assim, desaparecendo nos ares, se furtaram aos olhos dos seus amantes mortais outros seres semi-divinos, benignos ou malévolos como Melusina, a Dama Pé-de-Cabra, ou a Donzela Grou. Nos contos tradicionais, tal como Psique, os amantes dos deuses caídos em desgraça ficam na terra consignados à solidão punitiva ou a tarefas de desagravo impossíveis ou dolorosas. Marcados pela paixão sobrenatural, acham nela a força anímica que os faz enfrentar as tarefas sobre-humanas que devem realizar.

No mito de Psique, enquanto Eros corre para a mãe para que lhe saia a queimadura, a princesa, procurando resgatar o amor perdido, oferece-se como escrava de Afrodite. A deusa concebe então uma artimanha para a humilhar: promete reconciliá-la com o filho se ela for bem sucedida na realização de quatro tarefas. As tarefas impostas a Psique aparecem como outros tantos elos que ligam este a outros mitos: primeiro, numa só noite, Psique deve separar grãos de trigo, cevada, milho, lentilhas do monte de cereais em que estão misturados. Compassivamente, as formigas acorrem e cumprem a tarefa. A deusa ordena então a Psique que fie a lã de ouro de ovelhas selvagens e ferozes. Um caniço verde ensina a princesa a pastorear as ovelhas ao entardecer, amansando-as e levando-as para junto de um regato e a recolher os flocos de lã presos nos ramos espinhosos. Na terceira missão, Psique deve trepar até aos rochedos onde fica a nascente do rio Estige, enfrentar os dragões que a guardam e recolher água numa jarra. Uma águia-real descerá para a ajudar, voando sobre os dragões. Afrodite apresenta uma derradeira tarefa, desta vez sobre-humana, porque fora do alcance do

¹⁷⁴ Cf. Teófilo BRAGA, *op. cit.*, V. I, pp. 44-45.

auxílio da natureza: deverá entrar no Hades, o reino dos mortos, para que Perséfone lhe dê uma caixinha com o pó da juventude eterna. No limiar do submundo, a torre de vigia diz a Psique como evitar os perigos do caminho, e esta recebe de Perséfone o pó mágico. E é então que cai na armadilha da deusa: pensando que se aspirar o pó de Perséfone ficará eternamente jovem e bela junto de Eros, abre a caixa, que está vazia, e cai no sono eterno. A narrativa acaba com Eros a recolher o Sono e a encerrá-lo de novo na caixa de Perséfone. Psique desperta e Eros leva-a consigo para o Olimpo. Zeus, comovido pelos esforços da mulher para resgatar o amor, admoesta Afrodite e consente no casamento de Eros e Psique. O mito não acaba aqui; prossegue a sua misteriosa vida, nítido ou fragmentado, sobre papel ou disseminado pela voz dos narradores, ele vai dar sopro e ressonância a incontáveis contos.

Capítulo V

O SURREAL INVOLUNTÁRIO

*Insaciado, sempre debruçado, eu vi, vi de repente um rosto:
monstruoso como cão de Fô de focinho redondo, olhos de bolas.
Insaciado, fui-me; sem ira nem rancor, mas morto por saber
onde provém a famosa imagem e a mentira:
Dos seus olhos? – Ou será dos meus?*

Victor Segalen, *Estelas e terra amarela* ¹⁷⁵

¹⁷⁵ Victor SEGALEN, *Estelas e terra amarela*, Ed. Cotovia, 1996, Lisboa, "Rosto nos olhos", p. 69.

5.1 - Transmigrações de sentido

As recolhas de rigor ensaístico deixam-nos por vezes com vontade de ter estado lá no momento da narração, ou de poder consultar um registo áudio, de tal modo certas versões pervertem registos mais antigos. Ficamos na dúvida se o escriba, ou o estenógrafo, no tempo em que os registos assim se faziam, entenderam cabalmente os regionalismos. Não raras vezes deparamos com figuras-chave no argumento erodidas nos processos de transmissão.

Teófilo Braga, justifica deste modo o atraso na publicação da sua recolha *Contos tradicionais do povo português*:

Nas *canções e romances* existe a forma métrica e assonantada, que coadjuva a memória do recitador e dispensa do trabalho de redacção ao colector; porém, nos contos e casos a área é extensíssima, a forma é na prosa falada, espontânea, pitoresca, descritiva e dialogada, cujos efeitos não se podem reproduzir nem se podem imitar. Para conservar-lhes o carácter de documento humano, como diria Zola, é preciso ver nestas narrativas mais do que um texto para estudo da dialectologia popular, e fugir dos retoques artísticos; esse termo médio só se poderá achar visando a fixar o estado dos temas tradicionais. Diante de uma tal dificuldade é que fomos adiando de ano para ano a nossa publicação.¹⁷⁶

Este desabafo subentende uma antiga polémica, de que faz eco um breve texto de A. R. Gonçalves Vianna intitulado "Romanceiro", publicado numa antologia destinada a premiar alunos distintos nas escolas de instrução primária, datada de 1906, organizada por João da Câmara, Maximilliano de Azevedo e Raul Brandão. Ao referir a facilidade de transmissão fiel de obras que obedecem a regras de recitação, como é o caso dos Cantos de natureza mítica da tradição finlandesa reunidos por Elias Lönnrot, no poema épico *Kalevala*. Gonçalves Vianna exalta o trabalho de Almeida Garrett, que não beneficiou do ritmo de recitação dos seus informadores:

A escola moderna de colleccionadores, confundindo a meu ver uma obra de arte, como é e sempre foi a poesia (e quando deixar de o ser estará para sempre morta), confundindo, repito, uma obra de arte com um trabalho de mera erudição, reprehendeu já a Almeida Garrett o haver acertado os versos errados que recolheu da bocca do povo. Profanação, erro de methodo clamaram os criticos. Erro em quê? Acaso o recitador era absolutamente fiel á tradição recebida?¹⁷⁷

¹⁷⁶ Teófilo BRAGA, *Contos tradicionais do povo português*, Vol. I, *op. cit.*, Preliminar da 1ª edição de 1883, p. 17.

¹⁷⁷ Aniceto dos Reis Gonçalves VIANNA, "Romanceiro", in *Patria Portuguesa*, Ferreira & Oliveira Editores, Lisboa, 1906, pp. 137-139.

E com esta pergunta Gonçalves Vianna resume todas as questões do dilema que atormenta os transcritores: ser fiel a quem?

Na recolha de contos populares alentejanos de António Thomaz Pires, o conto nº 96, com o título "Dormitório" ¹⁷⁸, integra, por entre excertos de outras narrativas, o elemento central de outro conto, longo e complexo, *As princesas dos sapatos de ferro*. Neste antigo conto, do qual só conheço uma versão oral ouvida na infância, o dormitório é o vasto quarto que as sete princesas partilham. Quando se recolhem, em vez de dormir, fogem por um alçapão, de dia oculto por um tapete e uma arca, e dançam toda a noite no reino das fadas. O herói, um soldado raso desmobilizado que regressa à terra, aceita o desafio do rei para tentar descobrir onde as princesas gastam todas as noites sete pares de sapatos, mesmo os de sola de ferro. O rapaz esconde-se no dormitório graças ao anel da invisibilidade que lhe deu uma velha na floresta a quem ajudou a acarretar lenha (a figura de Baba Yaga dos contos russos)¹⁷⁹.

Na confusa versão desta recolha, é o herói que tem o nome de "Dormitório" e no final casa com a princesa. A sonoridade do vocábulo, talvez tenha agradado ao relator; ou outra razão, não expressa no conto, fez o transcritor dar ao herói o nome do aposento das princesas. Por vezes, as corruptelas são subtis, só se dá pela troca quando se conhecem as versões estruturadas segundo um modelo mais antigo e universal. O que de modo nenhum retira mérito a esses registos, fruto de reformulações inerentes à diversidade cultural, principal motor da versatilidade dos contos. Algumas dessas incongruentes adaptações produzem inusitadas reviravoltas da narrativa, proliferando como ornatos da narrativa, ao gosto do contador. Essas ocorrências, legitimadas pela própria natureza dos contos "filiados no maravilhoso", assumem um valor estético, surrealista "*avant la lettre*", assumindo, por vezes, fortes imagens apelativas. Talvez seja o caso do conto "D. Bueno", recolhido em Elvas por A. Thomas Pires, quando uma pastora incentiva a sua vaquinha:

Anda, anda, *torneirinha*,
Não queiras mais ateimar
Não sejas como D. Buenos
Que se esqueceu de Guiomar. ¹⁸⁰

¹⁷⁸ A. Thomaz PIRES, *Contos populares alentejanos recolhidos da tradição oral*, op. cit., pp. 162-163.

¹⁷⁹ V. PROPP *Morfologia do conto*, op. cit., p. 24; N. BELMONT, *Poétique du conte*, op. cit., pp. 20-21.

¹⁸⁰ T. PIRES, "D. Bueno", *Contos populares alentejanos recolhidos da tradição oral*, op. cit., p. 138.

Não foi tido em linha de conta o falar de fronteira da região de Elvas, onde vitela, ou vaquinha se diz também "ternera" (ternerinha). Ou, simplesmente, o verso acolheu uma gralha aceite como pitoresca pelos editores? A matriz dos contos onde o "sobrenatural" e "mágico" é que são de rigor, aceita tanto o maravilhoso como o absurdo; mesmo quando as arbitrariedades pudessem ser vexatórias para o solícito narrador que permitiu a passagem à escrita.

Essas imagens, excrescências ocasionais (por vezes nascidas de mal-entendidos de cariz fonético), vingam precisamente pelo valor simbólico formal ou pela ligação às "forças imaginantes" que G. Bachelard define nos seus ensaios sobre a imaginação da matéria:

Les forces imaginantes de notre esprit se développent sur deux axes très différents. Les unes trouvent leur essor devant la nouveauté; elles s'amuse de pittoresque, de la variété, de l'événement inattendu. [...]

Les autres forces imaginantes creusent le fond de l'être, à la fois, le primitif et l'éternel. Elles dominent la saison et l'histoire. Dans la nature, en nous et hors de nous, elles produisent des germes; des germes où la forme est enfoncée dans une substance, où la *forme est interne*.¹⁸¹

O "logro", o "erro", ou a consentida derivação de sentido torna-se terreno para outras construções imagéticas, que triunfarão pelas qualidades plásticas, em detrimento do signifiante original.

A pantufa de Cinderela¹⁸² faz parte dessas "transmutações" de matéria que se tornaram paradigmáticas. A pequena órfã de *Cendrillon, ou la petite pantoufle de vair/verre* (fig. 5.1), de Charles Perrault, tinha uma fada madrinha que se comoveu com a sua triste vida de gata borralheira, fazendo trabalhos servis para a madrasta e suas odiosas meias-irmãs. Na noite do baile real, a fada providenciou um belo traje, que poderíamos descrever, sem receio de erro, tão belo e confortável como o que o eremita Ogrin ofereceu a Isolda, ornado de "peles veiradas gris, de arminhos, tecidos de seda, de púrpura, e de grã, e um véu mais branco que a flor de lis"¹⁸³. E as pantufas de pelica,

¹⁸¹ Cf. Gaston BACHELARD, "Introduction - Imagination et matière" in *L'eau et les rêves, essais sur l'imagination de la matière*, Biblio, Paris, 1942, p. 7.

¹⁸² Cf. Charles PERRAULT, "Cendrillon, ou la petite pantoufle de verre", edição de 1697.

¹⁸³ *Tristão e Iseu*, trad. João BARREIRA, do relato de J. BÉDIER, *op. cit.*, p.123.

Cf. "Códigos vestimentar e alimentar em Érec et Enide", in Jacques LE GOFF, *O imaginário medieval, op. cit.*: «Einz que troi jor soient passez/ vos avrai anvoie assez /or et argent et veir et gris et dras de soie et de chier pris/ por vos vestir et vostre fame...», citando vs. 1325-1329, p.209. *Petit-gris* foi o nome dado por Buffon a uma espécie de esquilo cinzento, (*Sciurus vulgaris*) cujas peles eram produto de luxo na Europa medieval. *Vair* (como "variegada", termo ainda usado em heráldica) é um trabalho em pele branca

tão delicadas e macias que, diz a lenda, se adaptavam perfeitamente aos pés de Cinderela, e só aos dela, teriam também, a condizer, um forro de *vair*, "peles veiradas gris" ¹⁸⁴, como primorosamente traduziu o Professor João Barreira, ao descrever a indumentária de Isolda ¹⁸⁵. De *vair*, e não de *verre*; assim entenderam Honoré de Balzac e Émile Littré. Mas Anatole France preferiu acreditar no sapatinho de vidro, a que Walt Disney havia de juntar um salto agulha, como era moda nos anos cinquenta do século XX. Desde então, o material do calçado fornecido pela fada madrinha, "*souliers*" ou "*pantoufles*" é motivo de acesa controvérsia entre os partidários do torturante sapato de baile em vidro, ou da medieval chinela de pelica veirada.

Contudo, numa época em que as belas princesas nos salões se queriam esplendorosas de sedas, rutilantes de enfeites diamantinos, os inverosímeis sapatos de baile de cristal destronaram os escarpins medievais em valiosas peles mosquetadas. (fig. 5.2) Esse fluir involuntário das imagens que transmigram de forma e de sentido no seio da língua, por via da oralidade ficcional, por um lado, contribui para o desvanecimento das pistas sobre as origens; por outro lado cria um turbilhão de metáforas ao acaso da disseminação entre culturas, que é uma das razões pelas quais investigadores de várias disciplinas aí encontram os mais variados temas de estudo. O que faz do conto uma arte multiforme, aberta e alicerçada em valores como identidade, na transmissão de regras de conduta e moralidade, na partilha estética, imprescindível quando a frugalidade da existência remetia para a ficção oral as descrições do belo apetecível e a estranheza do raro.

Essa vertiginosa mutabilidade é, no entanto, e talvez por isso, inseparável de uma intenção de fidelidade à tradição, o que cria uma contínua oscilação entre a cultura regional e as mais recônditas linhas estruturais do conto, por vezes completamente herméticas para o relator. O conto intitulado "O padre ridículo", nº 36 da recolha *Contos populares alentejanos recolhidos da tradição oral*, de António Thomaz Pires, começa assim: " Era uma vez um padre muito ridículo, e por isso, em chegando próximo os fins dos meses, arranjava sempre uma questão com os criados rapazolas que o serviam e

e cinzenta, variegada em cor pela alternância do dorso cinzento e dos ventres brancos dos animais, formando assim um xadrez bicolor de efeito muito apreciado.

¹⁸⁴ Cf. Vitral da catedral de Chartres, história de S. Tiago Maior – "peleiros".

¹⁸⁵ *Tristão e Iseu*, *op. cit.*

despediam-se sem lhes pagar; e assim ia sendo servido de graça" ¹⁸⁶ . A versão que ouvi no Alentejo (Moura) começa assim:

Era uma vez um padre muitíssimo somítico. No tempo das festas contratava um bando de rapazes para todo o serviço, ele era carregar enfeites, erguer arcos, apanhar carradas de alecrim e rosmaninho para as ruas da procissão e andar de lá para cá levando e trazendo os músicos no carro de mulas. No fim da festa, o padre arrecadava todo o dinheiro do saco das esmolas e das doações dos confrades e nunca pagava aos moços, que se fartavam de trabalhar de graça. [...]

No seguimento dos dois contos, com poucas variantes, o padre atordoia os moços com jogos de palavras, desviando o assunto do acerto de contas. O epíteto do padre – ridículo ou somítico – atribui a estas versões uma função totalmente diferente: o padre bonacheirão de costumes pouco ortodoxos que faz rir os rapazolas, ou o impiedoso avarento que abusa de quem o serve, não pagando a jorna devida, não terão o mesmo impacto na assembleia dos ouvintes. Por ora, não sabemos quem sobreviverá, se o padre burlesco, se o avarento, detestável "somítico". A tradição popular passou para as mãos dos investigadores.

¹⁸⁶ António Thomaz Pires, *Contos populares alentejanos recolhidos da tradição oral, op. cit.*, Coligidos em Évora, p. 74-75.

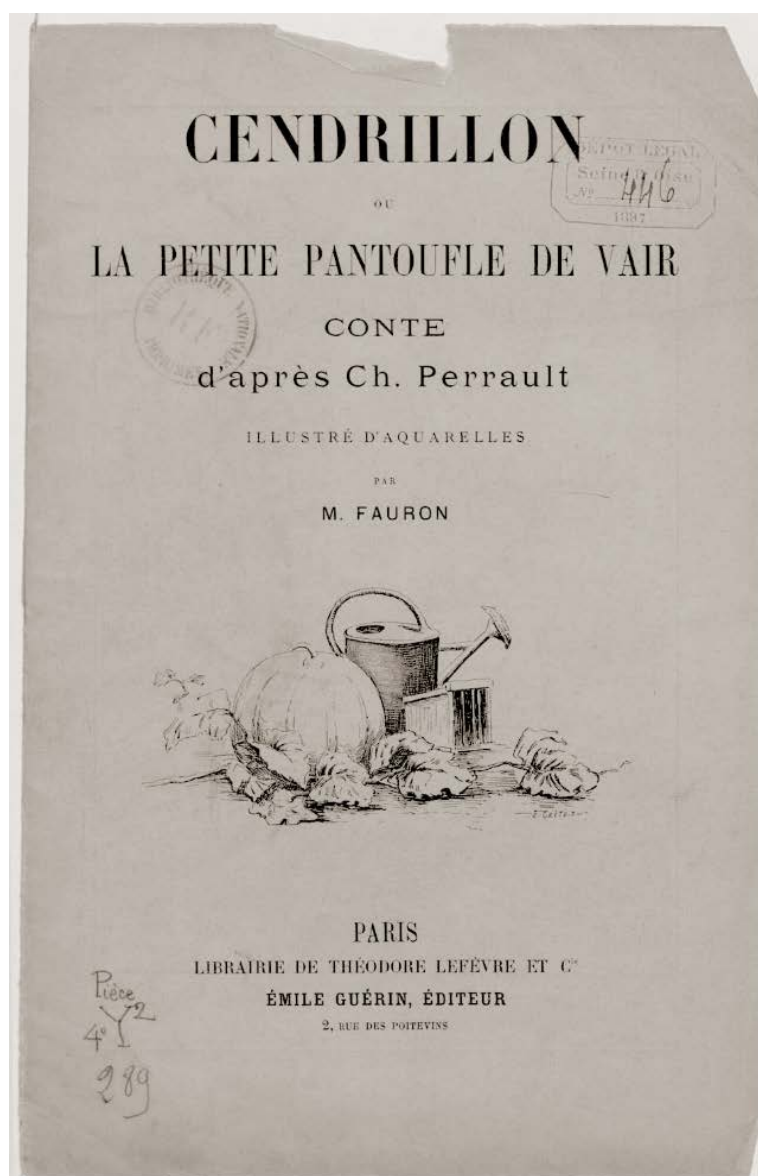


Figura 5.1

Cendrillon ou La petite pantoufle de vair. Folha de rosto da edição de 1897.

Fontes:

Cendrillon ou La petite pantoufle de vair. Conte d'après Ch. Perrault, illustré d'aquarelles par M. Fauron. Émile Guérin, Éditeur, Paris, 1897. (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6282010w>)



Figura 5.2

Peleiros – Chartres, Vitral da história de S. Tiago o Maior (1205-1240)

Esta representação, integrada no espaço sagrado, atesta o valor simbólico e social do vestuário em pele e a correspondente importância dos mesteres e ofícios relacionados. Um servo vigilante segura a tampa da arca ferrada e pregueada, onde se destaca a fechadura, documentando o valor comercial dos materiais.

Fontes:

Georges DUBY, *A Idade Média – História Artística da Europa*, "O Vitral", Quetzal Editores, Lisboa, 1998, pp. 152-157.

Les vitraux de la cathédrale de Chartres (<http://www.vitraux-chartres.fr>). Acesso: 5 - 2016.

Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chartres_-_Vitrail_de_1%27Histoire_de_saint_Jacques_le_Majeur_-_Fourreurs.JPG). Acesso: 5 - 2016.

5.2 - O triunfo do herói displicente

O parvo ficou desde logo mais formoso que todos os príncipes; casou com a filha do rei, e pela sua grande esperteza ficou governando.¹⁸⁷

Vladimir Propp, na sua obra *Morfologia do conto*, estabelece um *corpus*¹⁸⁸, divide-o e classifica-o, delimitando assim o seu campo de estudo. O objetivo é encontrar um modelo estável de estrutura, compreendendo as atribuições das personagens e articulando-as segundo um código comum; trata-se de encontrar as formas que definem as unidades narrativas e codificar as relações estruturais das funções invariantes dentro da intriga: "As funções das personagens representam, pois, as partes fundamentais do conto e são elas que devemos isolar primeiro"¹⁸⁹. Ao ter em conta o significado de uma dada função no desenrolar da intriga, Propp agrupa como sendo do mesmo *tipo* os contos que alinham as mesmas funções.

Uma dessas funções, eixo sintagmático dos contos, é o périplo aventuroso dos heróis¹⁹⁰. Dessas narrativas, onde as peripécias da intriga decorrem das deambulações da personagem central, destacam-se as dedicadas ao "filho mais novo" ou ao filho "parvo": "Havia um homem que tinha dois filhos e uma filha. Um dos filhos era parvo e o outro estava nos estudos"¹⁹¹. O pouco dotado, pobre, ingénuo e generoso herói, que entende os animais, nos contos age por impulso e vence a prepotência dos "reis" ou de sábias, cruéis e formosas "princesas" pela manipulação da linguagem, argumentando com a irracional e eficaz estratégia do ilógico, que não se pode contradizer¹⁹². O mais surpreendente, nesse tipo de contos, é a aceitação da irrupção do absurdo como válida e meritória, no espaço simbólico de uma "corte", meio onde impera o protocolo, o institucionalmente estabelecido. O herói sai incólume da confrontação com fórmulas

¹⁸⁷ Teófilo BRAGA, *Contos tradicionais do povo português*, op. cit., "O peixinho encantado", p. 160.

¹⁸⁸ Sobre a delimitação do *corpus*, PROPP esclarece: "Parece, à primeira vista, que seria preciso reunir todos os contos existentes. Na verdade, isso não é necessário. Já que estudamos os contos a partir das funções das personagens, podemos cessar a análise do *corpus* assim que nos apercebemos que os contos não trazem nenhuma nova função." Vladimir PROPP, *Morfologia do conto*, op. cit., pp. 62/63.

¹⁸⁹ *Idem*, p. 59.

¹⁹⁰ Cf. Vladimir PROPP, *idem, ibidem*: o herói é enviado em expedição ou parte de livre vontade, pp. 77-79; o herói deixa a casa, pp. 80-110.

¹⁹¹ António Thomaz PIRES, *Contos populares alentejanos recolhidos da tradição oral*, op. cit., "Conto do Parvo", pp. 52-53.

¹⁹² O *Chan* chinês, sistema de pensamento divulgado no Ocidente como *Zen*, onde a resposta às questões rituais aparece absurda e disfuncional, usa as mesmas técnicas. O resultado emerge como afirmação de liberdade e capacidade criadora, outros tantos instrumentos para perceber o Real, escapando aos pressupostos petrificados, criando salutar efeito de inusitado.

rígidas, onde o expressar de um individualismo é uma agressão ao rito, logo um risco. A serenidade e espontânea confiança no fluir dos acontecimentos surgem como algo semelhante à experiência de apreensão do real a que os mestres do Budismo Zen chamam "a visão abrupta" ¹⁹³ .

Esses contos, populares entre todos pelo conteúdo cheio de peripécias e pela exaltação das qualidades dos heróis "simplórios", são muitos e variados ¹⁹⁴ , estruturalmente simples e não se prestam a erros de interpretação dos significantes. Pelo contrário, a sua estrutura é coesa e mantém-se fiel ao objetivo da creditação do popular. O propósito do herói, inqualificável, individual, age contra a pretensiosa soberba de um saber inerente às classes dominantes. Claro que se trata de uma tradição intuitiva e, como se disse, apreciada pelos contornos inusitados, pelo vocabulário escatológico, por vezes torpe. E onde se acoita aqui o maravilhoso? É que a cena na "corte", onde reis, princesas, conselheiros, vassalos, finalmente acatam a linguagem escandalosa do herói simplório e inculto, cuja bravura tem raízes na disfunção, é um dos capítulos mais fecundos da efabulação popular. O "Parvo", ou o filho-mais-novo inconsequente, é também o "outro"; a par do "estrangeiro", do "infiel", do "maléfico", do "semi-animal"; mas um "outro" afinal próximo e familiar, que a tradição oral recupera para um lugar legítimo e útil nas malhas do tecido social, "o diferente", o que não se encaixa nos padrões. Efabulador privilegiado, esse "indivíduo", que parece vir de paragens onde as regras não são as estipuladas pelas instituições humanas, já foi noutras eras considerado como tendo acesso aos espaços divinos, lá onde os mitos nascem. E por isso mesmo, certas tradições alinham-no com os poetas, os artistas e outros criadores.

Para que o conto onde o "simplório" é herói possa ser de pleno direito guardado na prateleira do "maravilhoso", ele casa com a princesa e inicia assim uma linhagem, da qual indubitavelmente farão parte príncipes, aventureiros, guerreiros, legisladores, pregadores e alguns simplórios que erguerão a bandeira do "absurdo", do "estranho" ou pícaro, contra a tirania do que é previsível, aceite e consagrado.

¹⁹³ Cf. D.T. SUZUKI, "Seeing into one's self- nature", in *The Zen doctrine of no-mind*, S. Weiser, USA, 1993, pp. 31 e seguintes.

¹⁹⁴ Outros contos do mesmo ciclo in Adolfo COELHO, *Contos Populares Portugueses*, op. cit.: "Patranha", pp. 247-248; Teófilo BRAGA, *Contos tradicionais do povo português*, op. cit.: "A Enfiada de Petas", pp. 308-309.

Capítulo VI

AS TRÊS FADAS

*Lo vièlh camin de las Fadas
es ara descaminat.
I passan plus que las lèbres;
las gens l'an abandonat.*

[...]

*Las joventas, per tal astre,
s'i trobavan a las fonts
amb las Fadas, debanairas
dels sòrts e de las sasons.*

Las Tres Fadas, Antonin Perbòsc ¹⁹⁵

¹⁹⁵Antonin PERBÒSC, poeta occitano, in http://jfbrun.eu/occitanpoetry/occitanpoetry_perbosc.htm.
Acesso em Maio de 2016.

6.1 - Contos e lendas: figuras partilhadas

Mas, embora os irmãos Grimm considerassem o conto e a lenda como dois géneros paralelos, não deveremos ver muitas vezes na lenda uma metamorfose (possível mas não necessária) do conto? Quando um conto pertence ao domínio das camadas sociais superiores e da cultura erudita, sempre que passa para novos quadros espaciais e temporais, onde a inserção espacial é mais nítida (como tal província, tal cidade, tal castelo, tal floresta) e o enquadramento temporal mais rápido, quando é engolido pela história mais apressada das sociedades e das classes sociais 'quentes', torna-se lenda.

Jacques Le Goff, *Para um novo conceito de Idade Média*.

Parafraseando Jacques Le Goff, "Mesmo que tivéssemos sido capazes de levar mais longe a análise estrutural"¹⁹⁶, comparando estes três contos paradigmáticos, *A Dama Pé-de-Cabra*, *A fada Melusina* e *A dama Cobra Branca*, oriundos de duas culturas (europeia e chinesa) e registados em três línguas (português, francês e chinês), encontraríamos diferenças sobretudo no dinamismo da disseminação, dado que o conto *A dama Cobra Branca* cedo assumiu a sua vertente dramática, evoluindo para as representações da Ópera chinesa, prestando-se a numerosas encenações.

No caso da história da fada Melusina que Jean d'Arras e Coudrette passaram à escrita, dezenas de anos antes já a tradição oral associava as origens do castelo da família de Lusignan ao casamento de um nobre com uma fada. Trata-se pois de uma lenda e não de um conto; porém, numerosas versões orais que celebram a união de um cavaleiro com um ser híbrido – fada e animal – passaram a filiar-se no tipo de contos ditos Melusianos¹⁹⁷. Matéria haveria para esquadrihar nos três registos os eixos em volta dos quais se articulam as espirais narrativas:

- O eixo da ambição dos cavaleiros em demanda de lustro para a genealogia, agregando o poder simbólico da fada dispensadora de prosperidade¹⁹⁸.
- O eixo cultural, sedução do maravilhoso, movimentos estéticos disseminados pelas canções de gesta, pelas produções populares que a língua vulgar vai disseminar¹⁹⁹.
- O eixo das estruturas sociais, tão profundamente ligadas às conquistas tecnológicas e à realidade ideológica, largamente documentada pela arte sacra²⁰⁰.

¹⁹⁶ Cf. J. LE GOFF, "Melusina maternal e arroteadora", *Para um novo conceito de Idade Média. Tempo, trabalho e cultura no Ocidente*, op. cit., p. 302.

¹⁹⁷ J. LE GOFF, *Idem*, pp. 289-310.

¹⁹⁸ Sobre lendas genealogicas e fundação de linhagens, cf. José MATTOSO, *Ricos-Homens, Infâncias e Cavaleiros*, Guimarães Editores, Lisboa, 1985.

¹⁹⁹ Umberto ECO, *Arte e beleza na estética medieval*, Presença, Lisboa 1989; Jacques LE GOFF, *O imaginário medieval*, ed. Estampa, Lisboa 1994.

Quando alargamos a leitura para além do *corpus* da tradição europeia, abrangendo tradições onde o curso da história produziu estruturas sociais de tipo feudal, deparamos com narrativas que partilham não a paisagem cultural, mas indubitavelmente arquétipos imagéticos de forte definição. A expressão plástica dessas figuras imemoriais adaptou-se ao gosto popular ao longo das eras, mas pelos registos da arte podemos identificar padrões semelhantes em personagens-tipos e suas atribuições, em narrativas de disseminação em áreas geográficas afastadas, como é o caso destes três títulos que estudamos: Dama Pé-de-Cabra, Melusina, Dama Cobra Branca. Podemos enquadrar momentos do argumento nos três contos que correspondem a outras tantas imagens cénicas marcantes (Tabela 6.1).

²⁰⁰ André LEROI-GOURHAN, *Le Geste et la Parole*, Ed. Albin Michel, Paris, 1964; Mircea ELIADE, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Payot, Paris 1979, vol. 2, pp. 373-395; René HUYGHE, *Sens et destin de l'Art, de l'art gothique au XXe siècle*, Flammarion, Paris, 1967, pp. 5-82.

Tabela 6.1 – Correlação estrutural das três narrativas			
	<i>Dama Pé-de-Cabra</i>	<i>Fada Melusina</i>	<i>Dama Cobra Branca</i>
O herói vai à caça	D. Diogo (ao javali)	Rei Elinas (ao javali) Raymondin (ao javali)	A Cobra sai do lago, busca a vida humana.
Encontro	D. Diogo encontra Dama Pé-de-Cabra.	Elinas encontra Persina. Raymondin encontra Melusina.	Dama Branca encontra o ervanário.
Qualidades da Dama	Beleza, voz maviosa, origem nobre (pé caprino: ser silvestre).	Beleza, origem nobre, qualidades de gestora (serpente aquática e alada).	Beleza, sabedoria, origem sobrenatural, bravura, generosidade (serpente aquática).
O interdito	O herói renuncia a fazer o sinal da cruz.	O herói não deve ver a esposa ao sábado.	A proibição existe, mas não é formulada.
A prosperidade	Vida familiar, caça abundante.	Cultiva terras, constrói, castelos, abadias, igrejas.	Fundam uma farmácia, tratam as pestes e pragas.
A fertilidade	A esposa concebe um filho e uma filha.	A esposa concebe dez filhos.	A esposa concebe um filho.
O antagonista	O diabo (podenga) (sobrenatural)	O filho mais velho; o cunhado (familiar).	O bonzo (confraria religiosa).
A transgressão	D. Diogo benze-se.	Elinas vê Persina ao sábado. Raymondin espreita Melusina.	O marido serve o vinho com rosálgar por razões rituais.
A perda da forma humana	Eleva-se no ar e leva a filha.	Eleva-se no ar. Regressa à noite para ver os filhos.	Mergulha no lago do Oeste. Regressa e luta pela família.
A perda da harmonia	D. Diogo vai para a guerra e fica cativo dos Mouros.	Melusina assombra o castelo com o seu lamento lúgubre.	Dama Branca e o bonzo pérfido lutam sem tréguas.
Animais aliados	Onagro	Falcão encantado	Serpente verde
Epílogo	D. Inigo resgata o pai com a ajuda da mãe. D. Diogo penitencia-se. A linhagem prossegue.	Raymondin torna-se eremita. Godofredo reconstrói a Abadia. Prosseguem várias linhagens.	O sobrenatural vence a religião institucional. O casal vive uma vida humana. Prossegue o trabalho na ervanária.



6.2 - Retrato de corpo inteiro da Dama Cobra Branca

(白蛇傳 *Bái Shé Zhàn*)

O conto *A Dama Cobra Branca*, também conhecido como *A lenda da Serpente Branca* é uma antiga narrativa que já circulava oralmente durante a dinastia Tang (618

d.C.). A mais antiga versão escrita será certamente algum exemplar caligrafado para uso dos narradores profissionais.

Nos finais da dinastia Ming (1368-1644), a primeira versão impressa conhecida do conto, intitulada "A Donzela Branca prisioneira perpétua no Pagode Leifeng", fazia parte da compilação *Histórias de Feng Menglong para instrução do Mundo*, da autoria de Feng Menglong (馮夢龍)²⁰¹.

Estes contos impressos, pelo contributo para o desenvolvimento da ficção em língua vernacular, revelaram-se de grande importância para o estudo dos cânones da literatura chinesa, sendo por vezes comparados ao *Decameron* de Boccaccio e a *As mil e uma Noites*.

As cenas passadas no Lago do Oeste e no mosteiro do Pagode do Trovão foram acrescentadas ao tema central durante a Dinastia Song (960 d.C.); manteve-se a história de amor entre um homem e uma "fada", uma "imortal" que assume a forma de uma serpente branca, transmigrando depois para a de uma formosa dama vestida de branco. O argumento circula em vários títulos e variantes, até aparecer na Dinastia Ming a versão que se conhece hoje (1368 d.C.). Desde então circulam inúmeras variantes, subsidiárias da fonte original a que se reportam e do gosto popular da época em que foram adaptadas. Durante a Dinastia Ching (1644 d.C.), o conto aparece organizado em episódios; a versão mais elaborada contava dezasseis capítulos. A proliferação dos recontos ao longo das eras torna inoperante qualquer tentativa de resumo – a dinâmica da narrativa pode variar conforme o uso que se pretende dar ao núcleo dramático. A popularidade crescente faz com que circulem incontáveis libretos para ópera chinesa ²⁰², filmes, novelas, banda desenhada e, recentemente, jogos de computador. Nenhum meio foi deixado de lado, o que atesta a longevidade e popularidade do conto, que é constantemente reescrito para se adaptar às tecnologias que lhe servem de suporte. Incessantemente traduzido e adaptado ²⁰³, passou a fazer parte do imaginário de uma

²⁰¹ *An Illustrated History of Printing in Ancient China*, Printing Museum of China, edit. LUO Shubao, City University of Hong Kong Press, Hong Kong, 1998.

²⁰² Libreto da Ópera Cantonense *A Lenda da Cobra Branca*, maio de 2014, pelo Grupo Juvenil de Ópera Cantonense dos Kaifong de Macau, XXV Festival de Artes de Macau; Libreto da Ópera Cantonense *A Lenda da Cobra Branca*, VI Festival de Artes de Macau, Março de 1995, texto de HUANG Yuan Ming e PAN Wei Lun; *The White Snake: A Peking Opera*, libretto de TIEN Han, Foreign Languages Press, Peking, 1957.

²⁰³ Cf. "The White Snake", TIEN Han, in *The Red Pear Garden: Three Great Dramas of Revolutionary China*, ed. John D. Mitchell, Godine, Boston, 1973.

vasta região no Extremo Oriente, e a origem das imagens que lhe estão associadas perde-se na noite dos tempos. Em brevíssimo resumo, o conto reza assim:

Era uma vez uma cobra branca com poderes mágicos, que vivia meditando no fundo do Lago do Oeste. Na sequência de um encontro perto da cidade de Hang-Zhou, emerge sob a forma de uma formosa dama. Na montanha Er-Mei encontra uma pequena serpente verde prestes a ser vendida e transformada em "medicina". Compra-a e tornam-se inseparáveis. A serpente branca, metamorfoseada numa bela mulher vestida de branco, apaixonou-se pelo rapaz de nome Hsu Sheng. Depois de elaboradas peripécias acabam por casar. A Dama Branca ajuda então o marido, Hsu Sheng, descendente de boticários, a gerir uma ervanária. A farmácia depressa se torna famosa, pelo atendimento gratuito aos pobres, pela afabilidade dos ervanários.

Até ao dia em que um monge chamado Fa Hai, ser híbrido que habitara no lago sob a forma de tartaruga, reconhece a Dama Branca e diz a Hsu Sheng que a esposa é uma serpente branca. Este episódio decorre durante as festas do Barco-Dragão, data em que as famílias enfeitam as portas de casa com cálamo aromático e artemísia e bebem vinho aromatizado com rosalgar (arsénico vermelho), conhecido como antídoto para o veneno de serpente e para afastar os maus espíritos. Esta prática era perigosa, ou até mortal para a Dama Branca e para a Donzela Verde, que, embora vivendo num avatar de forma humana, não deixavam de pertencer ao mundo dos espíritos. E Branca estava grávida, pelo que o seu poder se encontrava enfraquecido. Por insistência do marido leva aos lábios a taça com o vinho enxofrado, perde o controle sobre a metamorfose e retorna ao seu corpo de serpente.

Ao ver a serpente no quarto, Hsu Sheng, apavorado, perde os sentidos. Para salvar o marido, Cobra Branca parte para a montanha sagrada Kunlun para roubar o cogumelo medicinal que restitui a saúde e a vida. Depois de várias tentativas consegue a rara espécie, e Hsu Sheng recupera a saúde. Dama Branca e sua pupila convencem-no que a serpente foi uma visão benéfica devida ao efeito do vinho tradicional. Dama Branca dá à luz um lindo filho e o marido compra ao bonzo disfarçado de vendedor ambulante um diadema para lhe oferecer. Ao colocá-lo sobre o penteado, o diadema transforma-se num torturante anel de ferro que aperta a cabeça da esposa até a fazer recair na sua forma de réptil. A serpente refugia-se no Lago do Oeste, procurando recuperar forças no mundo subaquático, e a serpente verde esconde-se na floresta. Fa Hai, o monge invejoso, consegue atrair Hsu Sheng ao mosteiro e aprisiona-o numa cela a fim de o forçar a fazer-se monge.

Entretanto, recuperadas as forças, as serpentes lançam-se numa guerra sem tréguas contra o monge pérfido. Criaturas do ar e criaturas da água enfrentam-se em épicos recontros. Finalmente, a serpente branca, mais avançada em magia, provoca uma enchente do lago até inundar o Templo do Trovão onde o monge se recolhera. Aniquilado o monge, Hsu Sheng e a serpente branca puderam assim continuar unidos, recuperando o filho que ficara ao cuidado da irmã do ervanário.

A história acaba aqui, mas ficam perdidos fatalmente no resumo os episódios do vendedor de bolinhos de arroz (um Imortal providencia aos mortais um alimento sagrado); do roubo dos emblemas sagrados do Buda adormecido (uso perverso dos valores simbólicos das relíquias religiosas); ou o da travessia do lago (simbolismo dos

ritos de passagem e metáforas "da outra margem")²⁰⁴. O conto retrocede das suas mais elaboradas versões aos resíduos da mais antiga oralidade ancorada em mitos universais.

Na tradição arcaica da China, a transmigração das coisas e dos seres tem, nos contos maravilhosos, um estatuto diferente das metamorfoses nos contos europeus. Segundo a doutrina do *Tao*, tudo muda continuamente, tudo cresce ou mingua, só a impermanência permanece. Assim, uma pedra pode vir a ser uma planta, a planta será um dia animal e o animal ascenderá à forma humana, se essa for a rota do seu destino kármico. Não raramente heróis humanos das mais inusitadas virtudes virão a ser venerados como deuses nos contos orientais e como santos na hagiografia cristã. Não espanta por isso que os contos pululem de seres no estádio intermédio, apanhados no turbilhão da imagética entre este mundo e o outro. Assim é com a ancestral *Nu Wa*, figura mítica fundadora dos contos da Cobra Branca do lago do Oeste, mulher-serpente, tal como Melusina, ser híbrido tal como a Dama Pé-de-Cabra, encarnando o mesmo mito antiquíssimo, o da fada matriarca e provedora convocando a energia do universo, dominando a matéria do seu corpo com misteriosa disciplina, replicando o homem a partir do mistério do seu ventre.

²⁰⁴ Sobre o simbolismo da viagem sobre as águas, cf. Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves, essais sur l'imagination de la matière*, Biblio, Paris, 1942, pp. 87-96; e como metáfora do mito de Caronte, "Sonho para uma flauta" in Hermann HESSE, *Contos maravilhosos – histórias do Poente e do Levante*, *op. cit.*, pp. 63-70.



Figura 6.1

Pintura em estilo *Su*, Galeria Longa do Jardim Imperial do Palácio de Verão, Pequim.

A natureza híbrida da Dama Cobra Branca desmascarada pelo bonzo Fahai.

Fonte:

Travel China Guide (<https://www.travelchinaguide.com/attraction/beijing/summer/long.htm>). Acesso: 8 - 2016.

6.3 - Narradores do Oriente

No Verão, é frequente ver em Macau, principalmente durante o dia e em sítios abrigados do Sol, diferentes grupos constituídos por chineses de variada idade, que se assentam ou se acocoram no chão para ouvir com concentrada atenção a arenga de diversos indivíduos, sordidamente recobertos de andrajos, vislumbre do que outrora foram ricas véstias de seda.²⁰⁵

Começa assim um texto de Luís Gonzaga Gomes sobre a tradição dos contos orais em Macau. Como ele explica, turbas de "pacatos burgueses" espalhados pelas praças públicas não se juntam em assembleias ao ar livre com o fim de participarem em "comícios sediciosos", mas para ouvir pacatamente contadores profissionais.

Sabemos de onde vêm esses narradores – está logo no primeiro parágrafo o indício: os "andrajos, vislumbre do que outrora foram ricas véstias de seda", diz-nos serem nobres letrados em fuga das contingências da história da China. Os ouvintes, esses, que vão pagando parcas moedas à medida que se consume um pivete de incenso, medida da duração dos episódios, pertencem ao povo miúdo de Macau.

Segundo Gonzaga Gomes, a popularidade dos círculos de ouvidores de contos não se deve apenas a indolência face à tarefa morosa de ler um romance ou uma novela (as obras eruditas, pela natureza da língua, também não estão ao alcance dos "pacatos burgueses" que se aglomeram nas ruas em pleno verão), mas sobretudo porque "o povo se delicia com os comentários que os narradores fazem às diversas peripécias por que passam os heróis, prazer esse que não lhe pode ser proporcionado pelos livros [...]"²⁰⁶. É sem dúvida esta vertente da complexa relação do ouvinte com o narrador uma das razões do poder de muitas destas narrativas, que, tendo sido impressas durante a dinastia Ming a partir de um *corpus* oral de origem mítica, guerreira ou fabulária, regressam à oralidade, ornadas de detalhes "literários". Assim, na tradição chinesa, ouvir os relatos de experientes e talentosos narradores era um prazer estético, antigo e sofisticado, que está certamente ligado às origens míticas de arte da Ópera Chinesa.

Gonzaga Gomes, como se ilibasse "as turbas de pessoas" do delito de preterir os livros, alega também ser a leitura demasiado árida, "em virtude da concisão e laconismo com que são expressas as ideias na intrincada escrita chinesa" (p.105). Intervêm outras

²⁰⁵ L. Gonzaga GOMES, "Narradores de histórias", *Curiosidades de Macau antiga*, I. C. M., 1996, p. 105.

²⁰⁶ *Idem, ibidem.*

razões para essa apetência pelas histórias narradas oralmente: apesar do gosto do povo pelas histórias onde é protagonista o "irreal" e o "maravilhoso", esse tipo de obras de ficção não mereciam um lugar de destaque ao lado da literatura erudita. Sendo consideradas um gênero menor, muitas versões populares nunca chegaram a ser editadas, embora algumas circulassem manuscritas. A atribuição a um autor das obras que foram publicadas é tarefa árdua, senão mesmo impossível, pois à época da impressão os autores escondiam a sua identidade em herméticos pseudónimos.

"Conte-me uma historia" é uma das primeiras frases que o petiz chinês aprende a exprimir, e "representa uma das suas mais imperiosas necessidades" (p. 105) diz-nos Gonzaga Gomes, considerando que, tendo os contos nascido para "asserenar as crianças", o entusiasmo infantil contaminou os adultos. Mas o que se verifica é que o adulto amador de contos nunca descartou esse pendor que traz dentro de si desde a infância. E que esse "serenar" durante a narração trazia em si uma trégua às labutas e agruras do quotidiano, inserindo no tempo "histórico" de cada individuo o tempo "maravilhoso" da realidade suspensa, da liberdade da imaginação, do livre arbítrio de se deixar encantar por argumentos que nada devem ao verosímil. E se isso é uma arte para serenar as crianças, então, a humanidade inteira há milénios que não sai da infância.

"Sempre ávida de emoções desconhecidas", a arte dos *raconteurs*²⁰⁷ deslumbra a imaginação dos ouvintes. Em círculos, acorados e boquiabertos, vivem as aventuras dos heróis, empolgam-se com os perigos e peripécias, veem com os seus olhos as deambulações por mundos desconhecidos, vibram de emoção com os seus atribulados amores. E nestes plurais entendemos outra das mais enigmáticas e paradoxais circunstâncias da tradição de ouvir contos nestas paragens: reservada, intimista, a vida privada deste povo enclausura-se nos pátios murados da vida familiar, até ao último reduto, a etiqueta milenar. Ouvindo contos, as fronteiras entre os indivíduos esfumam-se e o ritual de partilha, ao abrigo do maravilhoso sobrenatural, livre da realidade constrangedora, une finalmente os indivíduos e dá força e consistência ao conceito de "povo". Como nos diz Luís Gonzaga Gomes²⁰⁸:

Nas aldeias, quando o sol morreço se vai, mergulhando atrás do dorso dos escavados montes, regressam das fétidas várzeas os camponeses que passaram o dia todo lavrando, chafurdados em lodo. Após sumária lavagem e devoradas que

²⁰⁷ Em francês no original, p. 106.

²⁰⁸ Correndo embora o risco de abusar das citações, a verdade é que não há paráfrase aceitável quando se trata da prosa inimitável de L. Gonzaga Gomes; talvez como o "português de Macau" de que fala. J. L. BORGES em "El Inmortal", *El Aleph*, p. 7.

sejam as suas malgas de arroz, agacham-se, por única distração, debaixo da fresca sombra duma árvore e, à medida que vão expelindo intermináveis baforadas de fumo que aspiram dos seus longos e gorgolejantes cachimbos de bambu, vão-se deliciando frementes de emoção com as histórias infantilmente pavorosas de espíritos irreais e duendes, legados por longa e supersticiosa tradição, que a prolixidade do mais facundo e mais idoso aldeão lhes vai efabulando para deleite das suas sensibilidades primitivas.²⁰⁹

Esta recriação do ambiente que reúne ouvintes em volta dos contadores, breve e densa de significado, oferece uma profusão de sensações, como se esse captar do universo do ouvinte de algum modo contribuísse para completar a hermenêutica dos contos. Os montes em contraluz do poente, o odor de vasa das lezírias, os camponeses que se desembaraçam do lodo e comem a malga de arroz antes de se juntarem sob a árvore do largo, em redor dos idosos que sabem os contos, apesar da distância e das diferenças de cultura, não poderá ser entendido como um texto "exótico" porque ele faz parte da saga do universo rural. É a grande árvore do largo da aldeia que abriga a assembleia dos ouvintes. Noutros climas, privilegia-se o encontro no âmago do lar, observando o fogo da lareira, nas horas longas dos serões de inverno: desde a "noite das fadas" da tradição celta aos serões da Bretanha; dos "contos à lareira" de Jacob e Wilhelm Grimm aos recontos de sabor medieval de Herculano e dos autores que com ele partilhavam os serões do ermitério da Ajuda²¹⁰: "Vós os que não credes em bruxas, nem em almas penadas, nem nas tropelias de Satanás, assentai-vos aqui ao lar, bem juntos ao pé de mim, e contar-vos-ei a história de D. Diogo Lopes, senhor de Biscaia²¹¹". Rebello da Silva, evocando também as figuras que se destacam em contraluz em volta das chaminés góticas, descreve:

[...] Logo á primeira leitura acha-se o sabor rústico, mas agradável, das historias populares, contadas ao pé da fogueira, com a ingenuidade do velho estilo patriarcal. Os quadros dos Livro das Linhagens lembraram-me os painéis flamengos, aonde, com muita naturalidade quase sempre, as figuram se destacam, parecendo viver e conversar ao serão, allumiadas pela chamma, cuja labareda affogueia as gothicas chaminés.²¹²

Seguindo o veio dos resíduos míticos, encontramos nestes intróitos, além do alerta que prepara o leitor para entrar no universo da história, das marcas do ambiente cultural e dos efeitos de mimética, a recorrente presença do fogo – nas lareiras do povo

²⁰⁹ Luís Gonzaga GOMES, "Narradores de histórias", *Curiosidades de Macau antiga, op. cit.*, p. 106.

²¹⁰ Cf. "Advertência da primeira edição", A. HERCULANO, *Lendas e Narrativas, op. cit.*, Tomo I, p. VII.

²¹¹ *Idem, op. cit.*, Tomo II, "Rimance de Um Jogral, Século XI", Trova Primeira, p. 7.

²¹² REBELLO DA SILVA, *Odio Velho não cança, op. cit.*, pp. 9-10.

ou no fumo dos cachimbos de bambu, o elemento que Prometeu roubou aos deuses, o benéfico sucedâneo do Sol.

Em Macau, antes da chegada das salas de cinema, quando o hábito de jogar *matheók*²¹³ ainda não se tinha instalado, juntando familiares e vizinhos ao fim da tarde, enchendo os bairros e tranquilos pátios com o matraquear das pedras pela noite adiante, alguns trinta contadores ganhavam a vida contando histórias. Nos anos cinquenta, quando Gonzaga Gomes publicou estas crónicas, ainda havia velhos no Bazar que falavam com saudade dos narradores de contos. Esses homens, "escolares malogrados", eram especializados conforme os seus talentos e convicções; o reportório, previamente conhecido, permitia a canalização dos fiéis ouvintes para os géneros preferidos. Contudo, as preferências dos ouvintes não se deviam somente ao teor dos contos: sagas guerreiras, histórias de fantasmas, dramas na corte, mitos das origens – mas sobretudo ao talento com que, sem omitir o mínimo detalhe, o narrador alternava o panegírico dos heróis com apartes satíricos ou truculentas invectivas aos vilões da história.

Do reportório de um desses célebres contadores profissionais, que tinha poiso no Largo da Caldeira, faziam parte, entre outras, as *Aventuras do Tchâi-Kông* (济公); *Quando caem as flores, corre a água*; *Os treze heróis perseverantes* (七劍十三俠); *O caso do banco do magistrado*; *A partida do Imperador para Kóng Nám* (乾隆皇下江南). Outro famoso narrador, Tôu-Iâu-Tch'ân, recebia os ouvintes em casa e, porque o tugúrio era exíguo e a freguesia numerosa, fazia sessões de dia e de noite. O seu reportório especializado atraía um auditório peculiar, do qual em larga medida fazia parte a "malandragem fugida das escolas". O senhor Tôu-Iâu-Tch'ân era mestre em contos como *As pegadas do Espírito do Deserto* (綠野仙踪); *As invocações do Eremita ao Sol* (野叟曝言); *A Peónia Branca* (白牡丹); *A flor da Ameixoeira do vaso de Metal* (金瓶梅)²¹⁴ e outros, considerados de "extrema brejeirice". Contos catalogados como eróticos, se assim se podem nomear narrativas semeadas de metáforas poéticas, "arguciosas perífrases", consagradas na literatura do género, tão-somente tornadas explícitas pelas capacidades oratórias do narrador, que provocavam mórbido fascínio na audiência²¹⁵.

Com o advento do cinema a preços populares, a tradição desvaneceu-se gradualmente, até restarem pequenos núcleos de ouvintes junto de narradores ocasionais

²¹³ Transcrição fonética de Luís Gonzaga Gomes, o mesmo que *majeong* ou *ma-jong*.

²¹⁴ Título original e nome do autor em chinês dos contos citados por Luís Gonzaga Gomes cedidos pela Prof. Doutora Stella Lee Shuk Yee, investigadora de Macau.

²¹⁵ Luís Gonzaga GOMES, *Curiosidades de Macau antiga*, op. cit., pp. 105-108.

sob as banianas da Praia Grande ou como em raros jantares festivos podíamos ainda ouvir num restaurante da Rua da Felicidade, já nos anos oitenta. E era certo o fascínio do timbre daquela narração, mesmo para os que não compreendiam a língua. Entendíamos então que havia outra vertente prodigiosa a ter em conta no estudo da literatura oral, e essa era a das modulações da voz humana, enquanto instrumento de sedução.



Figura 6.2

Ilustração de Cao Hanmei para *Ameixoeira em vaso dourado (Jin ping mei)*, reedição de 1936/1937.

Fonte:

A flor da Ameixoeira do vaso de Metal, in Luís Gonzaga Gomes, "Narradores de histórias", *Curiosidades de Macau antiga*, I. C. M., 1996, p. 105; (Primeira edição colecção "Noticias de Macau", vol. VI, Macau, 1952).

6.4 - Contos em Sin Kalán

Una tarde, los mercaderes musulmanes de Sin Kalán me condujeron a una casa de madera pintada, en la que vivían muchas personas. No se puede contar cómo era esa casa, que más bien era un solo cuarto, con filas de alacenas o de balcones, unas encima de otras. En esas cavidades había gente que comía y bebía; y asimismo en el suelo y asimismo en una terraza. Las personas en esa terraza tocaban el tambor y el laúd, salvo unas quince o veinte (con máscaras de color carmesí) que rezaban, cantaban y dialogaban. Padecían prisiones y nadie veía la cárcel; cabalgaban, pero no se percibía el caballo; combatían, pero las espadas eran de caña; morían y después estaban de pie.²¹⁶

Umberto Eco, no seu estudo sobre tradução²¹⁷, dedica um capítulo intitulado "A busca de Averróis" ao que ele chama "o exemplo mais gritante de mal entendidos linguísticos" – a tradução da *Poética* e da *Retórica* de Aristóteles por Averróis, que "não sabia grego, pouco sabia do siríaco e lia Aristóteles numa tradução árabe do século X que, por sua vez, provinha de uma versão siríaca de algum original grego."

Poderíamos citar toda esta passagem para ilustrar nos contos orais o efeito "passa a palavra" (jogo muito conhecido das crianças e adolescentes em Portugal, duas gerações atrás, que consistia em murmurar uma palavra ao ouvido dos jogadores em círculo e constatar, no fim, quão longe estava do de partida o derradeiro vocábulo).

Eco lembra que "o texto aristotélico está cheio de referências à dramaturgia grega", que Averróis e os tradutores que o precederam tentaram adaptar à tradição literária árabe. Sabemos que o impasse citado exemplifica um padrão constante na transmissão entre culturas. "Mas há mais", diz-nos Eco; e cita J. L. Borges, quando imagina Averróis no seu trabalho de tradução, tentando entender o significado de conceitos como *tragédia* e *comédia*. No pátio, crianças brincam ao *muezzin*, imitando ora o minarete, ora os fiéis, em suma, fazendo teatro; "mas nem eles nem Averróis o sabem". Depois, em casa do coranista Farach, encontram-se com o viajante Abulcásim Al-Ashari, que tinha chegado até ao império de Sin; sabemos que "sus detractores, com esa lógica peculiar que dá el odio, juraban que nunca había pisado la China y que en los templos de ese país había blasfemado Alá"²¹⁸. Nessa noite, em casa de Farach, os

²¹⁶ Jorge Luis BORGES, "La busca de Averroes", *El Aleph*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, p.111.

Jorge Luís BORGES, *O Aleph*, trad. Flávio José Cardoso, Estampa, Lisboa 1976, p. 81.

²¹⁷ Umberto ECO, "A busca de Averróis", in *Dizer quase a mesma coisa. Sobre a tradução*, Difel, Lisboa, 2005, pp. 170-172.

²¹⁸ Jorge Luis BORGES, "La busca de Averroes", *El Aleph*, op. cit., p. 107.

amigos insistiram para ele narrasse alguma maravilha. Mas, pensava o viajante, "¿Qué podía referir? Además, le exigían maravillas y la maravilla es acaso incomunicable: la luna de Bengala no es igual a la luna del Yemen, pero se deja describir con las mismas voces" ²¹⁹ . O narrador, implacável, comentara: "La memoria de Abulcásim era un espejo de íntimas cobardías" ²²⁰ .

Porém, não é para encaminhar uma busca de paráfrases intersemióticas que aqui se invoca o estudo de Umberto Eco sobre o conto de J. L. Borges. É antes para, longe no espaço e no tempo, com a aquiescência de quem partilhou a mesma visão, corroborar a descrição de Abulcásim:

– Los actos de los locos – dijo Farach – exceden las previsiones del hombre cuerdo.

– No estaban locos – tuvo que explicar Abulcásim – Estaban figurando, me dijo un mercader, una historia ²²¹ .

*

²¹⁹ *Idem*, p. 110.

²²⁰ *Idem*, *ibidem*.

²²¹ *Idem*, p. 111.

Capítulo VII

CONTOS DENTRO DE CONTOS

Ce n'est donc pas l'origine que compte ici, mais au contraire l'issue, le but final, découverts à travers toute sorte d'avatars.

Gilles DELEUZE, *Logique du Sens*²²²

²²² Gilles DELEUZE, *Logique du Sens* (Éd. de Minuit, Paris, 1969,) "Michel Tournier et le monde sans autrui", in Michel TOURNIER, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Éd. Gallimard, Paris, 1972, postfacio de Gilles Deleuze, pp. 257-283.

7.1 - Hermann Hesse e os contos do maravilhoso real

Na introdução da sua obra *The uses of enchantement*, (na tradução em Português *Psicanálise dos contos de fadas*) Bruno Bettelheim estabelece o paralelo entre a busca do sentido da vida e a importância da fantasia para o desenvolvimento da maturidade psicológica e da compreensão inteligente do mundo: "Contrariamente ao mito antigo, a sabedoria não irrompe plenamente desenvolvida, como Atenas da cabeça de Zeus; é construída passo a passo a partir das origens mais irracionais" ²²³.

Hermann Hesse deixou-nos, nos seus *Contos maravilhosos*, pistas para o entendimento de como páginas de memórias reais se entrecem com o mundo fantasioso da infância, com a efabulação a partir da observação da natureza. Num processo paralelo, as ficções do autor fazem reviver as narrativas antigas, revisitadas numa delicada transparência, lembrando o efeito que Yasunari Kawabata compara às figuras em "sobreimpressão" num filme:

Não havia certamente nenhuma ligação entre as imagens móveis do plano de fundo e aquelas, mais acentuadas das duas personagens; porém tudo se mantinha dentro de uma unidade fantástica, de tal modo a imaterial transparência das figuras parecia corresponder-se e confundir-se com a imprecisão das trevas da paisagem que a noite envolvia, para formar um só e mesmo universo, uma espécie de mundo sobrenatural e simbólico [...]

O primeiro parágrafo do conto intitulado "O Anão" começa invocando um velho contador de histórias, tal como Herculano, ao atribuir a um jogral a história que recolheu do *Livro de Linhagens* do conde D. Pedro: "Certa noite, junto ao cais, Cecco, o velho narrador de histórias, começou assim: Meus senhores, se vos aprouver, contar-vos-ei hoje uma história [...]" ²²⁵.

Em seguida, Hesse assume a função de narrador, de continuador e de discípulo do "velho contador de histórias." Começa por resumir o enredo, apelando para a disponibilidade do leitor, preparando-o para seguir o fio da história, como outrora faziam os contadores face a uma assembleia de ouvintes. Assim se eternizou a tradição das fórmulas de introdução ao conto: "Era uma vez"... "naquele tempo"... "no tempo em que os animais falavam"... Hesse narrador, dando voz ao velho Cecco, diz que vai

²²³ Bruno BETTELHEIM, *Psicanálise dos contos de fadas*, Bertrand, Lisboa, 2006, p. 9.

²²⁴ Yasunari KAWABATA, *Terra de Neve*, Dom Quixote, Lisboa 1969, p. 13.

²²⁵ Hermann HESSE, "O Anão", *Contos maravilhosos*, Difel, Lisboa, 2002, p. 7.

contar uma história muito antiga, que fala de uma formosa donzela, um anão e um filtro de amor; que se trata do amor e da morte, das peripécias que se sucedem por causa da fidelidade e da infidelidade: "Meus senhores, se vos aprouver, contar-vos-ei hoje uma história acerca de uma bela dama, um anão e um amavio, da fidelidade, da traição, do amor e da morte, que é sempre o assunto de todas as façanhas e contos, tanto dos antigos como dos recentes" ²²⁶ .

Nova é a história que Hesse conta, a da loura e esbelta filha de um nobre de Veneza e do seu disforme e enigmático anão, que sabia preparar filtros mágicos. Velha é a história que nos vem à memória quando lemos o breve segundo parágrafo da sua narrativa. Pois já conhecemos uma história onde é também questão de uma formosa donzela, de um filtro de amor, de um cavaleiro de destino errante e de um anão. E que trata do amor, da morte e da dramática alternância da fidelidade e da infidelidade: é a saga do cavaleiro Tristão, da bela Isolda, a dos cabelos-de-oiro, do filtro que a rainha da Irlanda preparou para as bodas do rei Marco da Cornualha com sua filha, e do anão da corte.

"Senhores, agrada-vos ouvir um belo conto de amor e de morte? É o de Tristão e da rainha Iseu". Assim inicia João Barreira a sua tradução do reconto de Joseph Bédier, numa prosa que nos leva de volta ao ambiente das antigas sagas, cuja intrigante origem está por definir, mas que reencontramos ao virar de páginas recentes.

Isto dizia o duque Andret aos companheiros, sobre o anão da corte do rei Marco:

Senhores, peçamos conselho a Frocin, o anão corcunda. Conhece as sete artes, a magia e toda a sorte de feitiços. Sabe, ao nascer de uma criança, observar tão bem os sete planetas e o curso das estrelas, que conta de antemão todos os passos da sua vida. Descobre, pelo poderio de Bugibus e de Noiron, as coisas secretas. ²²⁷

E o mago anão lançou maldições sobre a beleza e a bravura, traçou sinais de feitiçaria, consultou o curso de Orion e Lúcifer, lançou os seus encantamentos e sortilégios. No conto de Hesse, Margherita, a bela veneziana que vivia no fausto de um palácio, vestida de brocados de oiro e ataviada de jóias, como as princesas dos contos de fadas, possuía também três seres, seus fiéis coadjuvantes: um pássaro que sabia assobiar uma melodia, o que não é de estranhar num pássaro, mas sabia também berrar como uma cabra e dar as boas noites, o que já faz dele, pelos dons vocais, um curioso bicho. O outro ser, um cãozinho preto, depois de ferido e tratado, ficou manco de uma pata.

²²⁶ *Idem, ibidem.*

²²⁷ *Tristão e Iseu*, versão de João BARREIRA, *op. cit.*, p. 70.

Estropiado, perdeu a figura de estampa; a dona desinteressou-se dele e deu-o ao anão. O cão virá a ser a chave do destino de todos, o que não é raro nos contos, como já vimos no caso da podenga negra. O terceiro ser que ela possuía como uma preciosa curiosidade era o anão Filippo, grego natural de Chipre, que falava três línguas, era sábio em "histórias, máximas e invenções; tanta capacidade tinha para narrar contos antigos como para os criar"²²⁸. Sempre a ler velhos livros e rolos, debaixo da sua aparência grotesca vestida de sedas e brocados escondia um coração terno. Cuidava do estropiado cão preto com carinho e, sob essa imagem de dois seres toscos brilhava a chama do mais puro e desinteressado amor. Quando a desdenhosa e rica donzela, depois de desprezar muitos pretendentes, conheceu enfim a paixão na figura de um orgulhoso cavaleiro tão rico e belo como ela, os dois padrões dos contos entrecruzam-se, riscando pela interseção em quatro módulos o ponto de tensão do argumento. O belo cavaleiro arrogante e cruel e a formosa donzela altiva enfrentam um bisonho anão com poderes ocultos e um pequeno animal ferido. Por um breve instante, a virtude não está do lado da irrepreensível juventude e beleza, antes uma cegueira fatal que desvia o desfecho, descartando a fórmula "foram felizes para sempre". O cavaleiro odeia os três brinquedos vivos da amada e, um dia, mandou esganar o papagaio que o tinha bicado. Mais tarde tropeça no cão e deita-o para a laguna. De coração destroçado, Filippo, o anão, em vão apela para que a dona envie uma gôndola a salvar o cão. Receando desagradar ao noivo, ela fica impassível a ver o cão afogar-se. A morte do cão acorda em Filippo a consciência dos seus muitos poderes e, depois de um período de mutismo e reclusão, aparenta voltar à rotina como coisa de estimação da dama.

Já Margherita se consumia de ciúmes, por causa das viagens de negócio a Oriente do seu noivo viril de sedutores olhos negros. O anão perspicaz viu essa fraqueza como uma brecha e pôs em marcha a lenta estratégia para punir a crueldade do cavaleiro. E um dia o anão conta um conto. Um conto dentro de um conto, como um espelho dentro do abismo de um espelho.

Nesse conto Filippo fala de um encontro com o seu pai, mago, astrólogo e curandeiro de Bizâncio, com uma sereia apaixonada por um mortal. Em troca de um elixir de amor, a sereia dá-lhe uma longa enfiada de pérolas que o tira temporariamente da miséria. O conto é belo, deve ser lido e não recontado; como um detalhe remoto de uma fina tapeçaria, tem de se olhar de perto para discernir as figuras. Signos sob um

²²⁸ Hermann HESSE, *Contos maravilhosos*, Difel, Lisboa, 2002, p. 9.

impulso transitivo emergem do palimpsesto das narrativas sem idade: esta nereide, ser híbrido, enlaça o belo efebo grego morto, como Acis nos braços de Galateia, ou Vénus abraçando Adonis. Quanto ao mago, embarca para Chipre e, em dois longos anos entre naufrágios e piratas, perde o tesouro maldito, a dádiva da sereia, como perderam outros tesouros Sindbad e outros navegadores. Do conto, Margherita só retém uma coisa: Fillippo aprendeu de seu pai a preparar filtros de amor. O desenlace não tarda: num fim de tarde, no passeio de gôndola, o anão dá ao cavaleiro a taça de vinho onde misturou não o filtro, mas veneno, depois de o provar. E a sua senhora, jovem, rica e bela, acrescentou a estes mais um epíteto, o de louca.

Outro texto de H. Hesse onde são visíveis marcas deixadas na criação literária pelo imaginário infantil é o conto "A infância do mago", datado de 1923, senão autobiográfico, pelo menos confessional ²²⁹. Não começa com uma fórmula consagrada pela tradição, mas com o testemunho do impacto das personagens fantásticas com que lidou na infância na formação da sua visão do mundo, para o desenvolvimento do pensamento simbólico e para a evolução da peculiar criatividade expressa na sua obra literária: "Não só por meus pais e professores eu fui criado, como também por forças mais elevadas, ocultas e secretas; entre essas contava-se também a do Deus Pã [...]"²³⁰.

Desses poderes ocultos e misteriosos se ocupa B. Bettelheim quando refere que a importância dos contos para o indivíduo em crescimento se centra em algo mais para além da aprendizagem do comportamento social tido como adequado através dos mitos, fábulas e ensinamentos religiosos. Não se trata de apreender o mundo como "ele é", segundo um padrão preestabelecido, mas de encontrar resposta às interrogações pessoais e construir soluções para os conflitos mais íntimos:

A natureza irrealista destes contos (a que tacanhos espíritos realistas se opõem) é importante porque torna óbvio que o objectivo dos contos de fadas não é dar informação útil sobre o mundo exterior, mas sim sobre os processos psicológicos interiores que têm lugar num indivíduo. ²³¹

Na infância, tal como nos indivíduos das culturas pré-escritas, o entendimento do mundo inanimado segue de perto padrões das relações com o mundo animado. Herman Hesse afirma-se consciente desses processos, da aquisição dessa preciosa

²²⁹ Hermann HESSE, *Contos maravilhosos*, *op.cit.*, pp. 223-240.

²³⁰ *Idem*, *op.cit.*, p. 223.

²³¹ Bruno BETTELHEIM, *Psicanálise dos contos de fadas*, *op.cit.*, p. 36.

compreensão do mundo adquirida antes dos ensinamentos racionais adquiridos na escola:

Felizmente, como a maioria das crianças, aprendi aquilo que para a vida é indispensável e mais importante, ainda antes dos anos de escola, com os ensinamentos da macieira, da chuva e do sol, com o rio e as florestas, as abelhas, os escaravelhos, os ensinamentos do Deus Pã e das suas imagens dançantes, na sala de tesouros do avô.²³²

Tal como B. Bettelheim afirma, de acordo com a tese de Piaget, o espírito animista da criança fá-la acreditar que a água que corre tem vontade própria, por isso os riachos são "vivos" e saltitantes. Bachelard, que crê que a interioridade subjectiva só se forma a partir das profundezas da matéria, não discordaria que astros, montes e aves são habitados por "espíritos parecidos com gente". É dessa crença que Hesse dá testemunho:

Eu sabia como actuar no mundo, relacionava-me sem receio com os animais e as estrelas, conhecia bem os pomares e, nos rios, os peixes, e também sabia cantar uma série de canções.²³³

E por isso, nestes contos da sua pena, o primeiro dos quais escreveu aos dez anos de idade, as imagens das divindades que dele se apoderaram ainda antes de saber ler e escrever, coabitam em harmonia com o povo dos arrabaldes a caminho da feira, nos carros verídicos engrinaldados de ramos de buxo, faia, espinheiro branco e flores reais na botoeira dos fatos de domingo, cujos nomes legítimos ele também sabia: sécias ou cravos. "O homem saído da floresta olhava cuidadosamente tudo aquilo, e deixava-se apertar e empurrar pela multidão". Via as tendas do vendedores de bolos de mel, os caldeirões a ferver dos salsicheiros, havia também o vendedor de pássaros, pintarroxos, codornizes, canários e toutinegras... via até o olhar frenético de um curandeiro...e um camelo olhando sobranceiro a multidão...vindo de onde? Pois este mercado em Faldum²³⁴ é igual em tudo ao mercado da Primavera no Lago do Oeste, lá para o Oriente. E depois o estrangeiro encontra três donzelas que formulam desejos em frente de espelhos, onde ele mesmo se revê...

Nestas narrativas, Hesse alia a magia das suas descobertas da infância às angustiantes vivências da sua época, marcada pela guerra. A este painel de figuras se sobrepõe o caleidoscópio dos elementos oníricos, das miragens ora transparentes, ora

²³² Hermann HESSE, *Contos maravilhosos, op.cit*, p. 224.

²³³ *Idem, ibidem*.

²³⁴ *Idem*, "Faldum, o mercado anual" Hermann HESSE, *Contos maravilhosos, op.cit*, pp.123-145.

opacas, que incorporam a alquimia da sua escrita. Para isso, diz-nos ele, recorria à magia que tinha esquecido e que acabou por reaprender em idade avançada: "[...] dispunha de toda a indescritível sabedoria da infância" ²³⁵.



7.2 - Michel Tournier e as figuras translúcidas

A mi-chemin de l'opacité brutale de la nouvelle et de la transparence cristalline de la fable, le conte - d'origine à la fois orientale et populaire - se présente comme un milieu translucide, mais non transparent, comme une épaisseur glauque dans laquelle le lecteur voit se dessiner des figures qu'il ne parvient jamais à saisir tout à fait. Ce n'est pas un hasard si le conte fantastique du XIXe siècle fait intervenir des fantômes avec prédilection. Le fantôme personnifié assez bien en effet la philosophie du conte, noyée dans la masse de l'affabulation et donc indéchiffrable. Le conte est une nouvelle hantée. ²³⁶

Michel Tournier, "Barbe-Bleu ou le secret du conte"

"Un livre n'a pas d'auteur, mais un nombre indéfini d'auteurs. Car à celui qui l'a écrit s'ajoutent de plein droit dans l'acte créateur l'ensemble de ceux qui l'ont lu, le lisent ou le liront.", assegura Michel Tournier numa antologia de ensaios a que chamou *Le vol du vampire* ²³⁷. Em notas de leitura de cerca de cinquenta livros, o autor aponta as sementes do imaginário que haviam de fertilizar a sua obra ficcional. No último capítulo, "bref portrait de cinq maîtres" ²³⁸, o segundo retrato é o de Claude Lévi-Strauss. Tournier conta como, no espaço de quinze anos, as lições desse seu professor vieram encontrar expressão no romance *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. Na última linha, anota que um crítico americano, após a publicação, escreveu esta apreciação: "C'est Robinson Crusoé réécrit par Freud, Walt Disney et Claude Lévi- Strauss" ²³⁹. Se Tournier não contesta nem confirma esta afirmação, não deixa de reclamar como

²³⁵ *Idem*, p. 224.

²³⁶ M. TOURNIER, "Barbe-Bleu ou le secret du conte", *Le vol du vampire - notes de lecture*, *op. cit.*, pp. 35-40.

²³⁷ *Idem*, breves ensaios sobre as leituras do autor e a criação literária, de Charles Perrault à Jean-Paul Sartre, Novalis e Gunter Grass, p. 10.

²³⁸ M. TOURNIER, *Le vol du vampire*, *op. cit.*, pp. 377-395.

²³⁹ *Idem*, p. 387.

estando presentes no dealbar da sua vocação de escritor as leituras da infância e da adolescência.

No capítulo intitulado "La dimension mythologique" da obra *Le vent Paraclet*²⁴⁰, Michel Tournier responde às próprias interrogações sobre os mestres que influenciaram a sua vocação, descrevendo a atmosfera familiar da infância e as imagens marcantes dos seus contos favoritos. Se das leituras juvenis os primeiros nomes citados são os de Jean Giono e Jean-Paul Sartre, é Gaston Bachelard que ele reconhece como o mestre que o levou a fazer licenciatura em Filosofia, depois da leitura de *La Psychanalyse du feu* e de *La Formation de l'esprit scientifique*²⁴¹. No capítulo intitulado "L'enfant coiffé", numas minuciosas quatro páginas e meia, antes de "evocar influências", M. Tournier explica o seu entendimento da *Monadologie* de Leibniz²⁴² e das posteriores analogias dos seus jogos infantis favoritos com o sistema leibniziano: "le goût très vif [...] pour certains objects offrant l'image d'un monde clos et transparent" (p. 31) como os pisa-papéis que encerram uma paisagem minúscula, modelos miniatura de lugares geográficos inacessíveis, onde, com uma sacudidela, se pode provocar uma tempestade de neve. Mundo sem portas nem janelas, visão confinada sobre a qual se pode efabular sobre o mundo exterior, figurando até as suas intempéries. Não vemos que outro objeto da predileção infantil poderia mais claramente servir de metáfora para o universo dos contos.

"J'ai lu peu et tard" confessa Tournier, e cita os álbuns ilustrados de Benjamin Rabier, para depois se deter sobre "o primeiro verdadeiro livro da sua infância"²⁴³, *Le merveilleux voyage de Nils Holgersson à travers la Suède*, de Selma Lagerlöf. Conto de fadas, incontestavelmente, pois que começa com a bofetada de um gnomo mágico que Nils capturara com uma rede de borboletas. A bofetada transforma o rapaz num gnomo com um palmo de altura. Mas essa metamorfose, diz Tournier, não nos leva para um mundo "falseado e arbitrário" nos contos de fadas: Nils vai conhecer as "coisas reais" melhor do que quando tinha estatura humana. Montado sobre um jovem ganso da sua quinta, que se lança em voo para seguir os gansos selvagens migradores, Nils segue-os numa viagem iniciática.

²⁴⁰ M. TOURNIER, "La dimension mythologique", *Le vent Paraclet*, Gallimard, Paris, 1977, pp.149-210.

²⁴¹ *Idem*, p. 152-154.

²⁴² *Idem*, pp. 47-49.

²⁴³ M. TOURNIER, "L'enfant coiffé", *Le vent Paraclet*, *op. cit.*, pp. 46-49.

"La géographie transfigurée par le conte, la tendresse, la chaleur animale" ²⁴⁴, eis o que essa primeira leitura ensinou ao futuro autor de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* (grande prêmio do romance da Academia francesa) e de *Le Roi des aulnes* (prêmio Goncourt).

Tournier diz-nos ainda como guardou na memória, desde a infância, *A rainha das neves*, de H. C. Andersen, cujo brilho suave o acompanhou como uma discreta, velada, mas inextinguível luz:

Je n'ai pu me retenir de raconter le début de ce conte. Je l'ai fait de mémoire. J'espère avoir été infidèle à Andersen. C'est qu'il n'y a pas d'œuvre dont je regrette autant de n'être pas l'auteur. Je n'en connais pas qui marie aussi heureusement la familiarité la plus quotidienne et le fantastique le plus grandiose. ²⁴⁵



7.2.2 - A barba azul de Yahweh

Michel Tournier, ainda assinalando a importância dos contos que leu na infância na construção do seu universo literário, destaca a figura de Barba-Azul, na versão de Perrault. Sobre a distinção entre novela, fábula e conto, M. Tournier afirma que "trois siècles de littérature européenne n'ont fait que confirmer, en la radicalisant, l'analyse de Perrault" ²⁴⁶. A fábula, inequivocamente definida pela sua moralidade manifesta; a novela (*la nouvelle*), pela verosimilhança, cuja "horizontalidade austera exclui todo o além, toda a transcendência"; e o conto, "novela assombrada" com a sua "instrução oculta", segundo Tournier: "Hantée par une signification fantomatique qui nous touche, nous enrichi, mais ne nous éclaire pas" ²⁴⁷.

São essas figuras fantasmáticas que conferem aos contos poder de sedução e perenidade. De tal modo que, em muitos contos, após as fórmulas convencionais – "Era uma vez..." ou "Em tempos muito antigos..." –, a frase seguinte, ainda que suspensa, convoca já uma imagem não formulada: "Era uma vez uma menina que vivia com a mãe

²⁴⁴ *Idem, ibidem.*

²⁴⁵ M. TOURNIER, *Le vent Paraquet*, p. 52; Hans Christian ANDERSEN, "La Reine des neiges", *Contes d'Andersen*, Éditions Mame, Tours, 1932, trad. A. Canaux, pp. 168-230.

²⁴⁶ M. TOURNIER, "Barbe-Bleu ou le secret du conte", *Le vol du vampire, op. cit.*, p. 35.

²⁴⁷ *Idem*, p. 37.

na orla da floresta...", chega para invocar uma rapariguinha com um capuz vermelho e um cesto no braço; "Era uma vez um barão que tinha um gato de estimação..." impõe a imagem inusitada de um gato com botas de cano alto e chapéu de plumas; "Um pobre lenhador que tinha muitos filhos levou-os a acarretar lenha na floresta..." e logo vemos um menino de palmo e meio, seguido pelos irmãos, marcando com migalhas de pão o atalho sinuoso.

Constatamos que as imagens mais marcadas e vigorosas de cada narrativa são as que se mantêm estáveis nas variadas versões. São elas que caracterizam o conto e lhe conferem identidade própria. Segundo Nicole Belmont ²⁴⁸, são as que ficam na memória, e que, por via da força do sentido latente que encerram, se apresentam como "condensadas". Como exemplos, vemos Cinderela nos seus farrapos maculados de cinza junto à lareira, a madrasta da Branca de Neve interrogando o espelho mágico, a esposa de Barba-Azul, experimentando a chave na porta do quarto interdito. Quanto à elaboração textual que liga entre si as imagens, e que N. Belmont identifica como "elaboração secundária", serviria para ordenar as ideias latentes do conto, dar-lhe coerência e fluidez. Isto é: transformar imagens em narração, ordenando as sequências e tornando inteligíveis as aparentes contradições dos quadros figurativos. Contradições que, segundo N. Belmont, inquietam os investigadores, mas não os contadores, nem os auditores. Ao comentar a aceitação do maravilhoso inverosímil pelo ouvinte/leitor dos contos, cita como exemplo o comportamento de Barba-Azul, ao dar à mulher uma chave, proibindo ao mesmo tempo o acesso do quarto que ela abre. A quebra do interdito vai atrair grande cólera e a mais severa das punições, o que parece tacitamente aceite pelo ouvinte/leitor:

Mais il s'agit d'un conte. Est-ce à dire que là toutes les invraisemblances sont autorisées? Certes non. Mais les règles du jeu sont différentes. Dans le conte, tout est permis à la seule condition que la complicité du lecteur soit acquise à l'auteur. ²⁴⁹

M. Tournier atribui esta "docilidade" do leitor a um mecanismo de origem arquetípica: a crueldade inimputável de Barba-Azul evoca obscuramente outra figura, mais antiga e venerável, a de Jeová, proibindo sob pena de terríveis castigos o acesso de Adão e Eva à árvore do bem e do mal. E para que mais eficaz seja o efeito de *reminiscência*, "esse fenómeno vago e indiscernível", a imagem que, desde a infância,

²⁴⁸ Nicole BELMONT, *Poétique du conte*, op. cit., p. 101.

²⁴⁹ M. TOURNIER, *Barbe-Bleu ou le secret du conte*, *Le vol du vampire*, op. cit., p. 38.

nos dá a tradição desse Pai Celeste implacável é também a de um homem barbudo. Nos dois casos, mito e conto, não haveria história sem a desobediência ao interdito ²⁵⁰. Está assim encontrado um dos pilares estruturais do conto, uma das fontes de onde jorra todo o efeito dramático, penas, trabalhos e venturas das personagens: a desobediência ao interdito. E de longe chegam os perfis que configuram outro padrão e que apontam para outras ficções:

Archétypes noyés dans l'épaisseur d'une affabulation puérile, grands mythes travestis et brisés qui ne prêtent pas moins leur puissante magie à une historiette populaire, tel est sans doute le secret du conte, qu'il soit oriental, féerique ou fantastique il sera sans doute facile à dégager les mêmes ressorts dans son avatar contemporain, la science fiction. S'agit-il d'un mythe tombé en poussière, ou au contraire en voie de formation? Le conte est-il un vestige archéologique, ou au contraire une nébuleuse où se cherche l'avenir? ²⁵¹



7.3 - Um rosto na água: o reverso do reflexo

En effet, un lecteur inattentif pourra ne voir là qu'une image usée entre toutes. C'est qu'il n'a pas vraiment joui de la délicieuse *opticité* des reflets. C'est qu'il n'a pas vécu le rôle imaginaire de cette peinture naturelle, de cette étrange aquarelle qui donne l'humidité aux plus brillantes couleurs. Comment alors un tel lecteur pourrait-il suivre le conteur dans sa tâche de matérialisation du fantastique? ²⁵²

Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*

Narciso, símbolo da obsessão do homem pela sua própria imagem, é o nome que nos ocorre quando imaginamos o reflexo de um belo rosto num espelho de água dormente. Essa imagem carregada de sentidos, estandardizada pela psicanálise, serve também, diz-nos Bachelard, "à *naturaliser* notre image, à rendre un peu d'innocence et de naturel à l'orgueil de notre intime contemplation" ²⁵³.

Essa imagem *naturalizada* vamos encontrá-la infinitamente repetida em determinados contos europeus, aos quais temos visto atribuir tão variadas origens que

²⁵⁰ *Idem*, pp. 38-39.

²⁵¹ *Idem*, p. 40.

²⁵² Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves, Essais sur l'imagination de la matière*, op. cit., p. 61.

²⁵³ *Idem*, p. 32.

seria fastidioso citá-las. Espelhos, espelinhos e espelhos mágicos abundam mais como portas para um universo imaterial do que enquanto artefactos de captação da imagem narcísica; mas a fonte oculta no recanto dos bosques, esse espelho ocasional na sua moldura de verdura, serve para duplicar outras imagens, funciona como um filtro poético. Instrumento de uma idealização, em suma.

Pintores e poetas apropriaram-se da imagem de Ofélia, entre flores e cabelos flutuantes, na água que espelha as folhas prateadas do salgueiro. As ninfas das fontes, ondinas, nereides e outras fadas penteiam junto às nascentes de água límpida os finos cabelos com pentes de oiro. Lembra-nos Bachelard: "les contes les plus factices n'ont garde d'oublier ce détail créateur d'images" ²⁵⁴. Os mesmos contos que abundantemente ilustram o que Bachelard afirma a seguir: "Comme toujours dans le règne de l'imagination l'inversion de l'image prouve l'importance de l'image; elle prouve son caractère complet et naturel" ²⁵⁵.

Esse recurso à "inversão da imagem", que ocorre não raras vezes nos contos orais, marca também uma das figuras mais tocantes que a literatura de cordel contribuiu a divulgar, a da virtuosa *Genoveva de Brabante*. A mesma Génèviève que, por via de uma lanterna mágica, iluminou com feéricas cores o quarto de um menino de nome Marcel Proust, que já citámos na introdução.

A história de Genoveva (que, conforme as versões, pode ser lida como conto, lenda ou narrativa hagiográfica) conta a vida da desditosa princesa de Brabante, fugida da perversidade do intendente Golo, tendo vivido com o filho recém-nascido escondida numa cova da floresta. Vejamos um excerto da versão de Paul Boiteau, incluída em *Légendes pour les enfants* ²⁵⁶:

Celui qui se rappellera que Geneviève était une princesse élevée parmi les délices d'une cour n'aura point de peine à s'imaginer ses ennuis. [...] sa chambre en un taillis plein d'épines, ses courtisans en bêtes farouches, sa musique en hurlements de loups, ses viandes délicates en racines amères, son repos en perpétuelles inquiétudes, sa joie en larmes perpétuelles ? ²⁵⁷

²⁵⁴ *Idem*, p. 99.

²⁵⁵ *Idem*, *ibidem*.

²⁵⁶ Paul BOITEAU, "Geneviève de Brabant", *Légendes pour les enfants*, Hachette, Paris, 1861, pp. 73-137, disponível em https://fr.wikisource.org/wiki/Genevi%C3%A8ve_de_Brabant. Consultas: maio 2016.

²⁵⁷ *Idem*, p. 112.

Privações, terrores, vida rude da floresta com os animais por companhia, mudaram o semblante de Genoveva. Um dia, ela vê o reflexo do seu rosto nas águas quietas de uma nascente:

Voici un autre trait qu'on ne saurait passer sous silence. Il y avait auprès de cette retraite une fort belle fontaine qui fournissait de l'eau à Geneviève et à son fils. Je ne sais si la comtesse ne s'était jamais regardée dans le cristal de cette fontaine ; mais quand elle y eut une fois fixé les yeux, soit à dessein, soit par hasard, et qu'elle eut aperçu les rides de son front, elle eut de la peine à se reconnaître, le souvenir de ce qu'elle avait été lui ôtant la croyance d'être ce qu'elle était.²⁵⁸

Tendo sofrido com sublime resignação todos os males e injustiças, Genoveva não suportou ver perdido o tom de neve da sua pele, que fazia inveja ao marfim, de ver sumidas da sua tez as cores da rosa e do lírio; e, pela primeira vez, acusa as misérias da vida. O rosto, queimado do sol, está enegrecido, feio e irreconhecível:

O cruelles douleurs ! ô misères de ma vie ! quelle étrange métamorphose vous avez faite ! Répondez-moi, impitoyables maux : où avez-vous mis la neige de mon teint ? [...] Tandis que la comtesse se plaignait ainsi et qu'elle tâchait de se reconnaître dans le miroir de la fontaine, elle y vit une divinité toute semblable à ces nymphes qui, selon les discours des poètes, habitent sous les eaux. Son esprit fut ravi d'admiration pour tant de majesté."²⁵⁹

Ao que a ninfa da fonte (nas narrativas hagiográficas identificada como a mãe de Cristo) responde:

Tu n'es plus belle. Ah ! Geneviève, si tu ne l'avais jamais été, tu serais encore heureuse : c'est ta seule beauté qui a été ton crime. Et quand même elle ne t'eût pas coûté de larmes, devrais-tu te plaindre de sa perte, lorsqu'il n'est pas bien de la désirer ? Si tu savais combien la noirceur de ton teint te rend agréable à mon fils, tu aurais honte d'avoir été autrefois d'une couleur différente.²⁶⁰

As marcas do sol no rosto outrora alvo da princesa, são vistas por ela, no reflexo, como "negrume", metamorfose infligida pela natureza, mas encarada como resultado das "dores cruéis" e das "misérias da vida".

A perda da tez de rosas e lírios, marca de linhagem nobre e de estatuto, remete-nos para outra figura paradigmática, a da amada cujo semblante negro aparece como motivo de orgulho no *Cântico dos Cânticos*:

²⁵⁸ *Idem*, Cap. XXVII - "Geneviève se voit dans une fontaine", p. 123.

²⁵⁹ *Idem*, p. 123.

²⁶⁰ *Idem*, *ibidem*.

Je suis noire et pourtant belle, filles de Jérusalem
comme les tantes de Qédar,
comme les pavillons de Salma.
Ne prenez pas garde a mon teint basané:
c'est le soleil qui m'a brulée. ²⁶¹

Genoveva, dama de muitas virtudes, aceitou o covil cheio de espinhos, as raízes amargas como alimento, o uivar dos lobos como companhia; mas desesperou ao ver-se negra, o que lhe valeu a admoestação da ninfa da fonte: "Vraiment, ma fille, tu as bonne grâce à te plaindre de la perte d'un bien qui est extrêmement désirable, n'est-ce pas, à cause des avantages qu'il procure ?" ²⁶² .

Os contos populares conhecidos como "As três cidras do amor", "O amor das três laranjas" ou "As três romãs" que, provavelmente, se disseminaram a partir da bacia do Mediterrâneo, vão desdobrar essa imagem, mantendo a princesa escondida entre ramagens, fada virgem com tez de rosa e lírio, recém-saída de um citrino, criando a partir do reflexo medieval da princesa eremita, já de si uma extrapolação da imagem bíblica, um avatar da transmutação da cor da pele. A princesa do conto das três cidras emerge do fruto que o príncipe fendeu. Italo Calvino, na análise dos contos deste ciclo, anota o "sentido da beleza nessas comunhões ou metamorfoses de mulher e fruto ²⁶³ , imagem que não está longe da metáfora da pele fresca da juventude: diz-se "as maçãs do rosto", "pele de pêssego". Voltando ao conto, vemos que a donzela, esperando o príncipe que prometeu trazer-lhe vestes adequadas ao seu estatuto, escondida na verdura, continua nua e branca como uma Eva do Renascimento; a "dupla" que lhe toma o lugar, e parte o cântaro da servidão, é negra de origem. Mircea Eliade confirma que "talvez tenha sido um símbolo solar ou uma superstição aristocrática, pois a pele branca prova uma ascendência nobre de mulher que não trabalha no campo, mas leva uma vida agradável no seu castelo."²⁶⁴

E, no contexto dos seus estudos sobre "a revolução camoniana" que alargou consideravelmente "o universo estético" europeu, comenta:

²⁶¹ *Le Cantique des Cantiques*, Premier poème, Ecole Biblique de Jérusalem, Les éditions du cerf, Paris, 1956, p.857

²⁶² " Geneviève de Brabant", *Légendes pour les enfants*, op. cit., p. 123.

²⁶³ Ítalo CALVINO, Sobre o Conto de Fadas, op. cit. , p. 45.

²⁶⁴ Mircea ELIADE, *Camões e Eminescu*, original publicado na revista *Vremea*, Bucareste, 1943; tradução de Anca Ferro, Fundação Macau e Instituto Internacional de Macau, Macau, 1999, p. 22.

Não se deve perder de vista que também foi Camões quem, com "Aquele cativa", provocou uma verdadeira revolução das normas estéticas europeias. O ideal europeu da beleza feminina tinha sido sempre a loura, desde Helena de Tróia a Isolda, Blanchefleur, Beatriz e Laura.²⁶⁵

Muitos atalhos se podem percorrer a partir desta entrecruzada contemplação do reflexo. O século XIX lerá nesses contos uma belíssima metáfora da Aurora e da Noite²⁶⁶. Os contos seguem o seu destino caleidoscópico. A imagem transita: frágil, vulnerável, eterna. Comparando as passagens de algumas versões a que tivemos acesso, constatamos que, como diz Bachelard ao analisar o que ele chama de "ambivalência profunda do narcisismo"²⁶⁷, o reflexo contemplado na fonte pode ser diferenciado em quatro categorias: a contemplação que lamenta; a contemplação que espera; a contemplação que consola; e a contemplação que ataca.

Na contemplação do semblante enegrecido, Genoveva descobre que a natureza a desfigurou e lamenta-se; a aparição sobrenatural consola-a apontado o significado espiritual das provações. A princesa magicamente saída de uma cidra espera os atavios que lhe darão identidade e estatuto no mundo real. A escrava aguadeira vê na fonte o reflexo da sua ilusão, ambiciona a figura que o conto veicula como avatar da formosura. Desfeito o equívoco, resta o ataque e a mistificação. Um alfinete espetado por entre os cabelos doirados transforma a donzela em pomba. Os recontos variam conforme as culturas que se apropriaram da imagem. O núcleo em volta do qual se estrutura o argumento, é sempre uma face feminina reflectida, como vemos nos exemplos agrupados na tabela 7.1.

Demasiado restrito para pretender servir como preliminar a um estudo das marcas medievais neste tipo de contos, ou da recorrência da metamorfose como efeito da passagem do tempo, da inclemência da natureza ou de agentes sobrenaturais, este quadro pretende apenas exemplificar como algumas imagens mantêm a sua legibilidade, através de variantes, adaptações ou geografia das versões escritas.

²⁶⁵ *idem, ibidem*. E acrescenta: "A revolução camoniana consistiu no facto de ter legitimado não apenas as belezas morenas, mas também as belezas bárbaras e exóticas, mulheres negras como 'aquele cativa' ou chinesas como Dinamene."

²⁶⁶ Cf. Teófilo BRAGA, "Da novelística popular", *Contos tradicionais do povo português, op. cit.*, pp. 25-62.

²⁶⁷ Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves, Essais sur l'imagination de la matière, op. cit.*, p.31.

Tabela 7.1 – As três cidras do amor, variantes de um reflexo.

<i>Título do conto</i>	<i>Versão de:</i>	<i>1ª Edição</i>	<i>Episódio do rosto espelhado na fonte:</i>
<i>Le Tre Cetra</i>	Giambattista Basile	1634	Fra chisto miezo na schiava negra era mannata da la patrona co na lancella a pigliare acqua a chella fontana. La quale, vedенno a caso dintro l'onne la 'magine de la fata, credenno d'essere essa medesima tutta maravegliata commenzaie a dicere: «Che bedere, Lucia sfortunata cossì bella stare e patrona mannare acqua a pilliare e mi sta cosa comportata, o Lucia sportonata?». ("a fada" <i>versus</i> "a escrava negra")
<i>Geneviève de Brabant</i>	Paul Boiteau	1861	[...] impitoyables maux : où avez-vous mis la neige de mon teint ? Tandis [...] qu'elle tâchait de se reconnaître dans le miroir de la fontaine, elle y vit une divinité toute semblable à ces nymphes qui [...] habitent sous les eaux. [...] (Genoveva "princesa" <i>versus</i> Genoveva na gruta)
<i>As três cidras do amor</i>	Teófilo Braga	1883	[...] A menina olhou dentre os ramos onde estava escondida e viu uma preta para encher a cantarinha na água; mas a preta vendo figurada na água uma cara muito linda, julgou que era a própria pessoa [...] ("a menina" <i>versus</i> "uma preta")
<i>As três cidras do amor</i>	Antonio Thomaz Pires	1891	Costumava uma preta ir aquela fonte, calhou ir na ocasião em que a menina estava na árvore, viu a sombra na água, imaginava ser ela [...] ("a menina" <i>versus</i> "uma preta")
<i>Les trois citrons</i>	Hélène Guerber	1908	[...] la princesse [...] se cache dans le feuillage. Tout son corps était complètement caché, mais sa jolie figure était visible, et se reflétait dans l'eau pure de la fontaine, come dans un miroir. [...] Une négresse arriva á la fontaine pour chercher de l'eau. ("a princesa" <i>versus</i> "uma negra")
<i>A menina e a preta</i>	Consigliere Pedroso	1910	A menina empoleirou-se na árvore, por cima de uma fonte. Daí a pouco veio uma preta buscar água com um cântaro, viu na água a sombra da menina e julgou que era dela. ("a menina" <i>versus</i> "uma preta")

Lambert d'Ardres²⁶⁸ fala de uma menina de nome Peronela, casada com Arnold III d'Ardres. Era muito jovem e passava o tempo, além dos deveres religiosos, em brincadeiras com as bonecas e com as amigas. Georges Duby diz que Lambert a conheceu no tempo em que, adolescente, viveu na casa senhorial. E cita o cronista:

"no Verão – por simpleza de ser e ligeireza de corpo, despia-se até à camisa e mergulhava no tanque, não tanto para se lavar e banhar como para se refrescar e passear-se, nadando ora de costas ora de bruços, ora debaixo de água, ora à superfície, mais branca do que a neve, ou então, em seco, na sua camisa alva, diante das raparigas, mas também dos cavaleiros, manifestando assim a benignidade dos costumes, graciosa, amável com seu marido, com as gentes da terra, com o povo." ²⁶⁹

Não sabemos se as damas-meninas brincavam nas fontes e nos tanques a exemplo das fadas, ou se alguns adolescentes que enxameavam na grande casa senhorial se tornaram cronistas ou poetas porque tomaram por fadas esbeltas figuras em camisa, de tez alva e cabelos molhados.

²⁶⁸Lambert d'Ardres (c. 1160-1227), cronista francês do século XII, autor de uma crónica de cavalaria do Norte da França, *Historia comitum Ghisnensium* que retrata a história dos Condes de Guînes e dos Senhores de Ardres. Composta inicialmente entre 1194 e 1198 e acabada em 1203, foi editada pela primeira vez em 1855, com o título *Chronique de Guines et d'Ardre*, por Denis-Charles Godefroy-Ménilglaise. Cf. Georges DUBY, *As Damas do século XII, 2. Lembrança das antepassadas*, Teorema, Lisboa, 1995.

²⁶⁹ Georges DUBY, *As Damas do século XII, 2. Lembrança das antepassadas*, *op. cit.*, p. 161.



Figura 7.1

Ilustração de John D. Batten para "Gold-tree and Silver-tree" conto celta recolhido por Joseph Jacobs em *Celtic Fairy Tales*, Londres, 1892.

Silver-tree, a rainha-mãe, interroga o espelho de água. O reflexo diz-lhe que a filha, Gold-tree, é mais bela do que ela. O argumento prossegue com uma estrutura semelhante à do conto "Branca de Neve".

Fontes:

SurLaLune Fairytales (www.surlalunefairytales.com/authors/jacobs/celtic/goldtree.html). Acesso: 8-2016

Fairy Tale of the Month (<https://chaztales.wordpress.com/tag/gold-tree-and-silver-tree>). Acesso: 8-2016

CONCLUSÃO

Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph.) Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad.

Jorge Luis Borges, *El Aleph*.²⁷⁰

²⁷⁰ Jorge Luis BORGES, "El Aleph", *El Aleph*, Emecé Editores, Buenos Aires 1957, p.191.

Voltamos, agora com Borges, a falar da memória, a "tímida memória" que mal abarca o infinito *Aleph*, onde, "sem sobreposição e sem transparência", se congregam todas as imagens ²⁷¹.

Deste conto, em si mesmo um *aleph* de onde se podem enxergar incontáveis metáforas, sublinhamos a afirmação de que em cada pássaro figurado há "o Pássaro" que outrora significou a divindade. E que um anjo de quatro caras ao mesmo tempo se encaminha para o Oriente e para o Ocidente, para o Norte e para o Sul. Ele é o precursor de certas figuras terrenas que espalharam os contos e depois os livros, como o alfarrabista Joseph Carthapilus, que, das cidades percorridas, recolhera, numa conjunção enigmática, as línguas que importava saber, marcas dos derradeiros impérios:

En Londres, a principios del mes de junio de 1929, el anticuario Joseph Carthapilus, de Esmirna, ofreció a la princesa de Lucinge los seis volúmenes en cuarto menor (1715-1720) de la *Íliada* de Pope. La princesa los adquirió; al recibirlos, cambió unas palabras con él. Era, nos dice, un hombre consumido y terroso, de ojos grises y barba gris, de rasgos singularmente vagos. Se manejaba con fluidez e ignorancia en diversas lenguas; en muy pocos minutos pasó del francés al inglés y de inglés a una conjunción enigmática de español de Salónica y de portugués de Macao. ²⁷²

Lugares de convergência e divergência, deles emergiram e singraram símbolos, emblemas, metáforas, que seguiram rotas como as indicadas pelo anjo que Ezequiel viu. Imagens, alegorias, que se apropriaram dos contos, dos contos fluíram para outras escritas e nelas se afirmaram, não obstante sobreposições e transparências.

Sobre as rotas dos contos, diz-nos Pascal Quignard: "Ao cruzarem-se, ao partirem para a Ásia, os cavaleiros iam à procura de contos" ²⁷³.

Neste trabalho os capítulos alinham-se de modo a sublinhar o percurso de figuras que emergem do imaginário ancestral para estruturar narrativas populares; que, por sua vez, reaparecem como focos de reminiscências culturais, recursos estéticos ou marcas das memórias autobiográficas nos textos de autor.

Algumas dessas figuras foram analisadas no contexto de um breve *corpus* de contos portugueses, segundo recolhas de Adolfo Coelho, Teófilo Braga, Consigliere Pedroso e Thomas Pires.

²⁷¹ *Idem*, p. 192.

²⁷² *Idem*, "El Inmortal", *El Aleph*, p. 7.

²⁷³ Pascal QUIGNARD, *As sombras errantes*, Gótica, Lisboa, 2003, p. 177.

A título de exemplo, ficámos pela leitura de alguns textos de autor, que testemunham o impacto de imagens veiculadas pela tradição oral no universo literário.

Destacámos a figura da Dama Pé-de-Cabra, a partir do reconto de Alexandre Herculano; fada fundadora de linhagem que tem o seu arquétipo na figura da Rainha de Sabá fixada pela arte medieval na pedra das catedrais. E quando "o anjo metafórico" aponta para Oriente, ali encontrámos, vívida em múltiplas manifestações, a sua congénere Dama Cobra Branca, figura estrutural de um conto que tem como núcleo o enlace com um mortal, condicionado por um interdito. Ao longo das rotas terrestres, entre o espaço de influência destas duas figuras míticas, encontrámos versões de conteúdo lendário construídas em redor de Melusina, avatar da figura arquetípica da ninfa das fontes. Do ponto de vista formal, destacámos as características físicas marcantes que as identificam como seres híbridos, partilhando com a fisionomia humana marcas de animalidade, como o pé caprino ou a cauda de serpente. Ao partilhar de um destino humano com poderes concedidos pelas forças anímicas da natureza (como o dom de voar ou o controle das metamorfoses), estas representações adquirem uma eficácia imagética que as impulsiona de conto para conto. O segredo destas transmigrações é o fascínio que exercem sobre o imaginário do ser humano e das comunidades, numa trindade que é a espinha dorsal dos contos: o acesso ao mundo feérico; simbolismos recolhidos do reino da natureza; e tendo como regulador e testemunha o ritmo do quotidiano do ser humano e seus processos operatórios culturais.

Neste último, contexto ficou por referir, por limitações do espaço e do tempo, como a infância das artes partilhou com a literatura oral do mesmo impulso criador de símbolos e figuras que transmigram entre culturas e épocas.

Como exemplo, é notável o manuscrito ilustrado recentemente publicado, da autoria de Amadeo de Souza-Cardoso, que restitui ao campo da arte ²⁷⁴ *A lenda de São Julião o Hospitaleiro*, que Gustave Flaubert colheira das imagens de um vitral da catedral de Rouen ²⁷⁵ .

Num outro texto de partilha hermenêutica, Pascal Quignard pôs por escrito a sua descodificação dos enigmáticos azulejos do Palácio Fronteira, em Lisboa ²⁷⁶ . As criações da azulejaria portuguesa, que conhecemos sobretudo dos edifícios religiosos,

²⁷⁴ Amadeo de SOUZA-CARDOSO, *A lenda de São Julião o Hospitaleiro*, Fundação Calouste Gulbenkian, Documenta, Lisboa, 2016.

²⁷⁵ Gustave FLAUBERT, "A lenda de São Julião o Hospitaleiro", *Três Contos*, Teorema, Lisboa, s/d, p. 90. Cf. Ensaio de Marcel SCHWOB, p. 136.

²⁷⁶ Pascal QUIGNARD, *A Fronteira*, Quetzal editores, Lisboa, 1992.

representando cenas hagiográficas e/ou bíblicas, aqui retratam um universo surpreendente, onde o bestiário e as alegorias profanas partilham com a tradição oral figuras fabulosas nem sempre legíveis. O conto de Quignard associa ao poderoso impacto visionário do espaço ilustrado o imperativo das motivações do autor. Como ele resume noutra das suas obras, *As sombras errantes*:

As imagens não são representações de nada. Sem linguagem, nada significam. O que querem dizer as cenas das grutas paleolíticas? Ignorá-lo-emos sempre, por falta de narrativas míticas que elas pré-letravam ou condensavam. As imagens são pré-humanas. Datam de antes das línguas naturais nas bocas humanas.²⁷⁷

Sobre os contos, é lícito reverter, parafraseando: os contos sem figuras não representam nada. Sem imagens nada significam. As imagens já estavam nas mentes pré-humanas. Elas são as mães dos contos.

Para concluir, regressamos ao trabalho de Italo Calvino *Sobre os Contos de Fadas*, para uma profissão de fé: "[...] é que acredito nisto: os contos de fadas são verdadeiros "²⁷⁸.

Disso encontramos testemunhos nas narrativas de autor que apontam indícios de que o mundo real tem um reverso. Miguel Torga descreveu num brevíssimo e intenso retrato, um desses momentos:

O divino e o profano dão ali as mãos, num amplo entendimento. O céu desce um pouco, a montanha sobe mais, e ninguém sabe ao certo a que reino pertence. Com a cuba do estômago cheia e a imagem da Santa espetada no chapéu, um homem sente-se capaz de tudo: de matar o seu semelhante e de comungar. Ouve-se um padre-nosso e uma saraivada de asneiras ao mesmo tempo. E apaga-se naturalmente do espírito a estrema que separa o mundo real do irreal.²⁷⁹



²⁷⁷ Pascal QUIGNARD, *As sombras errantes*, trad. M. Piedade Ferreira, Gótica, Lisboa, 2003, p. 97.

²⁷⁸ Italo CALVINO, *Sobre o Conto de Fadas*, op. cit., p. 21.

²⁷⁹ Miguel TORGA, *Novos contos da montanha*, Coimbra, 1984, p. 195.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Salomé de, *Maria de Pau, da tradição portuguesa*, "Coleção Céu Azul", Minerva, Lisboa, s.d.
- ANDERSEN, Hans Christian, *Contes d'Andersen*, trad. A. Canaux, Éditions Mame et fils, Tours, 1932.
- ANDERSEN, Hans Christian, *Contos de Andersen*, Adapt. por J. P. de Almeida, Casa do Livro, Lisboa, 1956.
- ARGAN, Giulio Carlo, *Arte e crítica de arte*, Estampa, Lisboa, 1995.
- ATANÁSIO, M. C. Mendes, *A arte do Manuelino. Mecenas, influências, espaço*. Ed. Presença, Lisboa, 1984.
- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves. Essais sur l'imagination de la matière*, Biblio, Paris, 1942.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1961.
- BASILE, Giovan Battista, *Lo cunto de li cunto*, Letteratura italiana Einaudi Edizione di riferimento: A cura de Michel Rak, Garzanti, Milano, 1995.
- BÉDIER, Joseph, *Tristão e Iseu*, tradução de João Barreira, Edições Excelsior, Lisboa, 1953.
- BELVÈS, Pierre, *Les yeux ouverts sur l'art*, Hachette, Paris, 1972.
- BELMONT, Nicole, *Poétique du conte*, col. "Le langage des contes", Gallimard, Paris 1999.
- BESSA-LUÍS, Agustina, *A Quinta-essência*, Guimarães Editores, Lisboa, 1999.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psicanálise dos contos de fadas*, Bertrand, Lisboa, 2006.
- BOITEAU, Paul, "Geneviève de Brabant", *Légendes pour les enfants*, Hachette, Paris, 1861.
- BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*, Alianza Editorial, Madrid, 1997.
- BORGES, Jorge Luís, *O Aleph*, tradução de Flávio José Cardoso, Estampa, Lisboa, 1976.
- BORGES, J. L. *Manuel de zoologie fantastique*, trad. de Gonzalo Estrada e Yves Péneau, Union Générale d'Éditions, Paris, 1970.
- BRAGA, Teófilo, *Contos tradicionais do povo português*, Vol. I e II, D.Quixote, Lisboa, 2002.
- BUCK, Pearl S., *Histórias maravilhosas do Oriente*, trad. de Fernanda P. Rodrigues, Livros do Brasil, Lisboa, 2003.
- CALVINO, Italo, *Sobre o conto de fadas*, tradução de José Colaço Barreiros, Teorema, Lisboa, 2010.
- CALVINO, Italo, *As cidades invisíveis*, tradução de José Colaço Barreiros, D.Quixote, Lisboa, 2016.

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (dir.), *Dictionnaire des symboles*, Robert-Laffont, Paris, 1969.
- COELHO, Adolfo, *Contos populares portugueses*, D. Quixote, Lisboa, 1999.
- COSTA, Alberto de Sousa, *Milagres de Portugal d'entre Minho e Algarves*, Portugal–Brasil, Lisboa, 1925.
- COSTA, Maria da Conceição, *No reino das fadas. A importância dos contos de fadas na formação da criança e do jovem*, Fim de Século edições, Lisboa, 1997.
- CRANE, Walter, *Beauty and the Beast*, George Routledge and Sons, London 1874.
- DIAS, Fernanda, *Contos da água e do vento*, Livros do Meio, ICM, Macau, 2013.
- DIAS, Jorge, *Rio de Onor. Comunitarismo agro-pastoril*, Editorial Presença, Porto, 1981.
- DUBY, Georges, *As Damas do século XII, 1. Heloísa, Leonor, Isolda e muitas outras*, Teorema, Lisboa, 1995.
- DUBY, Georges, *As Damas do século XII, 2. Lembrança das antepassadas*, Teorema, Lisboa, 1995.
- DUBY, Georges, *História artística da Europa. A Idade Média*, Quetzal Editores, Lisboa, 1998.
- DUMÉZIL, Georges, *Mythes et dieux des Germains. Essai d'interprétation comparative*, PUF, Paris, 1939.
- ECO, Umberto, *A definição da arte*, Edições 70, Lisboa 1981.
- ECO, Umberto, *Arte e beleza na estética medieval*, Ed. Presença, Lisboa, 1989.
- ECO, Umberto, *Sobre literatura*, Relógio d'Água, Lisboa, 2014.
- ECO, Umberto, *Dizer quase a mesma coisa. Sobre a tradução*, Difel, Lisboa, 2005.
- ECO, Umberto, *A Misteriosa Chama da Rainha Loana*, tradução de Simonetta Neto, Difel, Lisboa, 2005.
- ECO, Umberto e J-C. Carrière, *A Obsessão do fogo*, Difel, Lisboa, 2009.
- ELIADE, Mircea, *Images et symboles*, Gallimard, Paris, 1952.
- ELIADE, Mircea, *Imagens e símbolos*, Arcádia, Lisboa, 1979.
- ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965.
- ELIADE, Mircea, *Histoire des croyances et des idées religieuses. De l'âge de la pierre aux mystères d'Eleusis*, 1, Payot, Paris, 1979.
- ELIADE, Mircea, *Histoire des croyances et des idées religieuses. De Gautama Boudha au triomphe du christianisme*, 2, Payot, Paris, 1980.

- ELIADE, Mircea, *Camões e Eminescu*, original publicado na revista *Vremea*, Bucareste, 1943; tradução Anca Ferro, Fundação Macau e Instituto Internacional de Macau, Macau, 1999.
- ELIADE, Mircea, *Mitos de iniciação e sociedades secretas*, Ésquilo, Lisboa, 2004.
- ELISSEEFF, Danielle, *La femme au temps des empereurs de Chine*, Stock, Paris, 1988.
- FLAUBERT, Gustave, *Três contos*, tradução de Telma Costa, Teorema, Lisboa, s/d.
- GARRETT, Almeida, "Donzela que vai à Guerra", *Romanceiro*, coligido por Almeida GARRETT, in *Obras Completas de Almeida Garrett*, Ed. Estampa, II Volume, Lisboa, 1983.
- GENETTE, Gérard, *Figures I*, Editions du Seuil, Paris, 1966.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982.
- GÏES, Jacques; FEUGÈRE, Laure; COUTIN, André; fotografias de REZA - *Painted Budhas of Xingjiang. Hidden treasures from Silk Road*. The British Museum Press, Londres, 2002.
- GOMES, Luís Gonzaga, *Curiosidades de Macau antiga*, I.C.M., Macau, 1996.
- GRANET, Marcel, *Fêtes et chansons anciennes de la Chine*, Albin Michel, Paris, 1982.
- GUERBER, Henriette Adeline, *Contes et légendes*, Harrap's Modern Language Series, Londres, 1946.
- GUERREIRO, M. Viegas, *Guia de recolha de literatura popular*, F. A. O. J., Lisboa, 1976.
- GUILLERMAZ, Patricia, *La poésie chinoise des origines à la révolution*, Marabout, Paris, 1966.
- HERCULANO, Alexandre, *Lendas e narrativas*, tomos I e II, Bertrand Editora, 27ª ed., Lisboa, s/d.
- HESSE, Hermann, *Les contes merveilleux*, trad. Jeanne Marie Gaillard-Paquet, Babel, Paris, 1992.
- HESSE, Hermann, *Contos maravilhosos. Histórias do Poente e do Levante*, trad. de Isabel de Almeida e Sousa, Difel, Lisboa, 2002.
- HESSE, Hermann, *Contos maravilhosos*, tradução de Paulo Rego, D. Quixote, Lisboa, 2014.
- HOSKINS, Lesley (editor) *The papered wall. The history, patterns and techniques of wallpaper*, Thames and Hudson, London, 1994.
- HUANG Yuan Ming e PAN Wei Lun, Libreto da Ópera Cantonense *A Lenda da Cobra Branca*, VI Festival de Artes de Macau, 1995.
- HUYGHE, René, *Os poderes da imagem*, Bertrand, Lisboa, 1965.
- HUYGHE, René, *Sens et destin de l'art. De la préhistoire à l'art roman*, "Images et idées", Flammarion, Paris, 1967.

- HUYGHE, René, *Sens et destin de l'art. De l'art gothique au XXe siècle*, "Images et idées", Flammarion, Paris, 1967.
- KAWABATA, Yasunari, *Terra de neve*, trad. Armando da Silva Carvalho, Dom Quixote, Lisboa, 1969.
- KAWAUCHI, Sayumi; McCARTHY, Ralph F. *Once upon a time in ghostly Japan*, Kodansha bilingual books, Tokyo, 1998.
- LA FONTAINE, *Fables*, Tome I, II, Le Club Français du Livre, Paris, 1954.
- LE GOFF, Jacques, *Os Intelectuais na Idade Média*, Gradiva, Lisboa, 1987.
- LE GOFF, Jacques, *O Imaginário medieval*, Editorial Estampa, Lisboa, 1994.
- LE GOFF, Jacques, *A Civilização do Ocidente medieval*, Vol. I, II, Editorial Estampa, Lisboa, 1994.
- LE GOFF, Jacques e outros, *Viva o ano 1000*, Teorema, Lisboa, 1999.
- Lenda da Cobra Branca*. Libreto da Ópera Cantonense. Grupo Juvenil de Ópera Cantonense dos Kaifong de Macau, XXV Festival de Artes de Macau, 2014.
- LEROI-GOURHAN, André, *Le geste et la Parole*, Ed. Albin Michel, Paris, 1964.
- LEROI-GOURHAN, André, *O gesto e a palavra 1*. Edições 70, Lisboa, s/d.
- LÉVY, André (Présentation et traduction), *Histoires extraordinaires et récits fantastiques de la Chine ancienne*, Flammarion, Paris, 1993.
- LIMA DE FREITAS, *Voz visível*, Ensaios, Lisboa, 1971.
- LUO Shubao (editor) *An Illustrated History of Printing in Ancient China*, Printing Museum of China, University of Hong Kong Press, Hong Kong, 1998.
- MACHADO, José Silveira, *Macau, mitos e lendas*, Mar-oceano Editora, Macau, 1998.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Contos Indianos*, tradução de Telma Costa, Editorial Teorema, Lisboa, 1997.
- MATTOSO, José, *Ricos-Homens, Infâncias e Cavaleiros*, Guimarães Editores, Lisboa, 1985.
- MIU, Christina B. C., *Tracing Macau through Chinese writers and Buddhist /daoist temples*, Fundação Macau, Centro Científico e Cultural, Macau, 2013.
- NASSAR, Raduan, *Lavoura arcaica*, Relógio D'Água, Lisboa, 1989.
- PAGLIARO, Antonino, *A vida do sinal. Ensaios sobre a língua e outros símbolos*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 1983.
- PARRY, Linda, *Textiles of the arts and crafts movement*, Thames and Hudson, London 1988.
- PEDROSO, Zózimo Consigliere, *Contos populares portugueses*, Vega, Lisboa, 1996.

- PERRAULT Charles, *Les Contes de ma mère l'Oye, Histoires ou Contes du temps passé*, Édition Jean de Bonnot d'après Barbin, Paris, 1697.
- PERNOUD, Régine, *La femme au temps des cathédrales*, Stock, Paris, 1980.
- PIRES, António Thomaz, *Contos populares alentejanos recolhidos da tradição oral*, U.C. P., Lisboa, 2004.
- PROPP, Vladimir, *Morfologia do conto*, Vega, Lisboa, 2000.
- PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*, Gallimard, Paris, 1946.
- QUIGNARD, Pascal, *A Fronteira. Azulejos do Palácio Fronteira*, tradução de Pedro Tamen, Quetzal e Éditions Chandeigne, Lisboa, 1992.
- QUIGNARD, Pascal, *As sombras errantes*, tradução de Maria da Piedade Ferreira, Gótica, Lisboa, 2003.
- NASSAR, Raduan, *Lavoura Arcaica*, Ficções, Relógio D' Água, Lisboa, 1999
- REBELLO DA SILVA, Luiz A., *Ódio velho não cança*, Empresa Lusitana Editora, Lisboa, 1920.
- RIBEIRO, Bernardim, *Saudades. História de menina e moça*, Guimarães & C^a Editores, Lisboa, 1916.
- RIEMSCHNEIDER, Margarete, *Le monde de Hittites*, traduzido do alemão por Henry Daussy, Ed. Buchet/Chastel, Paris, 1955.
- Sainte Bible*, École Biblique de Jérusalem, Les éditions du Cerf, 1956.
- SEGALEN, Victor, *Estelas e terra amarela*, tradução de Pedro Tamen, Cotovia, Lisboa, 1996.
- Segunda parte das cartas de Iapão que escreverão os padres, & irmãos da companhia de Jesus*. Livro Primeiro, Edição fac-similada da edição de Évora, 1598. Castoliva editora, Maia, 1997.
- SOUZA-CARDOSO, Amadeo, *A lenda de São João o Hospitaleiro de Flaubert*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2016
- SHEN Jiji; LI Chaowei; JIANG Fang; LI Gonzuo; BAI Xingjian; XUE Diao; LI Fuyan; PEI Xing; DU Guanting e anónimos, *Contes de la dynastie des Tang*, Guoji Shudian, Pequim, 1986.
- SILVA, António E. M. Rodrigues, *Usos e costumes dos chineses de Macau*, I.C.M., Macau, 1997.
- SUZUKI, D.T., *The Zen doctrine of no-mind*, S. Weiser, USA, 1993.
- TAMEN, Pedro, *Gilgamesh*, versão da tradução inglesa de N. K. SANDARS, Vega, Lisboa, 1989.
- TANG, dinastia, *Contos populares chineses*, Instituto de Línguas Estrangeiras de Pequim, II volume, Editora Princípio, São Paulo, 1988.
- TIEN Han, libretto *The White Snake: A Peking Opera*, Foreign Languages Press, Peking, 1957.

TIEN Han, "The White Snake", in *The Red Pear Garden: three great dramas of revolutionary China*, ed. John D. Mitchell, Godine, Boston, 1973.

TITIEV, Mischa, *Introdução à antropologia cultural*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1985.

TODOROV, Tzvetan, *Introdução à literatura fantástica*, Ed. Moraes, Lisboa, 1977.

TORGA, Miguel, *Novos contos da montanha*, Coimbra, 1984.

TOURNIER, Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Postface de Gilles Deleuze, Minuit, 1969. Gallimard, Paris, 1972.

TOURNIER, Michel, *Le Vent Paraquet*, Folio, Gallimard, Paris, 1977.

TOURNIER, Michel, *Le Vol du vampire*, Mercure de France, Paris, 1981.

TRANCOSO, Gonçalo Fernandes, *Contos e histórias de proveito e exemplo*, Passado/Presente, Lisboa, 1988.

VON FRANZ, Marie-Louise, *A individuação nos contos de fada*, Ed. Paulinas, São Paulo, 1985.

VON FRANZ, Marie-Louise, *A sombra e o mal nos contos de fada*, Ed. Paulinas, São Paulo, 1985.

WEI TANG, *Mitos e lendas da China*, Grande Muralha, Guoji Shudian, Pequim, 1984.

YAO, Jingming, *A poesia clássica chinesa: uma leitura de traduções portuguesas*, Universidade de Macau, Macau, 2001.



ANEXOS



SEGUNDA PARTE DAS

cartas de Iapão que escreverão os padres, & mãos da companhia de I E S V S.

LIVRO PRIMEIRO.



Carta que o padre Luis Frões escreue do Miáco a quatorze de Abril de 1581. a outro padre no mesmo Iapão.



NESTA darei conta a vossa Reuerencia, de nossa viagem desde que partimos de Bungo em companhia do padre Visitador. Partimos de Funay pera Bungo com bom tempo, & dali nos fomos ter ao outro porto que se chama Vong pera atravesar o golfo, quis nosso Senhor que o tomamos em calma, por onde em hum só dia atravesamos até as ilhas de Ibo, que são dezoito legoas à força de remo, & em sete dias chegamos até o porto de Xiuáqui, & antes disso nos entraram huns ladrões de Nôxima dentro na embarcação pera somente verem se leuamos soldados, com terê detras de huns ilha dez embarcações equipadas para darem conosco se os não leuássemos, & pera ali se encontrarem como lco fingirão seus comprime

tos, & se tornaram com deixarem bem temerosos os mercadores em Xiuáqui.

¶ Posto que Sáco nos prometeo sempre que por nenhuma via entraria em Xiuáqui, todavia contra o que delle se esperava nos meteo em Tamari do mesmo Xiuáqui por alguns respeitos que elle propos. Ali nos veio visitar hum Christão nosso hospede, & outros com mostrarem não folgarem nada por serem nossos amigos de chegarmos àquelle porto, este nosso hospede esteve quarenta dias preso pollo Môri por defender as cousas de Bungo. Quis nosso Senhor por sua divina providencia ordenar a coula de maneira que era fora o regedor de Xiuáqui, o qual sem duvida achar donos ali caidos no laço não podia deixar de fazer preza em nós. Em seu lugar estava outro futor de Nôximodono, & com outro meitinhão de Môri tiraram todo anosso fato a riba, cortaram as cordas, que não desfizer os fardos, & abrir os barriles, & fizeram huns estrondos tan grandes que não faltou aquê ruidor de

parto

Cartas de Iapão

Tem que depois de mortos tornão a nacer no que querem, em Rei, ou em besta. Desta cabeça sayo hũa feita chamada Daynichí, que adora tres em hũ só, que elles tomaõ pola materia prima. Desta feita saem hús por nome Amambuxis, que trazem hum tiracolo com borlas. Estes adoraõ áireitamente o demonio em certos sinaes, & estãõ sete dias em montes altos sem comerem, ate se verem com o demonio, passando grandes trabalhos & penitências.

¶ Hay mais duas feitas que chamão Ienxú, & Muraçáqui. Estes são dados a meditações, así como se cortão a cabeça a hum dizilhe que vos fale? Hũa flor muito fermosa depois que se murcha, em que se torna? &c. Destas feitas se fazem os senhores da terra pola maior parte: algũs acabão de acertar em hũa meditação, algũs em mais, & así andãõ nellas ate a certar, & ate serem jubilados, & acharem muitas cóparações com seus engenhos, & ficaré metres, como conta hum irmão nosso natural do Iapão, que foi ter a Miáco cõ o padre Gaspar Vilela, & diz em hũa sua a maneira de como jubilarão hum nesta arte de meditar. O Sñor por sua misericordia os alumie, pera que así como acháraõ a cegueira pera se cegarem, & quietarem, dem lugar à verdade pera se alumiaarem.

¶ Ha hũa feita, que chamão Fotqueixós. Estes adoraõ cinco letras, & não buscãõ rezãõ, semente se fundão na fê do liuro de Xáca, nem crem em milagres, porque así lho mandou. Estes são os mais obstinados que ha em Iapão. No Facáta tem estes hum mosteiro, & está dentro no nosso campo, que nos deu elRei de Búngo: estes nos pa-

gão a nos a renda, & direitos que dantes pagauãõ a elRei, así como nos pagão os mais moradores que dentro no campo estão, & neste lugar temos tambem a nossa Igreja, que fez Cosme, o qual cápo chega ate o mar, & os que desembarcão na nossa praya nos pagão o que está ordenado antigamête. Poderá isto montar mais de cem cruzados cada anno, saluo se se queimão os casães (como acontece muitas vezes, por serem as casas & telhados de madeira) em tres annos são forros. Tornando às feitas, ha nouecentos annos que vieraõ a Iapão estas duas cabeças Amida, & Xáca, & sam muitas as depências destes Fotqueixós, afora as q̄ toco, & tem tantos deliramentos, & inhorancias, que se não podem escrever. Escreui isto breuemente, carissimos irmãos, pera veré como o demonio se acomoda com a gente, e os leus por suas inclinações, pera que fação o que elle quer. Nos costumes da adoração, & de todo o demais, he tam diferente este Iapão da China, como do ceo à terra, estando tão perto hús dos outros, & vindo de lá as feitas. Os Chins offerecem animais mortos, & limpos a seus idolos, & fazem infindos feitiços, & são grandes comedores de porcos, & de todo animal, & não perdoãõ a cousa viua que não comaõ, & aos Iapões leuaos por outras delicadezas, por cheiros & perfumes que offerecem prostrados por terra, com muita deuação: & os Iapoës no comer muito delicados, comunmête sem carne, nem peixe, & cada feita tem sua cabeça, que toma o nome da feita, & cada hum no seu manda. A cabeça grande semente té a honra de cabeça principal.

Ha-

Anexo II

A FADA MELUSINA

(resumo)

O rei Elinas da Albânia andava um dia à caça nas suas florestas, quando viu junto de uma fonte uma donzela que o saudou modestamente e lhe disse chamar-se Persina. Seduzido pela beleza da desconhecida, o rei pede-a em casamento. Ela aceita mas exige que Elinas prometa que nunca a verá dar à luz, nem a espreitará no banho, condições que o rei se compromete a cumprir. Casaram e tiveram três filhas, todas belas como a madrugada, de nome Melusina, Mélior e Palestina.

Elinas tinha um filho do primeiro casamento, de nome Mataquas. Este, com ciúmes da madrasta e invejoso da felicidade do pai, instiga-o a espreitar o aposento onde a madrasta se banhava com as filhas. Desobedecido o interdito, Persina abandona o lar e exila-se no Sul, encontrando refúgio na ilha mágica de Avalon. Todas as manhãs a mãe subia com as meninas a colina florida de Elenos, de onde se via a longínqua Albânia. A fada repetia às filhas que lá tinham nascido e que, devido à traição do pai, agora viviam no exílio. Vendo a tristeza da mãe, Melusina incita as irmãs a usarem a magia para exilarem o pai na montanha de Northumberland, de onde ele não poderia sair nunca mais. A fada Persina, achando a punição demasiado severa, deitou por sua vez um encantamento às filhas: Melusina todos os sábados se transformaria, em serpente abaixo do umbigo; se algum homem quisesse desposá-la e promettesse nunca a ver aos sábados, teria uma vida de mulher mortal, dando origem a uma nobre e grande linhagem que cumpriria grandes feitos. Se o marido descobrisse o segredo, estaria condenada a esse tormento até ao dia do juízo final. Mélior, a do meio, foi condenada a guardar um gavião encantado num castelo da Arménia e a tudo conceder aos cavaleiros de passagem, menos o amor.

Palestine, exilada junto de um duende numa montanha de Aragão, no monte Canigou ficaria encarregada de ser guardiã do tesouro do seu pai até que um cavaleiro valoroso a viesse libertar. Melusina parte então, errando por florestas e pomares, atravessa o Atlântico e chega a Poitou. Entretanto, Raymondin, filho do conde de Forez, ao carregar sobre um feroz javali, mata acidentalmente o tio, o conde Aymar de Poitiers.

Cheio de desgosto, injustamente perseguido pelo crime, Raymondin embrenha-se na floresta de Colombiers. À meia-noite, perto de Lusignan, o cavaleiro passa junto à Fonte de Sede (ou "Fonte encantada", "fonte faée ", "font-de-Cé ", "Soif-Jolie", ou "font-de-Sef ", conforme as versões). Três damas tomam banho na fonte, mas ele passa sem as ver. A mais bela das três apodera-se das rédeas do cavalo, chama-o pelo nome e surpreende Raymondin revelando que conhece a acusação que lhe fazem. É Melusina, que promete inocentá-lo da acusação de crime pela morte do tio, fazer dele um grande senhor proporcionando-lhe poder e numerosa descendência, se a aceitar como esposa. Em troca ele deve prometer nunca tentar vê-la ao Sábado. O cavaleiro promete, e, como penhor, a fada dá-lhe duas varas de ouro, asseverando-lhe que possuem grande virtude.

Casam em grande pompa e, graças à fada, Raymondin torna-se Senhor de Lusignan, perto de Poitiers. Durante um período de grande prosperidade no condado Melusina dá a luz dez filhos iniciando a gloriosa linhagem que Persina tinha vaticinado. Ela é de "outro mundo". Culta, empreendedora, educa os filhos, transmitindo sabedoria e generosidade; gere os domínios, dirige a construção de numerosos edifícios medievais no Poitou. Em Lorraine, manda construir o castelo mítico da colina de Falsberg de Santo Avoild. Funda as cidades de Parthenay, Tiffauges e Talmont, edifica as muralhas de La Rochelle; faz construir numerosas igrejas e as abadias de Saint-Paul-en-Gâtine e Clussais-la-Pommerai. Diz-se que trabalhava de noite, sem testemunhas; e a isso atribuem algumas imperfeições das suas obras. Entretanto Raimundo viajava, percorrendo toda a Bretanha.

Melusina fez da linhagem dos Lusignan, uma das maiores famílias de França, mas uma lenda negra põe uma mancha infamante na genealogia: todos os filhos tinham no corpo um sinal da origem sobrenatural da mãe.

1. Urian, o primogénito, veio a ser rei de Chipre. Tinha grandes orelhas e um olho vermelho e outro verde.
2. Eudes tinha uma orelha maior que a outra.
3. Guion tinha um olho mais alto na face do que o outro; foi rei da Arménia.
4. Antoine tinha numa face a marca de uma garra de leão; foi rei de Luxemburgo.
5. Renaud nasceu com um só olho, foi rei da Boémia.
6. Geoffroy tinha um dente como uma presa de javali que saía da boca.
7. Fromont, que seria monge em Maillezais, tinha uma verruga penugenta no nariz.
8. Horrible, enorme, tinha três olhos. Era tão cruel que matou duas amas antes dos quatro anos.
9. Thierry.
10. Raymonnet. (Os dois últimos, de tenra idade quando se desmorona o estado de graça, não apresentavam sinais particulares.)

Outra versão diz que Raymondin cumpriu a promessa pré-nupcial, sem nunca intentar ver a esposa ao sábado, até ao dia em que estando ambos em Mervent, vem visitá-lo seu irmão, o conde de Forez. O senhor de Lusignan organiza as boas vindas ao irmão. Vão à missa e depois dirigem-se à sala do castelo para almoçar. À mesa o conde de Forez estranha a ausência da cunhada, dizendo ao irmão que correm rumores de que Melusina se esconde aos sábados para se encontrar com outro. Furioso, Raymondin corre ao sítio onde a dama passa os sábados. Aí encontra uma porta ferrada. Faz um buraco na porta interdita com a adaga; espreitando, vê degraus de mármore que dão para uma tina de cerca de quinze pés de perímetro, rodeada de áleas. No banho está a esposa, penteando os longos e formosos cabelos. Abaixo do umbigo, a dama desenrola metade do corpo em anéis de serpente. Raymondin apressa-se a tapar o buraco com um bocado de cera mole e regressa para junto do irmão. O conde de Forez vê o desgosto do irmão e pensa que ele acaba de descobrir uma abominável traição da esposa.

A partir daqui, a lenda ramifica-se ainda mais em versões distintas. Numa das mais divulgadas, Raymondin dirige-se à esposa: "Je viens mon amour de vous trahir à cause de la fourbe exhortation de mon frère". Assim, o facto de ter faltado à promessa e escutado as intrigas do irmão parece perturbá-lo mais do que a visão da fada-serpente, em toda a evidência da sua dupla natureza. Numa outra versão ele cala-se; opta por guardar o segredo da quebra do interdito, adiando assim a perda da harmonia conjugal. Mais tarde, quando acusam o filho Geoffroy de ter destruído a abadia de Maillezais, matando acidentalmente seu irmão Fromont, Raymondin exalta-se, acusando Melusina de ser responsável do comportamento do filho por via da sua natureza sobrenatural. Nesse estado de exaltação, tal como D. Diogo em A. Herculano, que se benze quando assiste à ferocidade da podenga, ele solta uma imprecação em público, acusando a mulher de "falsa" e "serpente".

"Cobra", diria, se de um conto português se tratasse; pois não existe mais acutilante insulto para uma mulher na nossa língua.

Estas duas versões conduzem ao mesmo desfecho: ela precipita-se por uma janela, soltando um uivo de desespero. Ao contrário da Dama Pé-de-Cabra, vai sozinha, deixando no mundo dos mortais a sua ninhada de nobres machos.

Jean d'Arras assegura que, em certas noites, ela aparece no castelo para acarinhar os filhos mais novos, na presença das amas estarecidas. Quanto a Raymondin, em vez de ir em fossado combater a moirama, torna-se eremita em Monserrat. Na noite da sua morte ouviram-se gritos plangentes sobre o castelo da família, e assim acontece ainda

quando os bens de Lusignan mudam de mãos ou quando algum descendente da linhagem morre.

Notas:

Dezenas de anos antes que Jean d'Arras e Coudrette tivessem passado à escrita a lenda de Mélusine, a tradição oral associava já as origens do castelo da família de Lusignan à obra de uma fada, conforme testemunha o monge Pierre Bersuire (c. 1300-1362), natural dessa região que conta, cerca de 1342-1350, na sua obra *Reductorium morale* :

« Dans mon pays de Poitou, on dit que le très fort château de Lusignan fut construit par un certain chevalier et son épouse qui était fée ; et que cette fée donna naissance à une multitude de nobles et de grands ; et que de là tirent leur origine les rois de Jérusalem et de Chypre, ainsi que les comtes de la Marche et de Parthenay. On dit cependant que la fée fut vue nue par son mari et fut transformée en serpent. Et aujourd'hui encore, le bruit court que ce serpent se manifeste dans le château chaque fois que celui-ci change de seigneur»

Le Livre de Mélusine, Jean d'Arras, 1392

Num texto datado de 1211/14 e dedicado a Otton IV do Santo Império, Gervais de Tilbury desenvolve este tema em *Otia imperialia*. Esta história, uma visão do mundo medieval, é imortalizada em prosa por Jean d'Arras (1478), no romance *La Noble Histoire de Lusignan*, dedicada a Jean de Berry, irmão do rei, em 1393. Cerca de 1401 a lenda é novamente recontada por Coudrette no *Roman de Mélusine*, dedicado a Jean Larchevêque, Senhor de Parthenay. Em 1698, François Nodot apresenta uma adaptação do romance d'Arras. Pierre de Bressuire, prior da abadia de Santo Elói e secretário de Jean II le Bon, no início do século XIV, inseriu uma história semelhante na obra *Reductorium Morale*. Mas a história de Mélusine é bem mais antiga: a literatura latina do século XII e XIII contempla já contos que referem uma fada semelhante a Mélusine.

Fontes:

Jacques Le Goff, *Para um novo conceito de Idade Média. Tempo, trabalho e cultura no Ocidente*, “Melusina maternal e arroteadora”, tradução Maria Helena da Costa Dias, Nova História, Editorial Estampa, 1980, 1993, pp. 289-310.

Consulta online:

Jean d'Arras, *Mélusine*, (Paris, 1859) British Library 12430.m.2. [vol. 7]

<http://britishlibrary.typepad.co.uk/european/france/page/2/#sthash.r14IBM9R.dpuf>

<http://mythologica.fr/medieval/melusine.htm>

http://www.lusignan.fr/IMG/pdf/Legende_Fee_Melusine.pdf

Acesso: 5-2016

Anexo III

Dos contos orais aos grandes clássicos chineses

A brilhante dinastia chinesa dos Tang (618-907) viu os letrados apropriarem-se dos contos que circulavam entre os séculos III e VI, para os recontarem em vivas e intrincadas novelas. Durante a dinastia dos Song, aproveitando versões manuscritas para uso pessoal dos contadores de histórias, circularam variantes das histórias que o público já consagrara na voz dos narradores profissionais.

No fim da Dinastia Yuan e no início da dinastia Ming (1271-1368) ao acervo dessas narrativas de raiz popular foram os ficcionistas colher material para construir os grandes romances (onde entroncariam os diversos caminhos da literatura chinesa no século XVII, como o venerado "Sonho do Pavilhão Vermelho" de Cao Xueqin). O romance popular, largamente difundido pelas técnicas de impressão, apropriara-se da forma clássica e dos argumentos e personagens da tradição oral.

A dinastia Ming foi o período áureo da imprensa na China antiga. Tecnicamente, a gravação de placas matrizes atingira grande qualidade e a impressão a cores já estava vulgarizada. Os tipos móveis de metal já eram também largamente utilizados. Ilustrações da época mostram como funcionavam as oficinas do Instituto das Cerimónias. Esta Casa da Imprensa oficial empregava na altura 350 gravadores, 134 impressores, 189 assistentes de impressão, 293 encadernadores e várias equipas na manufatura de pincéis, escovas, e fabricantes de tinta, totalizando mais de mil funcionários. A Academia Nacional de Nanquim também imprimia em larga escala a maior variedade de livros, desde os Clássicos ao Almanaque Anual e "edições por encomenda". Algumas dessas publicações eram livros sobre medicina, cultos religiosos, moral, ritos (como casamentos, nascimentos e outras cerimónias de tradições codificadas) e ainda manuais sobre jogos como o xadrez, música, arte do chá, flores, modelos para caligrafia, geografia e assim como incontáveis antologias poéticas e obras de autor. A par desta actividade oficial funcionavam muitas indústrias privadas, nomeadamente em Jiangsu, Zhejiang e na região de Anhui. O papel impresso não era um produto destinado apenas às classes altas, embora determinadas obras o fossem. Citamos a obra "Espelho do comportamento humano e da moral na História" gravado e impresso na casa Huanchui da família Wang, em Xiuning, durante o período Wanli dos Ming. O livro está assinado pelo famoso gravador Huang Yingzu, natural de Huizhou. Ainda subsistem numerosas obras impressas da dinastia Ming, valioso espólio de museus ou particulares. Das obras impressas na era dos Ming destacamos três:

Nas Margens do Rio – obra também conhecida como *Os rebeldes do Pântano*, atribuído a SHI Nai'na, relata a saga de um grupo de foragidos e a sua derrota quando o imperador suborna os líderes. O ideal (de lealdade à ordem dinástica) contende com o colapso da ordem social; o heroísmo guerreiro é impiedoso e egoísta ou generoso até ao auto-sacrifício.

Romance dos Três reinos – atribuído a LUO Guanzhong. Esta longa novela, baseada nos manuscritos dos narradores das dinastias Tang e Song, relata a revolta dos Turbantes Amarelos, da dinastia Han de Leste, até à unificação dos Três Reinos sob o governo dos Jin do Oeste (265-316). Retrata os conflitos na sociedade feudal, a crueldade da classe guerreira dominante, o sofrimento do povo, os imbróglis dos núcleos secretos da revolta. Pormenores históricos, detalhadas descrições de batalhas e da perícia do estratega militar Zhuge Liang, a bravura de generais como Zhang Fei, Guan Yu, e Zhou Yu e relatos sobre a astúcia de Cao Cao, cortesão do Reino Wei,

fizeram a fama e a justificam a longevidade da obra. A caracterização das personagens torna-as reais aos olhos dos leitores, ainda que os investigadores demonstrem que as peripécias guerreiras não correspondem aos factos históricos, as façanhas heróicas e os traços pessoais dos rebeldes estão longe dos acontecimentos reais.

Peregrinação ao Ocidente – atribuído a Wu Cheng'en (1500-1582), integra relatos sobre a Viagem à Índia de um monge, que já circulavam bem antes da era dos Ming. Essas antigas versões, variando em forma de autos ou contos, deram a Wu Cheng'en material e inspiração para a narrativa que havia de alastrar por todo o Extremo Oriente (Malásia, Indonésia, Tailândia, Birmânia, etc.) sob as mais variadas formas: dança, autos, cantos, dramas, filmes, banda desenhada, manuais escolares e recentemente jogos de vídeo. A estrutura do argumento é simples: o monge Hsuang Tsang e seus três discípulos Sun Wukong, Zhu Bajie e o frade Sha, metem-se ao caminho em demanda dos Santos Sutras budistas. Na longa jornada enfrentam incontáveis monstros e diabos, enormes obstáculos, toda a espécie de entraves à busca espiritual. Mas a virtude vencerá, embora a inocência por vezes se manifeste em peripécias e travessuras pícaras, que fizeram dessa obra o tema recorrente de livros juvenis, banda desenhada e incontáveis filmes de animação. Um dos mais famosos episódios mostra a luta de Sun Wukong, conhecido como o Rei dos Macacos, contra Ossada Branca, um espírito feminino que intenta capturar o Monge, usando para isso a magia que lhe permite transformar-se em diversos avatares. Vencida pelo bastão dourado de Sun Wukong, Ossada Branca é obrigada a revelar a sua verdadeira aparência, a de um esqueleto.

Investigadores de variadas culturas buscam interpretar esse texto sério semeado de episódios burlescos. Uns realçam a força do sincretismo religioso na doutrina budista patente no texto; outros afirmam que a Peregrinação Espiritual corre paralela (ou mascara) às escaramuças mágicas com monstros e seres mitológicos, que simbolizam a luta do povo contra as forças feudais da época. A eterna luta do Bem contra o Mal, como em todas as culturas, afinal. Às três obras é comum a inserção de canções, mitos, adágios, ou o discurso direto com o leitor assim como a ironia que parece camuflar a crítica à moral decadente dos Neo-confucionistas da dinastia Ming tardia. Escritas numa mistura de chinês clássico e vernáculo, estas elaboradas novelas não eram consideradas como literatura pelos letrados; não estavam pois ao mesmo nível da Poesia e dos Escritos Clássicos. Mas é inegável o papel que representam na história da China. Ao incorporar na prosa clássica narrativas populares em chinês vernacular, ao fazer a passagem da cultura oral à escrita, criavam um factor de unificação das culturas das minorias, abrindo o acesso a uma língua escrita comum, fator unificador por excelência. A escrita, esse poderoso elo entre os dialetos, na apropriação dos mitos e lendas arcaicos das culturas regionais criava um *corpus* literário acessível a todos e que as várias etnias incorporavam como seu, deve muito ao padrão fixo das narrativas populares:

- 1- O ideal do guerreiro como garante da defesa da identidade e perenidade do clã;
- 2- A aventura heroica, regeneradora da ordem social;
- 3 - A luta dos valores do Bem Comum contra o desconhecido bizarro;
- 4- A morte sacrificial do herói ou sua redenção por via da renúncia à senda da guerra, tornando-se religioso ou eremita.

Fontes:

An Illustrated History of Printing in Ancient China, Printing Museum of China, edited by Editor Luo Shubao, City University of Hong Kong Press, Hong Kong, 1998.

Consultas à Professora Dr^a Stella Lee Shuk Yee, investigadora da Biblioteca do Leal Senado de Macau.

Anexo IV

A Dama Cobra Branca (resumo)

Nas margens do Lago do Oeste, no fim do inverno, os salgueiros exibiam os seus rebentos verdes e os pessegueiros as suas flores róseas. Numerosos viajantes tinham vindo de todos os cantos do país para celebrar o Festival da Primavera. Lu Dongbin, um dos Oito Imortais, tinha vindo para observar a multidão dos mortais. Disfarçado de velho sorridente e benévolo, o Imortal montou uma tendinha de pastéis de farinha de arroz. Instalado debaixo de um salgueiro, ao lado da Ponte Quebrada, logo que viu os bolinhos cozidos saltitando no caldo fervente, lançou o seu alegre pregão de cana rachada: "Bolinhos no caldo! Bolinhos no caldo! Um cêntimo três bolas grandes, três cêntimos uma bola pequena!"

Os passeantes riam a bom rir e alguns alertaram afavelmente o pobre vendedor ambulante: "Avozinho, olhe que não é assim que deve dizer, as bolas grandes é que devem custar três cêntimos e a bola pequena só um!"

Mas o velho sorria e persistia no insólito pregão. Divertidos, os mirones tiravam das bolsas moedas, compravam os pastéis no seu caldo e comiam com apetite. Em breve todos os pastéis tinham sido vendidos, sobrando apenas um bolinho de farinha de arroz. Foi então que viram aproximar-se um homem com um filho nos braços. O menino vendo as outras crianças comer, apontou com o dedinho rechonchudo e pediu a guloseima no seu chilrear de criança. Porém não restava um único pastel grande e o homem teve que pagar três cêntimos pela minúscula bola que sobrava. Tenho recolhido o dinheiro, Lu Dongbin encheu uma tigela de caldo e nele deitou o bolinho. Com a tigela na mão, o homem soprou o caldo para o arrefecer, enquanto o menino, agitava as mãozinhas de contente e aproximava a boca para comer. Mal tocou na borda da tigela, o bolo deslizou para os lábios e aninhou-se no ventre da criança. Desde esse instante o menino recusou todo o alimento que lhe davam. Ao fim de três dias, morto de inquietação, o pai procurou o velho junto à Ponte Quebrada e interrogou-o duramente sobre o feitiço que fizera com que o filho deixasse de comer. Lu Dongbin desatou a rir e disse: "O que o teu filho comeu não era uma comida ordinária; mas pelos vistos, não está no destino deste menino tirar proveito dela." Dizendo isto, segurou a criança sobre o parapeito da ponte de cabeça para baixo e gritou: "Sai!" O bolo comido três dias antes saiu pela boca do menino e caiu no lago.

Nesse momento passavam sob a ponte uma serpente branca e uma tartaruga, animais míticos que há muito se empenhavam em aperfeiçoar o seu poder mágico. A serpente, com o seu esguio e ágil corpo, num ápice apanhou o bolo de arroz. A tartaruga precipitou-se pesadamente tentando roubar a comida da boca da serpente, mas era tarde. A serpente já engolira e nesse instante viu o seu poder redobrar: o Imortal escondera no pequeno bolo um poderoso encantamento. Vencida mas não resignada, a tartaruga esgueirou-se nas profundezas do lago.

No dia seguinte, da bruma matinal surgiu sobre o lago uma Dama de grande beleza, vestida de branco cintilante. Era a Cobra Branca, que tendo agora poder mágico como se tivesse vivido mil anos meditando em busca da perfeição, tinha tomado a forma humana. Nesse mesmo dia, os Imortais apressavam-se para ir ao Banquete dos Pêssegos, em honra da Rainha-mãe do Oeste. Tendo decidido ir homenagear a deusa, Cobra Branca aproximou-se da sala do banquete, onde se apresentou como sendo Bai Suzhen, a Dama Branca. Como a sala estava já cheia de convidados, sentou-se

modestamente no último lugar livre. Já as fadas andavam servindo pêssegos aveludados em bandejas de ouro fino. Bebiam vinho cor de âmbar em tacinhas de porcelana e comiam os pêssegos doces como mel. Os convivas riam e tagarelavam e a certa altura a Rainha-mãe viu a formosa dama vestida de branco e mirou-a da cabeça aos pés sem ter podido reconhecê-la. "Quem é aquela encantadora dama?" Perguntou ela ao Imortal dos Céus do Sul. O gênio, cofiando a longa barba, disse a Lu Dongbin que se encontrava também presente: "É a ti que compete contar essa história!"

Com ruidosas gargalhadas, o Génio dos Céus do Sul contou então como Lu se disfarçara de vendedor de comida para se divertir à custa dos humanos. Todos os Imortais se riram, incluindo o próprio Lu Dongbin.

A descrição que o gênio fizera das festas da Primavera na beira do lago, a cena do homem soprando a tigela de caldo, o menino contente nos braços do pai, tudo isso exacerbava no coração de Bai Suzhen um desejo que a consumia há muitos e muitos anos. Meditara na solidão no fundo do lago, sabendo que um mundo de partilha e intensa vida existia na terra. Mas como poderia uma serpente ascender ao mundo dos humanos? Agora que graças à magia de Lu Dongbin dominava a arte da metamorfose, como Dama Branca ardia em desejo de conhecer o mundo dos homens.

Depois do banquete, na Porta dos Céus, encontrou o gênio do Sul e perguntou: "Venerável Génio, diz-me, por favor, onde está a criança que engoliu o bolo mágico? Eu gostaria de voltar a vê-la." Ouvindo isto o gênio soltou de novo o seu riso retumbante e disse: "Daqui a dezoito anos, no Festival dos Antepassados, poderás procurar esse menino nas margens do Lago do Oeste. Quando encontrares um jovem que for ao mesmo tempo o maior e o mais pequeno, será ele." Dito isto o Venerável partiu montado numa nuvem tingida de âmbar e cinábrio.

Da porta Sul do Céu a Dama Branca desceu à terra. Retomou o seu corpo de serpente e voltou ao fundo do Lago do Oeste. Dia após dia, ano após ano, contou o tempo até que, finalmente, dezoito anos passaram. No dia do Festival dos Antepassados tomou forma humana e emergiu das águas cristalinas. Seguindo o dique de Su Dongpo, chegou à ponte de Yingpo, onde viu por entre as ramagens frondosas um mendigo que tinha aprisionado uma pequena serpente verde. Esta debatia-se, agitando e chorando copiosas lágrimas. Cheia de piedade, Bai Suzhen perguntou ao velho mendigo: "Avô, o que vais fazer com essa serpente?" O velho respondeu: "Sou velho e pobre, preciso de algo que me dê forças, vou matá-la e tomar a bÍlis como medicamento." Branca disse então: "Avozinho, vende-me essa serpente, dou-te todo o dinheiro que tenho." E tirando de uma bolsa belas moedas novas, deu-as ao velho.

Suzhen, agarrou a pequena serpente e lançou-a ao lago. Logo uma mágica bruma cor de jade se elevou e dela surgiu uma menina vestida de seda verde, que disse chamar-se Xiao-Chin. Branca perguntou-lhe se queria ficar com ela, e logo se abraçaram e prometeram mutuamente que daí em diante viveriam juntas, como uma verdadeira família. De mãos dadas passearam ao longo das margens do lago e a Dama Branca contou à mais pequena o enigma que o Génio dos Céus do Sul lhe propusera dezoito anos antes e falou da sua aspiração a viver uma vida humana.

Já uma multidão de peregrinos subia as colinas para levar oferendas aos antepassados e outros passeavam em redor do lago. Mas, como constatavam a cada instante, os homens grandes não eram pequenos e os pequenos não eram grandes! Ao meio-dia pararam junto da Ponte Quebrada.

Uma companhia de acrobatas exibia os seus números debaixo de um salgueiro e uma pequena multidão já os rodeava. Foi então que Xiao-Chin exclamou puxando a manga da mais velha: "Irmãzinha, olha o que eu descobri! Ali está o homem ao mesmo tempo maior e mais pequeno!" E discretamente apontava um jovem sentado na

bifurcação do tronco de um salgueiro. Bai Suzhen lançou um olhar e disse desapontada: "Mas ele não é maior que os outros nem mais pequeno..."

Então a outra fê-la reparar, em cima da árvore ele era maior que outros, pois todos lhe passavam por baixo; mas ao meio-dia a sombra dele estava no chão, todos a pisavam, pois era a mais pequena. Não havia dúvida, só podia ser ele. Suzhen contemplava atentamente o rapaz alcandorado no salgueiro. Era belo, de olhar brilhante e franco. Risonho e ágil, ria das peripécias dos saltimbancos. Durante mil anos tinha sonhado esse encontro humano.

Mas como fazê-lo descer do ramo de salgueiro, falar com ele, perguntar-lhe o nome? Uma vez mais a azougada menina Verde teve uma ideia e aconselhou a Branca a usar os seus poderes mágicos. Um instante depois o céu cobria-se de grossas nuvens e logo caía uma chuva pesada acompanhada de trovões e relâmpagos. Os acrobatas pararam a representação e a multidão dispersou-se. O rapaz desceu da árvore e, chegando à beira do lago, numa voz vibrante e clara chamou o barqueiro e pediu-lhe para o levar até à Porta Qingpo. As duas jovens viram-no embarcar, e logo a menina Verde interpelou o barqueiro: "Oh tio Barqueiro, tio Barqueiro, pode levar-nos para o outro lado? Deixe-nos embarcar por favor!" O moço que se abrigara sob a cobertura do barco pediu ao barqueiro para as embarcar. Subindo a bordo, elas agradeceram educadamente a ambos. Durante a viagem a pequena Xiao-Chin não hesitou em perguntar o nome ao rapaz. "O meu nome é Hsu Sheng, o meu pai deu-me o nome de *génio*, porque quando era pequeno encontrei um Imortal junto da Ponte Quebrada", disse ele, sorrindo. Suzhen perguntou então a Hsu Sheng onde habitava e ficou a saber que este vivia em casa da irmã, perto da Porta Qingpo, desde o falecimento do pai." A menina Verde aproveitou logo para dizer: "Que coincidência, o teu destino é parecido com a da minha irmã! Também ela só me tem a mim, sua irmã adotiva e, até me encontrar, estava só no mundo! Dir-se-ia que estão destinados um ao outro!" Hsu corou intensamente, e Branca baixou a cabeça. Minutos depois os três jovens conversavam já sem constrangimento.

Bai Suzhen e Hsu Sheng quando se conheceram melhor apaixonaram-se profundamente. Como era órfãos, eles mesmos contrataram uma casamenteira. Suzhen comprou uma casa em Zhenjiang, para onde se mudaram depois do casamento. Como Hsu Sheng era boticário, abriram uma farmácia, a que deram o nome de "Farmácia da Eterna Harmonia". Aí trabalhavam harmoniosamente: a esposa fazia os diagnósticos e o marido preparava os medicamentos. Na sua família os homens eram ervanários desde há muitas gerações e ele sabia preparar todas as tisanas, infusões, decocções, emplastros, pílulas, pós e pomadas. Ao lado da porta havia um anúncio dizendo: "Cuidados grátis aos necessitados". Afluía gente de toda a parte. Uns para fazer consulta, outros para aviar receitas, outros para agradecer curas. Bai Suzhen sabia usar a magia que aperfeiçoara durante mil anos.

No quinto dia da Quinta Lua, dia da festa dos Barcos-Dragão, pendurava-se cálamo aromático e artemísia ao lado da porta da Farmácia e faziam-se libações sobre o solo com vinho enxofrado de rosalgar. No sopé da montanha Jinshan ia disputar-se a corrida de barcos. Uma imensa e animada multidão afluía para as imediações, procurando os melhores lugares para ver e apoiar os remadores.

De manhã cedo, Suzhen chamou a irmã e disse-lhe: "Xiao-Chin, hoje é o dia dos barcos-dragão. Ao meio-dia e três quartos, é o momento fatal. Vai pois esconder-te na montanha e deixa passar o perigo." A mais nova achava que era melhor que fossem as duas juntas para a montanha. Branca discordou: "Se desaparecêssemos agora as duas o meu marido ficaria inquieto." A irmã deu-lhe razão e antes de se esgueirar pela janela, disse ainda: "Querida, toma muito cuidado! No teu estado tudo pode acontecer."

Enquanto Xiao-Chin desaparecia na floresta, Hsu Sheng chamava a mulher e a cunhada. "Despachem-se, vamos ver as corridas de barcos-dragão!" A mulher respondeu: "Vai tu primeiro e leva bolos de arroz glutinoso. Mandeí Xiao-Chin comprar linhas de cor, não deve tardar." Aproximando-se, Hsu disse: "Desde que estamos juntos, não tivemos ocasião de ver as festas dos barcos-dragão. Vem comigo, a irmãzinha saberá encontrar-nos." Mas Suzhen disse em voz sumida: "Sinto-me indisposta, prefiro ficar" Tomando-lhe o pulso, o marido inquiriu: "Indisposta como?" A mulher respondeu simplesmente: "Não estou doente, estou esperando um filho". Já que ia ser pai, Hsu Sheng não queria saber da corrida de barcos e foi ele mesmo preparar uma merenda de festa na cozinha das traseiras da casa: bolos de arroz glutinoso e um jarro de vinho doirado, onde diluiu uma diminuta colher de rosalgar. Encheu um copo para si e outro para a mulher. Ele bebeu de um trago, mas ela, ao levar o copo aos lábios, sentiu o cheiro do arsénico vermelho, conhecido antídoto contra o veneno das serpentes. Afastou o copo, dizendo em voz fraca: "Não posso beber, tenho náuseas, prefiro comer bolos de arroz." Ele insistiu: "Tens que beber comigo um pouco para celebrar, é dia de festa." Ela retorquiu, enjoada: "Deitaram arsénico vermelho no vinho, estou grávida não posso beber." Ao ouvir isto, Hsu soltou uma gargalhada e disse: "Na minha família, somos boticários há três gerações. O vinho com umas gotas de rosalgar expulsa todos os malefícios do corpo e protegerá o nosso filho. Deves beber dois copinhos pelo menos." Ignorando mil anos de sabedoria, Suzhen fez apelo a toda a sua coragem e bebeu o vinho. Desde que engoliu a primeira gota, os membros paralisaram e caiu no leito desfalecida. Hsu ouviu um estranho queixume. Precipitando-se sobre a cama, afastou a cortina. No leito jazia imóvel uma serpente prateada, mas a sua mulher tinha desaparecido. Cambaleando até junto da mesa, o jovem ervanário perdeu os sentidos e caiu no soalho, arrastando a fiada de bolos de arroz glutinoso, o jarro e os copinhos de vinho.

Escondida na montanha, a pequena cobra verde não pressagiava nada de bom, pois sabia do costume de beber antídoto contra as serpentes naquele dia. Assim que o momento aziago passou, retomou a forma humana e correu para casa. Encontrou o cunhado desmaiado, perto da cama onde a mulher dormia profundamente. Xiao-Chin acordou-a com meiguice. Ao ver o marido desmaiado, esta desatou a chorar, inconsolável. "Fui eu, fui eu! Deixei-o ver a minha antiga forma!" Xiao-Chin tentou chamá-la à razão: "Sim, sim, mas agora, o importante é salvá-lo, não há tempo a perder. Temos de ter confiança!" Bai Suzhen aproximou-se do marido e, colocando a mão sobre o coração dele, constatou que batia, embora fracamente. "Vamos", disse então, recuperando a coragem e a energia. "Ajuda-me a deitá-lo. Cuida dele, eu vou à Montanha Kunlun. As ervas comuns não podem nada neste caso. Preciso de trazer um cogumelo sagrado." Dito isto saiu voando pela janela.

Chegando à montanha onde os Imortais cultivam as ervas mágicas, logo encontrou as árvores sobre as quais crescem os cogumelos púrpura que podem restituir a vida a um morto. "Nobre planta, abençoada sejas," disse ela enquanto colhia um e metia o caule na boca para poder voar no caminho de volta. De súbito, ouviu um forte bater de asas, era um grou branco, que se precipitou sobre ela quando viu que levava um cogumelo dos Imortais. Felizmente, no momento em que o duro bico ia picá-la, um cajado prendeu o pescoço do grou. Olhando para trás, Branca viu o Génio dos Céus do Sul. Desesperada, rompeu em soluços implorando: "bondoso génio, dá-me

medicamento sagrado para salvar o meu marido." Cofiando a barba, o génio considerou para si mesmo que afinal o mundo dos humanos era um lugar misterioso, incongruente e extremamente perigoso para os Imortais. Bastava ver aquela serpente branca, com mil anos de prática da Perfeita Magia, reduzida a implorar um cogumelo por amor de um rapaz aprendiz de boticário. Já Bai Suzhen desaparecera como uma nuvem levada pelo vento, sem largar o precioso cogumelo. Chegada a casa, preparou a tisana e deu-a a beber ao marido, introduzindo-lhe entre os lábios pequenos. Hsu Sheng sentou-se na cama. Estava salvo do desmaio, mas não do terror. Tremendo de medo, encarou a mulher e precipitou-se para o pequeno escritório contíguo à farmácia, de onde não voltou a sair.

Três dias depois, Xiao-Chin, vendo o desespero da irmã, veio bater à porta do escritório. "Irmão mais velho, porque não sobes ao teu quarto há já três noites?" Ele gaguejou: "A... a farmácia tem muito movimento, tenho que pôr em ordem a contabilidade." Xiao-Chin desatou a rir: "E fazes a contabilidade num velho almanaque? Pois é isso que tens entre mãos." Vendo o à-vontade da menina, Hsu Sheng decidiu que o melhor era contar tudo e relatou o que vira no dia fatídico dos barcos-dragão. Suzhen, que descera ao ouvir as vozes da irmã falando com o marido, olhava-os com tristeza. Xiao-Chin tomou a defesa do cunhado e disse: "Irmã, perdoa o teu marido, eu própria quando cheguei ouvi o grito do meu cunhado, subi ao quarto e vi uma serpente alada sair pela janela. Não parecia vir por mau intento, antes me pareceu de bom augúrio. Depois vi ambos caídos no chão, inconscientes, e socorri primeiro a minha irmã, que espera um filho."

"Ah!" Exclamou Bai Suzhen. "Ouvi dizer que um dragão aparece por vezes a quem espera um descendente e que isso significa que de geração em geração a família será próspera. Pois não viste tu um génio quando ainda nem falavas? Não sobreviveste a três dias sem alimentos depois de teres engolido o bolo mágico? Lamento ter-me sentido mal depois de ter bebido o vinho, teria homenageado devidamente o dragão." O jovem boticário crescera ouvindo relatos do sobrenatural. Perante tão detalhada explicação e pelo reavivar das próprias memórias da infância, após reflexão, abandonou as incertezas e os terrores.

Entretanto a velha tartaruga tinha-se refugiado no Céu do Oeste, onde se escondeu debaixo da flor de lótus que serve de assento ao Buda Tathagata. Durante anos, escutou atentamente a recitação do Precioso Sutra, adquirindo apreciáveis conhecimentos. Porém, conhecimento nem sempre rima com merecimento e o ambicioso génio, um dia, aproveitando a sonolência do bem-aventurado, roubou três valiosos tesouros: a escudela de ouro, o manto de bonzo e o cajado pastoral, atributos de Buda quando peregrinava pela Terra. Munido das três relíquias sagradas, a tartaruga assumiu o aspeto de um velho bonzo. Seguro dos seus conhecimentos mágicos atribuiu a si mesmo o nome de Fahai, que significa "Vasto Mar do Poder de Buda". Envolto no manto, com a escudela na mão e o bastão ao ombro, Fahai partiu em peregrinação. Chegado ao templo de Jinshan, na cidade de Zhenjiang, quedou-se na contemplação do imenso rio Changjiang e das grandiosas montanhas Jin e Jiao. Tomou então a decisão de se instalar no templo. Graças ao uso perverso da sua magia, aniquilou o Venerável Superior do mosteiro e tomou o seu lugar. Mas a vida monástica cedo o desiludiu. Os crentes eram poucos e pobres; os donativos cada vez mais raros. O falso bonzo fez então cair uma peste sobre os habitantes, pensando trazer de volta os fiéis implorantes.

Porém, a farmácia de Hsu Sheng preparava incessantemente medicamentos para evitar que a peste alastrasse e distribuía-os aos necessitados. Furioso, Fahai vestiu os andrajos de bonzo mendicante e meteu-se aos atalhos, pedindo esmola para o templo. Com a insígnia de madeira em forma de peixe pendurada ao peito, dirigiu-se à farmácia,

fazendo soar o gongo a cada três passos. Ao chegar à farmácia, espreitou subrepticiamente. Numa ordem e limpeza extremas, Bai Suzhen e Hsu preparavam as receitas. Ervas medicinais e ingredientes de toda a espécie alinhavam-se sobre mesa, onde a esposa os separava por doses e pesava numa antiga e sensível balança. O marido, sentado a uma pequena mesa, preenchia etiquetas com os nomes dos mais variados remédios, na sua caligrafia cuidada de boticário. O falso bonzo olhou atentamente a mulher que, leve e silenciosa, andava pelo aposento retirando frascos das prateleiras, juntando raízes, grãos e folhas sobre imaculado papel de arroz, que depois dobrava num elegante envelope. Não teve dúvidas que aquela formosa mulher não era senão a serpente branca que no lago do Oeste se precipitara na sua frente, engolindo o alimento mágico. E o boticário que a desposara não era senão aquele menino que tivera por três dias escondida no ventre a Pílula da Sabedoria. Rubro de furor, o falso bonzo fraquejou das pernas e sentou-se no banco de pedra onde os doentes esperavam durante o dia pela consulta. Assim, a velhaca serpente branca assimilara mil anos de prática da sabedoria e agora vivia uma vergonhosa felicidade ao lado de um simples mortal. Parecia não fazer outro uso do saber que acumulara a não ser para tratar os doentes que para isso acorriam de mil léguas em redor. A noite descia docemente sobre os montes. Suzhen subiu aos aposentos da casa e Hsu preparava-se para fechar as portas. Batendo no peixe de madeira, o bonzo entrou e juntando as mãos disse ao boticário: "Ilustre benfeitor, a tua farmácia é próspera, podias fazer um donativo para o meu templo." Hsu Sheng perguntou qual o templo a que ele pertencia. Fahai explicou: "Dia quinze de julho terá lugar uma cerimónia para afastar os diabos no templo de Jinshan; vem queimar incenso durante a festa e pedir ao Bodhisatva que te conceda longevidade e prosperidade". Hsu deu-lhe algum dinheiro e inscreveu-se na lista dos doadores. Na soleira da porta Fahai voltou-se para lembrar: "Quinze de julho, não te esqueças, generoso benfeitor."

O tempo passou célere, era já a manhã de quinze de julho. Hsu Sheng vestiu um fato de festa e disse à mulher: "Querida esposa hoje é o dia do Festival para Esconjurar os Diabos; arranja-te para irmos ao templo de Jinshan". A mulher escusou-se: "Estou grávida, sinto-me pesada, como poderia eu subir a montanha? Vai tu e volta logo que possas, eu fico a descansar."

Hsu Sheng partiu sozinho. Ao chegar ao templo, Fahai arrastou-o para uma cela retirada e disse-lhe: "Ilustre benfeitor, fizeste bem em vir sozinho. Tenho uma grave revelação a fazer-te: a tua mulher é um demónio que se esconde sob forma humana." Irritado, Hsu afastou o bonzo dizendo: "Não tens nada a censurar a minha mulher, és um velho tonto, e não tenho que escutar as tuas loucuras." O bonzo teimou: "É natural que não acredites, estás dominado pelo feitiço. Mas eu, o bonzo louco, posso desmascará-la: ela é uma cobra." Ouvindo isto, Hsu lembrou-se da cena do Festival dos Barcos-Dragão. Percebendo a extrema estupefacção dele, o bonzo continuou: "Não precisas de regressar a tua casa... podes ficar aqui e fazer-te bonzo, eu te protegerei." Hsu Sheng respondeu: "A minha mulher deu-me em todos os momentos da nossa vida em comum o mais profundo amor. Talvez ela tenha sido um demónio imortal numa vida prévia, mas estamos juntos desde que eu era apenas um rapaz. Hoje ela espera um filho meu. Tenho uma razão forte para te dizer, velho bonzo, demónio ou fada, a minha esposa é uma mulher. Se foi por amor de mim que desceu ao mundo dos Homens, uma razão mais para não a deixar com um filho meu no ventre. Fica tu no mosteiro com as tuas rezas e ladainhas. Com os teus poderes estéreis, devias ver que a pílula da imortalidade que tive no ventre durante três dias, algo cá deixou, talvez por isso os deuses me destinaram como esposa uma Imortal. Dessa aliança a teus olhos monstruosa eu já colhi bem-aventurança que tu não poderás nem sequer imaginar em mil anos de recitação dos teus sutras!" Ouvindo isto, o velho bonzo tremeu e babou-se de inveja e

raiva. Agora até um simples mortal o agredia com a sua soberba. Correndo para a pesada porta, fechou Hsu numa escura cela do templo.

Entretanto Bai Suzhen esperava-o impaciente. Ao terceiro dia, morta de inquietação, levando com ela a menina serpente Verde, meteu-se num barco e foi procurar o marido. Ancoraram no sopé da montanha Jinshan e começaram a escalada. No alto encontraram um menino bonzo. Branca dirigiu-se a ele respeitosamente: "Irmão mais novo, viste por acaso um benfeitor deste templo que se chama Hsu Sheng?" O pequeno bonzo respondeu: "Sim, ele está cá, ilustre dama. O superior do mosteiro quer exorcizá-lo do poder de um demónio feminino que se apossou dele e quer fazê-lo bonzo, mas ele resiste. Por isso o mestre fechou-o numa cela do templo."

"Ah! Atraveu-se a prender o meu marido!" gritou Branca. Vendo o rosto da dama desfigurado pela raiva, o menino bonzo percebeu logo que eram as imortais Cobra Branca e Cobra Verde que estavam diante de si e correu a chamar o mestre. Este, ao ver a sua rival Bai Suzhen, rosou com voz cavernosa: "Serpente temerária, que vieste à terra para seduzir os humanos, tu queres é arruinar os meus poderes mágicos. Hsu Sheng agora é bonzo. Volta ao lago para treinares a Perfeita Magia, e que aches a sua absoluta realização. Se teimares, não me acuses de ser impiedoso!" A Dama Branca reconheceu-o; era sem dúvida a velha tartaruga maléfica. Pensou: ele não me engana, no entanto, é mais fácil atizar a cólera do que apaziguá-la. Disfarçou a sua cólera e disse calmamente: "Venerável mestre, tens neste mosteiro incontáveis bonzos que te admiram e seguem os teus ensinamentos. Tens uma multidão de fiéis e o teu poder como guia espiritual destas paragens não tem limites. Deixa-me, pois, o meu negócio da farmácia. Que cada um trate dos seus assuntos! Eu renunciei à magia, sou casada e em breve serei mãe. Liberta o meu marido, para que queres mais um bonzo? É um simples boticário, será mais útil como benfeitor leigo do que encerrado na bonzaria." Por resposta Fahai levantou o cajado de bonzo e deu com ele na cabeça da Dama Branca, que não teve outra alternativa senão aceitar o combate. Xiao-Chin precipitou-se com toda a energia em defesa da irmã, mas era apenas uma menina. Bai Suzhen não pensava em mais nada senão em defender o filho que tinha no ventre, por isso os golpes do bastão caíam sobre a sua cabeça, pesados como os montes Taishan. Achou então por bem abandonar o combate.

Recuaram até ao sopé da montanha onde encontraram o barco. Suzhen tirou do cabelo um alfinete de jade e transformou-o numa bandeira onde os bordados representavam ondas e vagas. Passou-a logo a Xiao-Chin que a agitou por cima da cabeça, entregando-a aos ventos. Num abrir e fechar de olhos levantou-se uma enorme massa de água e um exército de caranguejos e lagostins espalhou-se pelas margens até ao rebordo da montanha. A imensa vaga espalhou-se até ao portão do templo. Fahai, desorientado, tirou o manto e esticou-o diante do portal. Um relâmpago brilhou e o manto transformou-se numa muralha de pedras negras que conteve as águas tumultuosas. A água subia um metro, a barragem crescia o mesmo; a vaga subia dois metros, a barragem crescia mais ainda. Por mais violentas que fossem as ondas, não podiam suplantar a muralha. Bai Suzhen constatou que não podia vencer o falso bonzo e, levando a menina serpente consigo, regressou mais uma vez às águas plácidas do Lago do Oeste.

Hsu Sheng, fechado no templo, recusava fazer os votos de bonzo. Com a ajuda do pequeno discípulo, conseguiu finalmente evadir-se. Chegado a casa, encontrou a farmácia deserta. Tristíssimo e receando que o bonzo o viesse procurar, juntou alguma bagagem e meteu-se a caminho de Hangzhou. Antes, porém, caminhou até à margem do Lago do Oeste, nas imediações da Ponte Quebrada, onde as memórias do encontro com a esposa estavam ainda tão vivas. Sentou-se debaixo do salgueiro onde Branca o

tinha visto pela primeira vez. Desesperado, gritou a plenos pulmões: "Minha esposa, minha esposa, onde estás?" No fundo das águas, tendo regredido à forma de serpente, Bai Suzhen ouviu o eco do lamento que vinha da superfície, e alertou a irmã para que prestasse atenção. Não havia dúvidas, era Hsu Sheng. Felizes, emergiram as duas à flor da água, enquanto a pele serpentina se metamorfoseava em vestes de seda. Logo Suzhen apanhou uma folha de lótus e transformou-a num barquinho a remos, no qual se dirigiram a toda a pressa para o salgueiro de onde vinha o apelo. Entretanto Hsu Sheng vira o barco aproximar-se e mal podendo acreditar nos seus olhos reconheceu a mulher e a cunhada. Branca acostou habilmente e ajudou a irmã a desembarcar. Abraçados sobre a Ponte Quebrada, os amantes desabafaram com alívio os sofrimentos da separação e nem um nem outro podia reter as lágrimas. Vendo isto, Xiao-Chin disse: "Já que estão de novo reunidos, acabem com as lamentações. O melhor será procurar um lugar para nos instalarmos!" Voltaram ao barco e remaram até à Porta Qingpo, onde se abrigaram em casa da irmã de Hsu Sheng.

O tempo voltou a escoar-se pautado pelas estações, dias sem história e dias festivos se sucederam. Depois do Quinze de Janeiro vieram as festividades da primavera e de novo prepararam os enfeites e os bolos tradicionais. Suzhen deu à luz um bebé lindo e rechonchudo. Esqueceram os pesares do passado e convidaram família e amigos para a celebração de um mês de vida do filho. No dia do banquete, enquanto a irmã de Hsu e Xiao-Chin aprontavam as iguarias, Branca preparava-se para receber os convidados. Entrando no quarto onde a mulher se vestia, Hsu Sheng constatou que a felicidade restituíra a cor rosada às faces da sua mulher. O sedoso cabelo de ébano que ela penteava com simplicidade brilhava como o lago ao luar. De súbito apercebeu-se que, ao receber os parentes e amigos para apresentar o filho, a esposa não tinha uma única jóia para se enfeitar. Sentiu-se como que apanhado em falta, pois as jóias numa mulher casada são o testemunho do amor do marido.

Nisto ouviu-se lá fora o pregão de um vendedor ambulante: "Diademas de ouro! Diademas de ouro!" Hsu Sheng correu à rua e descobriu um mercador ambulante que vendia enfeites para o penteado. Agradado pela oportunidade, escolheu um conjunto com várias fiadas de pérolas. Pagou o preço sem discutir e subiu até ao quarto onde a mulher enrolava o cabelo em redor da cabeça. "Querida esposa, usa este diadema que comprei para ti, vai ficar-te muito bem", disse ele. Branca deixou que o marido lhe colocasse o toucado. Mas, mal o diadema de ouro e pérolas assentou na cabeça, começou a apertar, a apertar, até que foi impossível retirá-lo. Fechava-se sobre a fronte, impiedosamente, e Suzhen sentia que a cabeça lhe ficava cada vez mais pesada e os olhos se nublavam, até que caiu desamparada. Hsu Sheng correu em busca do vendedor, mas este tinha desaparecido. No seu lugar estava o abominável bonzo Fahai, agarrado ao seu bastão de peregrino.

Tendo procurado Hsu Sheng por todo o lado, tinham-lhe chegado as notícias da festa de nascimento do filho. Disfarçado de vendedor de jóias, não lhe tinha sido difícil improvisar uma armadilha mortal transformando em diadema mágico a sua escudela de bonzo. Quando Fahai viu Hsu Sheng precipitar-se sobre ele de rosto deformado pelo ódio, compreendeu que o feitiço surtira efeito. Soltou uma gargalhada maléfica e disse: "Ó benfeitor, não quiseste aceitar os meus conselhos, hoje mesmo venho arrancar o demónio-fêmea do teu domicílio." Dito isto, precipitou-se escada acima até ao quarto sem que ninguém o conseguisse impedir. Suzhen, desfalecida, jazia no solo. O bonzo soprou no diadema que imediatamente se transformou na escudela mágica. Os raios doirados da escudela cobriam a Dama Branca impedindo o marido de se aproximar dela. O bonzo lançava impropérios e esconjuros. Suzhen reuniu as forças que lhe restavam para implorar ao marido: "Foge meu amado, ninguém pode separar-nos nunca." E logo

dirigindo-se a Xiao-Chin: "Foge minha irmã, voltarás para vingar-me quando tiveres aperfeiçoado a tua magia!" Compreendendo que não podia medir forças com a experiência velhaca do feiticeiro, a serpente verde correu a esconder-se na montanha. Hsu Sheng, que era apenas um homem, viu que não podia salvar a mulher.

Tirou o filho do berço e ergueu-o nos braços, para que a mãe pudesse dizer-lhe adeus com o olhar. Com o rosto banhado em lágrimas, Suzhen encolheu lentamente, até se transformar na cobra branca, enrolada no fundo da escudela de ouro, que o bonzo aprisionou com um riso escarninho. Fahai fez construir um pagode em frente do templo Jingzi. Chamou-lhe o Pagode do Trovão, e ali aprisionou Suzhen.

Entretanto, a menina Verde, escondida na montanha, treinava as armas e o seu poder mágico. Passaram-se anos. Quando julgou ter adquirido força suficiente, tomou o caminho de Hangzhou para se vingar de Fahai. Este nada fizera além de acalantar o seu ódio, guardando o Pagode do Trovão. Tinha descurado treinar os seus poderes, e, quando Xiao-Chin o atacou de surpresa com toda a perícia que adquirira durante anos de treino ininterrupto, constatou que uma fraqueza desconhecida lhe tolhia os membros. A espada verde revolteava como um raio celestial. O combate durou três dias e três noites. O choque das armas ressoava com todo o fragor, abalando o pagode até aos alicerces. O barulho tremendo chegou ao trono do Buda Tathagata. O Buda acordou e viu que os Três Tesouros tinham desaparecido. Imediatamente desceu numa nuvem para ir procurá-los. Ao sobrevoar Hangzhou, Tathagata viu Fahai e Xiao-Chin combatendo duramente. Nesse momento a menina Verde deixou cair a espada; Fahai imediatamente se precipitou para lhe bater com o bastão mágico. Vendo o seu bastão no ar, o Buda acenou-lhe suavemente com a mão, fazendo-o voar por cima da cabeça do usurpador. Fahai retirou o manto para envolver a cabeça de Xiao-Chin. Para seu grande espanto, o pano sagrado que revolteava no ar voou das suas mãos e sumiu na nuvem sobre a batalha, onde Tathagata o recuperou. Neste momento, com um barulho ensurdecedor, o Pagode do Trovão ruiu sobre a base e a escudela mágica escapou-se das ruínas voando para o céu ao céu, libertando Branca. Suzhen recuperara a forma humana e atirou-se ao combate. O falso bonzo, cujo poder provinha exclusivamente da posse das relíquias sagradas, atacado pelas duas fadas, viu-se completamente derrotado. Não tardou a escapulir-se em direção ao céu implorando socorro ao Buda. Este, reconhecendo a velha tartaruga, deu-lhe com o pé, fazendo-a cair de trambolhão bem no meio do lago do Oeste. Bai Suzhen, ao ver a queda do inimigo, retirou dos cabelos um dos seus alfinetes e virou-o de cabeça para baixo três vezes. Num abrir e fechar de olhos o lago secou, mostrando o lodo do fundo. A tartaruga, olhando desesperadamente à esquerda e à direita, não encontrava um lugar propício para se esconder. Finalmente resignou-se a entrar pela fenda do umbigo de um grande caranguejo. Logo percebeu que dali não poderia sair, vítima do seu próprio feitiço. Dantes o caranguejo andava a direito, mas encerrado no seu ventre, o antigo bonzo impõe-lhe agora o seu feroz domínio, pelo que o pobre se vê obrigado a andar à esquerda e à direita. Ainda hoje se pode ver no ventre deste tipo de caranguejos o desenho do crânio nu de um velho bonzo.

Quanto à Dama Branca, repôs no cabelo o seu gancho de oiro, refazendo assim o espelho do lago. Pegou na mão da irmã e partiu para procurar o marido e o filho, ansiosa por viver o que sonhara mais de mil anos: o destino de uma família mortal. Deslizaram sobre as águas a caminho do salgueiro da Ponte Quebrada, deixando um rasto cintilante de felicidade, que muito peregrinos ainda hoje conseguem ver.

Personagens principais:

Bai Suxhan – Dama Cobra Branca
Xiao-Chin – A menina Cobra Verde
Shu Sheng – o ervanário, marido da Dama Branca
Fahai – Tartaruga do Lago do Oeste, falso bonzo maléfico.

Divindades:

Rainha-mãe do Ocidente
Buda Tathagata, Bodhisattva
Lu Dongbin – um dos Oito Imortais do panteão taoista.

Notas:

A meio do verão, no sul da China, quando a temperatura sobe, ocorrem chuvas intensas e aumenta a humidade atmosférica, intensifica-se a proliferação de microrganismos patogénicos. O povo recorria às plantas aromáticas para manter à distância infestações que beneficiam da humidade. O costume manteve-se ritualizado, sobretudo durante o festival dos Barcos-dragão. As espécies tradicionalmente usadas durante estas celebrações são: *Artemisiae annua*; *artemisiae argyi*; *acorus calamus*; *iris tectorum*; *antirrhinum majus*; *cymbopogon nardus*; *citrus maxima*.

Cogumelo da montanha de Kunlun: *ganoderma lucidum*.

Rosalgar: Designação vulgar do óxido de arsénio (do árabe *rehj-algar*).
Cf. O conto "As cunhadas do rei": [...] Uma das irmãs da rainha (...) tinha botado resalgar na sopa dos meninos". In Teófilo BRAGA, *Contos tradicionais do povo português*, D. Quixote, Vol. I, Lisboa, 2002, p. 190.

Estrutura do conto *A Dama Cobra Branca*.

Calendário e local do evento	Personagens	Evento	Efeito	Antagonismo
Festival da Primavera, margens do Lago do Oeste (renovação da natureza).	Lu Dongbin, um dos Oito Imortais do panteão chinês.	Encena um enigma para interferir com os humanos, propondo um alimento mágico.	O alimento mágico calha a um menino, Hsu Sheng, que fica marcado para um destino invulgar	O pai recusa os efeitos do bolo mágico (medo do sobrenatural.)
Fundo do Lago do Oeste (submundo aquático).	A Cobra Branca, símbolo de renovação, e a Tartaruga, símbolo de longevidade, meditam para atingir a Sabedoria. O Tempo é o meio de progressão.	Competem pelo alimento mágico, metáfora de salto civilizacional. Cria oportunidade para alcançar novo patamar do saber.	A Cobra Branca vence e come o bolo mágico, ganhando o acesso a outro plano da natureza.	A perda do bolo mágico provoca no mago Tartaruga cobiça e ódio.
Margens do Lago do Oeste; do meio aquático para a terra.	Dama Branca com três novos poderes: como mulher, pode conceber; como fada, seduzir; como Branca, é o grau zero da via iniciática.	O seu poder redobra e domina a magia das metamorfoses. Quer aceder aos segredos da vida humana.	Manipulação da matéria, transmigração de imagem mítica para forma humana.	O mago Tartaruga, figura antagónica: pérfido, feio, infértil.
Banquete da Imortalidade no Palácio da Rainha-mãe do Ocidente.	Dama Cobra Branca. Rainha-mãe do Ocidente. Assembleia dos Imortais.	De animal mitológico à imagem do homem: condição para se sentar à mesa dos deuses. O Imortal apresenta um enigma: o esposo será ao mesmo tempo o "maior e o mais pequeno".	Dama Branca sabe da existência de Hsu Sheng. Predestinação do enlace pela partilha do alimento ritual.	O enigma apresentado resume dois parâmetros do destino humano: a capacidade de criar e a impotência perante a morte.
Lago do Oeste. Festival dos Antepassados.	Dama Cobra Branca; Cobra Verde; Hsu Sheng adulto.	Branca salva uma jovem cobra verde, símbolo da natureza em estado silvestre, que será a sua fiel coadjutora.	A Cobra Verde, metáfora do instinto animal e da intuição primitiva, resolve situações de ordem prática e resolve o enigma.	O mago Tartaruga rumina meios para destruir a união.

Na barca, símbolo universal da passagem entre dois mundos.	Dama Branca, Hsu Sheng; Cobra Verde, barqueiro.	Primeiro encontro da fada com o herói, Hsu Sheng.	Casam e fundam a ervanária de nome "Eterna Harmonia"	O mago Tartaruga sai do lago e assume a aparência de um velho bonzo.
Festival dos Barcos-dragão. Celebração do verão em casa da família e na ervanária.	Dama Branca, Hsu Sheng; Cobra Verde.	Hsu Sheng oferece à esposa bebida ritual nociva às serpentes. Dama Branca recusa, revelando que espera um filho.	Branca prova o vinho com rosalgar dado pelo marido e volta à forma de cobra. Hsu sucumbe ao terror.	Branca vai à montanha Kunlun buscar o cogumelo medicinal. É atacada pelo grou guardião dos Imortais.
Verão, em casa da família e na ervanária.	Dama Branca, Hsu Sheng; Cobra Verde. O bonzo toma o nome de Fahai, que significa "O vasto mar do poder de Buda"	Hsu Sheng recupera a saúde. A menina Verde convence-o de que a visão sobrenatural é um bom presságio.	A vida retoma o seu curso. Trabalham na farmácia e preparam a vinda do filho.	O bonzo Fahai rouba as três relíquias sagradas de Buda, a escudela, o manto e o bastão e usa-as para praticar o mal.
Mosteiro de Jinshan; povoações do Lago do Oeste; Ervanária da Eterna Harmonia.	O bonzo Fahai, o superior do mosteiro, o povo da região do lago.	O bonzo Fahai mata o superior do mosteiro de Jinshan e toma o seu lugar.	O bonzo faz surgir uma peste sobre o povo, a fim de provocar o medo e angariar mais doadores para o mosteiro.	O ervanário e a mulher tratam os doentes da peste, atizando mais o ódio do bonzo.
Nascimento e festa do primeiro mês de vida do filho, na casa da família.	Dama Branca, Hsu Sheng; Cobra Verde e o bonzo Fahai disfarçado de vendedor de jóias.	Branca e Hsu Sheng preparam a festa do 1º mês de vida do filho. Hsu nota que a mulher não tem jóias.	Hsu compra um diadema para a mulher ao falso vendedor ambulante	O diadema encantado subjuga Dama Branca e o bonzo leva-a presa para o Pagode do Trovão.
Céus e Pagode do trovão.	Dama Branca, Hsu Sheng; Cobra Verde, Bonzo Fahai.	Travam-se lutas de magia, alternando metamorfoses de ataque e defesa entre o bonzo e Branca, secundada pela Cobra Verde.	O fragor da luta acorda o Buda da meditação, que logo recupera as Relíquias Sagradas.	O antagonista perde os poderes ilegítimos. É punido e confinado ao corpo de um caranguejo.

Epílogo:

A Dama Cobra Branca, o ervanário Hsu Sheng, o filho de ambos e a menina Cobra Verde vivem a vida de família e continuam o trabalho na Ervanária.

Anexo V

"Pés de cabra" e "Lótus de ouro"



Chinesas de "pés de cabra",
Vítimas de uma tal sina
Já são tão raras na China
Que agora até há quem abra
A boca quando uma passa.

Costumes de antigamente,
Do tempo do mandarim
Que tinha por regra assim
De buscar unicamente,
Quando noiva escolhesse,
Uma moça que tivesse
Um corpo muito bonito,
Mãos finas, pés de cabrito.

(J. J. Monteiro, *Macau vista por dentro*, Imprensa Nacional, Macau, 1983, p. 9, citado in Publicação da Exposição Etnográfica *Ano Lunar da Cabra*, Edição Leal Senado de Macau, 1991, coordenação Daniel Leong Iok Kei e A. Pedro Pires, pp. 82-84.)

China, era das Cinco Dinastias (907-959): diz a lenda que o Imperador Lei Hau Chü um dia se lembrou de mandar atar os pés da concubina Jiu Leong com uma faixa de seda, de modo a representarem a lua em quarto crescente. Em seguida mandou que a

sentassem numa flor de lótus de ouro, com seis pés de altura. Ao caminhar em pontas a bela fê-lo com tal frágil e aérea elegância que despertou uma súbita vaga de pés atados e passos incertos em toda a corte. Quando o enfaixamento dos pés se tornou uma prática alargada, durante a dinastia Song (960-1280), a erotização do pé passou a ser facto assente. Divulgada e elogiada pelas casamenteiras, implacavelmente provocada pelas matriarcas em prol de uma boa aliança matrimonial, a deformação dos pés femininos tornou-se não apenas um perverso padrão de beleza, mas uma imposição social incontornável. Mesmo nos meios modestos os pés naturais eram encarados como uma espécie de marca de subclasse e criavam uma hierarquia baseada no tamanho do pé atrofiado (*Ch'át- keok*, pés-de-cabra), até mesmo ao dealbar do século XX.

No amor mercenário, os chamados "lótus de ouro" (*Kam-Lin*, nome herdado da lenda) eram incluídos em práticas preliminares de um inimaginável requinte. Ainda hoje podemos ver fotografias do princípio do século XX em que os pés enfaixados eram a única parte do corpo coberta. Preciosos sapatinhos bordados empolgavam o mistério ao mesmo tempo que cobriam uma atroz deformação, cruelmente provocada na infância, a partir dos três anos. As damas da nobreza que não precisassem de trabalhar, e possuíam uma elaborada hierarquia de servas, exibiam os minúsculos sapatinhos, mas o feio aleijão nunca podia ser contemplado a não ser quando se renovavam as faixas. Esses artefactos de uma moda absurda ainda podem ser vistos nos museus e nas lojas dos antiquários, às centenas, e custa a crer que são vestígios de séculos de torturante tradição. Mas não só as mulheres das famílias abastadas aderiram ao bárbaro costume: a fim de propiciar um casamento vantajoso, o povo urbano e os camponeses ataram os pés às filhas antes de concluírem cinco anos, tornando as tarefas servis ou agrárias muito penosas. Abundantemente documentada em fotografia, não é fácil decidir qual a fase mais cruel, se as dores da primeiras ataduras na tenra infância, se as tarefas do quotidiano durante a gravidez, ou a implacável deformação óssea na velhice.

A prática foi abolida com a abdicação da dinastia Manchu, em 1912, mas era tarde de mais para as gerações dos "lótus de oiro", que envelheciam saltitando sobre os cotos caprinos, como regista a quadra ao gosto popular:

Tem também encanto e graça
Sem par'cer coisa macabra
A velha "china" que passa
Com seus "pezinhos de cabra"

(J. J. Monteiro, *Macau vista por dentro*, p.9, *op. cit.*)

Em Portugal, a associação da cabra à sexualidade ilegítima ou perturbadora do mundo masculino está ainda presente na linguagem popular, onde o epíteto "cabra" é atribuído à mulher atrevida, "oferecida", de costumes dissolutos, sendo um dos maiores insultos dirigido à mulher. Profundamente arreigado no vocabulário pejorativo dos meios rurais, é também marca infamante atribuir chifres ao marido da infiel. O simbolismo desonroso do bode, nem sempre referente aos atributos do diabo, mas certamente a resíduos de um culto dionisíaco, tido como dissoluto pelo cristianismo recente, estão patentes em contos e cantigas populares, como esta quadra popular de Trás-os-Montes, citada por A. Pedro Pires no artigo "Notas sobre o simbolismo da cabra na cultura portuguesa e chinesa":

Aquele que os tem e não sabe
Deus tenha dele piedade
Aquele que os tem e consente,
Seja corno para sempre.

(in *Publicação da Exposição Etnografica do Ano Lunar da Cabra*, Leal Senado de Macau, 1991, pp. 69-74)

Neste artigo, o antropólogo A. Pedro Pires chama a atenção para o facto de a conotação do bode e da cabra com os interditos sexuais estar relacionada com o bode preto, avatar do diabo, anotando o facto de os caprinos em Portugal pertencerem a uma raça escura que se alimenta avidamente, comendo tudo o que cresce em volta. Avidéz que está tão associada à gula e intemperança como à luxúria, ao contrário da frugalidade prescrita pelo ascetismo em paralelo com a castidade. A cabra bíblica, o bode expiatório, animal sacrificial, foi no entanto parte dos rebanhos em que se media a riqueza do povo eleito; mas foi também, segundo se diz, um dos agentes de desertificação que transformou em deserto as terras de abundância prometida.

Não cabe aqui examinar certos interditos alimentares ligados a conotações dos termos linguísticos com certos tabus ligados à reprodução humana; as cabras fazem parte dos animais que a Bíblia aceita como alimento puro; mas as feiticeiras, durante o sabat, eram ritualmente "comidas" pelo bode preto satânico, o que não deixa de fazer alguma luz pelo paradoxal simbolismo híbrido da cabra.

Figura: <http://library.concordiashanghai.org/c.php?g=393477&p=2672288>
Acesso: 6-2016

Anexo VI

O tempo mítico das fadas *versus* tempo terreno

A princesa *Otohime* conhecida personagem dos contos japoneses, é a filha do deus *Ryûjin*, um dragão marinho também nomeado como *Watatsumi* ou *Wadatsumi*. *Ryûjin*, o dragão marinho, controla as marés por via de duas jóias mágicas e vive num palácio de coral branco e vermelho, no fundo do mar. Além da forma de dragão aquático, pode tomar a forma de ser humano. A princesa *Otohime* casou com *Hoori*, o mais novo de três netos de Amaterasu, a deusa do Sol. Da bela *Otohime* e de *Hoori* descende a linhagem de *Jimmu*, o primeiro Imperador do Japão. Depois de dar à luz, *Otohime* tomou a forma de uma serpente marinha e desapareceu nos céus, tal como outras "fadas" iniciadoras de linhagens no Ocidente. O mais famoso conto sobre *Otohime* é a lenda do pescador *Urashima Taro*, que aqui recontamos:

Na aldeia de *Mizu-no-ye*, um jovem pescador deparou um dia com quatro crianças maltratando uma tartaruga. Afastou as crianças e salvou o animal, que regressou ao mar. No dia seguinte, uma tartaruga gigante veio procurá-lo e disse-lhe que a tartaruga que salvara era a princesa *Otohime*, filha do Dragão do Mar, e que esta queria vê-lo para lhe agradecer. *Urashima* aceita seguir a tartaruga ao fundo do mar (versões diversas dão explicações para o facto de *Urashima* poder respirar na água). No palácio é recebido por *Ryûjin*, o dragão marinho, e sua filha *Otohime*, que recuperou a forma humana. O pescador fica com ela vários dias, até que, preocupado com sua mãe, pede para se retirar. A princesa diz-lhe que o vê partir com tristeza, mas compreende os seus sentimentos. Na despedida dá-lhe uma caixa misteriosa, que deverá protegê-lo de todos os males, na condição de nunca a abrir. Chegado a terra, na sua aldeia não encontrou a casa, nem a mãe, nem um só familiar. Um aldeão que passava disse-lhe que trezentos anos antes ali vivera um pescador chamado *Urashima Taro*.

Desesperado, o rapaz abriu a caixa que lhe dera a princesa. Sentiu então a pele enrugar, as costas corcovar e viu uma longa barba branca a arrastar pelo chão. Do mar ouviu-se a voz cristalina de *Otohime* dizendo que na caixa estivera guardada a sua velhice.

O Lai de Guingamor (842-ca. 1400, Lai anónimo bretão, por vezes atribuído a Marie de France) narra a viagem de um cavaleiro ao país das fadas, onde vive três dias, enquanto passam trezentos anos no mundo real. Sofre as consequências do afastamento do tempo terreno na perda do mundo a que pertencia e só magicamente regressa aos braços da fada, num desenlace menos trágico que o do conto oriental:

No fim do século XII, Guingamor, sobrinho do rei da Bretanha, repudia a rainha, que tenta seduzi-lo. A rainha lança-lhe então o desafio para que aprisione o mítico javali branco, tarefa que já fora tentada sem sucesso por dez cavaleiros. O jovem cavaleiro parte para a caça. Ao perseguir o animal fabuloso, atravessa uma ribeira e chega a um

palácio onde vê uma donzela que se banha numa fonte. Trata-se duma fada que o convida a segui-la. Chegados ao palácio, a fada entrega-se ao cavaleiro. Ao fim de três dias de felicidade, Guingamor quer partir. A fada diz-lhe então que passaram três séculos e não três dias; e que consente que ele vá ao seu mundo, desde que prometa não tocar nenhum alimento na outra margem do rio. O cavaleiro regressa ao seu país, onde descobre que o rei morreu e que circulam lendas sobre a sua caçada ao javali branco. Estrangeiro neste mundo, decide regressar ao país das fadas, mas, ao morder três maçãs silvestres na margem do rio, sente o peso dos anos e está quase a morrer quando duas donzelas o ajudam a atravessar e chegar aos braços da amada fada.

Fontes:

Teófilo Braga cita *Omonomichi*, lenda japonesa análoga ao mito de Psique, in Teófilo BRAGA, *Contos populares portugueses*, D. Quixote, Lisboa, 1999, p. 102-103.

<https://japanesemythology.wordpress.com/tamahime-shrine-and-the-legend-of-toyotama-princess-otohime-of-ryugu-castle/>
<http://etc.usf.edu/lit2go/72/japanese-fairy-tales/4881/the-story-of-urashima-taro-the-fisher-lad/>
Acesso: 5-2016.

Jean Frappier, *Histoires, mythes et symboles*, Études de littérature française, Librairie Droz, Genève, 1976, p. 242.
<https://www.google.co.uk/search?tbm=bks&hl=en&q=Jean+Frappier+Histoire+Mythes+et+symboles>
Acesso: 5-2016.