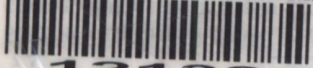


Escola Superior de Educação de Castelo Branco



12133

Contos tradicionais e sua recepção na literatura infantil contemporânea - os contos de António Torrado e de Alice Vieira

001.89 PIR Con

MARIA DA NATIVIDADE CARVALHO PIRES

**CONTOS TRADICIONAIS
E SUA RECEPÇÃO
NA LITERATURA INFANTIL CONTEMPORÂNEA**

CASTELO BRANCO

1996

MARIA DA NATIVIDADE CARVALHO PIRES

**CONTOS TRADICIONAIS
E SUA RECEPÇÃO
NA LITERATURA INFANTIL CONTEMPORÂNEA**

CASTELO BRANCO

1996



MARIA DA NATIVIDADE CARVALHO PIRES

Professora-Adjunta da Escola Superior de Educação
do Instituto Politécnico de Castelo Branco

**CONTOS TRADICIONAIS
E SUA RECEPÇÃO
NA LITERATURA INFANTIL CONTEMPORÂNEA**

OS CONTOS DE ANTÓNIO TORRADO E DE ALICE VIEIRA

Dissertação na área de Literatura Comparada Tradicional e Infantil, apresentada à Escola Superior de Educação de Castelo Branco, com vista às Provas Públicas do concurso para Professor Coordenador.

CASTELO BRANCO

1996

AOS MEUS PAIS

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Ofélia Paiva Monteiro, pelo acompanhamento rigoroso, crítico e entusiasta que dedicou ao trabalho que agora se apresenta.

Ao Professor Doutor Pere Ferré, pela disponibilidade sempre manifestada e pelo interesse e rigor com que acompanhou o desenvolvimento da investigação.

Ao Professor Doutor Carlos Reis, pelas sugestões formuladas.

Aos Senhores Professores José Figueiredo Martinho, Valter Lemos e Domingos Rijo, pelo incentivo que me deram para a realização destas Provas.

A todos os amigos que com o seu apoio me ajudaram a manter o entusiasmo ao longo do tempo.

ÍNDICE

| | |
|------------------|---|
| INTRODUÇÃO | 5 |
|------------------|---|

PARTE I

| | |
|---|----|
| CAPÍTULO I - OLHARES DA ESCOLA SOBRE A CULTURA POPULAR .. | 12 |
|---|----|

| | |
|--|----|
| CAPÍTULO II - CULTURA POPULAR E CULTURA ERUDITA. A OUTRA CAIXA DE PANDORA: O DEPÓSITO SAGRADO DA ESCRITA | 25 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| CAPÍTULO III - DA LITERATURA TRADICIONAL À LITERATURA INFANTIL ACTUAL | 35 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| 1. CIRCUITOS DE TRANSMISSÃO | 35 |
| 2. UMA DESIGNAÇÃO POLÊMICA | 39 |
| 3. A LITERATURA INFANTIL E A LITERATURA COMO <i>INSTITUIÇÃO</i> .. | 42 |
| 4. UM "MOSAICO" DE CONCEITOS IMPORTANTES EM LITERATURA INFANTIL | 49 |
| 5. DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA TRADICIONAL E LITERATURA PARA CRIANÇAS NA ÉPOCA ACTUAL | 57 |

| | |
|--|----|
| CAPÍTULO IV - OS CONTOS TRADICIONAIS | 62 |
|--|----|

| | |
|--|----|
| 1. RELANCE SOBRE TEORIAS DAS ORIGENS - INCIDÊNCIAS DA INVESTIGAÇÃO | 62 |
| 2. A RECEPÇÃO DOS CONTOS E A DIVERSIDADE CULTURAL | 65 |
| 3. SISTEMA EDUCACIONAL E IDEOLOGIA - ACEITAÇÃO/REJEIÇÃO DOS CONTOS | 74 |
| 4. AS ADAPTAÇÕES COMO "COMENTÁRIOS" SOCIAIS E CULTURAIS - INFLUÊNCIAS NAS FORMAS DAS NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS | 80 |

PARTE II

| | |
|---|-----|
| CAPÍTULO I - CONTOS TRADICIONAIS PORTUGUESES - DIÁLOGOS COM ESCRITAS CONTEMPORÂNEAS: ANTÓNIO TORRADO E ALICE VIEIRA | 91 |
| 1. RETROSPECTIVA DAS RECOLHAS DE CONTOS EM PORTUGAL (SÉC: XIX-XX) | 91 |
| 2. PROPOSTAS DE CLASSIFICAÇÃO | 101 |
| 3. ANTÓNIO TORRADO: UM ESCRITOR NO PEITORIL DA JANELA | 107 |
| 4. ALICE VIEIRA: O DESDOBRAMENTO DO OLHAR | 128 |

PARTE III

| | |
|--|-----|
| CAPÍTULO I - "HISTÓRIAS TRADICIONAIS PORTUGUESAS CONTADAS DE NOVO", DE ANTÓNIO TORRADO, E "HISTÓRIAS TRADICIONAIS PORTUGUESAS", DE ALICE VIEIRA. - INTERTEXTUALIDADES | 151 |
| 1. RELAÇÕES DE ARQUITEXTUALIDADE | 153 |
| 2. OS "EFEITOS DE MOLDURA" - JOGOS DE SEDUÇÃO: <i>título,</i> <i>incipit e explicit</i> | 157 |
| 3. DA DIVERSIDADE DE MATRIZES À CRIAÇÃO INDIVIDUAL: | 180 |
| 3.1. <u>Possíveis hipotextos dos "recontos" de António Torrado - Intertextualidades</u> | 183 |
| 3.1.1. Aspectos estruturais. Estratégia narrativa. Personagens - implicações ideológicas | 183 |
| 3.1.2. A linguagem e o seu enquadramento socio-cultural. Aspectos discursivos | 198 |
| 3.1.3. Estatuto e subjectividade do narrador. Focalização | 201 |
| 3.2. <u>Possíveis hipotextos dos "recontos" de Alice Vieira - Intertextualidades</u> | 205 |
| 3.2.1. Análise de um caso particular: "Corre, corre Cabacinha" | 205 |

| | |
|--|-----|
| 3.2.2.Aspectos estruturais. Estratégia narrativa. Personagens - implicações ideológicas | 211 |
| 3.2.3.A linguagem e o seu enquadramento socio- cultural. Aspectos discursivos | 224 |
| 3.2.4.Estatuto e subjectividade do narrador. Focalização | 226 |
| | |
| 4. E AINDA..... | 228 |
| | |
| REFLEXÃO FINAL | 235 |
| | |
| NOTAS | 246 |
| | |
| APÊNDICE | 256 |
| | |
| BIBLIOGRAFIA | 258 |

"... le conte vaut aussi par le vent qui le traverse et
les portes qu'il laisse battantes pour toujours."

Pierre Péju

INTRODUÇÃO

"Toute culture véritable est prospective. Elle n'est point la stérile évocation des choses mortes, mais la découverte d'un élan créateur qui se transmet à travers les générations et qui, à la fois, réchauffe et éclaire.

C'est ce feu, d'abord, que l'Education doit entretenir."

Gaston Berger, *L'Homme moderne et son éducation*

Nestas palavras de Gaston Berger (1962:125) convergem as várias vertentes que nos propomos abordar ao longo da nossa investigação. O diálogo regenerador entre "antigos" e "novos" textos aponta para uma transmissão da tradição mas também para uma renovação, revelando-se assim esse sopro criador que se transmite de geração em geração.

Perspectivar a educação num quadro de referências que não renega as raízes culturais, mas que as encara como fonte de inovação é encarar a cultura como um todo e dessa forma "prospectiva" que Gaston Berger defende.

No caso particular da Literatura Tradicional, a abordagem que

nos propomos fazer tem subjacente os princípios de que "toda a cultura é, na essência, intertexto e memória" (Emílio:206) e que "A riqueza e a complexidade do texto tradicional tem que ser encarada em função do conjunto das suas variantes, funcionando o texto como um texto aberto" (Debax e Andrade, 1987:137).

No conjunto de textos que seleccionámos para analisar nesta perspectiva cruzam-se dois conceitos problemáticos, o de Literatura de Tradição Oral e o de Literatura Infantil. A sua abordagem exigir-nos-á uma breve explanação sobre questões teóricas relativamente aos conceitos de Literatura "Culta", Literatura "Erudita", Literatura Tradicional e Literatura Infantil, visto serem conceitos não pacíficos e muito variáveis numa perspectiva histórica.

Precisamente por isso, parece-nos interessante, antes de problematizarmos os aspectos estéticos, pedagógicos e ideológicos dos textos seleccionados, fazer também uma breve abordagem da forma como os textos do património cultural popular foram encarados ao longo do século XX pela Escola e problematizar a polarização dos conceitos de "Cultura Popular" e "Cultura Erudita".

*

* *

Delimitando o nosso campo de trabalho, seleccionámos apenas textos narrativos, mais particularmente os contos, para tentarmos detectar até que ponto eles são espaço de confluência e de conflito de várias vertentes da vida social e do percurso existencial do indivíduo, ao longo das épocas. Para isso, faremos

uma breve abordagem histórica do papel, função e recepção dos contos, sempre em diálogo, no entanto, com a contemporaneidade.

O corpus de textos que iremos analisar mais em particular delimita-se a partir de um conjunto de contos tradicionais recriados por dois escritores contemporâneos, António Torrado e Alice Vieira, e apresentados em colecções de Literatura Infantil.

A opção por estes dois escritores é justificada pelo facto de serem autores de reconhecida qualidade literária, com uma obra consistente e significativa no âmbito da Literatura para crianças e jovens, onde encontramos percursos estéticos, pedagógicos e ideológicos interessantes para este trabalho. Ambos receberam o Grande Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças, pelo conjunto da sua obra, respectivamente em 1988 e em 1994.

As suas obras inspiradas em literatura tradicional têm revelado uma continuidade que apresenta algumas garantias quanto ao seu conhecimento dessa literatura e à forma criativa de a encarar.

A opção pela colecção "Histórias Tradicionais Portuguesas Contadas de Novo", por António Torrado, e "Histórias Tradicionais Portuguesas", por Alice Vieira, resulta de critérios relacionados com os autores, como já justificámos, com o facto de nos interessar trabalhar o conto e não outro tipo de texto tradicional (se nos debruçássemos sobre rimas e lengalengas, por exemplo, teríamos de fazer outra escolha), com a sistemacidade do projecto editorial e com um critério cronológico - todas as histórias foram publicadas, ou reeditadas, na década de 1990, o que nos permitirá cruzar os critérios de análise já referidos com os eventuais reflexos nestes textos das perspectivas actuais sobre o conceito e funções da literatura infantil.

Na 1ª colecção encontramos dezasseis títulos publicados entre 1984 e 1987 (nove já reeditados entre 1992 e 1995), na 2ª doze títulos, todos publicados entre 1991 e 1994.

Veremos quais as matrizes que poderão estar na origem destas recriações (que designaremos, preferencialmente, de "recontos"), quais as alterações introduzidas e suas implicações a vários níveis.

*

* *

O diálogo entre Literatura Tradicional e Literatura Infantil será analisado em função das relações que estes textos estabelecem com as diferentes versões tradicionais destes contos, encontradas em fontes impressas da tradição oral moderna portuguesa (séc.XIX e XX). Destas fontes seleccionaremos as mais significativas, as quais serão discriminadas na Parte II deste trabalho.

Consideramos que o estudo da "variação" pode ser também frutuoso para uma mais profunda compreensão dos vários níveis de sentido de um conto.

Os contos interessar-nos-ão sobretudo na pluralidade das suas significações e das suas estruturas e não relativamente à sua origem ou génese, na linha de Georges Jean (1990:48), e a perspectiva comparatista que adoptamos centra-se nos estudos de recepção da Literatura Tradicional em autores contemporâneos.

*

* *

Quanto à metodologia de análise, o conhecimento das grandes

tendências na pesquisa contemporânea em Literatura Tradicional (as vertentes estruturalista, histórico-geográfica, psicanalítica, o relevo do contexto cultural, social e linguístico, a análise literária e estilística) comprova a complementaridade destes campos. Uma atitude ecléctica, relativamente aos métodos e modelos de análise, defendida por vários investigadores, como Georges Jean (1990), Alan Dundes (1986;1989:189-190), Olga Nagy (1989:251), parece-nos a mais interessante e enriquecedora, podendo conduzir a interpretações menos parciais: "Ideally, the folkloristic approach should incorporate a healthy eclectic variety of theoretical orientations which would be more likely to reveal the richness of the fairy-tale genre, its symbolic nature, and its enduring fascination" (Dundes, 1986:266).

Assim, ao longo da nossa análise, socorrer-nos-emos de várias linhas teóricas de investigação sobre o conto, numa clara opção por uma perspectiva interpretativa que não perca de vista o texto como "texto aberto" (com as contingências para as quais Umberto Eco alerta em Os Limites da Interpretação), inserido numa pluralidade diacrónica de contextos culturais que com ele vão dialogando, e numa tentativa de perceber as implicações estéticas, pedagógicas e ideológicas da recriação literária contemporânea dos textos da tradição oral portuguesa.

PARTE I

CAPÍTULO I

OLHARES DA ESCOLA SOBRE A CULTURA POPULAR

Incluindo nesta investigação a perspectiva pedagógica, não podemos ignorar a forma como a instituição "Escola" encara actualmente os textos de tradição oral e ainda que o nosso trabalho não se proponha fazer uma análise pormenorizada dos Novos Programas da Reforma Curricular, uma referência pelo menos lhes é devida.

O interesse por este tipo de literatura não surge isolado, ele enquadra-se numa revalorização também de outras manifestações da cultura popular. Referiremos sucintamente essas presenças nos Novos Programas da Reforma Curricular, sem problematizar, por enquanto, o conceito de "cultura popular", já que, neste capítulo, nos limitamos a reproduzir a terminologia que surge nos documentos oficiais.

Para evitar dispersão desnecessária, e porque o nosso objectivo não é fazer uma análise exhaustiva de programas curriculares, só referiremos a presença de outras manifestações

da cultura popular, para além dos textos de tradição oral, nos conteúdos programáticos do 1º Ciclo do Ensino Básico (onde a sua presença é mais marcada e onde a organização curricular não compartimentada por disciplinas possibilita maior articulação das várias áreas).

Uma breve resenha histórica desde o início do século permite verificar que os textos de tradição oral não têm tido lugar privilegiado no ensino e quando surgiam, até 1974, pelo menos, eram "convocados" em função mais de um objectivo utilitarista do que em função do seu interesse estético ou criativo. Não eram olhados como textos para promoção do desenvolvimento do espírito crítico. Eles surgiam como um discurso que visava integrar o leitor numa ordem social dominante. É nesse sentido que Edmir Perroti fala de "discurso utilitário" e considera que o "discurso artístico" estimula uma força desintegradora que todo o discurso estético tem em germe (1986:39) - o que seria, na política educacional do Estado Novo, algo a evitar. No entanto, Perroti considera também que "o problema da discurso utilitário não está na utilização do discurso enquanto instrumento de educação do leitor (...) mas em privilegiar essa função em detrimento da função propriamente estética. Privilégio que pode fazer do instrumental, utilitário" (idem:63).

Salvaguardamos, nestas afirmações, o facto de nos termos baseado noutras investigações (Tavares, 1987 e Diniz, 1994), as quais, tendo naturalmente objectivos diferentes nas suas pesquisas, poderão não ter registado todas as referências que nos interessariam, relativamente à literatura de tradição oral, eventualmente presentes nos vários programas de Português e manuais escolares que foram analisados. Não sendo nosso objectivo

fazer uma análise demorada desta situação evolutiva, socorremo-nos, portanto, de dados já recolhidos, ainda que a interpretação, nesta perspectiva, sobretudo relativamente ao trabalho de Tavares (1987), seja nossa. Relativamente aos Novos Programas da mais recente Reforma Curricular em Portugal, iniciada em 1989/1990, a recolha de informação e análise é nossa.

... e, por isso, por isso, ...
... e, por isso, por isso, ...
... e, por isso, por isso, ...
... e, por isso, por isso, ...

Começemos, como é natural, pelo 1º Ciclo do Ensino Básico. Em todos os manuais analisados, entre 1904 e 1975, Maria Augusta Seabra Diniz (1994) não encontrou nenhuma história de fadas... e se, em dois manuais de 1904 e 1911, se encontra uma presença significativa de "Textos de Literatura de Expressão Oral", como ela opta por designá-los, 45.10% e 56.41%, respectivamente (relativamente ao conjunto dos textos de cada manual), isso deve-se ao facto de a quase totalidade desses textos serem provérbios e, portanto, textos propícios à transmissão de regras e de um saber encarado como não contestável, pela solidificação ao longo dos tempos (vd. Apêndice).

Quando a outros níveis de ensino, tendo a organização dos ciclos de estudos mudado várias vezes, interessa salientar que vamos referir, a título de exemplo, os programas e manuais da disciplina de Português (entre 1905 e 1979), para os níveis correspondentes ao actual sétimo ano de escolaridade, segundo os critérios e o levantamento de situações feito por Maria Andresen de Sousa Tavares (1987) (1).

Na Reforma de 1905, a disciplina de Português aconselha para

selecção e leitura lendas nacionais e peninsulares e composições em verso, em especial as de tipo didáctico e as extraídas da literatura tradicional oral; na Reforma de 1918, contos e lendas são leitura recomendada para férias; na Reforma de 1926, são conteúdos disciplinares narrativas, contos e fábulas que possam contribuir para a educação moral, contos e poesias populares, lendas e narrativas relacionadas com a história da nacionalidade. Acentua-se a selecção da Literatura de tradição oral com um objectivo essencialmente utilitário, de formação moral e desenvolvimento do patriotismo. Na Reforma de 1930, com novo programa em 1931, parece não haver referências a este tipo de textos e na Reforma de 1936 reencontra-se a mesma presença da literatura de tradição oral que se verificara em 1926. Na Reforma de 1947 e nos programas de 1948 e 1954 as alterações são pouco significativas.

Verificámos que no conjunto dos 43 manuais analisados por Maria Andresen, com datas de publicação entre 1907 a 1979, raramente surgem textos de tradição oral, daí que nos quadros que apresentam as categorias de classificação das tipologias discursivas quase não se registem lendas, contos, etc. A saber, o conjunto dos quadros, correspondentes aos oito períodos identificados (1905-1918, 1919-1926, 1926-1931, 1930-1936, 1936-1947, 1954-1967, 1967-1974, 1974-1979), registam os seguintes ocorrências para essa secção: 0, 1, 1, 0, 0, 2, 0, 2.

Em 1975, com a implementação do Ensino Unificado (entretanto, em 1967 fora lançado o Ciclo Preparatório), surge como diferença significativa a perspectiva interdisciplinar e um objectivo que nos interessa aqui destacar: "sensibilizar à relatividade dos padrões estéticos". Este objectivo, de entre todos os outros, abre

caminho a uma forma diferente de olhar o texto de tradição oral. Vejamos como é que ela perpassa na presença que estes textos marcam nos actuais Programas de Língua Portuguesa dos 1º, 2º e 3º ciclos e no Programa de Português do Ensino Secundário.

A valorização da Literatura Tradicional nos actuais programas escolares e nos manuais coloca-nos perante a questão do cânone, problemática que será abordada quando tentarmos clarificar os conceitos e enquadramento de "Literatura Tradicional" e de "Literatura Infantil".

Esta valorização pretende envolver o aluno-leitor de uma forma dinâmica, tanto mais que os programas apontam não só para o conhecimento destes textos através da leitura mas também pelo desenvolvimento de actividades de recolha, o que implica o contacto com a "variação" e a tomada de consciência da mutabilidade dos textos, logo do processo dinâmico e vivo da transmissão e da criatividade, encarando-se o texto não como imutável mas como património a ser recriado, questionado, avaliado, numa atitude crítica e criativa e não apenas de assimiliação passiva. Ora, se "a antologia literária escolar, na medida em que veicula uma interpretação [pela selecção que faz], é um metatexto (...) Disto resulta que a selecta enquanto metatexto usa a literatura para comunicar sobre a própria literatura" (Tavares, 1987: 4-5). Ou seja, na perspectiva que nos interessa, um conceito de literatura de fronteiras fluidas perpassa nos novos programas e manuais, revelando uma nova postura ideológica e moral: "através da antologia, transmite-se, a par de um saber literário e por sua mediação, um saber existencial, de ordem ideológica e moral" (idem:9).

O Programa do 1º ciclo do Ensino Básico da Reforma Curricular

(Ministério da Educação, Direcção Geral do Ensino Básico e Secundário, 1990) propõe, em várias áreas, uma abertura à cultura popular.

Em "Expressão e Educação Musical", nos *Princípios Orientadores*, considera-se que o "contacto com as actividades musicais existentes na região e a constituição de um reportório de canções do património regional e nacional são referências culturais que a escola deve proporcionar"; no item "Instrumentos", refere-se: "Os brinquedos musicais regionais da tradição popular portuguesa merecem especial referência por poderem ser integrados nos instrumentos musicais elementares. O recurso a artífices, a familiares das crianças, a fabricantes de instrumentos e brinquedos musicais da região, são uma preciosa ajuda para o professor".

Em "Expressão e Educação Plástica" os *Princípios Orientadores* aconselham "visitas a artesãos locais".

Para o "Estudo do Meio", os *Princípios Orientadores* salientam que "o meio local, espaço vivido, deverá ser o objecto privilegiado de uma primeira aprendizagem metódica e sistemática da criança, já que, nestas idades, o pensamento está voltado para a aprendizagem concreta". Assim, para o 3º ano de escolaridade, entre outros objectivos, surge "conhecer factos e datas importantes para a história local (lendas históricas, etc.)"; "conhecer...costumes e tradições locais (festas, jogos tradicionais, medicina popular, trajes, gastronomia...)".

Verificamos, efectivamente, bastante coerência na forma como o interesse pela chamada cultura popular surge incorporado na concepção global do Programa, o que pode ser reforçado com a análise da área que mais directamente nos interessa: a Língua

Portuguesa. Entre os *Objectivos Gerais* para a Língua Portuguesa, o Programa do 1º Ciclo propõe "Criar o gosto pela recolha de produções do património literário oral". Para o 1º ano, na comunicação oral, esse objectivo é especificado da seguinte forma (sublinhados nossos):

- . . . Recolher produções do património literário oral (lengalengas, adivinhas, rimas, trava-línguas, **contos**, cantares).
- . . . Participar em jogos de reproduções da literatura oral (reproduzir trava-línguas, lengalengas, rimas, cantares).
- . . . Reconhecer elementos sonoros comuns e diferentes (em rimas, lengalengas, trava-línguas).
- . . . Construir rimas, cantilenas...

Para o 2º ano, as actividades propostas são exactamente as mesmas, com a inclusão de uma nuance: "Participar na produção de rimas, cantilenas...".

Para o 3º ano, mantêm-se as mesmas actividades, desaparecendo "Reconhecer elementos sonoros (...)" e surgindo "Comparar versões diferentes dos mesmos **contos**".

Para o 4º ano, mantêm-se as do ano anterior e acrescenta-se "Colaborar na produção de **contos** (com companheiros, com o professor...)".

No âmbito da comunicação escrita, surge para o 3º e 4º anos, dentro do objectivo "Desenvolver o gosto pela Escrita e pela Leitura", a actividade "Registar, por escrito, produções do património literário oral para as conservar ou para as transmitir".

Quanto ao 2º ciclo, nos domínios *Ouvir/Falar*, surge, para o 5º

e 6º anos, "descobrir provérbios apresentados por mímica", "Recolher produções do património oral", "Reproduzir textos do património oral" e "Prolongar textos segundo técnicas da literatura oral" (5º ano) e "Detectar técnicas de produção da literatura oral", "Confrontar variações linguísticas sociais ou regionais com formas padronizadas da língua" (6º ano).

No domínio *Escrever*, surge para o 5º e 6º anos, "Registar por escrito produções orais para as conservar e transmitir: lendas, contos, cantares, adivinhas, provérbios, ...", o que dá continuidade a actividades idênticas já desenvolvidas no primeiro ciclo.

Os "Materiais de Apoio aos Novos Programas" incluem, na selecta para a Língua Portuguesa-5º ano (Ministério da Educação, Direcção Geral dos Ensino Básico e Secundário, 1990), na secção "Narrativas - Clássicos Universais": contos de Grimm, de Perrault, contos de As Mil e Uma Noites; na secção "Autores Portugueses" incluem contos tradicionais portugueses (distinguindo entre recolhas e recriações, englobando-se, nesta última secção, o conto de António Torrado "As Três Fortunas do Lobo Feroz"); e ainda contos tradicionais africanos e um conto tradicional chinês.

Nestes materiais, para a globalidade da disciplina de Língua Portuguesa no 2º ciclo integra-se, ainda, um "Ficheiro de Recolhas" (1992) que comprova o desejo de consolidar a orientação na exploração do património oral. Este ficheiro inclui 3 secções: Recolhas do Património Oral, Recriações do Património Oral e Recolhas de Elementos Biográficos. Ora, para além da ambiguidade com que é usado o termo "recolhas", a questão da "recriação" só aparece consignada como algo importante no programa do 3º ciclo do Ensino Básico, surgindo assim esta secção um pouco desfazada dos

objectivos estabelecidos.

Não podemos deixar de chamar a atenção para a confusão que se estabelece entre os objectivos de "recolha" directa do património literário dito de tradição oral (que surgem em vários níveis de ensino) e esta utilização do mesmo termo para uma situação completamente distinta. O que os organizadores do referido "Ficheiro" fazem é uma selecção de textos, de fontes impressas! Para além disso, a alegada "recolha" de elementos biográficos resulta também de uma pesquisa bibliográfica sobre vários autores, feita nas fontes mais diversas, o que não tem nada a ver com o conceito de "recolha" no campo dos estudos da Literatura Tradicional.

Passando então ao 3º ciclo, a preocupação de continuidade mantém-se e os programas de Língua Portuguesa alargam, assim, o seu objectivo neste domínio para: "Desenvolver o gosto pela preservação e recriação do património literário oral" (sublinhado nosso).

Nos domínios Ouvir/Falar, surgem para o 7º, 8º e 9º anos, como processos de operacionalização, "Recolher, reproduzir ou recriar produções do património literário oral".

No domínio Escrever, inclui-se, para o 8º e 9º anos, como processo de operacionalização no conteúdo "Escrita expressiva e lúdica", um provérbio ou uma máxima (o que, como sugestão, nos parece bastante pobre, tendo em vista o "peso" atribuído em várias outros momentos a estes textos). No 3º ciclo, o incentivo às recolhas reforça o interesse pela sistematização, propondo-se o enriquecimento dos ficheiros de recolhas já iniciados no 2º ciclo (vd. volume "Língua Portuguesa 2º e 3º ciclos: Leitura Recreativa, Escrita expressiva e Lúdica, Avaliação, Programação, Funcionamento

da Língua - Análise e Reflexão, Comunicação Oral, Escrita para Apropriação de Técnicas e Modelos" (Ministério..., 1992).

Quanto ao volume para os 2º e 3º ciclos "Língua Portuguesa: Comunicação oral, Leitura Recreativa, Escrita Expressiva e Lúdica" (Ministério..., 1993), inclui sugestões de livros para a constituição de uma biblioteca, surgindo, para o 2º ciclo, vários contos de Perrault, de Andersen, dos Irmãos Grimm, contos de África, contos Russos, contos de "Todo o Mundo"; no caso dos contos tradicionais portugueses surgem colecções de Consiglieri Pedroso, Viale Moutinho, Francisco Xavier Ataíde de Oliveira, Teófilo Braga, Adolfo Coelho, e adaptações de Guerra Junqueiro, Maria Amália Vaz de Carvalho e Gonçalves Crespo. Para além destes textos aparecem ainda o Romanceiro, de Almeida Garrett, recolhas de provérbios, de adivinhas, lengalengas, adaptações de contos.

Para o 3º ciclo já não surgem sugestões de contos tradicionais.

Refira-se ainda, por uma questão de focalização nos autores específicos que vamos tratar na Parte II e III deste trabalho, que para o 2º ciclo se sugerem para a biblioteca as seguintes obras de Alice Vieira: Rosa, minha irmã Rosa, Às dez a porta fecha, Chocolate à chuva, Úrsula, a Maior, Um estranho barulho de asas; e de António Torrado: Uma história aos quadrinhos, Pinguim em fundo branco, O veado florido, Caidé, para além de nove títulos da colecção "Histórias Tradicionais Portuguesas Contadas de Novo", que é alvo de análise nesta investigação (correspondendo aos seguintes números que encontram correspondência na bibliografia: 3, 5, 6, 7, 9, 11, 12, 13, 15).

Para o 3º ciclo, só no 7º ano é que duas obras de Alice Vieira ainda aparecem como sugestão: A espada do rei Afonso e Este rei que eu escolhi.

Passando ao Ensino Secundário, verificamos que no conjunto dos 10º, 11º e 12º anos só no primeiro caso se incluem no programa de Português A e B (1991) "Contos tradicionais populares". Esta oscilação de designação será também uma questão a abordar na Parte I, capítulo III, do nosso trabalho.

Perante esta panorâmica, verificamos que os Novos Programas de Português de todos os níveis de ensino, em particular até ao 9º ano de escolaridade, revelam uma intencionalidade muito forte de valorização do património da Literatura Tradicional. Esta vertente dos Programas depende de uma dimensão ideológica da política de ensino. No entanto, a insistência na "recolha", que surge logo nas actividades do 1º ano de escolaridade, coloca-nos perante alguns problemas e suscita-nos algumas reflexões.

Que conceito de património cultural está subjacente à definição destes objectivos? O que é que se entende por "recolha"? Como se faz essa recolha, porquê e para quê? Quem ensina as crianças? Depreende-se que essa tarefa caberá, é claro, ao professor, mas quem orienta o professor?

Corre-se o risco de se assumir uma atitude superficial, de exploração daquilo que é considerado "pitoresco" (na pior acepção do termo), sob um olhar desconhecedor e desfuncionalizante dessas manifestações culturais. Se a dimensão lúdica pode estar associada a estas manifestações, ela não pode ser a única numa actividade de recolha e não é certamente possível a uma criança de um 1º ano de escolaridade, nem mesmo de anos mais avançados, o domínio de uma

metodologia de recolha séria e rigorosa. A própria redacção e organização dos programas são questionáveis, pelo que revelam de confusão de conceitos - a título de exemplo, veja-se o objectivo "recolher produções do património literário oral" para o âmbito da "comunicação oral"...

Por outro lado, consideramos também perigosa a inclusão, no 3º ciclo, do objectivo "Desenvolver o gosto pela (...) recriação do património literário oral". Este objectivo poderá conduzir, sem dúvida, a actividades interessantes mas não deixa de exigir também um grande cuidado na forma como é concretizado.

Há que tentar evitar um efeito perverso que estes objectivos e actividades podem originar: o de uma nova marginalização deste tipo de Literatura, pelo facto de ser relegada para um campo de intervenção pouco especializado, pouco rigoroso, como algo que, por ser "popular", é de acesso a todos, é simples, e não exige conceptualizações nem teorizações, tendência que nos parece tanto mais subjacente quanto em anos de escolaridade mais avançados desaparecem estas actividades. Corre-se o risco de uma vulgarização que pode conduzir ao desinteresse da criança e do jovem (até pela repetitividade destas actividades ao longo dos vários anos lectivos), em vez de desenvolver uma consciência realista e sóbria quanto à função desta literatura e ao lugar que ocupa ou pode ocupar na sociedade actual.

*

* *

Como veremos noutros capítulos, a polémica do estatuto da

cultura popular e da cultura erudita é secular e a polémica da aceitação/rejeição dos contos (e volto a centrar-me neste tipo de textos pela delimitação, já apresentada, da nossa análise) na educação da criança é também antiga e bastante controversa.

Perrault usa os contos como arma na "Querelle des Ancients et des Modernes", contra Boileau, por exemplo; e as moralidades finais dos seus contos têm claramente um intuito pedagógico; La Fontaine considera que a fantasia destes textos, em particular das fábulas, pode ser extremamente útil ao nível pedagógico, pela forma de transmitir modelos de comportamento; Rousseau, pelo contrário, critica severamente o uso destas falsidades na educação da criança, defendendo uma educação baseada no conhecimento da realidade, na razão e na experiência.

Não queremos demorar-nos, por enquanto, nestas polémicas, por um lado porque serão ainda retomadas e por outro porque pretendemos reflectir primeiro sobre questões mais globais, relacionadas com as formas de transmissão da cultura.

CAPÍTULO II

CULTURA POPULAR E CULTURA ERUDITA.

A OUTRA CAIXA DE PANDORA: O DEPÓSITO SAGRADO DA ESCRITA

Tendo sido cultivada, no início, pelos monges, a escrita foi, durante muito tempo, um depósito sagrado por estar destinada a veicular a transcendência do mundo, sendo o mundo considerado como um livro que desvendava a mensagem divina (Benoist, 1975:102).

Na Literatura se plasmará essa "terceira temporalidade" de que fala Paul Ricoeur, onde se inscreveria a riqueza do sentido "portador de uma carga, que possibilita a sedimentação num depósito, a explicação numa interpretação e a luta entre uma temporalidade que transmite e outra, que renova" (Ricoeur, 1983:XVIII). Assim, se considerarmos a palavra o condensador da imensidade das relações ideológicas e portanto sociais, ela será sempre "o indício mais sensível de todas as transformações sociais" (Bakhtine, 1981:37-38), sobretudo quando utilizada conscientemente na produção literária.

Este poder reconhecido à palavra, à escrita, à literatura,

levou-nos a pensar no "poder" concentrado num espaço como a Biblioteca e no romance de Umberto Eco O Nome da Rosa, onde o fascínio pelo LIVRO, pela SABEDORIA, desencadeia vários crimes. Escreve o narrador:

Não me espantava que o mistério dos crimes girasse à volta da biblioteca. Para estes homens [os monges] votados à escrita, a biblioteca era ao mesmo tempo a Jerusalém celeste e um mundo subterrâneo nos confins entre a terra incógnita e os infernos. Eles eram dominados pela biblioteca, pelas suas promessas e pelos seus interditos. Viviam com ela, por ela e talvez contra ela, na esperança culpável de violar um dia todos os seus segredos (...). O próprio saber que as abadias tinham acumulado era agora usado como moeda de troca, razão de soberba, motivo de ostentação e prestígio; tal como os cavaleiros ostentavam armaduras e estandartes, os nossos abades ostentavam códices iluminados... se aquele novo saber que eles queriam produzir refluisse livremente para fora daquelas muralhas, nada mais distinguiria aquele sagrado lugar de uma escola, catedral ou de uma universidade citadina. Permanecendo oculto, pelo contrário, mantinha intactos o seu prestígio e a sua força(...) Eis, disse para comigo, as razões do silêncio e da obscuridade que circundam a biblioteca, ela é reserva de saber mas só pode manter esse saber intacto se impedir que chegue a qualquer um, até aos próprios monges. O saber não é como a moeda, que permanece fisicamente íntegra mesmo através das trocas mais infames: ele é, antes, como um fato belíssimo, que se consome através do uso e da ostentação. Não é assim de facto o próprio livro, cujas páginas se esfarelam, cujas tintas e ouros se tornam opacos se demasiadas mãos lhe tocam?" (1984:134-135).

Estaremos nós, no século XX, libertos da necessidade de querer manter intacto o saber, ou, pelo menos, um "certo saber"?

O texto escrito é a memória cultural das sociedades e como tal é um lugar de questionamento e afirmação de valores ideológicos, sociais e culturais (Coelho, 1980:40).

O livro de Aristóteles que o sábio Frei Jorge, em O Nome da Rosa, queria preservar do conhecimento de todos os outros homens era o livro que falava do riso, como questionação precisamente de valores instituídos, como forma de abolir o medo. Essa carnavalização de valores instituídos era o perigo que ele temia para o poder da Igreja, para a sociedade, para a ordem do Universo. Ora, o acesso à herança cultural através do livro permite um auto-conhecimento que funciona como construção de personalidade e como via de socialização. Por isso, ao longo dos séculos, se tem sempre descoberto no seio da literatura alguma caixa de Pandora, donde todos os perigos podem surgir (Pires, 1990: 20).

*

* *

As características da cultura popular definidas por Bakhtine (1994) vêm confirmar este receio por parte do poder instituído. José Mattoso, num estudo sobre os provérbios medievais portugueses (1987), parte da teoria de Bakhtine para analisar os sentidos monológicos e dialógicos dos provérbios, numa perspectiva que, até certo ponto, coincide com aquela que nos interessa adoptar para o conto e que revela, afinal, como é necessário enquadrar a abordagem de cada tipo de manifestação literária num contexto mais vasto.

José Mattoso salienta, da análise de Bakhtine, os seguintes aspectos que caracterizam a cultura popular: importância do burlesco e da ironia, predilecção pelo tema do corpo e do sexo (existindo por vezes uma dimensão escatológica na ideia de que os

orifícios do corpo são uma forma de pôr em contacto o visível e o invisível, o exterior e o interior), equivalência entre a morte e a vida, equivalência entre os conceitos de corrupção e reprodução.

As práticas sociais colectivas aceites no carnaval caracterizam-no como uma prática de transgressão, de subversão, de interferência de campos hierárquicos diversos. Ora, estas práticas são permitidas pela sociedade, sem penalizações, apenas pelo seu carácter transitório. Ilustrativamente, quanto mais rígido é um regime, mais explosivas são as manifestações carnavalescas, quando permitidas.

Estas dimensões da vida, transpostas para o discurso, conferem-lhe uma tendência subversiva, pondo em causa as leis e a ordem estabelecida. Uma dimensão social mais lata, a da luta de classes, também é transposta para o literário, o que vem acentuar a dimensão ideológica da linguagem e do texto.

O riso, o sarcasmo, o burlesco, são uma forma de relativizar as hierarquias sociais. Referindo-se à presença desta dimensão nos provérbios, escreve José Mattoso:

"Comme le souligne Bakhtine, c'est une façon, pour les classes dépendantes, rurales et urbaines, de se défendre de la domination des classes supérieures: C'est l'arme qui s'offre quand on ne peut pas se révolter ouvertement. Mais les exemples que j'ai donnés nous sont parvenus à travers des textes écrits par des gentilhommes et des lettrés, aussi peut-on imaginer que les proverbes qu'ils ont laissés de coté étaient bien plus expressifs, avec leurs images grotesques et leurs sarcasmes" (1987:540).

Veremos, depois, como esta questão se coloca também relativamente às recolhas de contos, particularizando a nossa análise nos Contos de Perrault e nos Contos dos Irmãos Grimm, que

têm sido, para a nossa civilização ocidental, um ponto de referência determinante nos dois últimos séculos, no que diz respeito à reflexão sobre a cultura popular e literatura tradicional.

Bakhtine, no seu estudo sobre a obra de Rabelais, considera que a linguagem pode ser também um material a subverter. A linguagem transmite a confluência de duas cosmovisões, que em vez de permanecerem isoladas se interpenetram: a esfera cultural do humor popular e a esfera cultural do humor "oficial".

Mas, se nos confinarmos às manifestações populares, apesar da subversão muitas vezes presente, verificamos que a cultura popular pode ser contestatária mas não é propriamente revolucionária. Denuncia a exploração, os abusos, os excessos devidos à concentração do poder mas não propõe um projecto de sociedade alternativo (cf. Mattoso, 1987). As práticas colectivas do Carnaval, por exemplo, revelam um desejo de regresso ao caos, um desejo de redescobrir a pureza original, mas são manifestações efémeras, confinadas ao período que o poder oficial lhe concede, como uma segurança para si próprio, permitindo a catarse e desvanecendo a necessidade de contestação.

Se fizermos um percurso pelas diferentes manifestações da literatura tradicional, verificaremos que nelas se instaura uma ideologia fragmentada, irreductível a uma única interpretação e a um único sistema de valores. Mas é precisamente a fuga a um universo de valores homogéneo que assusta o poder estabelecido e é uma ameaça para a cultura "erudita", cujo estatuto poderá, assim, ficar fragilizado. No entanto, a dificuldade de definição de fronteiras é sempre muito problemática.

A questão do acesso ao conhecimento histórico, artístico,

cultural de épocas passadas é tanto mais complexo quanto nos situamos na tentativa de compreensão da chamada "cultura popular". Sendo um conceito residual é importante ver como se estrutura esse "resíduo". Primeiro que tudo: "The people is not a culturally homogeneous unit, but it is culturally stratified in a complex way" (Antonio Gramsci, "Osservazioni sul Folclore", in *Opere*, 6, Turin, 1950:215, cit. in Burke, 1994: 29). Além disso, as fontes de informação são extremamente dúbias, já que as atitudes e valores são expressos em actividades e "performances" mas estas apenas aparecem documentadas quando as classes letradas superiores se interessam por elas. Peter Burke (1994: 65) refere esta situação relativamente à "Early Modern Europe", que situa entre 1500 e 1800. Muita da informação que temos sobre este período vem de descrições feitas por viajantes estrangeiros que muitas vezes não se apercebiam de vários tipos de alusões por desconhecerem referências regionais e não compreendiam o que as festividades significavam para os participantes.

Outras actividades populares estão documentadas apenas porque as autoridades da Igreja ou do Estado tentavam suprimi-las, como no caso de práticas rituais ou mágicas censuradas pela Inquisição, por exemplo: "In all these cases the situation in which the activity was documented may distort the record because the questioner were not concerned to establish what rebellions or heresies or satires meant to the accused" (Burke, 1994: 66). Para além disso, as confissões eram feitas sob tortura, havendo muitas vezes deturpação dos acontecimentos nos relatos feitos pelas vítimas.

Outro tipo de documentos são os textos e canções de actores, poetas e pregadores, mas as características da "performance" não

são captáveis através desses textos, ainda que a análise iconológica possa completar bastante essa informação. Há ainda a questão da língua usada. Em Itália, por exemplo, um dos principais centros culturais na Europa neste período, o dialecto napolitano em que está escrita a importante recolha de contos Pentamerone, de Giambattista Basile (1637 - 1ª versão conhecida), era conhecido por muito poucos falantes, facilitando, logo na época, uma deturpação na transmissão feita a partir desse texto. Outra limitação tem que ver com as próprias manifestações serem ou não alvo de interesse, consoante a importância social que se lhes confere ou o acesso ao seu conhecimento. É o caso de uma cultura essencialmente feminina, menos visível, menos possível de ser constatada por estranhos ou num contexto social alargado e não testemunhada em documentos, devido ao facto de as mulheres não terem condições nem cultura para o poderem fazer e por não ser socialmente reconhecida como merecedora de atenção.

Peter Burke (1994:69-77) distingue seis espécies de mediadores: os grandes escritores, os sermões dos frades, dos franciscanos em particular, a literatura de cordel, as confissões dos heréticos e das bruxas, conduzidas pela Inquisição, as rebeliões e os motins, registados em interrogatórios aos rebeldes ou em descrições de documentos oficiais, e ainda os colectores da tradição oral. Mas, mesmo no século XIX, com a "descoberta da cultura popular" e o interesse pela recolha, entre esses informantes e o leitor actual a informação é filtrada por uma série de mediadores - desde o editor, que se outorga o direito de seleccionar ou alterar o material que obtém, ao condicionamento a que o informante é sujeito, pela presença do colector e por uma situação artificial de "contar" que afecta inclusivamente não só a

forma de contar como aquilo que consegue ou não recordar e a selecção intencional que pode fazer, determinada por motivos variados, como o tabu social ou moral, a falta de intimidade, etc.

Estas condicionantes de acesso àquilo que poderia ter sido a autêntica cultura "vívuda" apontam, afinal, para a impossibilidade de recuperação da autenticidade e poderão levar a questionar qual o interesse, afinal, dessas recolhas...

Vejam, no entanto, alguns aspectos que podem "atenuar" esta perspectiva: a preocupação das "recolhas" surge quando há a percepção dos riscos de extinção de certas manifestações culturais, os quais resultam da perda de **funcionalidade** dessas manifestações no seio da comunidade. Essa perda de funcionalidade começa a tornar artificial o "evento". É o que está a acontecer com a situação **de contar**. Portanto, a "situação artificial de contar", actualmente, pelo menos, não se acentua significativamente pela presença do colector. O condicionamento é, assim, relativo, até porque os problemas de tabu, falta de intimidade, podem também surgir entre elementos da mesma comunidade. O facto de colector e informante não partilharem o mesmo código pode, efectivamente, levantar alguns problemas mas que se ultrapassam facilmente com pequenos esclarecimentos.

Quanto à forma de contar, ela pode estar associada a "performances" que incluem mais do que literatura no acto de contar mas isso é coincidente com qualquer situação de vivência de grupo em que alguém conta algo e actualiza em discurso um conhecimento anterior.

Conflitos e cumplicidades entre estes dois níveis de cultura poderão, no entanto, detectar-se também nos textos escritos que nos chegaram, e que se tornaram suporte de uma parte da tradição

oral, mais ou menos à superfície do texto.

*

* *

Num conto recolhido em Elvas por António Tomás Pires, "Letras e Trêtas" (1992:47; conto integrado numa publicação de 1919 e já publicado anteriormente n'*A Tradição*. Revista mensal d'etnographia portugueza, illustrada, nº11, Anno IV, Serpa, Novembro de 1902), a cultura letrada é ultrapassada e a astúcia é revalorizada.

Uns lavradores têm dois filhos - um estudante, o outro cabreiro. Perante a necessidade de convencer o pároco a não lhes cobrar uma determinada dívida, quem consegue usar uma estratégia para resolução do problema é o cabreiro e não o universitário. De salientar que a prova era virada para a imaginação e capacidade discursiva. E o conto termina com esta asserção: "Muitas vezes as trêtas/valem mais que as letras".

Como considera Ana Cristina Macário Lopes:

"La valorization positive de l'action rusée, donnée par la réussite du héros, met en relief l'enjeu idéologique du récit: l'opposition hiérarchique, au niveau de l'échelle sociale (Paysan vs Princesse), est facilement surmontée par la finesse d'esprit"(1987:74).

Concluiremos este capítulo defendendo a perspectiva de que o conhecimento do homem, da sociedade, é cumulativo e que é necessário "articular os vários sub-sistemas culturais, (...) e construir o diálogo entre todos os universos sem deixar de preservar a sua identidade específica" (Orta, 1990:101).

Veremos como os vários níveis culturais problematizados neste capítulo se manifestam na literatura tradicional e no seu diálogo com a literatura infantil actual.

CAPÍTULO III

DA LITERATURA TRADICIONAL À LITERATURA INFANTIL ACTUAL

1. CIRCUITOS DE TRANSMISSÃO

A análise que nos propomos desenvolver exige-nos uma investigação em dois tipos de registo discursivo e em dois códigos narrativos - o da narrativa dita de tradição oral e o da narrativa escrita, de origem literária e criação individual e identificada, incluindo-se nesta a narrativa da Literatura Infantil, mas com especificidades que teremos de analisar em confronto e em articulação com estes registos discursivos e códigos narrativos.

Na linha de análise de Jean-Claude Bouvier (1987:317) pretendemos encarar o "texto oral" "en relativisant en particulier les oppositions entre littéraire et non-littéraire et également oral et écrit dans des sociétés comme les nôtres où l'interpénétration entre l'écrit et l'oral est une réalité de

fait depuis longtemps". Não pretendemos com isto ignorar que o conto escrito e o conto oral "sont deux catégories littéraires qui à première vue n'ont ni les mêmes caractéristiques structurales ni les mêmes conditions de production ou de circulation" (ibidem).

Os contos populares são, com frequência, olhados como criações "espontâneas", como, aliás, toda a literatura de tradição oral. Ora, uma das definições habituais de literatura é de "une pensée méditée et élaborée par un individu et qui s'individualise encore dans une expression fixe une fois pour toutes par l'écriture et unique" (Soriano, 1989:481). Esta concepção de literatura é polémica, visto que este conceito de "fixação definitiva e única" nem sempre se ajusta às situações da obra literária - como é o caso de versões diferentes do mesmo romance escritas pelo mesmo autor, ou os problemas de fixação de texto que surgem quando se confrontam várias edições da mesma obra (veja-se o caso das várias versões d'O Crime do Padre Amaro de Eça de Queirós, por exemplo).

Gérard Genette explica admiravelmente o porquê da linearidade e falta de rigor deste tipo de definição de obra de arte, comprovando que muitas vezes pode haver dúvidas sobre as supostas unidade e estabilidade de um texto (1994:208-209).

Além disso, só no séc.XIX, com o Romantismo e a valorização do individualismo, se concede importância ao conceito de **autor**. Por isso, muitos textos anteriores ao séc. XIX circularam não assinados ou com autorias duvidosas.

Retomando a linha de raciocínio de Soriano, ele considera que esta concepção de Literatura não facilita a compreensão de outros tipos de elaboração artística:

circ"Les oeuvres de tradition populaire sont non seulement

anonymes, mais apparemment spontanées, c'est-à-dire élaborées sans élaboration, individualisées sans un individu pour assumer la responsabilité de ce processus que nous estimons inséparable de toute création" (Soriano, 1989:481).

Esta caracterização das obras de tradição popular não deve, no entanto, fazer esquecer a existência de um autor para todo o texto, ainda que não nos seja possível identificá-lo a partir das versões que nos chegam.

Se muitos contos escritos, de criação individual, resultam de adaptações da tradição oral, transposições, paródias, citações, recriações, etc., Jean-Claude Bouvier alerta para um outro circuito, num sentido inverso. Na sociedade actual, o circuito de comunicação começa muitas vezes na leitura em voz alta do conto escrito, ao fim de algum tempo abandona-se o livro, conta-se o conto e realizam-se, é claro, variações. Este é, efectivamente, um circuito possível mas não apenas "na sociedade actual", como diz Bouvier. Este autor parece esquecer que em todas as épocas este circuito aconteceu, sempre se fez leitura em voz alta, sobretudo quando os textos que circulavam eram em número muito reduzido (antes da invenção da imprensa, mas também durante muito tempo depois da circulação de textos impressos, devido ao reduzido acesso à leitura e à escrita). O espaço de fixação foi sempre o da memória e o da escrita e as variações resultantes da fixação memorial sempre foram acontecendo mais ou menos da mesma maneira ao longo dos séculos, podendo resultar de esquecimentos, de gostos pessoais, de opções pedagógicas ou, no caso actual que nos interessa, também do desejo de corresponder a certas expectativas da criança e assim... temos a passagem do conto escrito para o circuito da transmissão oral.

García Collado (1992: 179) considera que "Sin embargo hay casos en los que las interferencias entre tradición literaria y oral son tan difíciles de determinar, la interacción de versiones escritas y orales tan importante, que no sabemos cuál es el sentido en que se han efectuado las influencias".

Assim:

"(...) embora a obra literária oral e a escrita tenham estruturas e suportes diferentes, é frequente que um mesmo tema dê origem simultaneamente a uma obra literária oral ou escrita. Pode ainda criar uma outra dinâmica, em que o mesmo tema, modificado e transformado, vai criando, alternadamente, obras de natureza escrita e oral. (...) Cada uma delas, adopta e assume - segundo as circunstâncias - características que são específicas da outra" (Diniz, 1994:49).

Investigações feitas relativamente a textos específicos têm comprovado isso mesmo. Catherine Velay-Vallatin (1992) verifica-o no levantamento do "percurso" feito, ao longo dos séculos, por contos como "Barba-Azul", "A rapariga das mãos cortadas", a "Vénus d'Ille", "Geneviève de Brabante", "A donzela guerreira" ou "O Milagre Marselhês" de Santa Maria Madalena (2).

Jean-Claude Bouvier considera que o objectivo essencial do conto, seja ele de tradição oral ou de origem literária, escrita, é atingido se, no jogo subtil entre narrador e narratário, "le conteur est capable à la fois de faire prendre conscience à son publique de la fiction et d'effacer de lui le sentiment de la fiction, en le faisant adhérer pleinement à la matière du conte" (idem:328-329). Também Georges Jean, esse eclético investigador da Literatura Infantil e dos processos do imaginário, considera que essa é uma das dimensões mais essenciais (1990).

Veremos, na Parte III deste trabalho, como os contos seleccionados para a nossa análise se enquadram nesta dimensão.

2. UMA DESIGNAÇÃO POLÉMICA

Em literatura, o conceito de "popular" é muitas vezes posto em confronto com o de "tradicional" e de "oral".

Aguiar e Silva considera que a designação de "literatura popular" se torna "equívoca em virtude da polissemia do lexema *popular*, em cuja amplitude semântica cabem significados e valores de heterogénea e contraditória natureza" (1982:114). Este teórico da literatura remete para as reflexões de Gramsci sobre os diferentes significados denotativos e conotativos deste lexema, reforçando a sua dimensão equívoca. Por outro lado, "a relação diferencial existente entre textos da literatura oral e da literatura escrita" não se pode equacionar apenas em função da materialização gráfica. Estes dois sistemas diferenciam-se sobretudo porque o sistema semiótico da literatura oral "comporta sinais e códigos diferentes e porque o seu funcionamento, no que diz respeito à produção, à estruturação e à recepção do texto, é diverso em comparação com o funcionamento do sistema semiótico da literatura escrita" (idem:135-136).

Investigadores como Manuel Viegas Guerreiro (1982:5-6; 1987:11-19) e Pere Ferré (1993:10-14) têm opiniões diferentes quanto às designações a preferir, optando o primeiro pela designação de

"popular", apesar de reconhecer ambiguidade neste conceito, e o segundo por "oral e tradicional".

Não vamos demorar-nos nessa análise de terminologia, referimos apenas que adoptaremos o termo "tradicional" relativamente aos textos que iremos abordar, tendo em conta que "Tradicional é aquilo que é transmitido de geração em geração, o que vem de longe, do passado, que tem uma certa duração no tempo e continua vivo" (Guerreiro, 1987:12) e que, sendo anónimo, é resultado daquilo que se designa por "criação colectiva" (o que não invalida, repetimos, a existência de um autor, ainda que não identificado). A "variação" é algo considerado também como fundamental no conceito de "texto tradicional".

A expressão "literatura de tradição oral" que temos vindo, por vezes, a utilizar, contempla ainda a diferença entre os textos transmitidos num suporte memorial ao longo das épocas e aqueles que poderão ser considerados tradicionais por fazerem parte de uma referência cultural alargada e contínua de um povo, ainda que tendo uma origem escrita e um autor identificável (os quais Viegas Guerreiro inclui no conceito de "popular" e que excluímos da nossa designação).

Relativamente à dimensão de "oralidade", consideramos pertinente o que João David Pinto Correia escreve (1993,I:21-22), ainda que este investigador se refira, no caso concreto, ao romance:

"No que respeita à natureza oral do romance, diremos que ele participa das características de todo um conjunto de composições cuja transmissão é assegurada (...) numa contínua adopção de estratégias de conservação e inovação, ou de "forças opostas", na expressão de Di Stefano, ou seja a "memória conservadora" e a

"reelaboração actualizadora", próprias dos mecanismos que designaremos de produtransmissão: adaptação operada pelos sucessivos enunciadores, adopção de táticas mnemónicas, como as "fórmulas" (no sentido definido por Albert B. Lord), ou pelas "repetições", "antíteses" e "enumerações" (estudadas por Mercedes Díaz Roig)".

Nesta literatura, "a responsabilidade dos macrotextos pertence à comunidade, que os actualiza a nível discursivo, segundo as necessidades do momento" (Diniz, 1994:47).

No entanto, as alternâncias entre a transmissão oral e escrita dos textos leva-nos a usar, preferencialmente, a designação de Literatura Tradicional, ainda que, por vezes, façamos referência à "tradição oral".

Não nos interessa aqui aprofundar outras manifestações da Literatura Tradicional (como o mito, a lenda, o romance, a fábula, a anedota, a adivinha, o provérbio, a lírica popular e as rimas infantis) mas apenas frisar, apesar das referidas "alternâncias", a existência de um certo fundo comum e o facto de todas mergulharem nesse mundo do som, da musicalidade, da voz, "que vai, volta, torna a ir e a voltar, no prazer da espera e do retorno" (Teresa Joaquina, "Dar à Luz. Ensaio sobre práticas de gravidez, parto e pós-parto em Portugal", cit.in Diniz, 1994:74). As vivências da primeira infância estão mergulhadas nas sonoridades, na voz. A comunicação faz-se sobretudo nesse quadro, "Não é pois de estranhar que os primeiros textos de Literatura Infantil sejam de natureza oral, criados ou recriados por um contador que lhes imprime a sua personalidade e a sua arte" (Veloso, 1994:27). Do prazer de espera e retorno estão afinal imbuídas todas estas formas e os escritores contemporâneos de Literatura para crianças

exploram-no com declarados intuitos pedagógicos e estéticos, contribuindo fortemente para a literariedade dos textos.

3. A LITERATURA INFANTIL E A LITERATURA COMO INSTITUIÇÃO

Verificamos que "os conceitos de literatura e literariedade apresentam-se com uma cada vez maior relatividade em termos pragmáticos" (Veloso, 1994:18), postulação que

"implica a subversão do princípio de que a literariedade depende, em exclusivo, de características intrínsecas reconhecidas no discurso literário. (...) Assim, segundo Tynianov, "l'existence d'un *fait littéraire* dépend de sa qualité différentielle (c'est-à-dire de sa corrélation soit avec la série littéraire, soit avec une série extra-littéraire), en d'autres termes, de sa fonction. (...) Ce qui est "fait littéraire" pour une époque, sera un phénomène linguistique relevant de la vie sociale pour une autre et inversement, selon le système littéraire par rapport auquel ce fait se situe". O que permite pensar numa outra hipótese de postulação da literariedade: a que a relaciona com o enquadramento **receptivo** do fenómeno literário, em termos socioculturais, e em função de uma interpretação de índole **contratualista**" (Reis, 1995:111; 113-114).

No entanto, não reduzimos, de forma nenhuma, a definição do texto literário a este nível pragmático, pela fractura que isso implica ao nível da semiose textual e da subordinação da dimensão sintáctica e semântica do texto à sua dimensão pragmática:

"Esta fractura põe irremediavelmente em causa a *antologia* da obra de arte literária, desfigurando ou mesmo ocultando a tessitura verbal, as microestruturas linguísticas e estilísticas e as macroestruturas retóricas e discursivas do texto literário. (Aguiar e Silva, 1989:38).

Esta dimensão pragmática remete-nos para a questão do estatuto dos campos do conhecimento na dinâmica cultural e social. Aguiar e Silva refere-se a "uma das antinomias fundamentais da cultura ocidental nos dois últimos séculos - a antinomia da chamada cultura humanística versus cultura científico-tecnológica" (1982:10), sendo o fenómeno literário o factor mais relevante do primeiro pólo. Ao problematizar o estatuto da literatura face à ciência, Roland Barthes, em Le bruissement de la langue (1984), contesta tal antinomia e considera que a instituição determina directamente a natureza do saber humano, impondo os seus modos de divisão e de classificação (pela designação dos diplomas que a instituição "Universidade" atribui, por exemplo), exactamente como uma língua, pela suas "rubricas obrigatórias" (e não apenas pelas suas exclusões), obrigando a pensar de uma certa forma:

"Autrement dit, ce qui définit la science (on entendra désormais par ce mot, ici, l'ensemble des sciences sociales et humaines), ce n'est ni son contenu (il est souvent mal limité et labile), ni sa méthode (elle varie d'une science à l'autre: quoi de commun entre la science historique et la psychologie expérimentale?), ni sa morale (le sérieux ni la rigueur ne sont la propriété de la science), ni son mode de communication (la science s'imprime dans les livres, comme tout le reste), mais seulement son statut, c'est-à-dire sa détermination sociale: est l'objet de science toute matière que la société juge digne d'être transmise" (Barthes, 1984:13).

Nem pelos conteúdos (na literatura todo o saber tem lugar), nem pelos métodos (a literatura apresenta vários programas e modelos de pesquisa, inclusivé experimentais, consoante as escolas e as épocas), nem pela moral, a ciência e a literatura se podem distinguir; e um outro traço as une ainda, se bem que esse seja, simultaneamente, o que mais as afasta: ambas são discursos. Barthes desenvolve então toda uma análise sobre o uso que a ciência e a literatura fazem da linguagem e chega à conclusão que há uma dimensão da linguagem, da escrita, que a ciência deve reconquistar: a do prazer (3).

Esta explanação poderá parecer um pouco à margem da problemática que nos ocupa mas interessa-nos sobretudo pela forma não dicotómica como Barthes se refere à questão do estatuto, logo do reconhecimento social, dos campos do saber.

É também essencialmente uma questão de estatuto, de determinação ou aceitação social, que tem condicionado o encarar da Literatura Infantil como manifestação cultural "dentro" ou "à margem" do sistema literário. Não podemos esquecer que o próprio conceito de literatura se caracteriza por uma mutabilidade diacrónica e sincrónica e que está dependente de um relativismo histórico, sendo, por isso, um *sistema aberto*,

"(...) cuja evolução no futuro pode modificar de maneira relevante a ideia que hoje existe de literatura, e que a literatura, enquanto conjunto de textos, é também, correlativamente, um conjunto aberto, não sendo possível formular quaisquer regras historicamente recursivas dotadas de capacidade preditiva em relação aos textos que, no futuro, se hão-de integrar nesse conjunto aberto e que hão-de introduzir alterações na dinâmica significativa e axiológica de todo o conjunto.

A heterogeneidade da literatura não se observa, todavia, apenas no plano diacrónico: manifesta-se igualmente no plano sincrónico, em conexão com factores variáveis de natureza sociocultural, ideológica e pragmática, de modo que se torna muito aleatório, senão impossível, definir toda a literatura produzida no mesmo período histórico mediante uma única categoria ou mediante um conjunto fixo de categorias configuradoras da hipotética essencialidade dessa produção literária" (Aguiar e Silva, 1982:31-32).

A problemática da literariedade e da "extensão e incerteza da noção de literatura" continua a ser debatida na teorização literária mais recente, como é o caso da posição assumida por Jonathan Culler e Régine Robin em textos publicados em 1995. Culler considera que

" A actual discussão acerca da *literariedade* oscila entre uma definição das propriedades dos textos (da organização do texto) e uma definição das convenções e dos pressupostos com que se aborda o chamado texto literário. (...) Devemos notar que toda uma série de investigações teóricas actuais - em domínios tão diversos como a antropologia, a psicanálise, a filosofia e a história - redescobriram uma certa literariedade nos fenómenos não-literários. (...) na medida em que o objectivo [das pesquisas sobre a natureza da literatura] consiste em identificar aquilo que é importante na literatura, a busca da literariedade mostra-nos a que ponto a literatura pode esclarecer outros fenómenos culturais e revelar mecanismos semióticos fundamentais" (Culler, 1995: 54-55. Sublinhado nosso).

Este autor clarifica ainda mais a sua perspectiva ao afirmar, sem pejo, que não encontrou nenhum critério distintivo e suficiente susceptível de definir a literariedade.

Esta problemática está também relacionada com a possibilidade "de se saber se é possível (ou até que ponto é possível)

estabelecer as fronteiras que delimitam o fenómeno literário" (Reis, 1995:19). A possibilidade da existência de situações híbridas e de mudança de estatuto dos textos são questões que a teorização literária actualmente contempla: "Parece, portanto, pertinente que postulemos a existência do campo literário como vasto domínio de fronteiras algo fluidas"(idem:21).

Por seu lado, Régine Robin considera mesmo que

"Nos nossos dias, a fragmentação do objecto literário é de tal ordem que a sua sectorização pulverizou todos os etnocentrismos da legitimidade. Já não há uma literatura, quer pertencente ao círculo alargado quer ao círculo restrito; há agora objectos particulares que têm cada um a sua forma de se inscrever no literário, de produzir o literário ou de pensar o literário. (...) Fragmentação do objecto, enfim, pela intervenção do leitor e da leitura, da recepção, na análise do fenómeno literário" (1995: 63).

Falta a Régine Robin uma perspectiva histórica relativamente à questão dos géneros, já que em vários momentos históricos encontramos uma certa indefinição ou cruzamento que não nos permite apresentar essa situação como definidora da actualidade literária.

A última afirmação da autora releva de uma perspectiva informada pela teoria da estética da recepção, como é evidente, passando pelas posições de H.R. Jauss (1978), W. Iser (1974), U. Eco (1979) e S. Suleiman (1980), referidos pela autora, a qual, de certa forma, retoma a posição que Barthes defendeu há onze anos atrás (1984) relativamente ao "uso da linguagem" feito pela ciência e pela literatura, ao afirmar:

"É no momento em que a literatura parece dissolver-se no infinito do discurso que outros discursos que a envolvem e a cercam regressam à literatura para nela beberem esse "paradigma da complexidade" e da singularidade que as ciências humanas não conseguem pensar nem formular" (idem: 65).

Recolocando a Literatura Infantil no centro da nossa análise, verificamos, face a esta problemática, uma certa posição "à rebours" naqueles que se preocuparam em excluí-la do "centro" do sistema literário, classificando-a, por exemplo, no âmbito da paraliteratura. Uma visão etnocêntrica baseada em critérios de cânone deixa de fazer sentido face ao exposto. No entanto, se por um lado a literatura infantil se reclama de uma liberdade de recursos textuais, estéticos, gráficos, interdisciplinares, que exigem a aceitação dessas fronteiras fluidas do conceito de literatura, por outro lado determinados actos institucionais têm contribuído recentemente para uma maior integração destes textos na "literatura como instituição", pelo "propósito legitimador (...) que assegura ao fenómeno literário a sua feição de **estabilidade** e de **notoriedade** pública" (Reis, 1995: 25), como é o caso dos prémios literários que "constituem, de um modo geral, mecanismos que à sua maneira procuram também exercer uma função de **validação institucional** da literatura" (idem:29). Neste campo, a título de exemplo, referimos apenas o prémio de maior relevo internacional, o *Prémio Hans Christien Andersen* (atribuído pelo IBBY - International Board on Books for Young People); a nível nacional, o *Grande Prémio da Fundação Calouste Gulbenkian de Literatura Infantil* (atribuído pela 1ª vez em 1980) e outros, atribuídos pela primeira vez nos anos que de seguida são referidos, como *Prémio Maria Amália Vaz de Carvalho* (1937), *Prémio*

da Associação Portuguesa de escritores (1979), Prémio Secretaria de Estado do Ambiente (1976), Prémio de Teatro Infantil da Secretaria de Estado da Cultura (1978), Prémio da Editorial Caminho (1979) e ainda outros, de carácter mais regional, promovidos, por exemplo, por Câmaras ou Associações Culturais, como é o caso do Prémio Literário Ferreira de Castro, atribuído pela Câmara de Sintra.

O progressivo interesse da crítica literária na publicação de artigos sobre literatura infantil atesta também essa sua progressiva institucionalização, a qual pode "exercer alguma influência sobre o devir da literatura criticada, sobretudo quando esse crítico, pela autoridade e pelo peso institucional que entretanto ganha, é escutado com atenção pelos escritores" (Reis, 1995:32-33). Carlos Reis aponta também os sistemas de ensino como instâncias de validação institucional da literatura, visto que só enquanto aceites como literatura institucionalizada os textos são integrados nos programas escolares. Também neste campo verificamos que a Literatura Infantil se "institucionaliza", já que os actuais manuais escolares, de vários níveis de ensino, incluem excertos de obras de autores assim considerados e os programas da disciplina de Português incluem como leituras complementares livros de literatura infantil.

Este é também um problema relacionado com a questão do cânone (relembramos, agora, o estatuto concedido aos textos de Tradição Oral - cujo conceito por vezes se entrelaça com o de Literatura Infantil - nos manuais escolares, questão abordada no capítulo "Olhares da Escola sobre a Cultura Popular"). O cânone é definido genericamente por Carey Kaplan e Ellen C. Rose, como "o elenco de autores e obras incluídos em cursos básicos de literatura por se

acreditar que representam o nosso legado cultural" (apud Reis, 1995:38). Se a formação do cânone decorre da articulação de factores "de ordem difusamente ideológica", como a selectividade, a continuidade e a formatividade, tendendo a estabilizar uma *doxa* cultural, os valores que emanam do cânone podem remeter para uma determinada identidade colectiva (Reis, idem:72-73). Precisamente por isso "a reconstrução do cânone literário não é um processo pacífico" (idem:76) e daí que a literatura infantil e o seu estatuto dentro deste sistema tenha passado (e continue a passar...) por várias fases de aceitação/contestação.

O facto de a literatura infantil, actualmente, integrar frequentemente uma atitude de recuperação da literatura de tradição oral está também profundamente ligado a esta questão e ao facto de a literatura poder representar uma certa cosmovisão (idem:78). Esta relação desenvolvê-la-emos na Parte II e III, a propósito dos textos que pertencem ao corpus seleccionado para análise.

4. UM "MOSAICO" DE CONCEITOS IMPORTANTES EM LITERATURA INFANTIL

Estas articulações da investigação ilustram, assim, a visão, que defendemos, de que a literatura infantil é Literatura; ela comporta uma linguagem coincidente com o resto das obras literárias, para além de algumas especificidades que se foram demarcando e consolidando com o passar do tempo. Quanto à

especificação "infantil", ela pode ser encarada como forma de referenciar textos com especificidades determinadas, como no caso de outras acepções que o lexema tem recebido, como "literatura feminina", por exemplo, apesar de, neste caso, a incidência da designação se poder deslocar também para a gênese: num contexto sócio-cultural como o do século XIX "literatura feminina" referia-se a uma literatura "orientada" para um público essencialmente feminino (romances, periódicos, etc.), mais recentemente, remete para uma literatura de autoria feminina, ou, num conceito mais polémico, para uma literatura de "sentir feminino".

A problemática da definição e/ou caracterização da Literatura Infantil não pode ser ignorada, apesar de poder "suspeitar-se da sua vanidade", segundo Lindeza Diogo (1994:8), até porque, do confronto de textos que será feito nem sempre estará ausente uma perspectiva crítica, face às opções dos autores, tanto ao nível estético como ideológico, como ao nível da adequação dessas opções às características psico-cognitivas do público específico a quem se dirigem preferencialmente os textos. Marisa Bortolussi (apud Cervera, 1990: 71) considera que:

"Si en la literatura adulta el creador goza de independencia en relación con su receptor al que impone un código de lectura al que supone que se adaptará el lector, en la literatura infantil sucede lo contrario: el receptor constituye un elemento condicionante e impone al creador adaptación y modificaciones...".

Consideramos que esta afirmação de "independência do criador" na "literatura adulta" tem ser bastante relativizada (ou estaríamos a entrar em contradição com outras perspectivas defendidas neste trabalho) e queremos salientar que a 2ª parte da

afirmação de Marisa Bortolussi só se justifica nos casos dos textos de literatura infantil que, na sua gênese, são já orientados para esse circuito de comunicação, visto que na literatura infantil se incluem também textos não escritos para crianças na sua pretensão inicial mas que foram "absorvidos" por esse campo literário face ao sucesso obtido junto dos jovens leitores.

O fenómeno terá de ser caracterizado ao nível pragmático, na análise do triângulo emissor/canal/ receptor e ao nível sobretudo da recepção, não esquecendo que o leitor implícito, que neste caso é a criança, é coadjuvante na construção do texto mas não esquecendo também o que defendemos no ponto anterior sobre a não redução da análise a esta dimensão pragmática. Esta parece-nos ser uma posição coerente com os pressupostos que até agora apresentámos e com as vertentes que serão de seguida exploradas (não ignoramos, no entanto, posições mais extremadas na valorização da literatura infantil, que recusam a sua análise em função do destinatário - mas, nesse caso, como aceitar a existência sequer desta especificação na designação?). Parece-nos, portanto, que aquilo que José António Gomes (1993:36) defende para a poesia é válido para a literatura infantil em geral: é possível a identificação de diferentes elementos que concorrem para a consolidação do seu estatuto especial mas eles não são suficientes para a demarcar, de modo radical, da restante literatura.

A importância da Literatura Infantil na época actual é atestada não só pelas obras de grande "fôlego" que problematizam estes conceitos mas também pela existência de mais de 200 revistas especializadas em literatura infantil que se publicam no mundo. Em língua portuguesa existem três, todas elas publicadas no Brasil e

nenhuma em Portugal, segundo informação fornecida pela "International Jugend Bibliothek", de Munique, em Março de 1994 (apud Veloso, 1994:18).

Qualquer estudo neste âmbito não pode, assim, subtrair-se a problematizar a especificidade ou não da literatura para crianças. A dimensão didáctica e/ou artística, as características temáticas e técnico-expressivas daí decorrentes, a interdependência relativamente aos destinatários preferenciais dos textos, têm sido questões frequentemente debatidas. Não vamos demorar-nos nesta questão, a qual nos parece já ter sido suficientemente problematizada em estudos deste tipo, o que não quer dizer que não a consideremos pertinente. Remetemos, por isso, para uma série de estudos que abordam esta questão (4), ao nível de opções estéticas, ideológicas e pedagógicas, e salientamos que comungamos da perspectiva de que não podemos estabelecer fronteiras rígidas entre o que poderão ser textos para adultos ou para crianças porque o essencial é a qualidade literária dos textos, que permita vários níveis de leitura, independentemente de serem, na sua origem, escritos a pensar nuns leitores ou noutros.

Situamo-nos, muito claramente, na linha das concepções mais recentes sobre o estatuto destes textos, numa posição de equilíbrio entre um estatuto literário "tout court" e a aceitação de alguma especificidade pragmática, resultante da necessidade de adequação ao grau de maturidade afectiva, sexual, social e até política do receptor criança (Jean, 1979:80).

Muitas vezes, até em relação a certos escritores que se diz escreverem para crianças e para adultos, não se sabe onde estabelecer a "fronteira" no conjunto das suas obras. Algumas características, que podem ser de ordem temática, estilística,

ideológica, etc. percorrem, indiferentemente, todos os seus textos.

Veja-se o exemplo de um escritor como António Torrado, cujos textos serão alvo, na Parte II e III deste trabalho, de *pormenorizada análise. Como o próprio autor gosta de referir, o fascínio pela "oratura" está presente em todos os seus textos. Por isso ele fala da importância da "ponte suspensa entre auditor e emissor".* Títulos como Dez dedos de conversa, Da rua do contador para a rua do ouvidor, remetem de imediato para um contexto de partilha da voz e das emoções por ela veiculadas.

Manuel Frias Martins, no seu livro Sombras e Transparências da Literatura, refere a "contiguidade da música e da poesia" a propósito de Os Silos da Infância (Livro de poesia de Torrado, de 1981), considerando que "a dinâmica mais profunda do acto poético o apresenta como sendo, essencialmente, um acto cumulativo de pequenos actos musicais". É nessa linha de análise que apresenta a poesia de Torrado com uma "apurada sensibilidade à substância fónica das palavras -e, por extensão, aos padrões rítmicos que podem resultar das suas combinações" (1983:98-99). Os mecanismos escriturais criam, assim, "um sentido que sempre se escapa pelas fissuras do jogo fónico e rítmico e das expressões metafóricas resultantes desse jogo e por ele condicionadas" (idem:101). Ora, exactamente o mesmo se poderá dizer de textos deste autor que comumente são apresentados como para crianças.

Não escamoteamos, como defende Juan Cervera (1990), a necessidade de uma linguagem "compartilhada" e de uma adequação do estilo relacionada com a situação linguística e cultural da criança mas com a consciência de que a obra literária é polivalente e pode ter destinatários variados (5).

Ora, aceites estes condicionamentos, resultantes do leitor implícito, a literatura infantil implica uma orientação intencional da linguagem: "Nos encontramos, por consiguiente, ante una situación en la que hay que compatibilizar la desviación, exigida por su carácter de literatura, con la orientación intencional (...)" (Cervera, 1990:77).

Mas, poderá a literatura infantil conservar a sua natureza literária perante as exigências desta orientação intencional? Benedetto Croce considera que não (Petrini, 1981:70). Esta é, no entanto, uma opinião que convém situar no tempo, surge numa obra de 1905, e as novas perspectivas sobre literatura infantil defendem um equilíbrio, que permita encontrar um ponto de confluência.

Um autor não escreve taxativamente para um nível de desenvolvimento da linguagem em exclusivo e não se pode impedir que um livro agrade a leitores de diferentes idades. Para além disso, os leitores mais jovens "apropriaram-se" de literatura que não fora intencionalmente escrita para eles (situação esta que é frequentemente referida para ilustrar a impossibilidade de definir o campo da literatura infantil a partir da sua génese). A criança poderá tirar prazer da leitura de um texto ainda que não saiba explicar tecnicamente as razões do seu prazer:

"El niño no sabrá lo que es metáfora, hipérbole o litotes, pero, contando con ellas, el autor conseguirá establecer comunicación con él. De la misma manera que el niño no sabe medir los versos que está leyendo, ni explicar la función de la cesura, pero se entusiasma con la musicalidad del texto resultante." (Cervera, 1990:78).

Como considera Marc Soriano (1975:185), a diferença deste literatura infantil debruça-se também sobre a sua especificidade

destinatário está no facto de que ele "não dispõe senão de uma forma parcial da experiência do real e das estruturas linguísticas, intelectuais, afectivas e outras que caracterizam a idade adulta".

O problema do destinatário interfere, então, essencialmente na criação ou interfere essencialmente na perspectiva dos estudos recentes na área da Literatura Infantil?

Esta questão reúne, na verdade, dois momentos diferentes do circuito de comunicação e duas categorias diferentes da relação do indivíduo com a literatura mas não esqueçamos que nesta área convergem campos bastante variados, como a psicologia, a história, a sociologia, a pedagogia, a política educacional, para além da crítica literária.

Os estudos na área da literatura infantil são não só o reflexo de como ela é encarada na sua génese e nos seus objectivos mas também o reflexo da imagem construída da criança: "For the purposes of children's literature criticism, so closely involved with children's supposed emotions and states of mind, I am arguing that the *child* is a *construction*, constructed and described in different, often clashing, terms" (Lesnik-Oberstein, 1994:9).

Assim, quase as mesmas questões se podem colocar face à criação e à investigação. Maria Lúcia Lepecki (comunicação apresentada no XII Colóquio de Literatura para Crianças, Fund. Gulbenkian, Dezembro de 1994) ao problematizar os estudos de Literatura Infantil debruça-se também sobre a sua especificidade

(ou não) relativamente aos outros estudos literários e onde , como e com que consequência eles convergem (ou não) nos de Literatura "tout court", considerando a crítica como um lugar de pedagogia.

Algumas destas questões foram já abordadas na análise feita anteriormente, mas queremos salientar alguns aspectos que relevam do conceito de crítica literária que a seguir apresentamos, que é defendido por Maria Lúcia Lepecki e com o qual nos identificamos. Primeiro que tudo, qualquer crítica literária funciona como uma *pedagogia da escrita literária*. O crítico trabalha com os mesmos instrumentos teóricos, seja qual for o texto que analise, considerado de literatura infantil ou não, e não deverá haver diferença na postura crítica. Maria Lúcia Lepecki situa-se assim na linha de Northrop Frye, o qual considera que a crítica é em primeiro lugar analítica, interpretativa, explicativa do texto e só secundariamente é avaliativa (no entanto, Karín Lesnik-Oberstein problematiza, de forma interessante, esta "independência" dos critérios literários, ao considerar que "*The child as discovery, as truth or reality, in terms of imaginative and emotional response, is fundamental to children's literature criticism*" (idem:29)).

Quando Gérard Genette opta por intitular o seu mais recente livro de L'Oeuvre de l'Art (1994), justifica o porquê desta designação no singular da seguinte forma:

"De l'art, au singulier, pour une raison que je ne puis encore qu'indiquer sans la développer: le pluriel ("les arts") me semble impliquer inévitablement une liste plus ou moins canonique - même si on la veut "ouverte" et si l'on refuse a *fortiori* la notion traditionnelle de "système des beaux-arts" - de pratiques marquées du sceau d'une définition d'essence: il y aurait un certain nombre

(fini ou non) d'arts, marqués par des traits spécifiques et génériques qui mettraient chacun d'eux, et leur ensemble présent ou à venir, à l'écart des autres activités humaines, en permettant de décider que celle-ci est artistique et non celle-là" (1994:8)

De certa forma, Genette volta a colocar o problema do "estatuto" social e cultural de uma certa produção mas o que nos interessa salientar para encerrarmos por agora esta problemática do estatuto da Literatura Infantil é que este conceito de arte reforça a vanidade das preocupações excessivas em definir e delimitar "o que é Literatura infantil" e o tipo de crítica que sobre "ela" se deve exercer. Genette defende que, mais importante do que as taxonomias, que podem ser fonte de embaraços conceptuais, é o cuidado de definir o carácter artístico de uma determinada prática ou de um determinado objecto: "Je ne sais trop si tel texte est un roman, mais je ne doute pas que ce soit de la littérature" (idem:9).

5. DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA TRADICIONAL E LITERATURA PARA CRIANÇAS NA ÉPOCA ACTUAL - IMPLICAÇÕES ESTÉTICAS, PEDAGÓGICAS E IDEOLÓGICAS

A designação de "diálogos" entre os dois tipos de textos que temos vindo a referir, textos que por vezes se sobrepõem nas características e na função, se bem que não na sua génese, comprova a dificuldade de estabelecer taxonomias rígidas. A

dinâmica do contar, recriar, subverter criativamente, coloca a Literatura como objecto de circulação cultural, integrante das vivências sociais, não elitista.

Eliana Yunes e Glória Pondé, na sua obra Leitura e Leituras da Literatura Infantil (1988), consideram que o livro deve levar a uma leitura/interpretação da vida que ajude o indivíduo na transformação de si mesmo e do mundo.

Problematizando esta questão num quadro de referências que não se restringe (nem pode restringir...) a manifestações literárias específicas, relembremos o que o frade de O Nome da Rosa temia (vd. cap. II): o jogo de sedução entre o texto e o leitor, porque a universalização do conhecimento impede a simples reprodução do sistema, desenvolve a consciência política. A leitura literária contribui para a emancipação do sujeito, liberta-o do processo de massificação. Daí a importância social da literatura.

Nenhum texto escapa a questões de ordem ideológica mas na literatura, porém, várias ideologias, mesmo contraditórias, podem conviver numa mesma obra, através da postura das personagens. Essa pode ser uma forma de polifonia, como a concebeu Bakhtine, permitindo ao leitor a liberdade de desenvolver o seu próprio juízo de valor.

O domínio de uma super-estrutura cultural é sempre veículo de ideologia porque a significação, se é um mecanismo estritamente linguístico, semiológico ou textual, enquanto operação, como sentido de escrita ou de leitura é já transformação de dados e, portanto, apresenta-se ficticiamente como proposta de interpretação que preserva a liberdade do indivíduo. Estando implícita uma selecção na reprodução literária, ela é um operador privilegiado da ideologia - "Nestas condições, o efeito estético é

também sempre um efeito de dominação" (Balibar e Marcherey, 1976:48-49).

A teoria da literatura considera que a linguagem literária é essencialmente plurissignificativa, o que preconiza múltiplas interpretações. Já no século XVI Montaigne negava que a consciência da obra fosse completa no autor. Por isso, a sociologia da criação tem perdido terreno em benefício da psicossociologia da leitura (Coelho, 1980:20 e 21).

É na inter-acção com o leitor que o texto vive e assim o alvo da crítica desloca-se para o binómio texto/leitor.

Refiro outro excerto de O Nome da Rosa (1984:229):

"- Os livros não são feitos para se crer neles, mas para serem submetidos a investigação. Diante de um livro não devemos perguntar-nos que coisa diz, mas que coisa quer dizer, ideia que foi muito clara para os velhos comentadores dos livros sagrados. O unicórnio, tal como dele falam estes livros, encerra uma verdade moral, ou alegórica, que permanece verdadeira, como permanece verdadeira a ideia de que a castidade é uma nobre virtude. Mas, quanto à verdade literal que sustenta as outras três resta ver de que dado de experiência originária nasceu a letra. A letra deve ser discutida, ainda que o sentido principal permaneça certo. Num livro está escrito que o diamante se corta só com o sangue do bode. O meu grande mestre Roger Bacon disse que não era verdade, simplesmente porque ele tinha experimentado, e não tinha conseguido. Mas, se a relação entre diamante e sangue caprino tivesse um sentido superior, este permaneceria intacto".

Este texto aponta para um equilíbrio nesta plurissignificação: há que ter em conta que, se a leitura é projecção do leitor na obra, ela é também modelização do leitor pela obra. Jacinto do Prado Coelho considera que assim se repõe o problema das fronteiras entre leitura válida e leitura arbitrária (op.cit.:22).

Isto porque o conceito de construção do sentido pelo leitor conduz, por vezes, a interpretações pouco plausíveis. Assim, a experiência da leitura falha quando o sujeito é incapaz de se deixar trabalhar pelo que no texto contraria ou excede o seu horizonte de expectativa - e exclui o que no texto não vem confirmá-lo.

Para o universo imaginário de cada um contribuem os factores mais diversos e a leitura, sendo uma prática individual, é, no entanto, condicionada por múltiplos factores de dimensão sociológica, a qual não pode deixar de ser considerada numa pedagogia da leitura (Pires, 1990).

*

* *

Ana Cristina Macário Lopes considera que

"Il serait erroné de les considérer [les contes] comme un pur reflet ou une simple description de la société: ils sont toujours des transpositions symboliques de situations et comportements socialement vécus, des représentations fantasmatiques médiatisées par la mise en récit. Répertoires des connaissances et des modèles culturels de la communauté, les contes sont à la fois des instructions pour l'usage du monde et des exemples paradigmatiques de cet usage: leur fonction ludique est intimement liée à leur portée pédagogique qui, dans le plan de l'imaginaire, constitue un vrai noyau de cohésion sociale."(op.cit.:30).

Reconhecendo a possibilidade, na época actual, segundo Robert Lesson, de um interesse por estes textos como "formas de utopia passadista, tendendo a erigir em ideal as formas de cultura que no "folk tale" se exprimiram (...)" (apud Diogo, 1994:38),

manifestando-se, assim, "uma nostalgia (caracteristicamente burguesa) por mais uma forma de vida que a burguesia desencantou" (idem:39), consideramos que não é essa perspectiva passadista que subjaz aos textos de António Torrado e de Alice Vieira, mas sim a sua "recuperação" como património da humanidade, a integrar na cultura de qualquer época, na perspectiva dinâmica que temos vindo a defender.

A abordagem feita nos próximos capítulos, sobre a recepção dos contos (apesar de particularmente centrada nos contos dos Irmãos Grimm) e sobre as "adaptações" retoma esta questão do "diálogo" entre Literatura Tradicional e Literatura Infantil. A recente publicação, nos Estados Unidos, da obra de Donald Haase, para a qual se remete no capítulo que se segue, incluindo vários estudos sobre variadíssimas implicações ideológicas, pedagógicas e estéticas da recepção dos contos na sociedade contemporânea, é um exemplo extremamente eluciativo da actualidade destas questões. Também a abordagem, na Parte II, do conjunto das obras de Alice Vieira e de António Torrado exige a reflexão sobre a razão e o significado desse diálogo no panorama da cultura contemporânea. No entanto, tornava-se necessário, neste momento de desenvolvimento do trabalho, chamar a atenção para esta vertente, ainda que ela venha a ser explorada mais concretamente noutros capítulos.

CAPÍTULO IV

OS CONTOS TRADICIONAIS

1. RELANCE SOBRE TEORIAS DAS ORIGENS DOS CONTOS - INCIDÊNCIAS DA INVESTIGAÇÃO

As várias teorias sobre a origem e significado dos contos, ora completamente opostas, ora convergentes, comprovam a necessidade de não excluir a diversidade de hipóteses apresentados pelas diferentes "correntes" e a possibilidade de várias "leituras" que os contos podem ter.

Remetemos para a obra de Michèle Simonsen (1984) para uma síntese sobre as principais teorias sobre a origem dos contos - indo-europeia ou mítica, indianista, etnográfica, ritualista, marxista.

Maria Emília Traça, num primeiro trabalho sistematizado em Portugal sobre relações entre o conto popular e o conto para crianças (Traça, 1992: 16), apresenta uma resenha sobre estas teorias, salientando que os estudos sobre este produto cultural

evoluíram de questões de origem e difusão para questões de forma (estrutura e estilo), de sentido (interpretação mítica, etnográfica, psicanalítica) e recentemente deslocaram-se para a função (papel da tradição oral numa dada comunidade). De uma maneira geral, actualmente os pontos de vista são menos radicais, mais ecléticos e os estudiosos preocupam-se com outras questões para além das origens dos contos, já que se difundiu a opinião de que o universo do conto se configura numa multiplicidade de tradições heterógeneas. A renovação do interesse pelo património oral da literatura é relativamente recente, sobretudo no que diz respeito à sua análise. Denise Paulme (1986: 7), referindo-se à situação da investigação neste campo, no final dos anos 50, comenta que, apesar de muitas monografias incluírem selecções de contos, provérbios e adivinhas estes textos eram apresentados sem comentários e a sua análise deixada aos folcloristas, os quais eram também pouco numerosos. Marc Soriano, no Prefácio de 1977, que reaparece na edição de 1989 da sua obra Les Contes de Perrault. Culture Savante et Traditions Populaires refere que quando esse livro fora escrito, entre 1950 e 1967, e publicado pela primeira vez em 1968, os estudos sobre a literatura de tradição oral não eram frequentes e que, nessa época, começava-se a falar do método pluri ou interdisciplinar, pelo qual ele optou, mas que essa não era uma metodologia bem aceite no meio académico. A situação mudou significativamente no espaço de dez anos (entre 1968 e 1977) mas este seu livro é uma das primeiras reflexões sobre os contos que coloca a crítica literária e a história literária no domínio mais vasto das ciências humanas e questiona, pelas relações que estabelece entre estes dois "níveis" de cultura, o desenvolvimento linear da cultura.

Há que clarificar que esta afirmação de Marc Soriano é pouco rigorosa porque a perspectiva interdisciplinar vem já do século XIX (lembramos Adolfo Coelho que, na "Prefação" aos seus Contos Populares Portugueses, em 1879, relaciona o estudo das leis que "dominam a produção, a transmissão, a apropriação e alteração dos contos populares" com a psicologia comparada, a anatomia, a filosofia e a antropologia, contribuindo essas articulações para o conhecimento da história da civilização); quanto ao interregno nos estudos sobre a Literatura de Tradição Oral aconteceu mais em França do que noutros países, como a Espanha, por exemplo.

Também Georges Jean, num prefácio de 1990 a Le Pouvoir des Contes considera que, desde a primeira edição deste livro, em 1981, o interesse de todos os tipos de público pelos contos não diminuiu, "Tout au contraire, et un peu partout dans le monde, se sont multipliées les recherches tant sur le plan de la découverte et de la transcription des contes ou de leurs variantes, que sur celui des études théoriques, anthropologiques, littéraires et pédagogiques" (1990:11). Esta é uma prova da permanência "d'un phénomène singulier que ni "l'accélération de l'Histoire", ni les extraordinaires avancées de la science, des techniques, des discours "modernes" ne réduisent", e esse fenómeno, apesar de vivermos num universo literalmente saturado de imagens de toda a natureza, é a presença, em todas as civilizações, da oralidade.

Georges Jean, depois de reflectir sobre as várias teorias referentes às origens dos contos considera que

"les interprétations des contes ne peuvent vraiment se justifier qu'en prenant leurs racines ou leurs sources dans les comportements culturels et sociaux des hommes qui ont produit ces récits. La "mise en récits", "la mise en contes" me semble moins

la face visible d'un inconscient collectif lointain que la socialisation "pédagogique" rendue attrayante d'une sagesse résultant tout simplement de pratiques sociales" (idem:157).

Georges Jean tem, no entanto, consciência dos limites desta análise, já que o imaginário se alimenta dos mais variados elementos, e uma interpretação dos contos, os quais relevam desse imaginário, não poderá subtrair-se a motivações individuais e coletivas profundas. Apesar do seu posicionamento eclético, este investigador e pedagogo assume no entanto uma posição firme de recusa de toda a interpretação "qui se tiendrait en dehors de l'homme, de son langage, et qui viendrait d'*ailleurs*" (idem:151).

O "poder dos contos", veremos, será, em grande parte, o poder da subversão poética, imprescindível à sobrevivência do Homem.

2. A RECEPÇÃO DOS CONTOS E A DIVERSIDADE CULTURAL

Os estudos de recepção permitem avaliar processos dinâmicos, envolvendo aceitação, rejeição, transformação e revisão dos textos, revelando a sua versatilidade e reforçando a nossa perspectivação do texto como um "texto aberto", como definimos logo na **Introdução** deste trabalho. Assim, as principais linhas condutoras da nossa reflexão enquadram-se, até certo ponto, nas teorias de Jauss, da estética da recepção, que defende que um texto pode ser infinitamente interpretável, "mas não nega que as

interpretações que se dão do texto tenham de ser medidas de acordo com uma hipótese sobre a natureza da *intentio* profunda do texto" (Eco, 1992;30). Por isso Umberto Eco se afirma desta forma: "Não há ninguém mais favorável do que eu a abrir leituras, mas o problema é, contudo, o de estabelecer o *que se deve proteger para abrir* e não o *que se deve abrir para proteger*" (1992:33). E defende que toda a liberdade de construção de sentido que um texto oferece não deve fazer esquecer que o texto também exige um acto de respeito, "O texto exige que, depois de o teres usado como desejavas, tu tenhas também de dizer quando é que o usaste e quando é que o interpretaste" (idem:119).

*

* *

Ao longo dos últimos trezentos anos os contos tradicionais, sobretudo referenciados aos contos de Perrault (1697) e dos Irmãos Grimm (1ªed.1812-1815), têm-nos sido apresentados como intemporais, verdadeiros, transmitindo uma moral universal e valores estéticos universais, sendo essa a razão da sua permanência e sucesso ao longo dos anos (Haase, 1993:9), o que releva de um ponto de vista euro-cêntrico.

Na verdade, este processo não tem sido tão espontâneo. Se o séc. XVII trouxe o conto popular para os salões literários da época e se estes contos constituem o fundo de que vai surgir o conto de fadas para crianças, no entanto,

"Plus les contes traditionnels étaient soumis aux règles de la conversation et plus ils étaient ornementés et acceptés dans et par le discours dominant et marqués de l'empreinte de ce dernier. Là est véritablement l'origine sociogénétique et historique du

conte de fées pour enfants. Le fait d'écrire des contes de fées était l'expression d'un choix, une option exercée dans une institution, une manière d'imposer son propre discours dans le discours prescrit du conte." (Zipes, 1986:13)

Jack Zipes defende que o discurso do conto de fadas e as configurações particulares de cada conto eram modelados pelo processo de civilização europeu e as mudanças profundas que se deram nos séculos XVI, XVII e XVIII, e chegaram até nós como uma herança burguesa. Eles são "des prescriptions historiques, intériorisées, puissantes, explosives, et nous reconnaissons bien volontiers l'immense pouvoir qu'ils détiennent, tout en les mystifiants, sur nos vies" (idem:23).

Se o nome de Charles Perrault surge de imediato quando se fala da publicação de contos no séc. XVII, muitos outros escritores, sobretudo mulheres, desempenharam um papel importante e foram responsáveis, ainda no séc. XVII mas sobretudo no séc. XVIII, por aquilo a que Jack Zipes chamou "um verdadeiro dilúvio de contos de fadas": Marie-Jeanne Lhéritier (sobrinha de Perrault), Mademoiselle Catherine Bernard, Madame Marie Catherine D'Aulnoy, Mademoiselle Charlotte-Rose Caumont de la Force, Paul-François Nodot, Jean de Prechac, Madame Henriette-Julie de Murat. Apareceram também várias coleções de contos anónimas (Zipes, 1986:27 e 28).

Zipes considera que Perrault e os seus adeptos suscitaram uma atitude desprovida de reflexão crítica que até aos nossos dias temos recebido, sobretudo quanto aos modelos de socialização das crianças: "Perrault fut, plus qu'il ne l'espérait, responsable de la "bourgeoisification" littéraire du conte oral traditionnel. C'est lui qui ouvrit la voie à une littérature pour enfants dont

les objectifs étaient d'introduire de bonnes manières de les élever" (Zipes, 1986:44). Este processo de "socialização burguesa" foi continuado, no séc. XIX, pelos Irmãos Grimm e por Hans Christian Andersen. No entanto, é possível analisar os contos à luz da sua contribuição contraditória na educação das crianças através da literatura, visto que a ideologia exerce a sua influência através de mecanismos psico-sociológicos, nos quais leitores e literatura estão envolvidos.

Donald Haase considera também que os factos da recepção são bastante problemáticos e multifacetados (Haase, 1993:9-10). Vamos sobretudo referir-nos à recepção dos contos de Grimm, como exemplo da variedade de atitudes face ao conto tradicional, visto que os estudos mais sistemáticos que encontramos se referem a estes contos em especial.

As relações paratextuais dos contos de Grimm com a dedicatória, os prefácios, as anotações, a posição de cada conto na colecção, tudo isso actuou como uma moldura textual e foi usado para a interpretação dos contos e para o conhecimento que deles nos foi dado e, assim, os "paratextos" tornaram-se parte do texto. D. Haase considera que os Grimm criaram um contexto que encorajou a visão dos contos como transcendentais e intemporais e que, fazendo uma selecção consciente dos contos, uma recriação estética idealizada e minimizando as marcas individuais do contador condicionaram as nossas expectativas relativamente ao conto de fadas em geral e tiveram uma influência normativa nos estudos do folclore (Haase, 1993: 12).

Um dos problemas que se coloca é o das traduções, que implicam um conhecimento "em segunda mão", com traduções que são, frequentemente também adaptações. Há, assim, experiências

divergentes relativamente ao mesmo original. A história da recepção dos contos de Grimm é um processo dinâmico, de diversidade e dissonância. A primeira tradução dos contos difundida em Inglaterra, em 1823-1826, teve uma recepção entusiástica mas, comparando-a com a versão original, verifica-se que o texto é significativamente diferente (idem: 13); pelo contrário, os alemães só bastante tarde no séc. XIX aceitaram os contos. Nietzsche, por exemplo, despreza os contos pelos traços de fraqueza efeminizada e senil que dominam a cultura europeia e neles estão presentes. Os contos foram bem aceites quando enquadrados no sistema educacional e na ideologia nacionalista alemã, adquirindo um estatuto canónico na consciência pública. O regime Nazi identificou até a colecção dos Grimm com o carácter e a tradição nacional. Depois da Segunda Guerra Mundial, a esquerda radical contestou a divulgação dos contos; no entanto, os editores continuaram a conceder-lhes um lugar de destaque no circuito comercial (Haase, 1993: 14; Zipes, in Haase, 1993: 167).

Também em Portugal encontramos posturas diferentes face aos contos, sobretudo no que diz respeito ao seu valor pedagógico. Nos finais dos anos 70, a escritora e pedagoga Alice Gomes, no seu livro A Literatura para a Infância, refere-se-lhes assim:

" Histórias de paixões, histórias de crueldade, de abandono familiar, de vaidades, de ambições, felizmente que, depois de quase três séculos, elas estão perdendo terreno. (...) De contos tradicionais, uma ideia, uma inspiração podem ser aproveitados. (...) Mas muitas expurgações são de fazer, actualizações e sérias adaptações, para, de facto, aproximar a tradição das crianças de hoje" (1979:51 e 55).

Alice Gomes critica sobretudo nos contos a dimensão de

violência e agressividade. Não podemos, é claro, deixar de contrapor aqui a perspectiva psicanalítica, sobejamente conhecida, de Bruno Bettelheim (1975), para quem essa violência pode ter até aspectos benéficos, pela catarse inconsciente que pode provocar na criança, já que assim ela resolve a nível simbólico os seus conflitos interiores e projecta a sua possível agressividade e frustrações nas personagens dos contos: "Os contos de fadas insinuam que uma vida boa, compensadora, está ao alcance de todos, apesar da adversidade, desde que não nos subtraíamos a enfrentar lutas árduas, sem as quais ninguém pode conseguir verdadeira identidade" (Bettelheim, 1985: 34). É por isso que eles são, ao contrário do que pensa Alice Gomes, um importante agente de socialização. Este é o ponto de partida para a análise psicanalítica dos contos proposta por Bettelheim, já que, através da projecção inconsciente do leitor/ouvinte nas personagens dos contos se podem resolver conflitos interiores, ao nível das relações afectivas e sexuais.

Marie-Louise Von Franz defenderá também os contos numa perspectiva psicanalítica, considerando que eles representam arquétipos do inconsciente colectivo, com os quais as pessoas se identificam.

Numa perspectiva também terapêutica, Simon A. Grolnick (1986:209), baseando-se nas teorias de Winnicott, considera que o conto se pode tornar um objecto transicional pela segurança e conforto que transmite. No entanto, se essa empatia não se desenvolver, o conto poderá, até, ter efeitos perversos.

Rudolf Schenda (1986:75-94), entre outros investigadores e pedagogos, volta a apresentar uma visão negativista dos contos ao nível pedagógico, duvidando que as crianças precisem de contos de

fadas, como defende Bettelheim. No caso de lhes serem transmitidos considera que devem ser sujeitos a explicações históricas, visto que considera incompreensível o facto de se desligarem os contos da suas referências, ligadas a um "frame work" histórico específico. Considera ainda que eles divergem demasiado dos actuais padrões de vida e podem conduzir a uma forte desorientação. Rudolf Schenda suporta esta sua opinião com o trabalho do psicologista Pierre Péju, que se opõe a Bettelheim e à interpretação que este faz dos contos de fadas como uma ajuda preciosa para a superação dos problemas emocionais.

A crítica de Pierre Péju centra-se sobretudo no facto de a interpretação que Bettelheim faz dos contos resultar de uma espécie de "anacronismo psicológico" (visto que a relação *intencional* do conto com a infância é historicamente datável, já que não existia, pelo menos até ao séc. XVIII, uma consciência da formação e maturação da criança - por isso não se percebe que os contos lhe fossem especialmente dirigidos, com o objectivo de contribuírem, de forma inconsciente, para essa formação e maturação). Pierre Péju salienta também que é muito redutor considerar os problemas afectivos da criança, no tecido da "sociabilidade", baseados apenas nas suas relações parentais (nem todos os contos têm de ser forçosamente símbolos do estado oral, anal ou do complexo de Édipo), esquecendo-se ainda que a célula familiar actual e outras relações sociais têm muito pouco de comum com as de outras épocas. (in Haase, 1973: 147),

Assim, segundo Péju, as interpretações de Bettelheim são coerentes mas devem ser encaradas de forma relativa. As pressões préconscientes e inconscientes que se exercem sobre a criança são diferentes no séc.XVI e no séc.XX, desempenhando certamente o

estatuto social um papel importante também na formação do inconsciente. Torna-se, portanto, ilícito atribuir ao conto um papel universal e intemporal no desenvolvimento da criança (Péju, 1981:60-67). Se assim fosse:

" Dans un monde où toutes les valeurs traditionnelles et toutes les normes sociales ou sexuelles rendent le son trouble d'une imprévisible mais définitive fêlure, ne pourrait-on pas rétorquer à Bettelheim que si les contes se réduisent à ce qu'il en interprète, ils peuvent aussi avoir l'effet inverse: en effet, ils assènent aux enfants un tel paquet de normes familiales sociales et conjugales que leurs divergences avec ce qui se passe réellement dans la vie deviennent angoissantes" (idem:67).

Os testemunhos de diferentes artistas contemporâneos ilustram também os diversificados impactos que estes contos neles produziram: Jane Yolen confessa que alguns dos contos funcionaram para ela como "life myths", com reflexos não só no trabalho literário mas também nas suas opções ideológicas, na integração em movimentos pela paz e movimentos feministas; Margaret Atwood desvaloriza a carga sexista que alguns têm atribuído aos contos, referindo que as mulheres corajosas que ela recorda desses contos lhe ensinaram o poder da palavra; a ilustradora Tina Schart Hyman, pelo tipo de humor irónico que usa nas suas ilustrações revela como cada conto de fadas pode moldar a percepção e experiência do mundo de cada um de nós (Haase, 1993: 19).

Wolfgang Mieder, num artigo recente (in Haase, 1993: 149), comprova que nos últimos vinte anos se tem assistido a uma série de publicações de reescritas sérias ou paródicas dos contos mais populares dos Grimm, que atestam a sua nova popularidade (desenvolveremos este aspecto no ponto 4. deste capítulo).

Donald Haase relata uma série de experiências feitas com os contos que permitem verificar que " the emancipatory potential of the fairy tales resides not in its content but in its reception" (idem:244). Refere, por exemplo, a experiência de Kay Stone, nos Estados Unidos, que analisa a reação de um grupo de leitores ao conto "Cinderela" e verifica, primeiro, que não surge apenas uma interpretação sobre o sentido do conto, sobretudo no que diz respeito ao sexismo; segundo, que há padrões de resposta diferentes entre homens e mulheres. Haase relata ainda, entre outras, uma experiência feita na Alemanha de Leste, com um grupo de 1577 crianças, entre os oito e os dez anos. As crianças, perante a situação de terem de inventar contos de fadas não ficaram dominadas pelo paradigma dos contos de Grimm e fizeram adaptações que serviam as suas necessidades imaginativas e o seu estatuto heróico. Estes estudos experimentais sobre a recepção dos contos alteram as teorias convencionais sobre a sua função psico-social, o que leva D. Haase a concluir:

"We cannot dictate what the child - or any other reader - will find; we must wait for him (or her) to show us what can be found. And so it is in recognizing the recipient's control over the text's meaning that we also recognizing the central place of reader response in studying Grimm's fairy tales" (idem:245).

3. SISTEMA EDUCACIONAL E IDEOLOGIA - IMPLICAÇÕES NA ACEITAÇÃO/REJEIÇÃO DOS CONTOS

A concepção de ideologia que aqui nos serve de paradigma é a de manifestação de um sistema de valores, como a define Pierre Zima (1981:720):

"(...) un système de valeurs réunies autour d'une valeur centrale sert à organiser toutes les pratiques sociales parmi lesquelles se trouvent les actions quotidiennes les plus anodines, tout comme les activités culturelles, politiques, artistiques, scientifiques et économiques".

Esta definição relaciona-se, portanto, com a de ideologia como visão do mundo e como sistema de comportamentos, duas das definições apontadas por Rossi-Landi (1980: 31). Ora, uma forma de transmissão da ideologia, nesta acepção, é a utilização de determinados códigos estético-literários, exprimindo, por um processo de semiotização directa ou indirecta, a ideologia pretendida.

Assim, a existência de diferentes versões dos contos pode estar, nalguns casos, relacionada com o sistema de valores que se pretende transmitir, assim como a opção pela divulgação de uns em detrimento de outros ou ainda as adaptações e reescritas.

Começemos por seleccionar alguns exemplos retirados de uma das principais referências da nossa cultura europeia, os contos de Perrault - Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités (1697) (ou Contes de ma mère l'Oye, segundo o subtítulo). Lembramos, a propósito, que os três primeiros contos publicados

foram contos em verso, "Grisélidis" (1691), "Les souhaits ridicules" (1693), ambos publicados no *Mercure galant*, e "Peau-d'Âne", que circulou manuscrito desde 1693 e foi publicado em volume, juntamente com os outros dois, em 1694. Só depois aparecem os *Contos em Prosa* (Soriano, 1989: 21-22).

Os contos de Perrault revelam um ideal de educação muito normativo, austero. São dominados pelos critérios de pudor da época e sobretudo pela cristianização (como defende a Contra-Reforma, na época de Colbert).

Vejam-se alguns exemplos apresentados por Marc Soriano (1989: XXII), relativamente às alterações introduzidas por Perrault nas versões dos contos por ele recolhidas: na versão de "Barba Azul", a mulher deste faz as suas orações antes de morrer, enquanto que na versão anterior que se conhece do conto ela veste-se e despe-se dizendo adeus aos seus vestidos.

No conto "A Bela Adormecida", a princesa acorda quando o Príncipe a beija, mas, na versão que circula nos séculos XIV e XV ela tem relações com o príncipe, concebe e dá à luz dois gémeos sem retomar consciência.

Há um hiato entre estas versões dos séculos XIV e XV e a de Perrault, não se conhecem versões do período intermédio mas coloca-se a hipótese de que o conto tenha sofrido essa transformação mesmo antes de Perrault registar essa versão, sobretudo por influência da Igreja (Soriano, 1989:169).

*

* *

Greimas chama a atenção para o facto de que os contos "par

leur structure narrative même, s'intègrent à une histoire et à une certaine morale ou dynamique sociale conservatrice" (apud G.Jean, 1990:109).

Cerca de 120 anos mais tarde (relativamente a Perrault), veremos também os Irmãos Grimm introduzirem alterações nas várias edições dos contos populares por eles recolhidos, movidos por critérios estéticos e ideológicos (A sua integração no movimento romântico confere um enquadramento histórico-cultural ao interesse por este tipo de textos, assim como explica alguns dos critérios estéticos e ideológicos referidos). No 1º volume, de 1812, referiam que não tinham acrescentado, alterado ou embelezado os textos, se bem que, comparando os manuscritos dos contos, feitos por Jacob e por Wilhelm, se verifique que os deste último são mais polidos e as narrações mais regulares. No 2º volume, publicado em 1815, impuseram-se já um modelo diferente, mais elaborado, com uma forma mais artística, com o objectivo que os textos agradassem a um maior número de leitores (Haase, 1993:26-28). Na 2ª edição, em 1819, houve eliminação de vários textos, inclusão de outros (depois de revistos a vários níveis), e os que conservaram sofreram revisões temáticas e formais.

O sucesso popular só aconteceu, no entanto, em 1825, com uma edição concebida para crianças, que incluía cinquenta textos seleccionados e sete gravuras. Até à 7ª e última edição, em vida dos Grimm, em 1857 (Wilhelm:1786-1859; Jacob:1785-1863), em cada edição foram adoptadas novas histórias, foram substituídos os textos mais fracos por variantes narrativas dos mesmos contos mas com aperfeiçoamentos estilísticos. Alguns elementos de crítica social foram também atenuados, sobretudo na versão de 1857, com o objectivo de não ofender os leitores a quem os Grimm se dirigiam.

Apesar da sua preocupação de registo das diferentes versões, esta opção parecia perfeitamente plausível aos Grimm, já que "(...)the Grimms saw all their informants as well as themselves as links in a chain of storytellers, each having a certain right to retell the tales in his or her own way" (Siegfried Neumann, in Haase, 1993:31-32). A verdade é que "(...) the Grimms original striving to record the oral tradition was gradually replaced (at least from our contemporary perspective) by literary principles" (idem:32).

Ora, frequentemente, a divulgação sobre o papel dos Irmãos Grimm na recolha e difusão dos contos valoriza a postura referida no prefácio da 1ª edição, onde afirmam o respeito pela tradição oral (afirmação que, na época, todos os coleccionadores faziam...), deixando no esquecimento a mudança de atitude, com a introdução das alterações das edições posteriores. Aliás, os seus informantes (salvaguardando as dúvidas que permanecem por informações contraditórias que encontramos nas várias fontes bibliográficas consultadas...) foram sobretudo jovens mulheres educadas, da classe média ou da aristocracia, com quem os irmãos Grimm conviviam, e que lhes contavam as histórias ouvidas às amas, às governantas, às criadas. Assim,

"Most of the Brothers' informants were familiar with the oral and literary tradition of tale-telling and combined motifs from both sources in their renditions. In addition to the tales of these storytellers and others who came later, the Grimms took tales directly from books, journals, and letters and edited them according to their taste, preference, and familiarity with different versions" (Zipes, 1989:11).

Como, normalmente, não sabemos a que edições (em vida dos Grimm) correspondem as versões dos contos que circulam actualmente

(quando não sofreram já alterações dos editores posteriores...) existe um desajuste entre o quadro de referências definido e aquilo que estamos a enquadrar nele.

No entanto, apesar desse trabalho de "normalização" dos contos, Donald Haase considera que:

"(...) the textual characteristics of the Grimm fairy tale resist a definitive reconstruction of "original" meaning and invite contradictory responses. Moreover, text-focused fairy-tale interpretation cannot tell us how fairy tales actually operate in the diverse contexts of reception, where the recipient's subjective disposition contributes to the individual response. Without attention to readers' responses, of how Grimms' fairy tales actually become meaningful in their reception. (...) Indeed, Grimms' fairy tales never do give the same answers, which is why they endure. What keeps Hansel and Gretel, and even Jacob and Wilhelm, alive is not their moral character, not what they contain, but the potential they have to play whatever roles are given them, to have meaning conferred upon them, to give an answer to whoever asks the question. It is their protean nature, their many voices, their ability to mirror whatever it is we wish to see, that continually invite our responses and demand our reactions" (1993:17 e 21. Sublinhado nosso).

Além disso, é virtualmente impossível determinar a significação individual que um conto pode ter para cada criança, e avaliar a significação global que os contos podem ter numa determinada época.

Um exemplo curioso destas potencialidades semânticas pode encontrar-se nos diferentes tipos de ilustração de várias edições dos contos, em que a forma de representar, os elementos escolhidos, a caracterização da personagem, a sua expressão, a forma como está vestida, a sua postura, etc., são ilustrativos de

diferentes "formas de ler" os contos. Russ MacMath, no seu recente artigo "Recasting Cinderella. How pictures tell the tale" (1994: 29-34) confirma isso mesmo. Analisando cinquenta e sete livros em dezanove línguas e representando vinte países (centrando-se numa única versão da Cinderela, dos Irmãos Grimm), em edições dos séculos XIX e XX, verifica que apesar de uma certa tendência para estereótipos (Cinderela é apresentada como loira em 80% dos casos e como adolescente em 70%, por exemplo), o mesmo texto e o mesmo episódio (a sua análise incide sobretudo no episódio em que os passarinhos ajudam a menina) revelam, nas diferentes ilustrações, interpretações diferentes e potencialidades renovadoras da significação. Concordamos por isso com a autora quando afirma:

"(...) a comparative illustration study of a single folktale reveals that there is not a single, preserved, visual interpretation. The range of artistic styles overall reveals an encouraging willingness of illustrators to bring new ideas to bear on the conventions of folktale illustration. The return of dormant styles and cyclic motifs is indicative of the resilience of the tale's relevance. Varied settings, shared motifs, and metaphorical allusions take advantage of produce layers of meaning.

Traditional storytellers alter their stories to reflect their own style and to make them meaningful to each new audience. Illustrators now add layers of meaning and relevance to recorded texts as well. Their contribution to traditional folktales is to return them to the realm of living literature. They are the storytellers for our time" (1994:33-34).

Segundo Georges Jean estas reflexões deverão incentivar os pedagogos, os educadores "à jeter un regard sur les implications sociales, politiques, idéologiques des contes merveilleux et à proposer aux enfants et adolescents d'aujourd'hui des récits

ouverts sur la société " (1990:110; sublinhado nosso).

4. AS ADAPTAÇÕES COMO "COMENTÁRIOS" SOCIAIS E CULTURAIS/ INFLUÊNCIAS NA FORMA DAS NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS

Ao abordar as novas versões ou adaptações de contos, sobretudo na perspectiva preconizada por Georges Jean, confrontamo-nos com situações complexas. Nos textos recriados confluem a memória do escritor (e tudo o que ela comporta de referências existenciais), o conhecimento das versões textuais preservadas em fontes escritas (e a que ele, eventualmente, recorre) e ainda, de forma muito significativa, a imaginação, o estilo e a ideologia do novo contador.

Antes de nos debruçarmos em particular sobre as reescritas contemporâneas de contos tradicionais queremos, no entanto, relativizar algumas diferenças entre os "contadores tradicionais" e os "novos contadores", cujos textos são divulgados num suporte material - o livro (que apresenta não só o texto mas também ilustração). Apesar das implicações a vários níveis que isso comporta na relação emissor/receptor, não se trata de uma situação de transmissão totalmente diferente da dos contadores de histórias num contexto de oralidade, porque também estes, segundo Soriano,

"... assument profondément les traditions qu'ils représentent,

manient avec maîtrise et parfois perfectionnent les techniques d'expression verbale qui leur sont léguées, et aboutissent à des oeuvres cohérentes et hautes en couleur, qui dégagent un pouvoir émotionnel intense" (Soriano, 1989:486/487).

Entramos, aqui, no campo da "performance", que devemos lembrar ser típico de toda a literatura associada à tradição oral ou da leitura em voz alta (vd. supra, p.32), mas pensamos dever esbater a dimensão da criatividade (que Soriano destaca em demasia neste contexto) - isto porque o contador/informante, normalmente, conserva-se bastante próximo dos modelos que assimila e precisamente por isso é que os textos tradicionais chegaram até nós, frequentemente, nalgumas versões, sem diferenças significativas relativamente a versões recolhidas há um século atrás.

Ao longo das épocas, o conto apresenta-se simultaneamente como uma realidade que opõe resistência à mudança e como material maleável, que se molda, se transforma para se adaptar às necessidades. Por isso, as diversas elaborações correspondem à evolução de costumes, de crenças, de modos de vida, evolução essa que pode tornar, pouco a pouco, incompreensíveis ou inaceitáveis certos temas, certos motivos ou certos traços (idem:468). Esta é uma das razões pela qual Marc Soriano critica a análise dos contos baseada nos arquétipos (segundo a teoria de Jung), como já referimos: "Ignorer ou minimiser ces transformations pour faire ressortir la constance d'un archétype, c'est ignorer ce qu'il y a peut-être de plus passionnant dans les contes, c'est-à-dire leur manière de vivre et de s'adapter à l'histoire"(idem:469).

Paul Bénichou, num estudo sobre a criação poética no romanceiro tradicional (1968), tece interessantes considerações

sobre estes processos de refundição e combinações múltiplas, o que comprova que esta é uma dinâmica do texto tradicional, ainda que com nuances de variação diferentes, consoante o tipo de texto.

Para justificar a constância de certos temas, Soriano aponta a forma estética, o conteúdo social do conto e a presença de situações fundamentais que implicam a nossa relação com o mundo e o nosso estatuto de ser sexuado.

A permanência de certas relações sociais e económicas através de estruturas políticas diferentes poderá ter um papel determinante na constância de um tema (idem:470), o qual reflectirá, então, processos de adaptação e actualização.

Os contadores anónimos, deixando a sua marca mas não o seu nome, "parce qu'ils assument pleinement leur tradition, sont aussi capables de la transformer, de l'adapter continuellement aux besoins d'un public dont les aspirations se modifient" (idem:487).

Para além dessa dinâmica, situações como a referida no ponto 2., sobre as reescritas actuais dos contos, são extremamente elucidativas quanto ao lugar que ocupam na sociedade actual. O mesmo acontece com as alusões que surgem nos anúncios, na publicidade, nas caricaturas, etc. Wolfgang Mieder, no seu artigo "Fairy-Tale allusions in Modern German Aphorisms" (1993: 149), diz que durante os últimos quinze anos encontrou, nas obras dos escritores alemães, dúzias de aforismos que aludem aos contos de fadas em geral ou a contos específicos e aos seus motivos individuais e conclui que "The reactions of the various authors to fairy tales in general or to specific motifs appear to reflect this ambiguity between the wishful world of the fairy tale and the reality of everyday life". Estes aforismos revestem-se de dimensões muito variadas, como o pessimismo ("Fairy tales are the

digestive medicine of those who are full and who try to completely digest their old utopias with their help"), o didactismo tradicional ("He who reads the Frog King to the child must in the end keep his own promises"), o humor ("You have to kiss many frogs before you find a prince"), o estatuto da mulher e as questões sexuais ("Brier Roses of today are awake and wait for the prince who will go to bed with them"). Muitas das alusões entram na esfera do erótico e até da promiscuidade sexual. Mieder considera o escritor alemão contemporâneo Werner Mitsch como o criador mais prolífico deste tipo de aforismos. Alguns revelam uma reflexão socio-política sobre a sociedade moderna ("German fairy tales have no happy-end. In German fairy tales kings and princes win", "There is often more truth contained in old fairy tales than in new governmental platforms").

Algumas adaptações e recriações, com uma dimensão irreverente, subversiva, irónica e satírica funcionam como comentários sociais e culturais. Actualmente, esse efeito obtém-se sobretudo na relação com a literatura infantil, uma literatura que se pretende criativa e crítica. Vejam-se os exemplos de escritores de diferentes países, dos quais indicaremos apenas uma ou outra obra significativa neste campo, como Marcel Aymé (Les contes Bleus du Chat Pêrché, 1963), Roald Dahl (Revoltinq Rhymes [Histórias em verso para meninos perversos], 1982), Grégoire Solotareff e Nadja (Le Petit Chaperon Vert, 1989; La Laide au Bois Dormant, 1991), Philippe Dumas e Boris Moissard (Contes à l'envers, 1990), Susie Morgenstern (Même les princesses doivent aller à l'école, 1991), Ann Jungman (Cinderella and the hot air ballon, 1992), Carole Diggory Shields e Paul Meisel (I am really a princess, 1993).

Este filão tem também sido explorado por escritores de língua

portuguesa, como por exemplo, no Brasil, Cora Rónai (Sapomorfose ou O Príncipe que coaxava, s/d [1983]), Ruth Rocha (O Reizinho Mandão, 1985) e, em Portugal, Adolfo Simões Muller (Histórias da Velha do Arco, 1985), Luísa Ducla Soares (A Princesa da Chuva, 1984), António Torrado (Dez contos de Reis, 1990), ou Alice Vieira (Graças e Desgraças da Corte de El-Rei Tadinho monarca iluminado do reino das cem janelas, 1984).

Estes são óptimos exemplos da concretização daquilo a que temos chamado diálogos entre Literatura de Tradição Oral e Literatura Infantil, explorados numa vertente possível mas não única - a do humor e da ironia. /

Estes contos não se situam todos no mesmo nível de intertextualidade com os contos tradicionais. Alguns remetem para o universo dos contos em geral, pelas personagens, situações-tipo, episódios, poderes mágicos, etc., outros subvertem um conto concreto. As incidências ideológicas também não são sempre as mesmas, mas, não sendo oportuno resumir aqui todos eles, referiremos apenas dois ou três mais em pormenor para que os exemplos adquiram mais consistência.

Em Cinderella and the hot ballon, o título remete-nos de imediato para um contexto diferente do do conto tradicional, onde invenções científicas deste tipo não têm lugar, ainda por cima associadas a uma personagem feminina dominada, cingida ao espaço-casa, fechado, que se opõe ao espaço aberto necessário à existência e funcionamento de um balão de ar quente (símbolo de invenção, viagem, aventura, descoberta). O título da tradução espanhola, a que tivemos acesso, La Cenicienta rebelde, salienta uma característica da personagem que ganha de imediato contornos concretos para quem conheça o título original. Neste conto de Ann

Jungman, a figura da madrasta desaparece e a permanência frequente da menina no espaço da cozinha é uma opção (no entanto, este espaço não é um espaço de trabalho para ela, visto que há criados) e não o resultado de uma exclusão de outros espaços mais valorizados socialmente, nem a consequência da sua timidez, já que o que ela gosta é de trepar às árvores, montar a cavalo sem cela, patinar sobre uma fina camada de gelo (de frisar aqui a *fina camada de gelo*, reforçando o prazer do risco) e correr descalça. Quando chega a notícia do baile Cinderela não quer ir e quando a fada-madrinha aparece para lhe oferecer um lindo vestido e uns sapatos de cristal ela pede antes vestidos para as criadas e a cozinheira e um coche e cocheiros para elas passearem. Foram todas passear, enquanto Cinderela ficou a cozinhar, e divertiram-se tanto que a fada-madrinha resolveu juntar-se-lhes. Quando regressaram fizeram um baile e a fada transformou as rãs em músicos e jovens. Foi uma grande festa, à qual se juntaram os vizinhos, os convidados do rei, que entretanto ouviram o bulício daquela festa e deixaram o palácio para irem para lá, e finalmente até o rei e a rainha foram.

Cinderela subiu a uma árvore para apreciar a festa. Apareceu então um jovem triste que disse ser o Príncipe Encantado, muito desgostoso por ter esse nome, visto que preferiria chamar-se Pepe (na versão espanhola). Cinderela leva-o para dançar com ela e descobrem que gostam exactamente das mesmas coisas. Então Cinderela propõe-lhe que fujam os dois. Pepe tem medo do rei, seu pai. Cinderela vai então pedir à fada-madrinha para ela transformar uma abóbora em balão, sobe para o balão, chama o príncipe e o balão começa a elevar-se nos ares. O rei, o pai e as irmãs de Cinderela gritam, ordenando-lhes que voltem mas Cinderela

Jungman, a figura da madrasta desaparece e a permanência frequente da menina no espaço da cozinha é uma opção (no entanto, este espaço não é um espaço de trabalho para ela, visto que há criados) e não o resultado de uma exclusão de outros espaços mais valorizados socialmente, nem a consequência da sua timidez, já que o que ela gosta é de trepar às árvores, montar a cavalo sem cela, patinar sobre uma fina camada de gelo (de frisar aqui a *fina camada de gelo*, reforçando o prazer do risco) e correr descalça. Quando chega a notícia do baile Cinderela não quer ir e quando a fada-madrinha aparece para lhe oferecer um lindo vestido e uns sapatos de cristal ela pede antes vestidos para as criadas e a cozinheira e um coche e cocheiros para elas passearem. Foram todas passear, enquanto Cinderela ficou a cozinhar, e divertiram-se tanto que a fada-madrinha resolveu juntar-se-lhes. Quando regressaram fizeram um baile e a fada transformou as rãs em músicos e jovens. Foi uma grande festa, à qual se juntaram os vizinhos, os convidados do rei, que entretanto ouviram o bulício daquela festa e deixaram o palácio para irem para lá, e finalmente até o rei e a rainha foram.

Cinderela subiu a uma árvore para apreciar a festa. Apareceu então um jovem triste que disse ser o Príncipe Encantado, muito desgostoso por ter esse nome, visto que preferiria chamar-se Pepe (na versão espanhola). Cinderela leva-o para dançar com ela e descobrem que gostam exactamente das mesmas coisas. Então Cinderela propõe-lhe que fujam os dois. Pepe tem medo do rei, seu pai. Cinderela vai então pedir à fada-madrinha para ela transformar uma abóbora em balão, sobe para o balão, chama o príncipe e o balão começa a elevar-se nos ares. O rei, o pai e as irmãs de Cinderela gritam, ordenando-lhes que voltem mas Cinderela

e Pepe continuam viagem, prometem escrever e o balão desaparece no horizonte.

É evidente, neste conto, um investimento ideológico subversivo relativamente ao estatuto tradicional da mulher. O mesmo acontece no conto de Martin Waddell (ref. por Zipes, 1995: 28), The Tough Princess (1986): Era uma vez um rei e uma rainha que nunca eram bem sucedidos no que faziam. Perderam todas as guerras e acabaram por viver em caravanas no bosque. A rainha ficou grávida. Nasceu uma princesa grande e forte. Os reis procuraram uma bruxa que a colocasse em perigo para um príncipe a ir salvar. Mas, a princesa Rosamund matou a bruxa e partiu na bicicleta do rei para procurar o seu príncipe encantado. Viveu numerosas aventuras mas não encontrou um príncipe que a merecesse. Então ouviu falar de um certo príncipe que vivia num castelo. Encontra, então, esse príncipe adormecido, que beija. Ele acorda e salta do leito, pronto a bater-se. Ela também se prepara para a luta. No entanto, quando os seus olhares se cruzam apaixonam-se. Partem juntos e vivem felizes para sempre.

Neste conto não se foge ao estereótipo do final feliz mas o percurso feito pelas personagens sofre um investimento ideológico muito claro, como víamos no conto anterior. Logo quando nasce, a princesa é "grande e forte", atributos habitualmente das crianças do sexo masculino, o que prepara de imediato o leitor/ouvinte para um actuação diferente por parte da personagem feminina.

No caso de Même les princesses doivent aller à l'école é sobretudo a problemática das transformações sociais e económicas que está em questão, com a necessidade que os reis têm de deixar o castelo e ir viver para um apartamento, a princesa que se quer integrar numa escola comum, como as outras crianças, a

relativização da importância de cada ser humano em função das relações afectivas (Alyestère recebe um choque ao ouvir o pai da sua colega de escola chamar-lhe "princesa" e pergunta-lhe: "Tu veux dire que toi aussi tu es une princesse?", a colega Laurence responde-lhe: "Tu es vraiment une nouvelle! Bien sûr que j'en suis une! Toutes les petites filles sont des princesses... aux yeux de leurs papas." E , assim , quando chega a casa, não tendo ainda integrado as novas referências sociais e culturais, funcionando ainda dividida entre dois quadros de valores diferentes, ela diz que a escola está cheia de princesas). A menina consegue, gradualmente, não só a sua integração numa sociedade onde todos têm que trabalhar e aprender mas consegue, também , que o pai e a mãe compreendam o novo papel que têm de desempenhar. No entanto, "Alyestère ne se sépara pas de sa couronne qui, de temps en temps, quand il lui arrivait de se gratter la tête, lui rappelait qu'elle était surtout un être humain, même si elle était une princesse, et qu'elle était quand même une princesse, même si elle était un être humain".

Jack Zipes considera que os contos contemporâneos que parodiam ou subvertem os tradicionais colocam em questão muitos aspectos que nos habituámos a encarar como verdadeiros e belos. Os novos contos de fadas exploram o potencial escondido dos contos de fadas clássicos para restaurar em nós o saber e traduzem a possibilidade de um processo de socialização diferente daquele que fora veiculado pelos contos tradicionais. Eles questionam a ilusão de uma vida feliz e a universalidade dos contos de fadas clássicos de forma a fazerem-nos tomar consciência de que temos um caminho a percorrer:

" (...) ce n'est pas la Belle au bois dormant qui a besoin d'être reveillée mais plutôt nous en tant que lecteurs et créateurs des contes de fées. Dans la mesure où nous voulons que notre imagination soit critiquée et que nous voyons d'autres horizons dans leur qualité et différemment de ce que nous lisons de nos jours dans les livres de contes de fées" (Zipes, 1995: 29).

Todas as histórias referidas neste capítulo foram conscientemente inseridas num discurso cultural visando um processo de mudança.

Esta corrente de subversão do discurso do conto de fadas desenvolveu-se sobretudo a partir da década de 1960 mas é curioso verificar que alguns contos tradicionais contêm já em si esse germe corrosivo do "status quo". Na década de setenta, como ilustra Robert Leeson (1985), as pesquisas feministas no campo da Literatura Tradicional trouxeram à luz muitos contos esquecidos, que se afastam, por exemplo, das representações estereotipadas dos papéis sexuais (Alison Lurie (Ed.), Clever Gretchen and other Forgotten Folk Tales, 1980; James Riordan, The Woman in the Moon and other tales of forgotten heroines, 1984; Jay Williams, The Practical Princess and Other Liberating Fairy Tales, 1979).

Jack Zipes salienta o papel desempenhado por três escritores que antecederam o movimento de subversão das narrativas tradicionais, nos finais do Séc. XIX e princípios do Séc. XX, os quais, sem assumirem propriamente uma atitude revolucionária, e sendo hoje considerados como "clássicos", impuseram, no entanto, a reestruturação das relações sociais, questionando o poder arbitrário: Georges MacDonald e Oscar Wilde em Inglaterra e L. Frank Baum nos Estados Unidos.

Ora, no que diz respeito aos contos que analisaremos na Parte

PARTE II

CAPÍTULO I

CONTOS TRADICIONAIS PORTUGUESES - DIÁLOGOS COM ESCRITAS CONTEMPORÂNEAS: ANTÓNIO TORRADO E ALICE VIEIRA

1. RETROSPECTIVA DAS RECOLHAS DE CONTOS EM PORTUGAL (SÉC.XIX-XX)

Não é nosso objectivo debruçarmo-nos aqui sobre as motivações, objectivos, metodologia ou âmbito de análise dos colectores e/ou investigadores que, em Portugal, têm contribuído para a preservação deste património cultural mas alguns aspectos merecem ser salientados.

Adolfo Coelho, responsável pela 1ª colecção de contos populares publicada em Portugal (1879), na linha dos paradigmas científicos do seu tempo assume a posição de mitógrafo convicto mas extremamente prudente e crítico, condenando "a mania de tudo explicar por mitos astronómicos, especialmente solares, /que/ leva a ridículos exageros" (1993 (a):27-28). Quanto à autenticidade dos textos que apresenta, afirma:

"Não amplificámos nenhum; não introduzimos nenhum adjectivo, nenhum ornato; cortámos apenas alguma repetição inútil, introduzimos apenas e raramente algum pronome que a reprodução escrita torna necessário. Como os contos da primeira categoria, isto é, os que nós coligimos directamente da tradição viva, foram ouvidos de preferência de pessoas que se exprimiam bem, não apresentam deturpações grosseiras de palavras; uma ou outra entendemos dever corrigi-la; conservámos, porém, as formas provinciais interessantes com todo o cuidado" (1993(a):41).

Este tipo de declarações é comum a todos os coleccionadores desta época, a começar pelos Irmãos Grimm, como vimos, atitude que Garrett também assumira relativamente ao Romanceiro, ainda que, frequentemente, as alterações introduzidas fossem bastante mais significativas do que aquilo que eles assumiam.

Consiglieri Pedroso, alguns anos mais tarde, na "Nota Introdutória" dos Contos Populares Portugueses (1910) também afirma:

"Todos os contos que figuram neste volume foram coligidos directamente da tradição oral, de modo que a sua genuinidade é de todo o ponto irrefutável. (...) A presente colecção representa, pois, o que nos foi dado colher da boca virgem do povo, e vem ainda impregnada do suave perfume da alma popular, não tendo tido tempo de perder por alterações ou adulterações eruditas a sua fragrância original. (...) Respeitando com todo o escrúpulo a espontaneidade popular, não nos julgámos autorizados a retocar, sob o pretexto de uma falsa compreensão artística, a linguagem dos narradores(...)" (1992:32-34).

Nestas considerações, Consiglieri Pedroso retoma conceitos que já Almeida Garrett defendia, quase cem anos antes, no Prefácio de "Adozinda" (1828).

Há, claramente, uma ideologização na fixação dos textos, dependente da forma como se olha o povo e as manifestações culturais a ele associadas.

Quanto ao papel dos contos na educação, Adolfo Coelho é também o primeiro a atribuir, em Portugal, grande importância às relações entre a Pedagogia, a Educação e a Etnografia, mais concretamente

"ao papel essencial que cabe aos elementos tradicionais na educação, nomeadamente o conto popular e o jogo - e também os provérbios, rimas e outras espécies congéneres -, que são expressões espontâneas da humanidade ou estádios primordiais, que correspondem à mentalidade infantil, e são por isso as formas mais convincentes para o desenvolvimento natural da imaginação e do movimento corpóreo a ter em conta na educação da criança" (Oliveira, "Introdução" a Coelho, 1993(a):32).

Também Teófilo Braga, no "Preliminar" da 1ª edição dos Contos Tradicionais do Povo Português (1883), refere que:

"Os contos tradicionais são imensamente simpáticos às crianças, e já Platão os considerava como um excelente meio de educação. (...) O intuito pedagógico desnaturou o conto com o exclusivo fim moral; perdeu-se a intuição da beleza tradicional, da singeleza popular, e a poesia espontânea do passado achou-se substituída pela invenção pedante dos mestres. Só depois da renovação da pedagogia como ciência aplicada da psicologia, é que os contos tradicionais e os jogos infantis foram considerados como elementos de educação, aproveitando antes de tudo as primeiras curiosidades do espírito e a coordenação dos movimentos. Visámos também a este fim, velando a nudez de algumas narrativas, ou deixando fora da nossa colecção contos cujas situações perturbariam a ingenuidade infantil" (sublinhado nosso), (1994, I:28).

Critica também a posição de Garrett que, em 1830, no seu

tratado "Da Educação", dá razão a Rousseau, mostrando-se contrário a que se contem ou leiam (sublinhado nosso) fábulas e contos às crianças, por não ser lícito brincar com a verdade, nem com as ilações morais. Teófilo comenta ainda:

"O que absolve Garrett é o uso que se fez comendo fábulas e imaginando contos de mero artifício pedagógico, como os de Mme de Beaumont, e congêneres; desnaturando o sentimento da tradição, que tanto se manifesta nas épocas de decadência. A simpatia natural das crianças pelas fábulas corresponde ao atavismo do estado psicológico de um fetichismo espontâneo primitivo que orientou a imaginação humana tão lucidamente estudado por Comte" (1992, II:62).

Mais de meio século depois, aliás, Luís da Câmara Cascudo, na sua obra Literatura Oral no Brasil, terminada em 1949, escreve que a finalidade desta literatura "não é distrair ou provocar sono às crianças mas doutrinar, pondo ao alcance da mentalidade infantil e popular, por meio de apólogos, estorietas rápidas, o corpo de ensinamentos religiosos e sociais que preside à organização do grupo" (1984:35).

Esta identificação intelectual e afectiva povo-criança, típica do séc. XIX, está totalmente ultrapassada pelos estudos de psicologia infantil mas vamos colocá-la claramente de forma polémica perante a situação da "recuperação" actual de contos tradicionais em edições para crianças.

Não estaremos nós, no séc. XX, a reproduzir alguns conceitos do séc. XIX, ainda que diluídos numa perspectiva estética e pedagógica diferente? Ideologicamente não estaremos, absurdamente, a mitificar a criança e o povo como arquétipos da pureza de uma idade do ouro do ser humano?

*

* *

Nesta retrospectiva das recolhas de contos em Portugal remetemos para um conjunto de textos que ilustram a riqueza da tradição portuguesa e reunimos uma informação que circula habitualmente dispersa, se bem que os recentes trabalhos sobre Literatura Infantil e suas inevitáveis remissões, em muitos casos, para a Literatura de Tradição Oral comecem a facilitar o acesso a referências bibliográficas; assim como algumas reedições de Romanceiros, colecções de contos, recolhas de lengalengas, têm possibilitado ao leitor comum e não apenas ao investigador mergulhado em alfarrabistas ou bibliotecas, o conhecimento desses textos.

Esta informação é também, obviamente, fulcral como referência intertextual para a análise de textos que nos propomos desenvolver.

Para uma síntese sobre a redescoberta da chamada cultura popular em Portugal a partir do séc. XIX veja-se o texto de Pere Ferré (1993).

*

* *

Antes das publicações mais significativas de recolhas de contos no séc. XIX, outras publicações, relevando de um cada vez maior interesse por uma literatura associada à cultura do povo, tinham já atestado essa característica que iria ser uma das marcas mais importantes deixadas pelo movimento romântico. A Adozinda, de

Almeida Garrett, editada em 1828, texto inspirado num romance tradicional, e o Romanceiro (publicado entre 1843, vol.I, e 1851, vol.II e III), foram as primeiras publicações mais significativas neste campo mas logo começou a desenvolver-se também o entusiasmo pela recolha e publicação de contos.

Ao longo do séc. XIX, as tendências e movimentos nacionalistas influenciaram o desenvolvimento da reflexão antropológica, centrada na cultura popular, como "um instrumento cultural e ideológico da identidade nacional" (Leal, 1994: 13). "(...) Teófilo Braga é, talvez em conjunto com Adolfo Coelho, aquele onde é mais clara a articulação entre a antropologia e a problemática da identidade nacional" (idem: 14; vd. tb. Ferré, "Nota Prévia" ao Romanceiro Geral Português, de Teófilo Braga, Lisboa, Vega, vol.I, 1982).

A palavra *Folk-Lore*, com o sentido de "sabedoria do povo", aparece pela primeira vez em 1846, no jornal *Athenaeum*, publicado em Londres, e obtem uma grande aceitação. Segundo Jorge Dias "Portugal foi o primeiro país latino que a adoptou, e Adolfo Coelho quem primeiro a usou entre nós, num seu artigo sobre "Os Elementos Tradicionais da Literatura", publicado na *Revista Ocidental*, em 1875" (apud Oliveira, 1993:20). Adolfo Coelho atribui-lhe então um sentido muito amplo, de acordo com a sua tradução literal do inglês: "o saber popular em todas as suas ramificações" ou "todas as formas de vida do povo". Estes estudos desenvolvem-se não só na Europa mas também na América e a fundação da *Folk-Lore Society*, em Londres, com a revista *Folk-Lore* (em que os nossos mitógrafos publicarão por vezes os seus trabalhos, nomeadamente Consiglieri Pedroso a primeira versão, parcial, em inglês, dos seus contos, em 1882), vem apoiar e dar coesão a esta

III, confrontamo-nos com novas versões de contos tradicionais, que não se situam num registo paródico como muitas das que acabamos de referir, mas onde a simbiose memória/imaginação é claramente assumida, num suporte escrito, que se afasta das características do *anonimato* e da *espontaneidade* (vd. Parte I, cap.II).

Curiosa é a "dosagem" entre as marcas de oralidade e as de literatura escrita, reforçando esta as características da tradição oral, num processo onde os dois discursos se confundem. O reforço de processos como as estruturas enumerativas ou certas fórmulas discursivas é uma opção consciente e intencional, relevando de uma certa concepção e construção da narrativa mas também de um posicionamento político-ideológico face a manifestações discursivas típicas da oralidade, que podem conduzir a um discurso não aceite por fuga à norma não só da linguagem padrão, porque aí poderia coincidir com o "desvio" valorizado na literatura canónica, mas por uma incidência em procedimentos também à margem da derrogação de normas aceites como elaboração artística. Ou seja, estes contos socorrem-se simultaneamente de uma aproximação à literatura oral e de uma aproximação à literatura escrita, exigindo que nos situemos na perspectiva que defendemos logo na **Introdução** deste trabalho e no capítulo II, a de que a riqueza do texto está precisamente em poder ser encarado como "texto aberto" e de que na sociedade actual dificilmente podemos estabelecer uma fronteira entre estas manifestações literárias, já que o circuito de comunicação funciona em vários sentidos.

PARTE II

Este será o nosso corpus de base, relativamente às recolhas, o qual, não sendo exaustivo, é bastante representativo do trabalho feito neste campo nos últimos cem anos.

Não restringimos a estes nomes a importância das recolhas feitas mas consideramos serem estas as mais significativas referências, se bem que não devam ser esquecidos nomes como o de António Alexandrino (o qual publicou várias recolhas na revista *A Tradição*, entre 1898 e 1904), Maria Amália Vaz de Carvalho, e já no nosso século, o trabalho de, Branquinho da Fonseca, Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira, Adolfo Simões Muller, Viale Moutinho, Fernando de Castro Pires de Lima (se bem que estes se tenham limitado a fazer uma selecção de recolhas anteriormente publicadas), Manuel Viegas Guerreiro. Este, com mais algumas contribuições, será o nosso corpus complementar, só referido pontualmente, pelo interesse particular de alguma versão diferente ou adaptação, visto que estes autores (excluindo António Alexandrino e Manuel Viegas Guerreiro) apenas divulgam textos seleccionados de outras recolhas. No caso em que essas selecções são assumidas como "para crianças" a adaptação também surge, por vezes.

É curioso registar como alguns destes autores apresentam as colecções de contos que organizam. Maria Amália Vaz de Carvalho (e Gonçalves Crespo) indicam Andersen e os Irmãos Grimm como as principais fontes: "Simples coleccionadores, nós não fizemos mais do que escolher com esmero e com escrupulo o que mais adequado nos pareceu à índole e ao entendimento infantil". Este texto faz parte de umas palavras prévias, dirigidas "Às Mães".

Pires de Lima não indica a proveniência dos contos e escreve que, com esta publicação, pretende "(...) entreter a imaginação

infantil com aquela porção de fantasia e de irreal que é o pão de espírito da infância. (...) estes contos que apresentamos é à primeira infância que se destinam e deles participam as figuras que povoam o mundo de transfiguração e de sonho em que ela vive" (1957:9).

Branquinho da Fonseca indica as fontes (Teófilo Braga, Consiglieri Pedroso e Trancoso) mas não dá qualquer referência quanto ao público a que se dirige. É, no entanto, um livro com ilustrações a preto e branco (como o de Maria Amália Vaz de Carvalho e ao contrário do de Pires de Lima) e na contracapa surge a indicação "Dos doze anos em diante".

O volume de Viale Moutinho apresenta-se como "Antologia". O organizador não indica as fontes mas refere: "Para este volume transcrevi os contos tal como os encontrei nas recolhas donde foram primitivamente publicados", ainda que confesse que numa ou noutra parte retocou minimamente a redacção. Frisa:

"Não se trata de um livro para crianças, obviamente. Engana-se na porta quem aqui vier procurar o que há em Perrault ou nos Irmãos Grimm. Eles, sim, publicaram, em 1697 e 1813, obras fundamentais em contos populares, com temas seleccionados para divertimento mais ou menos útil expressamente para os mais novos" (s/d:12-13).

Ora, Viale Moutinho não é muito rigoroso nesta remissão para os Irmãos Grimm, já que a 1ª edição (1812-1815) não é expressamente para crianças, só a partir de 1819 as edições são pensadas mais em função desses receptores e só em 1825 surge uma edição mais reduzida de grande divulgação junto do público infantil. Inicialmente os Irmãos Grimm estão sobretudo

interessados em despertar o interesse de um público adulto. É também curioso verificar que apesar de Viale Moutinho considerar que "Foi, pois, no interesse de um público vasto que se organizou e editou este livro de contos tradicionais portugueses", muitos dos textos presentes neste volume são afinal os mesmos que aparecem nas outras antologias dirigidas preferencialmente ao público infantil.

Voltando ao trabalho de recolha, muitos contos foram publicados primeiro em revistas de carácter regional e só depois reunidos em volume, outros continuam dispersos, tornando-se muito difícil ter uma percepção exacta não só da quantidade e diversidade de contos da tradição portuguesa mas também das particularidades das diferentes versões, consoante as regiões em que são contados.

A título de exemplo, refiram-se algumas revistas que desempenharam importante papel na publicação de recolhas de contos, textos esses que, em grande parte, continuam sem publicação organizada em volume, tornando-se, assim, de difícil acesso. É o caso da *Revista do Minho*, publicada entre 1889 e 1914; de *A Tradição - Revista mensal d'etnographia portugueza, illustrada*, publicada pela Câmara Municipal de Serpa, entre Janeiro de 1899 e Junho de 1904; o *Arquivo Transtagano*, revista publicada em Elvas entre 1933 e 1938, que editaram ou reeditaram contos recolhidos da tradição oral. A este nível muitas outras publicações haveria a referir, assim como monografias de reduzidíssima circulação, mas esse é um *corpus* que não seleccionámos para esta fase do nosso trabalho e que, portanto, não explorámos.

2. PROPOSTAS DE CLASSIFICAÇÃO



A diversidade de contos existente em cada cultura e/ou várias culturas tem dado origem, por questões operacionais e de análise temática e/ou formal, a vários tipos de agrupamento e de classificação, sendo a de Anti-Aarne e Stith Thompson a mais conhecida internacionalmente. Apenas tivemos acesso à classificação de Thompson de 1932-1936, que tomou como referência a de Anti-Aarne, de 1910, aumentada em 1928 e de novo alargada por Thompson em 1964.

A classificação de Stith Thompson baseia-se nos elementos da narrativa para definir os **motivos** e organiza-se em 23 secções, que, por sua vez, ainda se subdividem em vários grupos (6). Não parece, no entanto, permitir ultrapassar a rigidez de fronteiras que Denise Paulme critica na proposta de classificação baseada no **assunto** da intriga (e já apresentada por A. Aarne), a qual cria três grandes subclasses: I. Contos de animais; II. Contos propriamente ditos; III. Anedotas. Cada uma destas subclasse divide-se em sete categorias: 1) o inimigo mágico, 2) o conjunto mágico, 3) a tarefa mágica, 4) o auxiliar mágico, 5) o objecto mágico, 6) a força ou o conhecimento mágico, 7) outros elementos mágicos.

Denise Paulme (1986:9) considera que este agrupamento é puramente empírico, apresentando, entre outros, o argumento de que a classificação de um conto sob uma única rubrica é sempre arbitrária, pelo que, apesar de extremamente importante, esta classificação deverá servir apenas como ponto de partida aos

classificação deverá servir apenas como ponto de partida aos investigadores. Denise Paulme refere, relativamente aos contos africanos, que a maioria dos trabalhos recentes os classifica ainda em "contos maravilhosos", "contos de costumes" e "contos sobre animais", salientando as classificações propostas por A. Walker, que apresenta, de um lado, "os contos de fadas ou narrativas maravilhosas que se passam num país encantado" e do outro os "contos propriamente ditos, apólogos, fábulas, em que aparecem alternadamente pessoas e animais", e por Ruth Finnegan, que distingue os "contos de costumes", os "mitos das origens" e as "histórias de animais". No entanto, Denise Paulme continua a considerar insatisfatórias estas classificações (1986: 19) (7). Verificamos que, na maioria dos casos, elas apenas podem ser aproximativas porque os contos podem relevar de várias categorias.

Também E. Meletinsky critica a classificação de Aarne - Thompson pelo seu empirismo e pela ausência de uma definição rigorosa da noção de "motivo", subjacente aos agrupamentos, e propõe, para obviar a este empirismo, uma classificação do ponto de vista semioestrutural (1989: 21) (8). Referimos ainda, para atestar esta polémica, a também recente proposta de Heda Jason (1989: 79-80) que engloba três subgéneros: "the heroic fairy tale", "the female fairy tale" e "the reward-and-punishment fairy tale", podendo cada um deles assumir uma das três formas semânticas de *maravilhoso*, *realista* ou *carnavalesco*.

A preocupação com a classificação dos contos vem, no entanto, já do século passado, apesar de actualmente continuarem a surgir novas propostas. Os colectores portugueses têm também, desde essa época, apresentado várias sugestões. No entanto, a primeira colectânea que é publicada no século XIX, em 1879, Contos

Populares Portugueses, da responsabilidade de Adolfo Coelho, não se apresenta qualquer classificação. Teófilo Braga (1883) será um dos primeiros a propor uma classificação, fazendo uma divisão dos contos em três grupos, com algumas subdivisões: Parte I - Contos de Fadas e Casos da Tradição Popular (Secção I: Contos Míticos da Aurora, do Sol e da Noite; Secção II: Casos e Facécias da Tradição Popular); Parte II - Histórias e Exemplos de Tema Tradicional e Forma Literária; Parte III - Lendas, Patranhas e Fábulas.

Consiglieri Pedroso, nos Contos Populares Portugueses, cuja 1ª edição surge cerca de trinta anos mais tarde, em 1910, não agrupa os contos que apresenta em diferentes secções, se bem que considere que na totalidade da literatura popular em prosa o povo distinga os contos de fadas, as histórias morais, as fábulas, as anedotas e as lendas, classificação a que ele reconhece falta de carácter científico mas com a vantagem de ser tradicional.

Remetemos também, relativamente à tradição em língua portuguesa, para a classificação proposta por Câmara Cascudo, em 1898, que apresenta, para o Conto Popular Brasileiro, *contos de encantamento, contos de animais, facécias, contos religiosos, contos etiológicos, contos do Demónio Logrado, contos de adivinhação, contos de Natureza denunciante, contos acumulativos e contos do ciclo da morte* (Cascudo, 1984:256).

Alda da Silva Soromenho e Paulo Caratão Soromenho propõem, para o enorme conjunto de contos recolhidos por Leite de Vasconcellos entre 1878 e 1939 e publicados em 1964 e 1969, uma classificação que se distribui por vários Ciclos, os quais se agrupam em duas Secções: Contos e Lendas. Contos: I Ciclo: Animais; II Ciclo: A Bela e o Monstro; III Ciclo: Cristo e S. Pedro; IV Ciclo: Enigmas; V Ciclo: Entes Sobrenaturais; VI Ciclo:

Entre Marido e Mulher; VII Ciclo: Facécias; VIII Ciclo: A Gata Borralheira; IX Ciclo: Heranças; X Ciclo: Instrumentos Maravilhosos; XI Ciclo: Nossa Senhora; XII Ciclo: Pecados Mortais; XIII Ciclo: O Pedro das Malas-Artes; XIV Ciclo: O Sabor dos Sabores. Lendas: I Ciclo: Lendas Religiosas; II Ciclo: Lendas de Entidades Míticas; III Ciclo: Lendas Históricas; IV Ciclo: Lendas de Mouras e Mouros; V Ciclo: Lendas Etiológicas; VI Ciclo: Lendas de Povoações Desaparecidas.

Posteriormente, nos Contos Populares Portugueses (Inéditos) (1984; 1986), recolhidos entre os anos 40 e os anos 80, por várias pessoas e iniciativas, Alda da Silva Soromenho e Paulo Caratão Soromenho conservam esta mesma classificação na organização dos dois volumes.

Quanto a Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira (1977) apresentam os seguintes agrupamentos, dentro dos quais aparecem, pontualmente, referências a ciclos mais específicos: "Manhas, Patranhas e Artimanhas", "Quando os animais falavam", "Lendas e Crendices, Mistérios e Prodígios", "Exemplos, Sentenças e Proveitos", "O Livro das Artes Mágicas" (dentro do qual se incluem o Ciclo da Branca-Flor, o Ciclo da Branca de Neve e o Ciclo da Gata Borralheira) e ainda "Glosas Cultas dos Temas Populares".

Estas propostas, nalguns casos tão pouco coincidentes e baseadas em critérios tão diferentes, ilustram a dificuldade de reduzir os contos a esquemas interpretativos que permitam salientar apenas um aspecto como determinante no seu funcionamento ou significância. Além disso, o facto de os termos em que se decompõe uma narrativa serem permutáveis e permitir mudanças que podem introduzir "nuances" nas diferentes versões torna ainda menos "fiável" uma classificação estanque:

"(...) o discurso de classificação do conto da tradição oral permanece acentuadamente dubitativo, quando, superados quaisquer deslumbramentos formalistas, a Ciência Literária tende a retomar o homem e o(s) sentido(s), orientada para uma reconciliação com as suas próprias memórias, no quadro (interdisciplinar) das Ciências Humanas (e Sociais)". (Emílio, 1989:206)

Esta questão relaciona-se com a "tensão" conservação/inação, determinante na permanência e evolução do conto, já que a parte de invenção pessoal é limitada, visto o auditório, que frequentemente já conhece a história, exigir respeito pelo modelo. No entanto, o contador, mesmo respeitando a estrutura e os motivos do conto introduz por vezes notas da sua personalidade e pequenas variações. Olga Nagy (1989: 250) dá também testemunho de uma situação contrária ao nível da reacção do auditório:

"Des narrateurs roumains ou hongrois des exploitations forestières, pour se conformer aux attentes et aux exigences de leur auditoire se sont trouvés dans l'obligation de raconter toujours quelque chose de nouveau, d'inattendu, de surprenant, aussi bien dans le contenu du récit que dans sa structure et son style".

Assim, é fácil perceber que os contos se transformam também sincronicamente no interior de uma mesma sociedade e que essa transformação pode ter explicações muito variadas:

"Un changement n'est jamais gratuit: un conte s'éclaire en fonction de son auditoire, la connaissance de celui-ci est nécessaire pour pleinement goûter l'art du narrateur. Mais le conte lui-même, dans les avatars qu'il a subis en voyageant, reflète et permet donc de mieux saisir les soucis premiers du public qui se délasse à l'entendre" (Paulme, 1986: 17).

Se bem que Denise Paulme apresente estes pressupostos como introdução ao seu ensaio sobre a morfologia dos contos africanos, esta questão é passível de ser colocada no contexto dos contos que nos interessam - o corpus seleccionado da tradição portuguesa e a sua recriação literária para um público, em primeira instância, infantil.

*

* *

Queremos salientar que não é nossa preocupação procurar versões originais ou iniciais, de onde as outras terão derivado, aliás, essa pesquisa, como considera Denise Paulme, é ilusória: o que existe são versões mais ou menos ricas umas do que as outras e não mais ou menos importantes, já que cada uma, encarada no contexto que lhe deu origem, é igualmente digna de interesse (1986: 12). Os contos terão sempre aspectos semelhantes e diferentes porque toda a sociedade se confronta com a problemática da relação entre os seus membros (dimensão sempre presente nos contos) mas nenhuma sociedade é o "duplo da outra".

É este facto que leva também Marc Soriano a contestar a noção de "arquetipo" apresentada por Jung e Marie Louise von Franz, como já vimos:

"En fait, la notion d'archétype entraîne une altération de la réalité. Au nom d'une constance affirmée, on considère comme négligeables des divergences, des différences, des transformations notables entre des versions historiques du même conte. Mais c'est là une attitude profondément anti-historique et qui est contredite sans cesse par les diverses recherches historiques qui se développent à notre époque" (1989:467)

Ainda que não nos situemos numa perspectiva de análise psicanalítica, na linha de B. Bettelheim ou na de Marie-Louise von Franz, parece-nos inevitável aceitar, no entanto, que o conto permite abordar, a nível simbólico, conflitos graves com os quais o ser humano se debate a nível inconsciente.

Antes de passarmos à análise do corpus de contos seleccionados debruçar-nos-emos, nos dois capítulos que se seguem, sobre o conjunto da obra de António Torrado e de Alice Vieira, tentando detectar até que ponto o filão da literatura de tradição oral perpassa na produção literária destes dois escritores.

3. ANTÓNIO TORRADO: UM ESCRITOR NO PEITORIL DA JANELA...

A obra de António Torrado dilata-se pelo conto, poesia, teatro, ensaio, ficção, recolha e adaptação de histórias tradicionais, lengalengas, provérbios e adivinhas populares; e ainda, numa actividade mais didáctica, pela elaboração de livros escolares e livros para-escolares.

A sua importância na interligação da Literatura Infantil e da Literatura Tradicional revela-se não só no seu trabalho como escritor mas também como coordenador das colecções infantis "Lagarto Pintado" e "Caracol", da Plátano Editora, e da colecção "Conto Contigo", da Editorial Comunicação, fundamentais na divulgação da Literatura Tradicional e de adaptações inovadoras (9).

*

* *

O escritor António Torrado descobre sempre novos caminhos no bosque encantado da fantasia, e leva-nos com ele, acreditando que vale a pena ser um "feiticeiro visionário", porque escrever, e sobretudo escrever para a criança, é uma forma de dialogar com o futuro (cf. O Bosque Mínimo). Nesse diálogo com o futuro, ele vai do puro ludismo até à sensibilização para a injustiça social, à crítica à mesquinhez humana, muitas vezes através da ironia, do humor e até de uma certa visão perversa do mundo.

O título deste capítulo - "Um escritor no peitoril da janela" - corresponde a uma frase do próprio escritor (conto "Vítor", in de Vítor ao Xadrez). Escolhêmo-la, descontextualizando-a, porque ela simboliza, na nossa perspectiva, uma postura que consideramos fundamental em António Torrado.

Do manual escolar Livro Aberto (1976), realçamos um texto:

"Quadro Maravilhoso"

Na minha casa há vários quadros.

Uns têm cavalos a correr, outros têm flores, e há um com uma menina a despedir-se de uma pomba.

Gosto muito de olhar para eles. Mas aquele de que mais gosto, e mais me distrai, vou aqui contar qual é.

Fica à esquerda da minha mesa de trabalho, e tem uma larga moldura de madeira.

Ao longe mostra, no alto da serra, umas casinhas perdidas, mais perto o muro do fim da vila e, junto à moldura, as árvores do pomar.

É muito bonito este quadro.

Está a mudar de cor.

No tempo das andorinhas, a serra ao fundo enche-se de verde.

Quando chove, de Inverno, o muro entristece.

Nos dias mais quentes, chegamos a ver o sol brilhar nos vidros das casinhas lá longe.

E quando o pomar já não tem fruta, há folhas amarelas que se desprendem devagarinho e caem no meu quarto.

É uma janela aberta este meu quadro.

A janela é o ponto privilegiado do olhar para o exterior, com ligação ao interior - lembremos as folhas amarelas que se desprendem devagarinho e caem no quarto... - Com uma leve rotação podemos mudar a direcção do nosso olhar e mergulhar no acolhimento, na quentura da casa, espaço de segurança (ou de conflito...), ou projectar a direcção do olhar para o espaço aberto, o espaço novo, onde o "segredo desfraldar da aventura" (vd. "A Laranja", in de Vítor ao Xadrez) espera sempre por nós.

Da janela podemos ver as pequenas coisas que acontecem na nossa rua ou fixar o horizonte e ver muito para além dele.

No conto "Uma história à solta na minha rua" (in A escada de caracol) temos um belo testemunho disto:

"Na minha rua, todos os dias se passam histórias fantásticas. Podem vocês achar exagero, que não será bem assim, que todas as ruas são iguais e os dias iguais em todas as ruas... Pois aí é que vocês se enganam e eu vos direi porquê.

Para caçar uma história na minha rua, como na rua ao lado e em outra ou outras ruas, não é preciso dar muitos passos nem ficar muito tempo à janela. É preciso, isso sim, estar à coca, cheio até aos olhos de atenção... Às duas por três a história vem ter connosco. Muito sorrateiramente ela acaba sempre por vir ter connosco.

(...) Acabada a redacção, lê-se em voz alta, por causa dum bichinho do ouvido, que aprecia muito a música das histórias. E para terminar, põe-se a história à janela, a secar ao sol, ou não fosse ela da minha rua. É sempre assim que eu faço. Não custa nada.(...)"

Histórias de janelas ou "a partir de janelas" encontramos várias - veja-se "A rainha do pátio" (in A escada de caracol):

"(...) Esta [história] contou-me o Filipe, um amigo meu que vive numa casinha modesta, de um só piso, com uma janela virada para um pátio de calçadado irregular, pátio que tem, no meio, uma grande árvore. Outras janelas de outras casas iguais olham para o pátio(...). "Há mais de trinta anos que conheço estes sítios - disse-me o Filipe, debruçado da sua janela. - Nasci aqui.(...) Há cerca de trinta anos, era eu um garoto, com os cotovelos apoiados no parapeito desta mesma janela (...)"

Ou o conto A escada de caracol, história centrada numa menina de vermelho vestida, que colhia papoulas e que é vista pelo narrador da janela de sua casa, num dia de Primavera, "em que o sol começa a bater nos vidros da marquise com mais convicção, como quem pede que lhe abram a janela(...)"

O peitoril da janela é, para além do que se disse, um espaço de instabilidade...

Lembramos duas situações de texto artístico, assumindo "texto" numa acepção semiótica, e por isso referimos primeiro um texto fílmico - "Quarto com vista sobre a cidade" (do realizador James Ivory). Neste filme, uma história de amor inicia-se com a proposta de uma troca de quartos, num hotel de Florença, devido ao desejo de uma das personagens de ter uma janela com vista sobre a cidade. A história desenrola-se em Florença e Inglaterra, num percurso sinuoso, cujos momentos de maior ambiguidade emocional nos apresentam sempre o olhar das personagens através de uma janela. A janela, sobretudo quando surge, entre exterior e

interior, o intermediário do cortinado arrendado e translúcido, é a pedra de toque da nebulosidade dos sentimentos da personagem.

A história de amor tergiversante terminará com o regresso dos dois jovens apaixonados ao mesmo quarto de Florença e a felicidade dos dois é simbolizada pelo momento em que ambos se sentam no peitoril da janela com vista sobre a cidade que viu despertar a sua paixão. E aí temos, de novo, o espaço da abertura para novos horizontes e para o futuro coincidindo com o local de risco.

É essa atitude de aventura e de risco que pensamos ser uma das vertentes da obra de António Torrado.

O outro texto que queremos referir é literário - "Les fenêtres", de Charles Baudelaire:

"Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle." ("Le Spleen de Paris-Les Fenêtres", XXXV, in Oeuvres Complètes, Paris, Gallimard, 1975:339).

É verdade que aqui a perspectiva do olhar é outra mas encontramos novamente a janela como ponto de encontro entre o sujeito que escreve e os heróis que ele observa ou inventa.

No espaço interior é muitas vezes difícil separarmos a dimensão física da psicológica - vejam-se os poemas "Parábola" ou "Da Loucura", incluídos no livro Não se chama chama:

"Parábola"

a cómoda a estante a ternura

Por cada canto destes
a bonança
que esconde os adereços da loucura
que a mura como amansa

mais avança quem descansa na loucura
mais avança na loucura quem a
dança pura
nos projectos da mudança
e usa da loucura da cordura um mundo formulário
de vingança

"Da Loucura"

da loucura ter o peso, não
a forma
os dados sobre a mesa complicados
mais os dedos que poisados
sobre a mesa
não decifrem um poliedro de
seis lados
mas assistam e tranquilos dêem
os dados

No livro de poesia Dos Templos, o mundo interior instaure-se
como sagrado:

"Profuso Templo e Perfumado"

É um templo quebra-luz um templo aroma
dormindo na redoma dos sentidos
com aros de alumínio ogivas de antes
antigas fadas velhas perscrutantes
e sílabas a floradas aos ouvidos
(...)

Ou "Templos Continentes":

Sabes que

há templos sacramentos no litoral dos olhos
ao redor dos dedos
nos lábios torturados em segredo

há templos continentes no escuro das pupilas
no palco monossílabo
dos cílios
onde
enredos resumidos
contendo o acervo árduo de tudo o já esquecido
denunciam
a impulsão da sede.

Há templos imprudentes.

A lacerar as trevas
certos brilhos sibilantes certos trilhos
insubmersos

entre os olhos
- digo-te em cursivo -
a natação dos medos.

Mas decorrente desse posicionamento periclitante no "peitoril da janela", o estatuto de "sagrado" por vezes torna-se ambíguo. Não deixa de ser inesperado, num livro cujo título é Dos Templos, um poema como:

"Protótipos / Simulacros"

No templo dos macacos

os macacos macaqueiam
venerandas macaquices
formulosos simulacros
doutros macacos já vistos.

(...)

*

* *

Este caminhar por atalhos pode parecer um desvio do caminho principal mas é muitas vezes dos atalhos que podemos ter as perspectivas mais interessantes sobre a casa, a aldeia, o monte, que nos interessa ou que nem sabemos que existe e de repente se nos oferece ao olhar.

Assim, tentaremos mostrar como António Torrado por um lado constrói as suas histórias a partir da "arca das lembranças" e como, por outro lado, elas são esse "desfraldar da aventura" que nos coloca perante situações inesperadas, surrealistas até - veja-se o caso do conto "A laranja", em de vitor ao xadrez:

"Veio uma laranja comigo no combóio. À minha frente. Com lugar marcado. E o cheiro a alastrar como um resplendor.

Era a imagem do silêncio. Doce.

Olhava-a eu do meu assento, exercitando a sedução. Sempre esta suspeita, este secreto desfraldar da aventura, no ondular sussurante de um combóio efémero. (...)Bocejou e o sopro dela, radioso, ardente, feriu-me os olhos.

- Abafa-se. Nesta carruagem abafa-se - protestei, mas submisso.

Ela, então, como que tirando partido dum sobressalto do combóio à desfilada, teve um movimento assombroso. Espreguiçou-se. E foi esplêndida.(...)"

Pensamos em José Gomes Ferreira, n'As Viagens de João sem

Medo, em que o herói, a certa altura, vê laranjas azuis com pequenas asinhas voando pelo céu , ou nas pinturas de Marc Chagall. São estas intertextualidades que nos permitem num relance descobrir certas riquezas subtis do diálogo entre as épocas e os vários campos da cultura.

Respeitando a perspectiva anteriormente defendida (vd. Parte I, Cap.III) não faremos uma distinção sistemática entre obras cujo destinatário preferencial seja a criança e as outras, sobretudo porque existem, na obra deste escritor, características comuns que percorrem todos os seus livros. Relembramos o fascínio pela "oratura" e a forma como a sua poesia ilustra a "contiguidade da música e da poesia", de que fala Manuel Frias Martins (cf. supra, p.53).

Por contraponto, esta valorização da "substância fónica", atribui um peso significativo ao silêncio. Quando ele aparece, como no Teatro do Silêncio - 5 exercícios dramáticos em 1 acto, ganha uma densidade dramática que acompanha situações-limite. Por antítese, ele vem reforçar a importância da palavra nas relações dos homens. Nas peças "Os obscuros", "As ligações", "A borracha", por exemplo, as atitudes das personagens são tanto mais dramáticas quanto o seu silêncio se acentua.

A palavra tem uma dimensão mágica que faz acontecer as coisas - n' O Adorável Homem das Neves (texto para teatro também) as personagens convencem-se que se não nomearem as coisas nem as situações, elas não acontecem. Duas crianças, Decas e Irene, conversam. Estão na serra da Estrela com o Tio Chapeleiro, que entretanto desaparecera. Diz Irene:

"Mas os lobos não aparecem assim, sem dar sinal. Os lobos

uivam.

Ouve-se uivar, ao longe.

Decas: Por que é que falaste? Eu não te dizia?

Irene (*assustada*): Falaste o quê?

Decas: Falaste en lobos a uivar e eles uivaram. É sempre assim." (Sublinhado nosso).

Lembramos como este poder da palavra está presente em Alice no País das Maravilhas, quando a menina se vira para a rainha e para os seus súbditos, no julgamento, e lhes grita: "Vocês não passam de um baralho de cartas" - e todo o poder da rainha, até aí intocável, se desmorona. Ela faz acontecer as coisas apenas porque tem a coragem de dizer as palavras certas no momento certo (veja-se expressões mágicas de contos tradicionais, como "abracadabra" ou "Abre-te Sésamo").

A Literatura Tradicional é, aliás, um campo privilegiado para exploração do ritmo, da musicalidade da linguagem e aí mergulha muitas vezes o escritor António Torrado, "como se contar histórias fosse apenas a arte serena de celebrar a desordem do mundo". Este é um comentário do crítico de cinema João Lopes (artigo "O cinema existe", in O Expresso, 6 de Novembro de 1993), a propósito do filme de Scorsese "A Idade da Inocência" e a propósito da voz da narradora, acrescentando: "(...) assombrosa voz (a de Joanna Woodward) que narra o filme: mensageira discreta do romance, ela corresponde, afinal, a um mais além da acção que, no entanto, permanece interior à sua lógica".

Ora, este fascínio que a voz da narradora exerce, surge num filme essencialmente centrado no olhar, em que a visibilidade das coisas, a profusão de elementos de sofisticação só captáveis pelo olhar (o fausto da decoração das casas, das mesas dos jantares

requintadíssimos, de loiças riquíssimas, talheres brilhantes, cristais finíssimos, flores exuberantes), parece dominar todo o universo das personagens.

Em António Torrado, o contar é também esse fascínio, onde, mais importante do que a mão que dá corpo às histórias é a "Voz" que as narra, da qual o autor deseja que o leitor/ouvinte se aproprie de tal forma que esse autor se torne "tão identificável como um grão de areia no deserto" (O Bosque Mínimo, 1990:33).

Esta linguagem, que explora aliterações, repetições - "Eles aí vêm, os palhaços, vozes de melação, riso em estilhaços e grandes abraços para o povo todo" ("Hoje há palhaços", in A nuvem e o caracol); ou " Começa esta história com a família toda reunida à volta de um cachorrinho lãzudo, olhos de veludo, orelhudo, paçudo e rechonchudo." ("Os homens não entendem a fala dos cães", in A nuvem e o caracol); ou ainda, "Dom Bailão Bailadeiro, fidalgo aventureiro, gentil moço cavaleiro, galhofeiro e trapaceiro saiu de vez da herdade, onde vira o céu primeiro e desceu à cidade, na esperança de ser escudeiro, escudeiro do rei de França" ("Rei, Capitão, Soldado, Ladrão", in Dez contos de Reis) - esta linguagem é, até certo ponto, herdeira de Aquilino - Veja-se o início, por demais conhecido, do seu Romance da Raposa: "Havia três dias e três noites que a Salta-Pocinhas - raposeta matreira, fagueira, lambisqueira - corria os bosques(...)". Vocabulário de sabor arcaico, de sonoridades e "cheiro" a coisas autênticas e campestres.

Lembremos também, como excelente exemplo da exploração das potencialidades musicais e embaladoras da linguagem, o início do conto do 1º livro publicado de A. Torrado, em 1969 - A chave do castelo azul:

"Rolim, pastor de ovelhas nas serras quase azuis que as nuvens quase brancas os cumes quase cobrem, encontrou um dia uma chave, escondida entre silvados.

- Como teria vindo aqui parar uma chave assim - perguntou ele, pastor ainda menino, pressentindo mistérios, lendas, fantasias rondando tal achado."

O que nos conduz para um tempo de mistério é não só a história mas também um certo virtuosismo estilístico, que torna "audível", musicalmente, a palavra escrita. Por esse meio também, mergulhamos no imaginário oriental, em "Contos e Lendas de Macau":

"Contaram-me que, lá muito atrás de todos os séculos conhecidos, houve um tempo de maravilha (...). (...) Quem por desenfado, em noites luarentas, pesquisar a Lua com olhos indagadores há-de divisar-lhe a silhueta debruçada sobre o almofariz [triturando o remédio miraculoso contra todos os males]. É ela, a lebre incansável, que trabalha.

Talvez uns grãos de pó, uns minúsculos grãos de pó se derramem do almofariz e caiam sobre a Terra. (...)" (O coelho de jade).

"Houve um tempo em que as noites e os dias não tinham nome. sucediam-se porque assim tinha de ser. Um Sol obstinado e sem descanso crestaria a Terra. Uma Lua imutável, reinando sobre a noite eterna, apagaria a vida.

Sendo de natureza tão contrária, a noite e o dia completam-se. Não podem passar uma sem o outro. Tal como a Lua não dispensa o Sol nem o Sol a Lua. Tal como o mar e a terra. Tal como o fogo e a água. Tal como o vento e a calma. Tal como o homem e a mulher.

Tal como metade de tudo e a outra metade de tudo, que juntamente consumam o redondo do Universo.

Tal como o archeiro Hau-Ngai e a sua indiscreta esposa Seong- Ngó...

Vamos contar.

Há muitos e muitos anos , no reinado do perfeito imperador Ü, havia um homem (...)" (A noite luminosa).

Neste universo, a percepção sensorial é de uma delicadeza extrema - os sons são sussurrantes, os movimentos são suaves e mansos, os perfumes adocicados, o que se vê traduz-se em transparências e luminosidade.

O "contar" ganha uma dimensão encantatória particular, bem testemunhada também em Histórias em Ponto de Contar, onde a menina pede à mãe:

"Lembras-te que dantes
contavas histórias
enquanto bordavas?

(...)

Minha mãe, a história
passada no reino
dos bichos pintados

(...)

Tu sabes a história
mil vezes contada.

Conta, minha mãe!"

(...)

Começou a mãe:

"Quando tu eras pequenina, perguntavas porque é que uns bichos tinham pintas e outros não. E eu, então, contava-te esta história..." (...).

Nas palavras preliminares, "À Maneira de Apresentação", comenta-se, a propósito deste livro:

"Tanto será para crianças, como não, mas sobretudo será para aquele espaço de intercepção onde crianças e adultos, cúmplices, partilham do mesmo contar. A mãe e a filha, donde parte o livro, ambas debruçadas sobre os desenhos por bordar e as histórias por contar, mais do que um recurso desencadeador da narrativa, oferecem-se no seu modo de estar, em enquadramento de projecto e sugestão. Anunciam uma plataforma serenante de convívio

adulto/criança, um patamar de entendimento (...)".

*

* *

Mas o universo de Torrado não é apenas o universo risonho e de segurança das histórias, rimas e lengalengas populares, como já vimos. Mesmo nos seus textos de carácter lúdico e final feliz surgem críticas ao ser humano e à sociedade - É o caso em O Pagem não se cala, onde através da irreverência da infância se exerce uma forte crítica social, ou em Dez contos de reis, onde a crítica ao poder arbitrário se faz de forma subtil, e em muitos outros livros. À caridade falsa e quase ofensiva das "doceiras dotadas, senhoras de idade/ a dar donativos" ("As Donas Doceiras Dotadas", in Versos de Pé Folgado), o povo reage:

(...)

O povo dos pobres
lá na freguesia
ao vê-las na escola
a dar doçaria
o povo já fala
não cala e já diz
com um ar que as desola:
"As velhas santolas
com a treta dos bolos
e dos rebuçados
só lambem os dedos
de unhas pintadas
de anéis apinhados.
Então somos pobres
e ainda nos tomam
por cegos e parvos?"
(...)

Entre o gato do telhado e o gato da janela ("Os Dois Gatos ou o Gato do Telhado e o Gato de Janela", in Versos de Pé Folgado), representantes de 2 classes sociais opostas, será a nobre altivez do gato vagabundo que acabará por se sobrepor à arrogância do gato rico e doutoral, porque "Há coisas que caem mal,/mesmo a um gato sem chão/ a que possa chamar seu".

Também a generosidade dos elementos da Natureza se opõe à mesquinhez dos elementos criados pelo homem. Em "Este poema aconteceu" (in Versos de Pé Folgado), o vento e a ventania, a brisa e a aragem serão responsáveis por abrir de par em par uma certa casa abandonada e oferecê-la aos meninos pobres:

"Era uma vez
uma casa vazia
perdida, esquecida
(...)
De nada valeu murar-se
de nada valeu esquivar-se
(...)
varrida, limpa, alindada
e pintada com ternura
há-de chegar a altura
de poder ser habitada.
Dizem que vai lá ficar
uma creche ou uma escola
para meninos, miúdos
que não podiam brincar
senão na estrada ou na rua.
Dizem que o solar, a casa
vai ser tua,
menino do meu bairro popular
e faça sol, faça lua
nela vai morar
muita brisa, muita aragem
muita corrente de ar."

*

* *

Quanto ao humor, assume na obra de Torrado várias vertentes.

É o humor inocente, que surge nos nomes das personagens - o Dr. Dentão, médico estomatologista de "Uma consulta arriscada"; no inesperado de situações, em "D.Fuas, Domador", onde o domador de pulgas, no circo, resolve dar-lhes liberdade; nas divagações do narrador, à margem da história em questão, em "Pinguim em Fundo Branco" (in Pinguim em Fundo Branco).

Nem no universo mágico dos Contos e Lendas de Macau Torrado lhe resiste. Referindo-se à castelã da Lua, Seong-Ngó, "que se refugiara na Lua enquanto o seu esposo, Hau-Ngai, se exilara no palácio do Sol" e que "ora toma a configuração de uma rã de três pernas ora se ostenta em toda a sua beleza de imortal", comenta: "Felizmente que, para receber as visitas, não apareceu sob a forma de batráquio, o que seria deselegante" (A Cerejeira da Lua).

Mas é também um humor de uma certa perversidade sedutora.

Por vezes, surge até um universo onírico, de uma crueza chocante, como no conto "A confusão" (in Almanaque Lacónico).

*

* *

... e a janela para a qual o título do capítulo remete?... Lembramos que havia um peitoril... Ora, fazer equilíbrio num peitoril de janela pode também ser uma certa atracção pelo proibido, pelo risco... É, certamente, um jogo perigoso... A vida é esse jogo... Seria, por isso, possível, escolher um outro

*

* *

Quanto ao humor, assume na obra de Torrado várias vertentes.

É o humor inocente, que surge nos nomes das personagens - o Dr. Dentão, médico estomatologista de "Uma consulta arriscada"; no inesperado de situações, em "D.Fuas, Domador", onde o domador de pulgas, no circo, resolve dar-lhes liberdade; nas divagações do narrador, à margem da história em questão, em "Pinguim em Fundo Branco" (in Pinguim em Fundo Branco).

Nem no universo mágico dos Contos e Lendas de Macau Torrado lhe resiste. Referindo-se à castelã da Lua, Seong-Ngó, "que se refugiara na Lua enquanto o seu esposo, Hau-Ngai, se exilara no palácio do Sol" e que "ora toma a configuração de uma rã de três pernas ora se ostenta em toda a sua beleza de imortal", comenta: "Felizmente que, para receber as visitas, não apareceu sob a forma de batráquio, o que seria deselegante" (A Cerejeira da Lua).

Mas é também um humor de uma certa perversidade sedutora.

Por vezes, surge até um universo onírico, de uma crueza chocante, como no conto "A confusão" (in Almanaque Lacónico).

*

* *

... e a janela para a qual o título do capítulo remete?... Lembramos que havia um peitoril... Ora, fazer equilíbrio num peitoril de janela pode também ser uma certa atracção pelo proibido, pelo risco... É, certamente, um jogo perigoso... A vida é esse jogo... Seria, por isso, possível, escolher um outro

título: "António Torrado, O Xadrez e o Dragão". A vida é também, simbolicamente, um jogo de xadrez, onde os cataclismos são terríveis em cada xeque-mate, existindo sempre um dragão pronto a jogar connosco e a destruir-nos, como no conto "O Xadrez", do livro de vítor ao xadrez.

Na ficção ou na poesia, encontramos sempre a oscilação entre o filão perverso da vida, pronto a atrair-nos (e a destruir-nos...), e o filão da pureza absoluta, quase insustentável, pela leveza e desprendimento daqueles a quem o materialismo da sociedade não molda - como o "Mercador de coisa nenhuma", de nome Nacib, que resolve vender gotas de água. A "sua voz cristalina gotejava alegremente":

"- Quero que vejam a água cair gota a gota. Reparem como brilha uma gota ao sol(...)".

Mas ninguém queria comprar gotas de água. Então Nacib resolve vender grãos de areia: "- Só vendo um grão de cada vez, senhor. Repare que a areia, ao longe, parece cinzenta. Mas cada mão cheia contém um milhão de grãos, todos diferentes. Eu tenho nestas caixas grãos azuis, pretos, amarelos, brancos e transparentes. Tenho grãos azulados, rosados, alaranjados...De que cor quer?".

Mas ninguém queria comprar grãos de areia, e "a voz de Nacib perdia-se como gota de água no meio do mar ou grão de areia no deserto".

É no 3º negócio que finalmente é bem sucedido - passou a vender sonhos! Só que, para que o simbolismo deste mercador de coisa nenhuma não seja conspurcado, ele deixará escorregar, algures no deserto, a bolsa com o dinheiro que ganhara.

*

* *

A. Torrado tenta sempre uma não-ruptura com o universo infantil, de forma a prodigalizar ao adulto "a atmosfera de um paraíso reencontrado", como escreve no ensaio Da escola sem sentido à escola dos sentidos (1ªed.1988; 1994:51). Neste livro, de carácter pedagógico e tom provocatório, defende um caminhar da mais tenra infância à idade adulta baseado na exploração da sensibilidade, das sensações, da integração do conhecimento que a criança tem e antecede a escola, sem que esta o marginalize. Aos excessos de visualismo da sociedade contemporânea opõe a exploração dos outros sentidos:

"(...) Não fossem tão frenéticas as mensagens visuais, não fosse tão dócil o nosso comportamento perceptivo, e a liberdade dos sentimentos humanos seria mais ampla, mais vitalista, menos condicionada. Seria e poderá vir a ser... Não desiste este livro dos seus apelos à utopia. Com que se profetiza aqui uma era de harmonia sensorial, tão persuasiva e veemente, nas suas correspondências e transparências imagéticas, quanto a da primeira infância"(1994:15).

Estas considerações enquadram-se numa atitude de questionamento da escola como "edifício-sede de inamovível sabença" (1994:47), que funcione como espaço asfixiante.

Estas preocupações pedagógicas vêm de longa data (este livro, reeditado em 1994, é de 1988), e são testemunhadas também por alguns dos seus livros escolares, bastante anteriores: Vento Novo, de 1974, em colaboração com o Prof. Manuel Ferreira Patrício; Livro Aberto, de 1976, em colaboração com Maria Álberta Menéres,

etc.; ou livros para-escolares, como O Livro das Férias (em colaboração também), de 1985.

Como Aquilino Ribeiro conta, no final da sua Arca de Noé III Classe, a liçãozinha de moral nem sempre funciona como o adulto espera e por isso, perante uma pintura representando os cristãos devorados pelas feras e que pretendia sensibilizar as crianças para o ideal cristão e a crueldade dos romanos, uma das crianças mais pequeninas comenta: "Coitado daquele leãozinho que não tem um cristão para comer"...

António Torrado tem uma noção muito clara desta tendência falaciosa das pretendidas lições de moral e assim, a sua posição, desde há mais de 20 anos, é de distanciamento desta postura tradicionalista, abrindo caminho à ironia, ao humor.

Como epígrafe, em Da escola sem sentido à escola dos sentidos, usa a máxima de Elise Freinet: "Toda a educação deve principiar pela abordagem da alegria".

*

* *

Torrado considera que

" Poucas, aliás, serão as obras literárias que directa ou indirectamente não mergulhem as suas raízes nos silos da infância. (...)Podem, no entanto, abrir-se para vários caminhos as lembranças literárias da infância. Nuns casos, obsessivamente ou não, (...) Acontece como se o escritor, vestígio da criança que foi, mantivesse intacta, no solo da madurez, a raiz da sublevação infantil.

Noutros casos, a recolha dos destroços da infância assume a configuração de uma viagem nostálgica no tempo, até aos grandes espaços rurais ou ao aconchego de um regaço materno. Esse

enovelamento numa infância mitificada, à António Nobre, ressalvando embora o teor do produto literário, sintomatiza, no seu refluxo individualista, profundos desajustamentos emocionais. Aqui o confronto é com o presente, tanto quanto nas memórias ressentidas na infância o era com o passado, actualizado pela intranquilidade de revoltas irrevogáveis" (1994:44-45).

Sempre, Os Silos da Infância (título de um livro de poesia de 1981, já referido), como alimento inesgotável da sua criação:

"Violino infante"

(...)

Vai, violino, de tangente ao perigo
doendo como cresce uma criança
(diamante lapidado em vida)
e denso vagaroso comovente
condensa na agonia do teu canto
o alvor no líquido da inocência.

Ou "Invocação":

delira o muro:
eu sou a água

delira a água:
eu sou o fogo

delira o fogo:
eu sou a escada

delira a escada:
eu sou o lodo

que o lodo não delira
é a água



contida nele para o renovo

e se o deus - dizem - se precipita pela escada
alguém que o cruzar
ao desfitar seus pés de lodo
ouvi-lo-á a delirar:

eu não sou nada.

procurem-me nas dunas do olhar
no miolo do ar
nas tranças de água a despontar

numa criança a mergulhar as mãos no lodo.

Todos estes textos testemunham a profunda reflexão do autor sobre a sociedade, o ser humano, o universo, e a eles subjaz, muitas vezes, uma forte carga ideológica.

Como vimos, à arca das lembranças, sua ou da memória colectiva, vai muitas vezes António Torrado buscar o ponto de partida dos seus textos, mas também aquilo que acontece sob os nossos olhos, às vezes coisas anóquinas mas onde o poeta descobre o essencial, o fugaz sopro da felicidade, da paixão, e onde descobre também a angústia escondida, a mesquinhez camuflada, a ironia da vida, a perversidade inesperada ou o absurdo do mundo.

Nos seus textos "para adultos", uma visão "contida" de "dureza" do mundo está sempre presente - o que não invalida uma coerência temática e formal do conjunto da sua obra.

*

* *

Um dia, António Torrado disse-me que o que sobejou de Os Silos

da Infância para a idade seguinte se encontra no seu outro livro de poesia Do sabugo à unha (agora reeditado pela editora & etc.), onde escreve: "(...) e nos livros coalhámos/ os passos que não demos".

Retomando Almanaque Lacónico, há pelo menos, neste livro, três histórias (nº 54, 55 e 60), e talvez não seja indiferente o facto de aparecerem entre as últimas, que apontam para um caminho de renovação, abrindo hipóteses de novos horizontes - através do ciclo da Natureza, onde "tudo acaba por acontecer diante da benevolência do tempo, o grande contemplativo", permitindo a fecundação, o reencontro dos átomos e o recomeço de um novo mundo, e através da mão da criança, "inquiridora de sótãos e casas assombradas", que chama "outras crianças para a aventura da descoberta, para a grande novidade de um corredor todo a percorrer". A criança, preenchendo de novo o romance que ficou vazio (presente, aqui, a questão sociológica e teórica da "morte do romance"?), recriará, simbolicamente, o mundo.

4. ALICE VIEIRA: O DESDOBRAMENTO DO OLHAR

Os percursos de Alice Vieira pela Literatura Tradicional são variados e não se enquadram apenas na opção pela recriação de contos e lendas (10). Neste campo, ela percorre não só a tradição portuguesa e ocidental mas também, como António Torrado, o imaginário oriental, em textos como Uma voz do fundo das águas, O

que sabem os pássaros, As árvores que ninguém separa, O Templo da Promessa, As mãos de Lam Sang, Um estranho barulho de asas, da série "Contos e Lendas de Macau" (1988).

Cada título envolve-nos numa poesia mística e pagã, que brota não só da história mas da própria "palavra do conto".

António Torrado e Alice Vieira constroem um discurso a propósito do qual não faz sentido falar de fronteiras entre literatura oral e literatura escrita, de tal forma ele nos envolve num ritmo encantatório. Apesar de toda a elaboração estética da palavra, há um contínuo retomar da oralidade que envolve o leitor e o não deixa sozinho com a palavra escrita. Se este aspecto coincide com estratégias usadas também nas *Histórias Tradicionais Portuguesas*, de Alice Vieira, ou nas *Histórias Tradicionais Portuguesas Contadas de Novo*, de António Torrado, por outro lado, é curioso verificar como o ritmo do discurso e a imagética, nestas lendas, se diferenciam dos contos da tradição portuguesa. Para além do exotismo decorrente do contexto civilizacional diferente, perpassa nas lendas uma fluidez e um desvanecimento de contornos que lhes conferem simultaneamente uma leveza e uma intensidade particulares, decorrentes sobretudo de uma imagética ligada à Natureza, uma Natureza panteísta e profundamente imbuída de mistério.

Veremos que nos textos originais de Alice Vieira para jovens (novelas ou romances, se assim quisermos chamar-lhes) encontramos uma contínua intertextualidade com essa Literatura de tradição oral, a qual se manifesta em diferentes graus, que poderemos classificar em quase todos os níveis propostos por Gérard Genette (1982; vd. nota 11).

A intertextualidade entendida como citação ou alusão surge

praticamente em todas as obras; a hipertextualidade encontra-se, por exemplo, ao nível da paródia, em Graças e Desgraças da corte de El-Rei Tadinho monarca iluminado do reino das cem janelas e, sem esse carácter de paródia, nas "Histórias Tradicionais Portuguesas" (alvo da nossa análise na Parte III deste trabalho); ao nível da architextualidade, as situações não são lineares, já que, por vezes, as suas opções são claramente as mesmas da "modalidade" do conto, como nos "Contos e Lendas de Macau" ou nas "Histórias Tradicionais Portuguesas", respeitando estruturas, fórmulas narrativas, níveis de língua, etc., mas outras vezes a autora integra as intertextualidades noutras "modalidades" narrativas, fazendo parte de enredos outros, não só nas intertextualidades com contos tradicionais mas também na introdução de rimas, lengalengas, provérbios, etc. "Falamos de uma corrente de outros textos que flui paralelamente à narrativa principal, penetrando-a, por vezes, ajudando a iluminá-la, fornecendo-lhe os elementos mágicos e simbólicos necessários ao adensamento da atmosfera fantástica" (Gomes, 1991:101). É o que acontece em Flor de Mel e em Chocolate à Chuva, por exemplo.

*

* * *

A autora percorre também outra linha de textos tradicionais, a poesia, sendo a Antologia Eu Bem Vi Nascer o Sol (1994) a principal manifestação desse percurso por "outras architextualidades". Nesta obra, para além da variedade de textos e do interesse da selecção, há uma espécie de luz e alegria que percorrem o livro, em grande parte fruto também dos belíssimos

desenhos (de Catarina Fonseca) que lhe conferem uma carga afectiva indefinível e reconfortante...

Uma abordagem mais detalhada do conjunto da obra desta autora permitir-nos-á compreender melhor o diálogo que os seus textos estabelecem com a tradição oral e as especificidades da sua obra para crianças e jovens na sociedade actual.

*

* * *

Na obra de Alice Vieira, o desdobramento do olhar é postura dominante, assumindo as mais variadas formas, desde a **multiplicidade de "vozes" narrativas** até à alternância de focalizações, sobretudo uma enorme diversidade de focalizações internas (que se concretizam através das estratégias narrativas mais variadas, incluindo cartas escritas pelas personagens, sonhos, composições escritas para a escola, recordações de infância, alternância entre narrações em 3ª e em 1ª pessoa, apresentação da "corrente de consciência" de personagens que podem ser pessoas, espaços, cidades, etc.).

O tecido textual constrói-se normalmente numa complexidade de discursos em que a **multiplicidade de olhares** nos apresenta um mosaico através do qual, juntando elementos, conseguimos um olhar não-unívoco, num efeito, por excelência, dialógico e polifónico (Bakhtine; Kristeva). Alice Vieira testemunha: "Não gosto de dar aos jovens uma visão maniqueísta (...)" (Entrevista à Revista da SPA - Sociedade Portuguesa de Autores, nº139, 1994:24).

Será frequentemente através da voz e do olhar atento e perspicaz da criança ou do adolescente que mergulhamos na teia das

relações sociais, familiares e até políticas e ideológicas. Referindo-se aos pais, Mariana, a protagonista de Rosa, minha irmã Rosa (o primeiro romance de Alice Vieira, de 1979) comenta:

"Mas como posso explicar-lhes isto se eles nunca têm tempo para mim?

E fazem mal, porque bem precisavam de ouvir umas certas verdades que eu tenho para lhes dizer.

Que isto é assim mesmo: se não formos nós a educar os nossos pais, quem é que os educa? Se não formos nós a ensinar-lhes certas coisas, quem é que os ensina?

Meu Deus, como os meus pais estão necessitados de lições minhas!

Meu Deus, como os meus pais precisavam de ser meus filhos!" (1994: 101-102).

A visão meio ingénua, meio irónica da criança é, muitas vezes, a pedra de toque da hipocrisia, da crítica social, etc. Em Às Dez a Porta Fechada, a Marquesa, que todos na "Casa da Chaminé" esqueceram já que se chama Amélia Maria, ao recordar a sua infância e as ideias republicanas do avô, lembra: "O avô sim, o avô é que daria um grande rei! Aquelas barbas e bigodes metiam respeito. Ela tinha a certeza de que, se o avô fosse rei, ninguém pensaria na República. Começando pelo próprio avô, evidentemente!" (1988:36).

Mariana (Rosa, minha irmã Rosa) imagina um país onde querem que ela seja rainha ("Ainda experimentei uns dias, mas tropeçava sempre no manto real e a coroa andava sempre torta por mais que a endireitasse no espelho do meu quarto" (1994:84)). Mariana quer colocar Zica, a sua boneca preferida, num trono ao lado do seu. Então o primeiro-ministro grita:

"Não pode ser, Majestade! Não pode ser porque ela é preta, e eu não quero que haja príncipes nem princesas pretas neste país, Se fosse para encerar o chão do palácio (que, por acaso, bem precisado está...) ou para dar palha aos cavalos, ainda vá que não vá. Mas para se sentar num trono ao lado de Vossa Majestade, nunca!

Então achei que o primeiro-ministro estava completamente tontinho da cabeça, pois só assim se compreendia que não gostasse da Zica por ela ser preta. Como se ser preto, amarelo, encarnado, branco ou cor-de-rosa tivesse alguma importância na vida das pessoas" (idem: 84-85).

Um dos campos em que a **polifonia** mais se manifesta é em relação às **estruturas familiares**.

A hipocrisia das pessoas e a sua incapacidade de lidarem com situações fora do estereótipo é apresentada de forma implacável e crítica: Paulina (Paulina ao Piano), durante uma manhã ou uma tarde de praia, confronta-se com a maldade e incompreensão de outra adolescente, espelho dos valores que os adultos lhe transmitiram, que a agride pela situação familiar que Paulina vive - a mãe, depois da morte do pai num acidente, volta a casar com o "tio António". Para se proteger dessa agressão, Paulina recorda vários episódios da sua vida ao lado desse tio António:

"Paulina gostava muito do pai, claro. Havia um cantinho do coração onde só ele cabia.

Mas fora o tio António que a levava ao circo pela primeira vez, era ela ainda tão pequena (...).

E fora o tio António que a trouxera ao colo, adormecida, na volta para casa.

E fora o tio António que lhe dera o relógio de pulso.

(...) E era o tio António que todas as noites lhe ouvia as queixas e as alegrias da escola (...).

- Quando é que tu vieste cá para casa?

(...) Lembra-se de mais um pormenor: o tio António a levantar-se da mesa, a pegar nela (ela era ainda tão pequena...) e a dizer-lhe ao ouvido:

- Vim quando tu precisaste de mim." (1989:29-30).

Nos romances de Alice Vieira onde a morte e o divórcio fazem parte das vivências das personagens-crianças, essas situações geram um amadurecimento, que constataremos ao longo de vários exemplos que iremos apresentando, e propõem novas formas, mais positivas, de lidar emocionalmente com elas: "Paulina lembra-se de que, numa redacção da escola, ela fora a única a incluir "padrastos, madrastas e enteados" na lista das pessoas da família (...)" (Paulina ao Piano, 1989:70).

Uma das suas obras onde o desdobramento do olhar assume mais modalidades, incidindo sobretudo na teia das relações afectivas entre as personagens, profundamente dependentes de vivências familiares que se afastam da "família feliz", é em A Lua não está à venda (1988). Ao longo dos primeiros capítulos não sabemos sequer que relações existem entre as situações e as personagens referidas alternadamente. Assim, o leitor confronta-se, sem explicações "orientadoras" de um juízo de valor, com essas personagens e situações, com total liberdade para as conclusões que quiser retirar. Cada ser relacionado com um espaço, por vezes identificado apenas pela carga afectiva que o liga ao indivíduo, é como se fosse um universo isolado. Mas, pouco a pouco, subtilmente, as relações entre as pessoas começam a delinear-se e é na sua passagem pela "Lua Cheia", café da D. Estrela, que percebemos como os seus caminhos se cruzam. Essas personagens parecem interessar sobretudo pela série de lares, onde as

estruturas familiares são as mais variadas e inesperadas: Júlia e a mãe viúva, dona da "Lua Cheia", e que não se atrevem a manifestar o seu mútuo carinho; Rui, condenado ao silêncio numa casa onde a presença de um "ele" que nunca chegamos a saber quem é (avô? tio?...) e que está permanentemente doente, e Inês, irmã de Rui, que sufoca nessa casa silenciosa; João , vivendo com uma irmã mais velha, recordando um e outro uma infância triste e revoltada, incapazes também de comunicarem; Sílvia, a única personagem integrada numa estrutura familiar tradicional do "trio" mãe, pai e filha mas com uma mãe agressiva e um pai passivo; Fernando, vivendo com o pai viúvo, numa casa onde a tia Lurdinhas vai ajudar e espera, um dia, casar com o cunhado.

O café "Lua Cheia" vai-se afirmando, pouco a pouco, como o espaço de convergência de todas estas personagens. Um outro espaço reaparece alternadamente - uma sala de aula, onde uma professora se perde nas suas memórias e que depois percebemos ser a sala de aula que reúne na mesma turma todos os adolescentes que vão surgindo. É sempre a focalização interna dessa mulher que nos surge relativamente a esse espaço, marcando o seu isolamento, a sua quase "estranheza" naquele local, naquele momento. Quando esta personagem consegue superar o isolamento, a raiva, a barreira que criara entre si e os outros, passará também pela "Lua Cheia":

"Saboreia lentamente o seu café, como se fosse o primeiro que bebesse em toda a sua vida.

Olha à sua volta e reconhece toda a gente. Sabe os seus nomes, o que fazem, a que horas abrem as suas lojas. E pela primeira vez sente que é bom pertencer a qualquer sítio, a qualquer lugar, a qualquer coisa. Nem que seja a um café de bairro" (170).

E o sorriso dessa mulher, depois de ter feito esta grande descoberta e de, pela primeira vez, ter feito uma festa na cabeça de um aluno, encerrando esta história, é a prova de que a superação dos problemas, na obra de Alice Vieira, não é nunca uma solução fácil nem irreal mas a descoberta da importância de coisas simultaneamente ínfimas e essenciais na vida de cada um, e que ela não é feita de "receitas" mas de percursos interiores.

Esta é uma história, como muitas outras de Alice Vieira, sobre a dificuldade de diálogo entre as pessoas: entre pais e filhos, crianças e adultos, entre jovens, entre vizinhos, entre irmãos, entre apaixonados. De forma extremamente inteligente, a autora confronta-nos com um olhar sobre o "interior" e "exterior" de cada situação, com o contraste entre o que se sente e o que se diz e faz e, portanto, se vê. Curiosamente, o enfoque é maior ainda no bloqueamento dos pais falarem com os filhos, deslocando-se a problemática para o sujeito que habitualmente ocupa a posição "forte" - novo desdobramento do olhar.

Sem soluções fáceis, sem cedências a resoluções felizes e estereotipadas, vários caminhos se vão abrindo: Sílvia que um dia sai de casa sem que a mãe implique com ela; o abraço da filha que D. Estrela não rejeita; o sorriso de D. Beatriz, aceitando a ideia do casamento de João; sonhos que se realizam, ainda que seja só, como o de D. Isménia, o de mandar fazer um vestido de seda verde para ir a um casamento...

Em Chocolate à Chuva, Úrsula, a maior e Caderno de Agosto encontraremos diferentes formas de cada adolescente lidar, numa perspectiva positiva, com a situação familiar do divórcio. Sobre este aspecto, particularmente interessante da obra de Alice Vieira, não nos alongamos porque se afasta do nosso principal

objectivo de análise - o eco da literatura tradicional, particularmente dos contos, no conjunto dos seus textos - mas é importante referir que a complexidade das estruturas familiares surge em muitas outras obras. Veja-se Flor de Mel (1986) onde, só gradualmente também, vamos percebendo o percurso de Melinda, menina triste, que encontramos brincando com André Pequeno, em casa da Mãe Joana, mas que através de analepses sucessivas vamos sabendo que já viveu em casa da avó, onde o pai também vivia (mas sem que alguma vez saibamos o que faz, já que apenas contactamos com a situação através da focalização interna da criança); em casa da tia, depois da morte da avó; mais tarde, saltitando com o pai por quartos alugados, em casas onde, habitualmente, não queriam "crianças nem cães"; finalmente, em casa da Mãe Joana, que percebemos ser uma ama. Da mãe de Melinda apenas temos notícia pelas histórias fantásticas que a avó lhe contava e que Melinda repete ao André Pequeno, criança da creche que ouve fascinada os contos de fadas de Melinda ("André Pequeno sente-se embalado pela voz de Melinda"), onde a mãe desta é a Rainha da Dioneias, que foi escolhida, e por isso não pôde esperar por ela nem pode levá-la para o Palácio das Dioneias, rodeado de flores e de árvores que se transformavam em ouro mal se lhes tocava. A imagem da mãe centra-se, por um lado, na cantilena que a menina repete "Flor de mel, flor de mel, flor de mel à flor da pele...", sendo tudo o resto vago, resumindo-se a um vulto e a mãos que afaçam o seu cabelo; por outro lado, na fantasia que preenche os seus sonhos e que é informada por um fundo maravilhoso de cultura tradicional, onde as personagens e situações dos contos de fadas são uma presença constante.

E, de novo, a inexistência da partilha de sentimentos:

"O pai não tinha sido escolhido. Por isso não gostava daquelas histórias, e Melinda percebeu, desde muito cedo, que nunca as devia contar para ele. E que "mãe" era palavra que não devia pronunciar à sua frente.

E teve pena. Muita pena. Olhava para o pai com a garganta engasgada de coisas para lhe dizer, de coisas para lhe perguntar, e acabava por lhe falar apenas da chuva, do sol, do calor, da ida ao supermercado com a avó, dos gritos da vizinha Eulália" (25).

No entanto, esse fundo maravilhoso, que percorre toda a história e no qual Melinda se refugia, não invalida uma abordagem séria e profunda de um drama infantil, cuidadosamente analisado em termos psicológicos e de integração social.

Temos quase exclusivamente uma **focalização interna** sobre esses problemas, centrada no olhar da criança, mas encontramos uma porta aberta para um final feliz, o qual deixa no ar, no entanto, uma incógnita. A mulher loira, que primeiro surge como sendo a escolhida pelo pai para iniciar uma nova vida, e que é rejeitada por Melinda, ao reconhecer, ela própria, a cantilena de Melinda ("Meu Deus, António, como é possível? Como é possível que ela se recorde daquela cantiga?"), cria a suspeita se não será, afinal, a verdadeira mãe... mas, nesse caso, que acontecera?... separação, doença, loucura, fuga?... Por outro lado ainda, essa mulher chama-se Ermelinda, Melinda será, portanto, um nome "nascido" do anterior...

Esbatendo-se a perspectiva didáctica, nada nos é explicado nem fornecido de forma simplista e esta "apurada técnica de contar" revela uma enorme "capacidade de transformar a leitura num apaixonante exercício de descoberta" (Gomes, 1991:100).

Talvez o texto mais misterioso de Alice Vieira seja Os Olhos de Ana Marta, onde a tensão dramática se adensa também através das

incógnitas, dos mistérios que a protagonista, uma criança, vai decifrando gradualmente, dolorosamente.

Em parte, a decifração da vida vai ser feita através das narrações fantásticas de Leonor - que corresponde ao arquétipo da mulher velha e sábia, contadora de histórias (e, além disso, ligada à história, aos mistérios da família, como ama e criada...).

Marta é dominada pelo poder encantatório daquilo que não entende, pela manifestação de um maravilhoso sem equivalência no mundo real mas a que a criança é sensível. O sentido desconhecido das palavras, a forma de contar adensam o clima de secretismo:

"As histórias de Leonor eram todas contadas em voz baixa, ciciadas quase, e isso aumentava-lhes o encanto. (...) as histórias do Príncipe Graciano eram sempre para serem ditas assim, num murmúrio, porque era assim a voz das fadas, e nós tínhamos de ser iguais a elas. (...) Pelo meio das histórias também aparecia sempre um bufarinheiro - coisa que eu nunca soube o que era, mas soava muito bem aos meus ouvidos. De resto, acho que o maior encanto das histórias de Leonor estava no meu desconhecimento de quase tudo o que ela dizia: âmbar, timbales, chamarelas, bufarinheiros..." (1990:62,64 e 68).

A veracidade daquilo que Leonor conta é garantida porque, "por sua vez, a avó lho tinha garantido a ela" (p.66) e as incógnitas da vida de Marta misturam-se com o mistério das histórias contadas.

Outras figuras femininas ocupam lugar semelhante ao de Leonor no seio familiar e no imaginário infantil: a avó Lídia, em Rosa, minha irmã Rosa e a avó Rosário, em Flor de Mel. A criança aprende, através destas narrativas, a lidar com o desconhecido: os

medos provocados pelas histórias da avó Rosário são "mansinhos terrores" e a recordação das histórias da avó Lídia, mesmo depois da morte desta, continuarão a ajudar Mariana (menina cujo crescimento acompanhamos de Rosa, minha irmã Rosa, passando por Lote 12 - 2º Frente, até Chocolate à Chuva), a encontrar o equilíbrio emocional.

A constante remissão para histórias tradicionais, a propósito das situações quotidianas mais diversas, e o encantamento que elas implicam não invalida, no entanto, o questionamento de alguns valores por elas transmitidos - o que reforça, simultaneamente, a **dimensão polifónica** destes textos, sobretudo quando confrontados entre si:

" Mas nós somos gente de carne e osso, com nódoas negras quando batemos nalgum sítio. Ninguém nos inventou nenhuma história a não ser esta que corre todos os dias desde que o despertador toca para irmos para a escola até que a gente se deita e ele volta a tocar, e assim todos os dias e tardes e noites. Temos de aguentar o bom e o mau, o assim-assim, as casas velhas e as casas novas. E de nada serve esperarmos por varinhas de condão que não vêm fazer aquilo que nós não fizemos.

De resto acho que já nem a Rosa acredita muito nessa história de varinhas mágicas. Mas acredita em tudo o que eu lhe digo, o que no fundo é a mesma coisa" (Lote 12 - 2º Frente, 1995:42).

Pensando nas pessoas que a rodeiam, Mariana, menina de 12 anos, (Lote 12 - 2º Frente) escreve:

"Às vezes revolvo todos os meus livros de histórias de encantar e fico a pensar como todas estas pessoas foram mais importantes do que as fadas, boas ou más. Tocar com uma varinha de condão numa abóbora e dizer "quero que isto se transforme em carruagem" - que dificuldade há nisso, partindo do princípio que

as varinhas de condão não estão avariadas (...) O que é difícil é acreditar nas pessoas como se acreditava nas fadas (...). Gostava de um dia escrever uma história. Uma história assim sem história especial, sem sapos que se transformam em príncipes, sem princesas adormecidas durante 100 anos para depois acordarem como se nada tivesse acontecido, nem uma ruga, nem um cabelo branco, ao menos. (...) A minha história havia de falar de nós todos, desta casa, da escola, do Jorge, e não digo que não metesse pelo meio algumas princesas mas teriam de ser em tudo iguaizinhas a nós, com dores de barriga, birras e amuos (...)" (1995:88-89).

Apesar de correremos o risco de nos alongarmos em citações, não podemos deixar de referir ainda um outro episódio onde é evidente que o poder encantatório das histórias maravilhosas não impede o olhar crítico, à luz de diferentes paradigmas culturais:

"Eu chegava da escola, a avó Lídia arranjava-me sempre pão com queijo, e para ali ficávamos as duas a rir, ela a contar-me pela milionésima vez a história da Piriquinha e do Piriquinho (Vd. *Parte III deste trabalho*), a quem uma madrasta malvada enganava e acabava por espetar um alfinete mesmo no cocuruto da cabeça. (...) A mim o que verdadeiramente me fazia aflição nesta história era a Piriquinha ir aprender costura e o Piriquinho ir aprender a ler. Mais do que os terríveis alfinetes espetados pela cabeça abaixo (...), mais do que a malvada madrasta igual a todas as que há nessas histórias, aborrecia-me aquela coisa de a rapariga ir passar o dia a fazer bainhas e remendos, e o rapaz ir para a escola aprender todas as coisas boas que na escola se aprendem, e brincar com os amigos, e jogar à bola, e voltar para casa de mãos nos bolsos, a assobiar..." (Rosa, minha irmã Rosa, 1994: 92-93).

O papel de "contadora de histórias" actualiza-se, no entanto, na obra de Alice Vieira, não apenas nas figuras arquétipas referidas mas também de outras formas inesperadas. Caderno de Agosto, o mais recente livro de Alice Vieira (1995), apresenta-nos

uma adolescente detentora do discurso narrativo. Aparentemente, ela é, ao longo de todo o texto, a narradora... O leitor é, no entanto, atingido por alguma insegurança relativamente a este pacto ficcional - alguns capítulos parecem nada ter a ver com as vivências da protagonista... E, só no último capítulo, o leitor confirma as razões da sua insegurança: é que a narradora/protagonista se transformou, alternadamente, em leitora/ouvinte da história inventada pela mãe, a qual corresponde aos capítulos que foram criando, intencionalmente, uma forte ambiguidade nas relações real/ficção (dentro do universo diegético).

Trata-se de uma estratégia narrativa inesperada, baseada na necessidade *do contar* como forma de preenchimento da *Vida* (frisamos *da vida*, e não apenas do tempo).

Da Vida faz também parte a Morte e é com uma acuidade extrema que Alice Vieira integra a presença da morte no fluir da vida. A morte, por vezes, permite a descoberta de novos mundos, permite o amadurecimento daqueles em cuja vivência ela irrompe. Isso acontece no percurso doloroso de Marta, em Os Olhos de Ana Marta (onde a protagonista terá de conquistar um espaço para si própria no seio familiar, dominado pela recordação da irmã morta), e também em Viagem à volta do meu nome (onde a morte da prima Maria Constança contribui para o amadurecimento de Abílio, o narrador-protagonista, e para o encontro consigo próprio). Neste romance, construído em contínuas analepses, as quais alternam com a narração de uma viagem de camioneta entre a Gafanha e Lisboa (o tempo diegético é extremamente alargado relativamente ao tempo do discurso, que se resume a algumas horas de viagem), uma outra narração se integra na principal, pela voz de uma personagem que

representa uma forma diferente de sentir a morte - a passageira do lenço de seda cor de rosa fala do seu marido morto de uma forma que os outros classificam de loucura e que provoca em Abílio uma estranheza, que toca primeiro as raias do pavor mas que, gradualmente, se vai transformando em compreensão e solidariedade através do fascínio que também essa voz feminina vai exercer no adolescente. Este é o único romance de Alice Vieira em que a voz narrativa pertence a um rapaz e não a uma rapariga mas será pela voz de uma colega de liceu do protagonista que o imaginário dos contos de fadas se imiscui na diegese (Luísa inventa uma história de amor para a prima Maria Constança baseada nesse paradigma cultural).

A alteridade que o protagonista tentara criar com o nome "Luís" resolve-se na reconciliação com o seu próprio nome, "Abílio", sobretudo depois de saber que ele fora escolhido pela prima Maria Constança, por ser o nome do rapaz que ela, na verdade, amara.

Estes percursos de encontro do adolescente consigo próprio e aprendizagem do "lugar" de cada um nas relações afectivas no seio da família são uma constante nos romances de Alice Vieira, desde o seu primeiro livro - Rosa, minha irmã Rosa (1979). Lembremos a reflexão de Mariana, alguns meses depois do nascimento da irmã:

"Uma vez a minha mãe comprou uma garrafa muito pequenina, de vidro transparente, cheia de vidrinhos coloridos, e colocou-a numa prateleira do armário da sala.

- Para que serve isso, mãe?
- Gostas?
- Gosto muito.
- Achas que é bonito?
- Muito...Muito bonito...

- Então pronto, é para isso que serve: para ser bonito.

É bom a gente ter coisas bonitas à nossa volta. Só que a minha mãe diz que as coisas agora estão tão caras que a gente tem de usar o dinheiro para comprar coisas que sirvam para alguma coisa mais do que serem bonitas... (...) Se a Rosa fosse mais crescida podíamos estar agora as duas a conversar, ou a fazer jogos ...(...). Assim, metida no berço, para que é que ela serve? (...) E a Rosa começou a rir (...) E cada vez ela ria mais, até parecia que se engasgava. Como ria a avó Lídia quando contava histórias.

E eu comecei a rir com ela.

E era bom.

E descobri que a Rosa servia para alguma coisa. Como os vidrinhos coloridos dentro da garrafa da sala" (1994: 65-66).

Estes percursos de amadurecimento são, assim, feitos através das vivências mais diversas e multifacetadas, onde a alegria, a felicidade, as angústias e as preocupações conferem consistência e autenticidade ao universo ficcional.

*

* *

Uma outra série de obras de Alice Vieira centra-se na História de Portugal. As estratégias narrativas continuam a ser, no entanto, as mais variadas, relativizando as situações, questionando, apresentando as personagens mortas dos compêndios de História com fraquezas, dúvidas, hesitações, tornando-as mais autênticas ao retirar-lhes a carga de imagem dogmática e estática.

Os romances de temática histórica de Alice Vieira alertam-nos para pistas de reflexão apontadas por Carlos Reis a propósito do texto de José Saramago "História e Ficção" (Reis, 1995:503) - colocam-nos o problema da representação ficcional da História e do

diálogo passado/presente e mostram-nos como o romance de temática histórica pode contribuir para a reelaboração do imaginário cultural.

José Saramago considera que apesar de visões novas da história, novos pontos de vista, novas interpretações,

"Restará sempre, contudo, uma grande zona de obscuridade, e é aí, segundo entendo, que o romancista tem o seu campo de trabalho. (...) não podendo reconstituí-lo [ao passado], somos tentados - sou-o eu, pelo menos - a **corrigi-lo**. Quando digo corrigir, corrigir a História, não é no sentido de corrigir os factos da História, pois essa não é tarefa de romancista, mas sim de introduzir nela pequenos cartuchos que façam explodir o que até então parecia indiscutível: por outras palavras, substituir o que foi pelo que poderia ter sido. Certamente se argumentará que se trata de um esforço gratuito, pouco menos que inútil, uma vez que aquilo que hoje somos não é do que poderia ter sido que resultou, mas do que efectivamente foi. Simplesmente, se a leitura histórica, feita por via do romance, chegar a ser uma leitura crítica, não do historiador, mas da História, então essa nova operação introduzirá, digamos, uma instabilidade, uma vibração, precisamente causadas pela perturbação do que poderia ter sido, quiçá tão útil a um entendimento do nosso presente como a demonstração efectiva, provada e comprovada do que realmente aconteceu. (idem:501)

A situação narrativa e a perspectiva narrativa (Reis; 1995:364-371), traduzidas na variabilidade do estatuto do narrador e na alternância de focalizações são dois dos processos que melhor transmitem a postura de "inquietação" de que fala Saramago e que conduzem à "vibração" possibilitadora de uma "compreensão duplicada".

N'A Espada do Rei Afonso, ao nível do estatuto do narrador, temos sempre um mesmo narrador mas que assume as posturas mais

diversas. Sendo essencialmente um narrador na 3ª pessoa, interfere com frequência com um discurso na 1ª pessoa, relativizando as afirmações que fez enquanto narrador na 3ª pessoa. Por vezes dirige-se à personagem, outras a um narratário identificado com o leitor. E são sempre **diferentes olhares** sobre os mesmos acontecimentos.

Em Este rei que eu escolhi, o desdobramento do olhar reveste-se de uma singularidade muito especial, com a intromissão da "voz de Lisboa". Pela voz de Lisboa ouvimos, vemos, em quatro momentos diferentes da narrativa, as conturbações vividas no período da Crise de 1383-1385, tendo como centro o Mestre de Aviz, futuro D. João I: São as "Lamentações" da Cidade de Lisboa, em três momentos, e, finalmente, o "Canto único de regozijo da cidade de Lisboa".

O canto de vitória de libertação do inimigo, no final deste capítulo, ganha, de forma subtil, uma dimensão de actualidade e investimento ideológico extremamente forte. Lisboa, dizendo:

"Aclamai D. João, finalmente eleito rei de Portugal neste dia 6 de Abril de 1385... Descei em procissão... Bailai sobre as pedras do meu terreiro...- que esta é a hora prevista para a alegria. (...) cantai gente minha, neste mês de Abril tão claro. Mas não esqueças: o inimigo está vencido, apenas isso. Quero dizer, gente minha: o inimigo está vivo" (1988:163)

é um grito de liberdade que se desprende do séc. XIV para chegar até ao nosso século, a um dia de Abril recente na História de Portugal. Sobretudo se recuarmos na narrativa e relembrarmos o momento em que se explica o significado da palavra "revolução", desconhecida para os ouvidos das gentes do tempo do Mestre de

Aviz.

Mas, pela palavra do bobo D. Bibas, surge um outro canto, agora na "voz" de Portugal. O aparecimento desta personagem, aliás, complexifica o **cruzamento de tempos históricos**, já que este D. Bibas, aqui chamado também Anequim, é, afinal, o mesmo bobo da corte de Afonso Henriques, que as crianças tinham conhecido na sua anterior viagem ao passado, no livro A Espada do Rei Afonso (este bobo não pode deixar de ser, no imaginário colectivo de um público "letrado" português, um parente do truão do romance O Bobo, de Alexandre Herculano). São, assim, três momentos históricos que se cruzam, como se o passar dos séculos perdesse consistência. O "olhar" que nos é dado lançar sobre os acontecimentos históricos inclui, assim, um conjunto de referências passível de permitir uma avaliação completamente diferente da consagrada nos manuais de história, não apenas pela dimensão ficcional naturalmente existente mas pela multiplicidade de dados que cada personagem traz consigo, vindo de um tempo diferente. Não deixa de ser uma particularidade curiosa a presença, entre as personagens, de uma criança chamada Fernão e que vimos a perceber que será o futuro cronista Fernão Lopes. Assim, os nomes da História ganham consistência, como seres de "carne e osso" que também foram crianças, hesitaram nas decisões que à luz da História nos surgem como inevitáveis, e foram humanos como as crianças do século XX que, sem saber como, se viram transportadas para esses tempos longínquos.

Curiosíssimo, é o romance Promontório da Lua, onde se faz um percurso pela história de Portugal através das memórias e da voz de uma palmeira, que ao longo de oito séculos, à beira do mar, em Cascais, acompanha as peripécias dos homens e dos povos que por

ali passam. E assim, no período da reconquista cristã, saberemos não só o que pensam os cristãos mas também como o mouro Mohamede sofre por ver Al-Usbuna saqueada. E a perspectiva narrativa demarca-se do posicionamento eurocêntrico. Diz Mohamede:

"- Nunca viste um mouro à tua frente? Pois aqui me tens. Um "infiel", como eles dizem no momento de nos meterem a espada pela barriga dentro. (...) Os meus antepassados vieram de longe: das areias do deserto (...) Desses distantes lugares trouxeram os meus antepassados a sabedoria antiga das coisas, sementes de árvores - como tu, por exemplo. (...) De todos os lugares temos sido expostos. Nós, os mouros. Nós que fomos donos desta terra durante séculos. Expulsos pelos novos senhores, que agora chegam arrogantes e seguros de si. (...)". Entretanto a voz de Mohamede enfraquecera, como se não tivesse coragem de continuar a sua história. (...) Por fim continuou: " - Mataram a minha mulher, mataram os meus filhos. Incendiaram-me a casa, roubaram-me o trigo. Que ficaria eu a fazer em Al-Usbuna? (...))" (1991:35-42).

Oito séculos depois, esta palmeira acumulou uma sabedoria que nos faz ouvir a sua voz como uma crítica sem apelo aos homens do Séc.XX, que a irão cortar para fazer uma nova estrada:

"Durante oito séculos - a crer no que me dizia Mohamede - não incomodei ninguém.

Como os homens deste século XX são complicados e de pouco amor... (....) Às vezes abano um pouco as minhas folhas a sorrir e penso que, apesar de tudo, os homens não aprenderam nada.

Ou então esquecem muito, cada vez mais. Sim, deve ser isso. Só pode ser isso" (idem:15-16).

Esta polifonia, resultante da multiplicidade de focalizações e do estatuto do narrador, contraria profundamente aquilo que Aidan Chambers (apud Diogo, 1994:11) apresenta como normas da narrativa infantil - a focalização unívoca com a personagem principal, a

adesão do narrador a essa personagem. Esta é uma visão extremamente pobre e redutora da Literatura Infantil (não escamoteamos o facto de estes textos poderem ter, preferencialmente, a designação de "Literatura Juvenil", mas o referido autor não estabelece essa distinção, defendendo a designação geral, como é, aliás, frequente, de "Literatura Infantil").

*

* *

Fazemos ainda uma breve referência ao livro Esta Lisboa (1993), cujo texto não se enquadra na ficção.

Em Esta Lisboa, ficamos envolvidos por uma dimensão humana inesperada que dá outra vida às ruas, às pedras, às casas. Ficamos cheios de vontade de nos embrenhar, com outros olhos, nos múltiplos percursos da cidade que Alice Vieira nos mostra.

Numa obra, agora documental, sobre a história de uma cidade e as suas gentes, Alice Vieira volta a usar o seu poder de contadora de histórias, numa teia de relações de espaço, tempo histórico e tempo vivido, figuras humanas que preencheram os espaços e os tempos, num discurso sobre o real quase tão encantatório como as histórias feéricas que sempre hão-de deliciar adultos e crianças.

PARTE III

CAPÍTULO I

"HISTÓRIAS TRADICIONAIS PORTUGUESAS CONTADAS DE
NOVO", DE ANTÓNIO TORRADO, E "HISTÓRIAS
TRADICIONAIS PORTUGUESAS", DE ALICE VIEIRA
- INTERTEXTUALIDADES -

Considerando que o texto só ganha vida ao circular, no momento de recepção pelo leitor, momento em que se estabelece o diálogo, que só é diálogo autêntico quando se desencadeia o jogo da sedução, levando à descoberta de novas facetas, desenvolveremos neste capítulo uma análise intertextual, tentando "estudar de forma sistemática diferentes mecanismos de absorção, contaminação e transformação de textos" (Lopes, 1987: 240).

A análise que nos propomos fazer, ao incidir nos níveis da história e do discurso, socorre-se, necessariamente, de vectores críticos provindos da narratologia, no propósito de conseguir detectar articulações globais e possíveis alterações da ordem

canônica dos núcleos funcionais da história, que nos poderão conduzir a macro-estruturas semânticas e suas implicações ideológicas.

Este é um campo privilegiado para a análise da problemática da intertextualidade. Segundo a taxonomia de Gérard Genette (11), podemos até considerá-lo exemplo de um processo de transtextualidade onde todas as modalidades específicas de diálogo transtextual se manifestam, à exceção, talvez, da metatextualidade (referimos esta restrição mas lembramos que este é também um campo particularmente motivador para o leitor-crítico explorar esta relação).

A imagem do palimpsesto, associada por Genette à intertextualidade na sua acepção mais geral e referida por Carlos Reis em O Conhecimento da Literatura (1995:189), sendo extremamente elucidativa deste processo de absorção e transformação é quase "excessiva" relativamente aos textos que vamos analisar, já que não se "apaga" o texto anterior, nem intencionalmente nem inconscientemente. Mas,

"Se toda a escrita é leitura de textos anteriores, toda a leitura é sempre dupla, toda a leitura retoma a ordem cronológica, decifra num texto os traços de textos anteriores. Nesta perspectiva é a leitura do texto mais antigo que é segunda: ele é sempre lido através dos textos posteriores, não se pode dele fazer uma leitura fiel, não se recupera nunca um sentido primeiro, como uma fonte pura" (Geneviève Idt, 1984, apud Reis, 1995: 190)

1. RELAÇÕES DE ARQUITEXTUALIDADE

A dimensão da **arquitextualidade** coloca-se aqui de forma um pouco complexa relativamente a alguns dos textos, pela sua integração nos modos do discurso, géneros e subgéneros literários.

Tendo delimitado o âmbito do nosso trabalho em função do modo literário "narrativa" e da categoria do género "conto" colocam-se nos alguns problemas relativamente a certos textos das duas colecções seleccionadas, dos autores António Torrado e Alice Vieira.

Sendo a designação geral de cada uma delas "Histórias Tradicionais", esta designação engloba alguns textos que não se enquadram na delimitação teórica de género que nos interessa. Veja-se o caso de Rato do Campo e Rato da Cidade, de Alice Vieira, e A Nau Catrineta, de A. Torrado, um oriundo da fábula, o outro do romance tradicional.

Estes textos ilustram a situação de que "a condição modal não anula a possibilidade de interferências ou contaminações, quase sempre insuficientes, contudo, para porem em causa uma determinada tendência marcante, de feição lírica, narrativa ou dramática" (Reis, 1995: 241-242). Não há dúvida que a "feição narrativa" é marcante, como acontece também em A História da Carochinha e do Infeliz João Ratão (de A. Torrado), apesar de se tratar de uma versão em verso.

Não nos baseamos numa análise dos géneros "fundada na caracterização da forma da expressão" (idem:254) mas um texto como "A Nau Catrineta" coloca-nos alguns problemas pela sua integração

num subgénero literário, o romance tradicional, de diferentes características também no plano da forma do conteúdo. O romance tradicional é um subgénero de "concretização oral" (expressão de Bruce A. Rosenberg, apud Reis, 1995:259), onde a utilização do verso não põe em causa a condição modal narrativa mas outras especificidades levam-nos a excluir este texto do nosso corpus (o que não invalida que, pontualmente, seja referido, a propósito de alguns aspectos relevantes e não dependentes da sua classificação como romance tradicional).

Uma diferença significativa está no facto de o conto não estar sujeito ao registo em verso, o que permite mais facilmente variações discursivas e, por outro lado, não se apoia em certos processos quase mnemónicos, como o romance.

Consideramos aqui o romance tradicional como um subgénero, de acordo com o exposto por Carlos Reis (idem:264):

"(...) como se deduz das expressões mencionadas (utilizando um substantivo, que é a designação genológica abrangente, completado por um atributo que o especializa), os subgéneros constituem uma particularidade, em contextos histórico-culturais bem caracterizados, dessa outra categoria mais ampla que é o género literário."

O carácter fragmentário do romance tradicional, justificado por Menéndez Pidal (o qual defende o processo do fragmentarismo apenas como um primeiro passo na evolução dos romances), Menéndez Pelayo, Andrés Bello, Milá y Fontanals (Viana, 1990: 20) pela sua origem ligada aos cantares de gesta - que se teriam fragmentado, ficando na memória do povo apenas os episódios mais marcantes, tendencialmente os de dimensão lírica mais forte, apesar de haver

romances tradicionais de dimensão épica e de dimensão épico-lírica - arrasta, frequentemente, o aparecimento de uma narração "in media res", sem informação sobre uma situação inicial e frequentemente sem conclusão, aspectos que afastam estes textos, tanto no plano do conteúdo como no plano da estrutura, dos contos, que são aqui o nosso ponto de referência.

Esta explicação do aparecimento do romance tradicional pela fragmentação de um outro género reflecte o "movimento de desagregação dos géneros, sintoma visível de uma indagação que se interroga sobre a unidade da linguagem, a da obra literária e, mediatamente, sobre a do sujeito que a enuncia" (Reis, 1995: 290).

Não nos debruçamos aqui mais longamente sobre as opiniões contraditórias quanto às origens do romance porque isso transcende o âmbito do nosso trabalho mas queremos referir, no entanto, que a teoria apresentada não tem sido encarada pacificamente e que investigadores como Agustín Durán, Fernando J. Wolf e Julio Cejador defendem, pelo contrário, que terão sido os romances a preceder os cantares de gesta (Carolina Michaelis, inicialmente, também assumira esta posição mas depois mudou de opinião). Pere Ferré faz uma síntese desta polémica e remete para as palavras de Giuseppe Di Stefano:

" En estas diatribas es la hipótesis épica la que por ahora sale más favorecida; pero téngase en cuenta que la cuestión está lejos de quedar resuelta y que algunas dudas y consideraciones formuladas por los partidarios del origen lírico del romancero son de mucho peso" (apud Ferré, 1993:19)

Lembremos que este problema das origens continua também nebuloso para os contos e que Braulio do Nascimento defende que os

estudos do romancelheiro tradicional devem estar estreitamente ligados aos dos contos populares, o que poderá esclarecer problemas interdisciplinares (1989:339).

Voltando ao nosso corpus, não deixa de ser curioso registrar como que um "retorno" a uma certa indiferenciação de gêneros nestas recriações de textos tradicionais ao tentar-se recuperar uma tradição oral onde essas questões teóricas e epistemológicas não eram relevantes.

Quando usamos aqui o termo "retorno" não esquecemos que, na literatura erudita, sobretudo durante o Séc. XVIII, a diferenciação entre os gêneros se pretendeu rígida e clara, até ao alvorecer do Romantismo.

Isto remete-nos para uma perspectiva histórica. Como considera Carlos Reis (1995:264): "Tal como os gêneros, também os subgêneros são entidades historicamente localizadas; (...) sendo também, como os gêneros, transitórios e instáveis, são-no de forma por assim dizer mais intensa, uma vez que a sua instituição responde a peculiares e não raro fugazes cenários epocais".

Mas, aquilo que este autor expõe para a criação poética, ao nível da atitude contemporânea da recuperação de referências de género, sem se "incorrer obrigatoriamente nos riscos da convenção ou da obsolescência", parece-me ser aplicável também a esta recuperação de histórias tradicionais e, mais particularmente, do subgénero "conto tradicional":

"Dir-se-á até que a assumida consciência dessa recuperação pode ser a garantia de que tal procedimento se encontra protegido contra os riscos da emulação passiva (...) não se hipoteca, por isso, a possibilidade de inovar pelo interior da tradição" (291-292).

2. OS EFEITOS DE "MOLDURA" - JOGOS DE SEDUÇÃO: Título, *Incipit* e *Explicit*

Analisemos agora as relações paratextuais, sobretudo ao nível dos "efeitos de moldura" (Reis, 1995: 205) e começando pelos títulos.

Gérard Genette refere o título como "objecto de circulação" e considera que ele se dirige a muito mais pessoas do que o texto. A propósito desta análise, Carlos Reis acrescenta: "Como parece evidente, a circulação a que se refere Genette é a da obra literária imersa no meio cultural que a reconhece como tal" (idem:215). Daí que não nos parece despiciendo o facto de em alguns contos os autores optarem por títulos iguais ou semelhantes aos de versões tradicionais e noutros casos escolherem outros títulos (cf.vol.II). Sobretudo tendo em conta que a sua conservação pode servir como "marca de identificação e de factor de ancoragem cultural" (ibidem).

*

* *

Seguindo a ordem pela qual os contos nos aparecem na bibliografia e nos quadros do Volume II (referência fundamental para acompanhar a exposição que se segue) verificamos as seguintes situações relativamente aos dezasseis **títulos** dos textos de António Torrado e aos doze títulos de Alice Vieira:

1. O primeiro título de António Torrado com que nos deparamos, A Nau Catrineta, é um óptimo exemplo do funcionamento do título

como marca, identificação e factor de ancoragem cultural, como referido atrás. É o único caso em que o autor não introduz qualquer modificação relativamente ao título tradicional mais corrente, pelas implicações que ele tem ao nível do imaginário cultural e histórico do povo português. Destinando-se esta colecção preferencialmente a um público infantil, o título contribuirá também para a transmissão de referências fulcrais da cultura tradicional à nova geração, numa perspectiva também de cariz didáctico.

2. António Torrado salienta a presença da personagem masculina e a sua infelicidade ao optar pelo título A história da Carochinha e do infeliz João Ratão, em vez de referir apenas a personagem feminina, como é mais frequente nas versões tradicionais, e ainda porque nenhuma outra versão do corpus seleccionado se socorre de um adjectivo para qualificar a personagem masculina.

3. Em O Macaco do Rabo Cortado, de novo se inclui no título uma "especificação de estado" que nenhuma versão tradicional refere, mesmo no caso em que o protagonista da história é outro animal (a raposa ou o gato).

4. O título Dom Pimpão Saramacotão e o seu Criado Pimpim explora, de forma intencional e evidente processos rítmicos e de aliteração com o objectivo de criar um determinado horizonte de expectativa, apontando para uma diegese que se espera de efeito cómico. É, sem dúvida, um título muito mais aliciante para um público infantil do que "O padre ridículo" ou "Nomes trocados", para além de mais uma vez individualizar as personagens, definidas de imediato pelos nomes.

Segundo informação que nos foi dada pelo próprio autor, ter-se-á inspirado num conto recolhido por Adolfo Coelho que não faz

parte do nosso corpus pelo facto de estar incluído em "Jogos e Rimas Infantis" (in Obra Etnográfica, 1993, II:93), texto esse que não tem, aliás, qualquer título. No entanto, como se pode verificar nos Anexos do Volume II, também Tomás Pires, Leite de Vasconcellos e Alda da Silva Soromenho e Paulo Caratão Soromenho recolheram versões deste conto.

5. O Menino Grão de Milho funciona como uma espécie de oxímoro de cariz absurdo pela oposição e junção de uma referência humana e outra vegetal e pelo contraste criado de imediato ao nível da *dimensão* esperada para cada um dos elementos. Desta vez, a informação adicional, que não consta em nenhum dos títulos das versões tradicionais (História do Grão de Milho, O bagueiro de milho, etc.) provoca uma estranheza desencadeadora de curiosidade.

6. Segundo testemunho do autor, a história de Gil Moniz e a ponta do nariz foi-lhe contada, há alguns anos, por uma professora açoreana, como pertencendo ao património ficcional açoreano (não tivemos hipótese de fazer uma pesquisa em recolhas específicas desta região, pelo que não sabemos se ela se encontra registada em alguma fonte impressa de origem açoriana). Encontrámos, no entanto, uma versão muito próxima recolhida por Ataíde de Oliveira. Neste caso, o título, pela sinédoque contraposta ao todo e pela rima interna produz também um efeito humorístico.

É evidente a semelhança da estrutura narrativa à de O Macaco do Rabo Cortado.

7. Toca que toca, dança que dança aproxima-se da estrutura do provérbio, que é frequentemente bipartida, com um ritmo binário que se pode desdobrar em quaternário, como aqui. Para além disso, a repetição provoca uma aliteração que poderia ser o início de uma lengalenga.

Neste caso, a informação do título, comparativamente aos das versões tradicionais, funciona exactamente ao contrário do que acontece nos outros contos - Não sabemos se ele remete para um ser ou um objecto - e, assim, a referência concreta "gaita maravilhosa", de todas as versões, transforma-se numa referência a acções, através de verbos performativos. O ritmo estabelece paralelos com um ritmo musical e dançante mas ganha uma dimensão mais abstractizante.

8. A expectativa, o suspense, a sensação de perigo iminente ou acontecimentos inesperados é algo conseguido com o título Vem aí o Zé das Moscas, através do inesperado nome próprio e da utilização de nível de língua familiar ("vem aí"), com o advérbio *aí*.

9. O título A Machada Machadinha do José e da Joaquina retoma, de certa forma, as características que registámos nos primeiros casos analisados, com a atribuição de *pertença* do objecto a personagens identificadas (nas versões tradicionais temos apenas a referência ao objecto - "A Machadinha" - ou a acontecimentos - "As sete parvoíces"). Ora, uma das características do conto tradicional é o anonimato das personagens. Assim, este processo, repetido em vários títulos, de identificação das personagens resulta numa "aproximação" do leitor às personagens.

A reiteração da designação do objecto, alternando com o diminutivo e explorando a proximidade fonética dos nomes das personagens, assim como aquilo a que poderíamos chamar "paralelismo" (o diminutivo encontra paralelo a nível fonético no final do lexema *Joaquina*), obtendo-se um efeito de equilíbrio e de carga afectiva.

10. De novo encontramos a explicitação de algo referente à personagem em Doutor Grilo, Médico de El-Rei. Nalgumas versões

tradicionais este Doutor Grilo chama-se João Grilo ou João Ratão. Não sabemos se o autor conhece as versões em que ele tem este último nome mas parece-nos que, de qualquer dos modos, não o escolheria, para evitar confusão com a personagem João Ratão de A história da Carochinha, para além de que a designação "Doutor Grilo", sem o nome próprio "João", deixa na ambiguidade a identidade da personagem - homem ou animal? - o que, como efeito de incógnita funciona perfeitamente. O título de "Doutor" e o aposto "Médico de El-Rei" atribuem-lhe um estatuto social oposto à insignificância do pequeno animal que é o grilo (não é um médico qualquer mas sim "de El-Rei"), estando implícita uma certa ironia; por outro lado, a explicitação da profissão parece coadunar-se mais com um ser humano. Assim, nada no título nos permite resolver a incógnita.

11. Encontrámos apenas uma versão que poderá ser um hipotexto do conto As Três Fortunas do Lobo Feroz, com o título "O lobo e as três fortunas". A inversão da ordem dos termos salienta a importância das *Fortunas*, criando uma expectativa face à descodificação do sentido dessas "fortunas", e, por outro lado, a opção pela inclusão do adjectivo "Feroz", reforça a imagem tradicional da ferocidade do lobo, o que irá depois estabelecer uma relação paratextual de contraste com a diegese.

12. Com o título A Raposa das Botas Altas obtém-se um efeito idêntico ao de O Menino Grão de Milho e Doutor Grilo, Médico de El-Rei - é o contraste entre o 1º elemento e o segundo que desperta a atenção pelo inédito da situação: um animal não usa botas. Estranheza acentuada pelo pormenor do tipo de botas, "altas".

Esta alternativa ao título da versão tradicional encontrada -

"O lobo e a zorra" - pretende, claramente, remeter para um imaginário onde todos os seres são animizados e humanizados, de acordo com a imaginação infantil.

13. Sapateiro Remendeiro, Muito Trabalho e Pouco Dinheiro remete-nos para a estrutura do provérbio, neste caso com um ritmo ternário - a substituição do adjectivo "pobre" por "remendeiro", para além de criar uma aliteração com "dinheiro", situa-nos num campo vocabular mais popular, logo mais adequado ao nível social da personagem e a referência à situação profissional e económica imprime um cunho de crítica social.

14. O conto A Bela-Micaela e o Monstro da Pata Amarela reúne a referência a duas personagens principais, quando, habitualmente, o conto tradicional privilegia, no título, apenas uma. Esta opção resulta numa antítese, que, aliás, se desdobra em duas: Bela / Monstro (a qual remete para um dos tópicos mais frequentes e constantes no imaginário popular - existindo, até, nalgumas classificações, o "Ciclo da Bela e do Monstro") e Monstro / Pata Amarela - o aposto retira carga dramática ao possível confronto para o qual aponta o título. Por outro lado, a rima interna (Micaela/ Amarela), também contribui para sugerir um clima lúdico, ao contrário de títulos tradicionais como "A Bela-Menina" ou "A Menina e o Bicho".

15. A única matriz que encontramos para A máquina prodigiosa de Pedro Ovelheiro foi "A Máquina Maravilhosa", de Ataíde de Oliveira. Ora, a substituição do adjectivo parece-nos ter que ver com a fuga a um vocabulário demasiado corrente e vulgar ("prodigiosa", pela menor frequência de uso apresenta uma conotação mais afastada dos acontecimentos habituais) e o aposto "Pedro Ovelheiro" frisa o papel da personagem no uso ainda

desconhecido da máquina.

16. Olho Vivo, Pé Ligeiro e Mais Amigos, surge como uma enumeração baseada em duas expressões populares que designam qualidades ou atributos mas que, com a terceira parte do título se percebe que referem personagens - há, portanto, uma oposição à partida entre a "natureza" dos vários elementos do título que, afinal, se reduz a uma harmonia, pelo efeito de "atração" da terceira referência.

Concluimos, portanto, que todas estas opções têm subjacentes não só o gosto pessoal e a preocupação estética mas também uma forte preocupação em atrair o leitor, preferencialmente o leitor-criança, de cujo desenvolvimento psicológico, cognitivo e afectivo o autor parece ter um profundo conhecimento.

*

* *

Em Alice Vieira os títulos pretendem também funcionar de forma aliciante para o leitor. Não explora tanto, logo nos títulos, como António Torrado, a metrificacão do discurso mas socorre-se de outras estratégias igualmente eficazes.

1. Corre, corre Cabacinha salienta uma isotopia fundamental do conto - a do movimento, da fuga. A história centra-se em duas etapas - o caminho da ida / o caminho do regresso, percursos sempre dominados pela necessidade de fuga.

A repetição da forma verbal no imperativo e o uso do diminutivo "cabacinha" (que não aparece em nenhuma das versões tradicionais) reforça a ansiedade da personagem e o papel

protector da cabaça.

2. Um ladrão debaixo da cama socorre-se de um tom de narrativa policial, com todas as conotações de perigo e suspense que um título destes comporta, ao contrário de títulos tão anónimos como "A velha" ou "A avozinha e o ladrão". A expectativa criada tem de estabelecer concorrência com todas as outras formas narrativas que a tecnologia actual oferece ao público leitor/ouvinte.

3. A opção, em Fita, Pente e Espelho, pela inclusão no título destes três objectos, em vez da referência habitual à personagem mais importante da intriga, remete para um universo de magia e de mistérios femininos, já que todos estes objectos se associam, em primeira instância, ao feminino. Para além disso, o espelho é um motivo-chave de muitas narrativas tradicionais, com poderes visionários ou mágicos.

4. O conto A Adivinha do Rei conserva exactamente o mesmo título da versão recolhida por Teófilo Braga, sendo o único caso em que isto acontece - trata-se de um título sintético mas suficientemente provocador de curiosidade. Esta fonte parece também ser única, no que diz respeito à intriga de base e à adivinha colocada pelo rei.

"A filha do lavrador" (L.Vasconcellos) inclui exactamente a mesma adivinha mas a situação que desencadeia esta sequência é diferente e o conto continua com outras sequências que incluem outras adivinhas. Verifica-se, assim, que a conservação de títulos pode resultar exactamente das mesmas preocupações que conduzem à alteração - o desejo de desencadear um determinado horizonte de expectativa, que neste caso Alice Vieira explora sobriamente.

5. As ligeiras alterações que surgem nos cinco contos que de seguida referimos, ainda que quase insignificantes, parecem-nos

relevar de motivações variadas.

Rato do Campo e Rato da Cidade substitui apenas "aldeia" por "campo", relativamente à versão do conto tradicional encontrada nas fontes seleccionadas, imprimindo um sentido mais lato à oposição dos espaços e conseqüentemente da vivência das personagens a eles adstritas e, por outro lado, diferencia ainda mais um espaço e outro, já que "campo" não contém qualquer sema de agregado social, enquanto "aldeia" tem essa carga de vivência social organizada, ainda que não urbana.

6. Em Periquinho e Periquinha parece-nos que a opção por estes onomásticos em vez de Periquito e Periquita resulta sobretudo de uma questão de gosto e sensibilidade estética pessoal mas também porque a carga afectiva obtida com o diminutivo "inha" é maior do que com "ita". A conservação dos nomes das duas personagens (ao contrário do que acontece em Soromenho - "A Piriquita") reforça a relação afectiva que existe entre elas, como se fossem inseparáveis apesar dos destinos diferentes; todas estas razões sobrepõem também este título ao de "As três laranjas", já que ele remete para algo de secundário (aquilo que o menino - este é o único caso em que é o menino e não a menina que é morto pela mãe - depois de retornado à vida pelo cuidado da irmã, nega à avó, à mãe, e ao pai).

7. Maria das Silvas apresenta uma subtil diferença relativamente ao título da versão de Teófilo Braga ("Maria da Silva") mas a passagem de "Silva" para o plural transforma o segundo elemento, que poderia ser parte integrante do onomástico, em possível aposto, efeito mais vincado ainda se compararmos com o título "Maria Silva", da versão de Adolfo Coelho. Ora esta mudança de estatuto gramatical apresenta-nos a personagem como alguém

totalmente abandonado, cujo patronímico só poderá ser o de um elemento da natureza, de crescimento selvagem, sem pertença a uma natureza cuidada pelo homem. Por outro lado, é um título que deixa bastante mais alargado o horizonte de expectativa do leitor/ouvinte do que "A menina aparecida" ou "A menina deitada ao mar".

8. Desanda cacete é um título próximo também da versão de T. Braga ("Desanda cacheira") mas neste caso, ao contrário das opções de António Torrado, parece-nos ter havido uma preferência pelo vocábulo mais conhecido do público que preferencialmente se pretende atingir. Quanto à versão de Tomás Pires "Desanda palitroques", provavelmente a autora desconhecê-la-á, visto a termos descoberto apenas na revista *A Tradição*, publicação que não é de fácil acesso, apesar da reedição fac-similada recentemente feita. De qualquer dos modos, apesar do efeito de comicidade, "palitroques" é um termo que não remete para nenhuma referência conhecida do leitor/ouvinte criança.

9. Mais uma vez, em As Três Fiandeiras, o título pouco difere da versão de T. Braga, valorizado no entanto pela carga simbólica do número três e conservando a conotação de um pólo feminino e mágico pela presença do lexema "fiandeiras", em vez de "tias", como surge noutra versão.

Sobre a simbologia do fiar falaremos mais adiante.

10. A Bela Moura remete para um imaginário cultural que acompanha o povo português desde os seus primórdios, num misto de atracção/conflito que o adjectivo "Bela", antecedendo o nome, reforça como arquétipo de uma beleza lendária e misteriosa, já que as mouras estão associadas a encantamentos e feitiços.

Uma forte dimensão poética é transmitida por este título, com

uma carga imagética intensa. Por outro lado, a não opção pelo título "O cavalinho das sete cores", apesar desta personagem se manter e ser essencial para o desfecho feliz, esbate uma dimensão eventualmente mais infantilizante.

11. Em O Coelho Branquinho e a Formiga Rabiga exerceu-se uma deslocação do diminutivo do nome para o qualitativo ("Coelhinho branco", na única versão encontrada, de A. Coelho), o que permite conservar a carga afectiva mas conseguir também um equilíbrio com a 2ª parte do título, já que dois diminutivos seria uma sobrecarga excessiva e por outro lado "rabiga" desempenha o mesmo papel, para além de introduzir uma variação léxica.

12. A opção por um título de forte carga imagética e poética surge de novo no último conto da colecção, O Pássaro Verde.

Concluimos que também em Alice Vieira a escolha dos títulos não é arbitrária, regendo-se por preocupações idênticas às de António Torrado na relação a estabelecer com o público leitor, mas as estratégias diferem, salientando-se em Alice Vieira a imagética sugerida pela palavra, usada de forma mais "plástica", se assim podemos dizer, a poesia e o mistério e, em António Torrado, o humor, a ironia, a cumplicidade brincalhona, resultantes, muitas vezes, da exploração de ritmos e sonoridades, como aliás é frequente em toda a sua obra e não apenas nestas recriações de textos tradicionais nem apenas nos seus outros escritos para um público infantil.

*

* *

Relativamente aos títulos, consideramos ainda interessante fazer um levantamento das referências a personagens femininas e masculinas. Não pretendemos fazer uma leitura sexista desses dados nem explorar aspectos que, nos últimos anos, têm absorvido frequentemente os investigadores dos contos tradicionais, como a presença e as imagens da mulher nos contos (vd. Jack Zipes; Marie Louise von Franz; Karen E. Rowe, Ruth Bottigheimer, Kay F. Stone, in Bottigheimer, 1986; Shawn Jarvis, in Haase, 1993). No entanto, sendo o nosso corpus de contos infantis composto por duas colecções que funcionam como "séries fechadas" e que implicam uma selecção a partir de um conjunto muito mais alargado, e sendo cada uma dessas colecções da responsabilidade, num caso, de um escritor e, noutro caso, de uma escritora, essas selecções parecem-nos passíveis de ser analisadas do ponto de vista do posicionamento do autor consoante a sua condição de indivíduo masculino ou feminino.

Não pretendemos fazer leituras abusivas, por demasiado impressionistas, nem atribuir intenções ao autor empírico que resultem demasiado especulativas, esquecendo "os limites da interpretação" de que fala Umberto Eco (1990).

Verificámos, no entanto, que dos títulos dos contos de A. Torrado constam 16 personagens masculinas e apenas 4 femininas, aparecendo sempre, neste último caso, a personagem feminina acompanhada de uma masculina, excepto em "A Raposa das Botas Altas" (ao longo da diegese de "A Máquina Prodígiosa do Pedro Ovelheiro" não aparece, aliás, nenhuma personagem feminina).

Nos contos de Alice Vieira, a situação é bastante mais

equilibrada, com 6 personagens masculinas e 6 femininas, constando várias vezes a personagem feminina como única referência no título (ex: "A Bela Moura", "Maria das Silvas").

Sem questionarmos se existiu ou não intencionalidade nestas opções, podemos de qualquer dos modos salientar o facto de o autor empírico do sexo feminino ter valorizado as figuras femininas, ao que não é certamente estranho o contexto socio-cultural contemporâneo de afirmação do estatuto da mulher, ainda que ele tenha transparecido inadvertidamente nas recriações de Alice Vieira.

*

* *

A ilustração, de certa forma, funciona também como "efeito de moldura", ainda que a um nível semiótico e não apenas textual, pelo horizonte de expectativa que cria quando aparece associada de imediato ao título. Ela interfere na relação do leitor com o texto - quando este vê ou manuseia o livro e não é apenas ouvinte, sem acesso visual ao volume, por isso a ilustração desempenha um papel também de criação de horizonte de expectativa. Esta é uma vertente fundamental na diferença da relação do leitor com a história, a ser explorada noutro tipo de trabalho.

*

* *

Vejam agora o caso do *incipit*, fazendo um levantamento das situações:

1. "Histórias Tradicionais Portuguesas Contadas de Novo" (A. Torrado):

- . "Era uma vez um macaco mariola..." (O Macaco do rabo...)
- . "Era uma vez um casal sem filhos..." (O menino Grão...)
- . "Era uma vez três irmãos..." (Toca que toca...)
- . "Era uma vez um rapaz e uma rapariga..." (A machada...)
- . "Era uma vez um sapateiro..." (Sapateiro remedeiro..)
- . "Era uma vez uma zorra trinca-pintos..." (A Raposa...)
- . "Era uma vez um tio de dois sobrinhos..."(Olho vivo...)

O *incipit* de sete dos quinze contos da colecção corresponde à situação dita mais típica no conto tradicional (o penúltimo exemplo inclui um pequeno texto introdutório que poderá funcionar "à laia de" prefácio, não alterando assim o início do discurso enunciativo - vd. Anexo III, vol.II).

Nos outros casos, as estratégias usadas remetem também de imediato para o mesmo universo ficcional.

2. "Histórias Tradicionais Portuguesas" (Alice Vieira):

- . "Era uma vez uma velha muito velha..." (Corre, corre...)
- . "Era uma vez uma velha,muito velha..."(Um ladrão debaixo...)
- . "Era uma vez uma princesa..." (Fita, pente...)
- . "Era uma vez um rei..." (A adivinha...)
- . "Era uma vez o rato do campo (...)
(...) Era uma vez o rato da cidade..."(O rato do campo...)
- . "Era uma vez um príncipe..." (Maria das Silvas...)
- . "Era uma vez um homem ..." (Desanda, cacete!)
- . " A nossa história começa assim:
era uma vez um rei..." (O pássaro verde)

Em oito das doze histórias encontramos o mesmo *incipit*.

*

* *

Comparemos agora esta situação com as que encontramos nas várias versões dos contos tradicionais, identificadas como possíveis matrizes (as quais serão designadas de *hipotextos*, sendo os novos textos designados de *hipertextos*, segundo a terminologia de Genette, como temos feito na análise de outros níveis de transtextualidade).

A pesquisa feita relativamente aos possíveis hipotextos dos contos de António Torrado (num total de 15) e de Alice Vieira (num total de 12) conduziu à identificação de 78 versões de contos tradicionais para o primeiro caso e de 91 versões para o segundo (como se pode verificar nos Anexos I e II, Vol.II). Fez-se, numa segunda etapa, uma 2ª selecção, excluindo os contos que apresentam coincidências apenas de alguma sequência, personagem ou estrutura e obtivemos um conjunto de 55 versões para A. Torrado e de 56 versões para Alice Vieira (os contos eliminados da análise correspondem aqueles que são seguidos de asterico nos quadros referidos).

O segundo conjunto de quadros (Anexo III e IV, Vol.II), onde as sequências dos contos estão registadas, apresentando a síntese dos hipertextos e dos hipotextos, complementarará esta informação.

Escolhemos, aleatoriamente, apenas um dos autores e o respectivo corpus de textos tradicionais seleccionados para uma análise descritiva pormenorizada, de forma a que a metodologia de abordagem não resultasse numa apresentação de resultados demasiado repetitiva. No final deste ponto faremos uma apresentação de conjunto. Nestes moldes, confrontaremos, portanto (no que diz

respeito aos *incipit*) apenas as reescritas de Alice Vieira com as matrizes correspondentes.

1. A versão recolhida por Adolfo Coelho, "A velha e os lobos", sendo a mais antiga desta amostra é, curiosamente, a que mais se afasta do *incipit* mais frequente. No conjunto das dez versões, três começam por "Era uma vez...", quatro conservam o tempo verbal vinculativo da remissão temporal para um tempo indefinido ou a expressão "Uma vez.."; na versão brasileira desaparece qualquer remissão para um tempo passado vinculativa dos códigos narrativos deste tipo de textos.

2. Nas onze versões matrizes de Um ladrão debaixo da cama, encontramos "Era uma vez..." (6x), "...havia uma..." (2x), "'Tava a...", "...Naquele tempo havia...", "Uma vez...".

Nos casos das versões registadas nas colecção de Vasconcellos e Soromenho por vezes são incluídos comentários dos informantes que são extrínsecos à diegese e por isso não os consideramos como interferindo nos *incipit*. Trata-se de uma questão metodológica (e também ideológica mas numa dimensão que agora não nos interessa explorar), da parte do colector, quanto à fixação do texto - remete para a relação entre o informante e o colector, o qual é encarado como alheio à cadeia espontânea da transmissão, tornando assim necessárias, na perspectiva do informante, algumas informações alheias à diegese.

3. Para Fita, Pente e Espelho encontramos oito versões, das quais três começam por "Era uma vez...", e todas as outras estão muito próximas desta fórmula: "Havia uma vez...", "Havia um homem..", "Havia um rei...", "Ía uma vez...", "Na corte de certo rei...".

4. Nas matrizes do conto A adivinha do rei há três situações diferentes. As duas versões que consideramos como matrizes propriamente ditas são apenas "A adivinha do rei", de Teófilo, e "A filha do lavrador", de Vasconcellos (pertencendo a resolução da adivinha a uma **personagem feminina**, adivinha essa que é idêntica nestas duas versões). Nas outras versões, encontramos a sequência comum da decifração da adivinha mas o enredo é diferente: um conjunto de versões (oito) agrupa-se à volta das personagens do moleiro e do frade, salientando-se a esperteza do moleiro na resolução da adivinha colocada pelo rei (de referir uma variante desta situação, no conto de Trancoso, em que as personagens intervenientes são um príncipe, um comendador e um hortelão, desaparecendo a implícita desvalorização da esperteza da classe religiosa face à do homem pouco instruído); o outro conjunto põe em confronto a esperteza de um moço pobre que coloca uma adivinha à princesa, a qual ela não consegue decifrar.

O *incipit* das duas versões seleccionadas são os seguintes "Tinha um rei um ministro...mas uma vez...", "Era uma vez...".

5. Na única versão matriz encontrada para Rato do Campo e Rato da Cidade, o *incipit* é "Um Rato usado à cidade...", por oposição à versão de Alice Vieira: "Era uma vez o Rato do Campo (...) Era uma vez o Rato da Cidade..". Na versão literária actual retoma-se e reforça-se o *incipit* tradicional.

6. Das cinco versões para Periquinho e Periquinha quatro começam por "Era uma vez..." mas, curiosamente, esta é uma das histórias que, na versão de Alice Vieira, dispensa o *incipit* tradicional. Começa, antes, por um curto texto rimado, organizado em quadra, cujo efeito lúdico estabelecerá de imediato um forte contraste com a adjectivação usada para caracterizar a personagem

detentora deste discurso, de tal forma que esse adjetivo funciona como designação da personagem - a "Terrível Madrasta" - e com o conteúdo das quadras seguintes, ditas por esta mesma personagem.

7. Maria das Silvas, retoma o "Era uma vez..." que surge em três das seis versões tradicionais, conservando as outras três uma referência próxima: "Andava um dia...", "Um dia...", "Era uma senhora...".

8. Para Desanda Cacete encontramos, de entre as quatro versões, uma que tem esse *incipit* também.

9. Nas versões matrizes de As Três Fiandeiras, assim como neste texto, nunca aparece "Era uma vez...".

10. O mesmo acontece relativamente a A Bela Moura.

11. Entre O Coelho Branquinho e a Formiga Rabiga e a versão de Adolfo Coelho Coelhinho branco, a intriga não sofre nenhuma alteração significativa, é mesmo dos casos em que a reescrita se mantém mais próxima do original, no entanto desaparece o *incipit* tradicional.

12. Para O Pássaro Verde o levantamento feito de possíveis hipotextos conduziu-nos à identificação de vários contos com um tema comum: o da vingança de um rei contra a própria filha por duvidar do amor que esta lhe tem. Estes contos podem agrupar-se segundo dois núcleos diferentes: o sonho que a filha conta e que o pai considera uma ofensa à sua dignidade (beijar/lavar a mão ou o pé à filha); a forma como a filha define o amor que sente pelo pai: "quer ao pai como a comida quer ao sal". É esta definição que leva à generalização destas versões como o ciclo de contos "O sabor dos sabores".

Consideraremos, no entanto, apenas os que se desenrolam à volta do primeiro núcleo referido como versões matrizes de O

Pássaro Verde (quatro no total), as quais apresentam, num dos casos, exactamente o mesmo *incipit* da versão de Alice Vieira - "Era uma vez um rei que tinha três filhas..." mas todas as outras apresentam um *incipit* muito próximo desta fórmula.

*

* *

Das noventa e uma versões de contos tradicionais seleccionados como possíveis matrizes para "Histórias Tradicionais Portuguesas", de Alice Vieira, analisámos a situação do *incipit* em cinquenta e seis versões (segundo os critérios já definidos), concluindo-se que apenas vinte e quatro apresentam o *incipit* "Era uma vez..." (43%). Nas "Histórias Tradicionais Portuguesas" este mesmo *incipit* surge em cerca de 70% dos casos.

Tendo usado a mesma metodologia de análise para as "Histórias Tradicionais Portuguesas Contadas de Novo", de António Torrado, verificámos que do conjunto de cinquenta e cinco versões (seleccionadas, segundo os mesmos critérios, do primeiro conjunto de setenta e oito versões) apenas dezasseis se iniciam por "Era uma vez..." (29%), ainda que algumas outras se iniciem por fórmulas muito próximas, como "Uma vez..." ou "Era um rapaz...". Nas reescritas de António Torrado cerca de 50% das situações apresentam o *incipit* "dito" mais tradicional.

Podemos concluir que há uma preferência por esta fórmula inicial por parte dos dois autores contemporâneos que escolhemos e que esta preferência tem uma intencionalidade: a de contribuir para a vinculação destes textos a um paradigma cultural que se pretende valorizar nas suas formas típicas mais inscritas no

imaginário colectivo.

*

* *

Quanto ao *explicit*, se em princípio, "ao acabar formalmente o texto, conclui também o seu desenvolvimento semântico e estabelece a sua fronteira final", ele não é "necessariamente um rígido fecho semântico; de facto, ele não impede a abertura para um mundo exterior e até, noutros casos, o seu prolongamento noutros textos" (Reis, 1995:210-211).

Segundo Bruno Bettelheim, para que estes contos sejam considerados contos de fadas eles terão de ter um final feliz. Heda Jason (1989:79), apesar de se situar numa perspectiva estruturalista e não psicanalítica como Bettelheim, também define o conto de fadas com base num critério idêntico:

"The fairy tale is a folk tale (=work of ethnopoetry) in which a human confronts the world of the marvelous; in this confrontation either the human solves a problem of the marvelous world (thus in the heroic and female sub-genres), or the marvelous solves a problem of the human world /thus in the reward-and-punishment sub-genre); in both cases the solution of the problem results in the human gaining for him/herself high social status and/or wealth."

Referindo-se aos finais dos contos tradicionais, Marie-Louise von Franz (1993: 57-58) considera que apesar de habitualmente haver um desenlace, feliz ou catastrófico:

"Parfois, cependant, dans des contes très primitifs, il n'y a

de dénouement ni heureux ni malheureux et l'histoire cesse tout simplement. Elle devient tout à coup absurde et s'évanouit, exactement comme si le conteur perdait soudain tout intérêt pour elle et s'endormait.

Il peut arriver aussi qu'il y ait une sorte de fin ambiguë, chose qui ne se rencontre pas dans d'autres genres, tels que les légendes ou le matériel mythique: l'heureux dénouement est suivi d'une remarque négative faite par le conteur".

Verificamos facilmente que o fim ambíguo não é característico das recriações de contos que estamos a analisar.

Nos recontos de António Torrado, encontramos repetidamente, excepto em dois deles (n^{os} 4 e 5), um *explicit* que frisa o terminus de um mundo ficcional: "E a história acaba aqui". Há, no entanto, várias situações que criam uma oscilação entre a intencionalidade da demarcação deste mundo ficcional e a intervenção do narrador num sentido aparentemente contrário - o do testemunho que atribui veracidade ao que se contou. Em seis das histórias não surge nenhum final extrínseco à diegese, nem comentário do narrador, nas outras encontramos as seguintes situações: "Ninguém pode refutar/.../o tal gajeiro era eu." (N.C); "No domingo a seguir deram uma grande festa (...). Nós estávamos lá, a deitar os foguetes." (M.G.M.); "Quanto à gaitinha...dizem que foi guardada num cofre forte..."(T. T., D.D.); "Parece que... O nosso homem curou-se" (Z. M.); "Como se entende, chegando a este ponto, já não há mais nada para contar" (M.M.J.J.); "Conta-se que certa vez..." (R.B.A.), (neste caso, um novo episódio é acrescentado à história mas só nos interessa salientar a fórmula pela qual se introduz uma certa incerteza na intriga); "...menino... que havia de ser um homem de muita fama. Até parece que foi..." (S.R...).

Destacamos o final do conto Dom Pimpão Saramacotão e o seu criado Pimpim pelo facto de surgir a estratégia de discurso directo com o leitor: "Terá esta aventura emendado Dom Pimpão? Podem arriscar, que não custa nada."; e o final do conto As Três Fortunas do Lobo Feroz pela ambiguidade estabelecida entre mundo real e mundo ficcional: "E o lobo afastou-se de vez, virando as costas a esta história".

Esta **ambiguidade** manifesta-se até através de uma espécie de cumplicidade da personagem no pacto ficcional - nesta mesma história, o próprio lobo comenta, a seguir à sua primeira desgraça: " - Singular fortuna esta! Se as outras forem da mesma força, nem ao fim da história chego" - mas não interfere na diegese.

*

* *

Quanto aos doze contos de Alice Vieira, têm todos um final feliz, funcionando como narrativas fechadas e com um *explicit* decorrente da diegese - quase não há recurso a fórmulas finais do género das que aparecem a encerrar os contos de António Torrado e que podem desempenhar a função de que fala Marie Louise von Franz de cisão entre o mundo ficcional e o mundo real.

Há, no entanto, algumas situações que queremos salientar. Em Corre, corre cabacinha, o *explicit* é a repetição da fórmula rimada "Não vi velha, nem velhinha..." que resulta aqui num efeito cómico pela descontextualização em que surge. Em cinco dos contos o *explicit* inclui a referência ao testemunho da narradora ou de alguém que lhos transmitiu, numa garantia de veracidade da

história: "Quem lá esteve e me contou a história também não o pode garantir. Mas garantiu que todos viveram felizes, e para sempre" (A.R.); "Pelo menos foi o que me contaram - e quem o contou não mente" (M.S.); "O rei, esse, suspira, suspira, e diz que nunca mais bebeu água fresca desde que o aguadeiro voltou para casa" (D.C.); "Dizem as crónicas que foram felizes para sempre. E eu acredito." (B.M.); "Eu, que fui convidada, posso jurar que melhor sopa nunca provei nos dias da minha vida" (C.B. e F. R.).

Marie-Louise von Franz explica esta situação pela necessidade de estabelecer a diferença entre o mundo do maravilhoso e o mundo da dura realidade, funcionando estas fórmulas como "ritos de saída".

Parece-nos, no entanto, que estas fórmulas finais podem também desempenhar um papel oposto - o de atribuir veracidade à história, já que o narrador dá o seu testemunho como personagem participante dos acontecimentos, como observador ou testemunhando a sua crença na veracidade dos acontecimentos.

No caso dos recontos de António Torrado e Alice Vieira, encarámos de forma diferente daquela que assumimos em relação às versões tradicionais os comentários que considerámos "extrínsecos à diegese". Isto porque os valorizámos como integrados num labor estético inexistente nas versões tradicionais e porque eles decorrem de uma intencionalidade de recuperação de "performance" de um "tempo perdido", pretendendo-se estabelecer com estas estratégias uma ponte entre os contadores tradicionais e os novos narradores da sociedade mediatizada.

3. DA DIVERSIDADE DE MATRIZES À CRIAÇÃO INDIVIDUAL

Em capítulo anterior tratámos, de uma forma geral, as propostas de classificação dos contos. Socorremo-nos, agora, da organização proposta por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira (1977) para nos orientarmos na análise dos contos que seleccionámos. Maria Emília Traça (1994), baseando-se nessa classificação, propõe o seguinte agrupamento para os textos de António Torrado:

Secção 1 - **Manhas, Patranhas e Artimanhas:** Gil Moniz e a Ponta do Nariz, Doutor Grilo, Médico de El-Rei, A Machada Machadinha do José e da Joaquina, Vem aí o Zé das Moscas;

Secção 2 - **Quando os Animais Falavam:** O Macaco do Rabo Cortado, As Três Fortunas do Lobo Feroz, A Raposa das Botas Altas, A História da Carochinha e do Infeliz João Ratão;

Secção 3 - **Lendas e Crendices, Mistérios e Prodígios:** Toca que Toca, Dança que Dança, A Máquina Prodígiosa de Pedro Ovelheiro, Olho Vivo, Pé Ligeiro e Mais Amigos, O Menino Grão de Milho;

Secção 4 - **Exemplos, Sentenças e Proveitos:** Sapateiro Remendeiro, Muito Trabalho e Pouco Dinheiro, Dom Pimpão Saramacotão e o seu Criado Pimpim;

Secção 5 - **O Livro das Artes Mágicas:** A Bela Micaela e O Monstro da Pata Amarela.

Concordamos com a referida autora quando considera que os recontos de António Torrado se situam preferencialmente na área das "Manhas, Patranhas e Artimanhas", ainda que o número de contos aí incluído seja o mesmo que nas secções 2 e 3, porque estes

outros também têm componentes que os aproximam das "Manhas, Patranhas e Artimanhas" (excepto, parece-nos, "A História da Carochinha e do Infeliz João Ratão").

No caso dos recontos de Alice Vieira, se nos basearmos na mesma metodologia de classificação, verificamos uma incidência em secções bastante diferentes:

Secção 1 - **Manhas, Patranhas e Artimanhas:** Corre, Corre, Cabacinha, Um ladrão debaixo da cama, A adivinha do rei;

Secção 2 - **Quando os Animais Falavam:** O Coelho Branquinho e a Formiga Rabiga;

Secção 3 - **Lendas, Crendices, Mistérios e Prodígios:** Maria das Silvas;

Secção 4 - **Exemplos, Sentenças e Proveitos:** O Rato do Campo e o Rato da Cidade;

Secção 5 - **O Livro das Artes Mágicas:** Fita, Pente e Espelho, Desanda Cacete, Periquinho e Periquinha, As Três Fiandeiras, A Bela Moura, O Pássaro Verde.

De referir que, nos casos em que versões possíveis de hipotextos surgem na colectânea de Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira, esta nossa proposta diverge, por vezes, do agrupamento feito por estes autores. É o que acontece com o conto "As Tias", uma versão recolhida por Consiglieri Pedroso, que os referidos organizadores colocam na secção 4, "Exemplos, sentenças e proveitos", e cujo hipertexto, "As Três Fiandeiras", nos parece mais adequado que seja integrado na secção 5.

Verificamos que Alice Vieira dá preferência aos contos da secção "O Livro das Artes Mágicas" (seis em doze), o que vem corroborar o que já deduzimos com a análise dos títulos: a sua opção por um imaginário virado para um universo mais fantástico e

misterioso do que o universo ficcional dos contos de A. Torrado.

Se considerarmos como uma categoria possível o "Ciclo de contos do Animal Noivo/a", como faz Maria do Céu Novais de Faria (1987), encontramos na colecção de A. Torrado os contos "A História da Carochinha e do Infeliz João Ratão" e "A Bela Micaela e o Monstro da Pata Amarela"; na colecção de A. Vieira, os contos "Fita, Pente e Espelho" e "O Pássaro Verde".

É claro que, mais uma vez, esta classificação se apresenta apenas como uma das possibilidades, já que os contos são frequentemente passíveis de serem integrados em várias secções - "O rato do campo e o rato da cidade", por exemplo, poderia aparecer na secção 2, e "O Coelho Branquinho e a Formiga Rabiga" poderia aparecer na secção 4.

*

* *

Na abordagem das várias versões tradicionais encontradas para cada história recriada, não seguiremos exclusivamente nenhum modelo de análise porque desejamos fugir a esse espartilho e, assim, usaremos uma metodologia que conjugará várias perspectivas, permitindo-nos a análise de categorias da narrativa, a análise do discurso, a análise estilística, consoante as situações específicas que nos interessar salientar. Neste contexto de análise, passamos a dar preferência à designação "reconto".

A ordem de referência dos textos, por uma questão de facilidade de organização, continua a ser, preferencialmente, a já referida. Para uma boa compreensão do levantamento de situações que a seguir se faz é importante a consulta dos Anexos III e IV, inseridos no Volume II.

3.1. Possíveis hipotextos dos "recontos" de António Torrado - Intertextualidades.

Analisando, para cada conjunto de versões respeitantes ao mesmo conto, as diferenças estruturais, linguísticas e discursivas e de estatuto do narrador, consoante o que considerarmos mais significativo, salientamos algumas situações.

3.1.1. Aspectos Estruturais. Estratégia narrativa. Personagens - Implicações Ideológicas -

Confrontando os 15 contos de António Torrado com as respectivas versões passíveis de funcionarem como matrizes, verificamos que há alterações que não chegam a ter, na maioria dos casos, grandes implicações ao nível da macro-estrutura. As alterações são frequentemente significativas ao nível da micro-estrutura, no interior de cada sequência, por exemplo, pela substituição, inclusão ou desaparecimento de uma personagem; ou pelo alongamento de uma sequência, ao nível da descrição ou do diálogo. Alguns recontos, no entanto, têm diferenças estruturais significativas relativamente aos seus hipotextos - é o caso de "Dom Pimpão Saramacotão e seu Criado Pimpim", "Vem aí o Zé das Moscas", "A Máquina Prodígiosa de Pedro Ovelheiro", "Olho Vivo, Pé Ligeiro e Mais Amigos", "Toca que Toca, Dança que Dança".

Vejamos, em pormenor, algumas destas situações.

Na "História da Carochinha...", a única personagem que é constante em todas as versões é o rato, visto que nalgumas versões matrizes a carochinha é substituída pela formiga ou pela doninha. A situação que desencadeia a acção é em todas as versões a mesma: a personagem feminina anda na lida da casa e encontra dinheiro. Só numa versão ela não aparece associada à lida da casa mas com uma imagem mais fútil, apresentando-se "muito **lavada** e muito bonita à sua janela". Esta preocupação com o asseio surge também noutra versão, a conselho da mãe. A referência ao dinheiro que a Carochinha encontra, que nas versões tradicionais é "cinco réis" ou "dez réis", passa a ser, na versão literária contemporânea, "uma moeda" - muito menos vinculativo, portanto, a um contexto histórico-económico. A personagem feminina, em todas as versões, detém a liberdade de escolha do noivo, baseando essa escolha na beleza da voz, na aparência física ou nas promessas que a personagem masculina faz de a ajudar, promessas essas que não são desrespeitadas, frise-se ("Varro-te a casa, lavo-te a roupa..." - versão de Ataíde Oliveira). No hipertexto, o rato promete torná-la rainha (desaparece a dimensão relativizante dos estatutos socio-familiares do homem e da mulher que aflora na versão de Ataíde Oliveira..., atrevemo-nos a dizer que é pena...).

Quanto à comida da Carochinha e de João Ratão, ela é bastante menos frugal no conto de A. Torrado: feijões, toucinho, hortaliça e chouriça, em vez de apenas feijões, ou sopa de pão, ou papas, ou caldo de cebola (esta última "ementa" surge em duas versões). No entanto, não nos parece que o autor tenha retirado a autenticidade do tipo de alimentação, já que os produtos referidos fazem parte dos hábitos alimentares campestres.

É bastante curioso verificar em que situação o João Ratão

volta atrás e cai no caldeirão: isso acontece enquanto a carochinha vai à fonte, vai lavar, ou vai à missa (esta última situação surge em 4 versões). Apesar de ser a referência mais frequente, ela desaparece da versão de Torrado.

Verificamos também noutros recontos que as situações que remetem para uma vinculação religiosa desaparecem. No conto "O Menino Grão de Milho", em todas as versões tradicionais em que o casal manifesta o desejo de ter filhos, o pedido é feito a Nossa Senhora ou a Deus; nos possíveis hipotextos de "Toca que Toca, Dança que Dança", em três das quatro versões o Senhor anda pelo mundo com S. Pedro e a gaita milagrosa é oferecida pelo "Divino Mestre" ao menino que guarda um laranjal, em compensação pela sua generosidade.

Estes pedidos e compensações num quadro de crença cristã não fazem parte, como verificamos, do universo ficcional de A. Torrado (No reconto de Torrado, Timóteo comprou a gaitinha de beijos a um espanhol na feira de S. Lourenço). Os únicos contos onde perpassa algo explicitamente de uma tradição cultural cristã são "Sapateiro Remendeiro", onde o sapateiro manda dizer missas para festejar a sua riqueza e convida o fidalgo que o ajudou para ser padrinho no baptizado do seu filho, e "As Três Fortunas ...", onde a personagem da porca manifesta o desejo de ver as suas crias baptizadas antes que o lobo as devore.

Voltando à "História da carochinha...", é significativo que das manifestações de pesar pela morte de João Ratão desapareçam as mais violentas (como os passarinhos que tiram os olhinhos e o rei que morreu assado) ou as mais passíveis de censura social ao nível da linguagem (como a rainha ou o rei que "assentam o c... nas brasas").

É curioso que só no reconto de Torrado o rei "abdique". Esta manifestação de pesar seria impensável num contexto em que os valores da classe dominante não pudessem ser contestados. Hugo Cerda, na sua análise ideológica dos contos, considera que estas narrativas não estão desvinculadas de um conjunto de relações de produção, políticas e sociais determinadas (1985:136-137), como aliás outros investigadores defendem (vd. Jack Zipes), o que os distancia da perspectiva estruturalista e da psicanalítica. O rei, por exemplo, é uma personagem arquetípica da dominação e do poder mas, neste reconto de Torrado, subverte-se o estatismo da relação de poder.

Este desenlace, assim como o de "Olho Vivo...", subverte aquilo que a cultura dominante, segundo Hugo Cerda, pretende preservar - que as vivências iniciais da criança (incluindo as ligadas às leituras, especificamos nós) "respondan a sus postulados ideológicos, los cuales serán ampliados, desarrollados y enriquecidos por una escuela o una educación que se encargará de convertirlos en valores permanentes e absolutos" (1985:150-151).

Nos possíveis hipotextos do conto "O Macaco do Rabo Cortado", a razão que leva o macaco a cortar o rabo só num caso é que é intencional, para fazer trocas, enganando as pessoas; nos outros casos isso acontece por acaso, mas devido à solidariedade do macaco que está distraído por pensar em proteger a cotia (1x), por vaidade (1x), porque tinha piolhos (1x), porque troçavam dele (2x). É esta última razão que se mantém na versão de Torrado mas com um pormenor novo: o macaco quer fingir que anda na escola e por isso usa bata e sacola - pormenor que favorece de imediato a identificação da criança ouvinte e/ou leitora com a personagem.

Este macaco, que não é alvo de qualquer caracterização nas

versões tradicionais, é profusamente adjectivado no reconto de Torrado. Fizemos o seguinte levantamento de adjectivos que qualificam o macaco: mariola, toleirão, paspalhão, trapalhão, malcriado, maganão, aldrabão, estarola, gabarola. É curioso também verificar que, deste conjunto, só o qualificativo "mariola" faz parte do discurso do narrador; todos os outros fazem parte do discurso das personagens. A este facto não é certamente estranha a intencionalidade de conservar o narrador distanciado destes juízos de valor depreciativos. Até porque este macaco é suficientemente sensível para ter pena da menina que roubara e é ele próprio que a leva a casa da mãe, ao contrário do que acontece em todas as versões tradicionais. Há aqui, claramente, a intencionalidade de apresentar o macaco como uma personagem leviana mas não imoral.

Além disso, no reconto de A. Torrado, são as outras personagens que pedem ao macaco para ele deixar as coisas, aliciando-o com falas lisongeiras e explorando a sua sensibilidade:

. a peixeira chama-lhe *menino e carinha de anjo* - fica derretido

. o padeiro chama-lhe *cavalheiro e senhor distinto* - fica sensibilizado

. a professora chama-lhe *pobrezinho* (por ir carregado) - fica comovido

. o violeiro lamenta-se da sua pobreza - fica impressionado

Este enquadramento das atitudes do macaco desculpabiliza-o também em parte, responsabilizando indirectamente as outras personagens pela sequência de "roubos" que o macaco faz.

A viola que o macaco rouba em último lugar tem uma forte carga simbólica e o macaco em cima do telhado, inatingível a todos

aqueles que o criticam, o julgam e o olham de uma posição espacial inferior, é o artista despreocupado que apregoa a sua liberdade e desrespeita a ordem social. Numa aproximação de referências espaciais e culturais, nesta versão ele vai para Madrid, em vez de ir para Angola.

A versão mais moralista é a de Leite de Vasconcellos, em que o macaco cai na rua e morre arrebitado. Nesta versão há uma colagem de finais estereotipados: "A menina casou com o negociante. Tiveram muitos filhos e viveram muito felizes". Independentemente de conhecer ou não esta versão, António Torrado não optaria certamente nunca por um final destes já que não é, normalmente, apologista de moralidades impostas, como vimos no capítulo "António Torrado: um escritor no peitoril da janela". A empatia do leitor vai para a personagem subversiva, mais ainda na versão de A. Torrado do que nas tradicionais.

"Gil Moniz e a Ponta do Nariz" desenrola-se exactamente na mesma linha narrativa de "O Macaco do Rabo Cortado" e com uma estrutura paralela. Não há dúvida que o seu hipotexto é a "A Fava", versão recolhida por Ataíde Oliveira. No entanto, segundo testemunho do próprio escritor, terá tido conhecimento dela através da narrativa de uma pessoa dos Açores. A sequência de trocas é a seguinte, para o conto de Torrado: grão de milho / galinha / porco / menina / cão; para "A fava": fava / galo / porco / vaca / velha / menina / cão. Desaparecem, relativamente a esta, duas sequências. Se não nos parece significativa a eliminação da vaca, a substituição da fava pelo grão de milho e do galo pela galinha, já o mesmo não acontece com a eliminação da sequência respeitante à velha dentro de uma tumba e que Gil Moniz troca por uma vaca. É, sem dúvida, um elemento de estranheza

desajustado das referências infantis.

Como acontece no reconto de "O Macaco do Rabo Cortado" também aqui a personagem é "aliviada" de alguma carga negativa, já que ela deixa os seus bens "à guarda" das comadres, portanto tem direito a voltar a buscá-los e a tentar uma indemnização, ainda que os desaparecimentos desses bens não seja responsabilidade directa das comadres (ao contrário do que acontece em "O Macaco..."), (vd. Vol.II).

A substituição da personagem principal, que deixa de ser um pobre para ser um rapazola confere também ao protagonista maior verosimilhança psicológica, ao mesmo tempo que diminui a carga de censura da qual pode ser alvo, sobretudo na tentativa de dar "uma beijoca" à menina.

Em "Dom Pimpão Saramacotão ...", o que nos parece mais relevante é a alteração das personagens, a substituição do padre pelo senhor nobre e sobretudo a ausência de uma personagem que aparece em quase todas as versões tradicionais, para além do criado e do padre: a ama ou a criada, que é também a amante do padre. Na versão de Torrado, em contrapartida, aparece uma série de personagens inéditas, que contribuem para tornar mais autêntica a vida num palácio e por outro lado comprovam a tolice do seu amo, já que todos o abandonam (o jardineiro, a lavadeira, o cocheiro e a cozinheira). Desaparece, assim, a crítica aos hábitos imorais de alguns elementos da classe religiosa. Por outro lado, a responsabilidade do acto de pegar fogo à casa também deixa de ser do criado e passa a ser de uns garotelhos da aldeia, evitando delinear a personagem jovem como um mau carácter, capaz de tudo para se vingar ou ganhar uma aposta.

Estes recontos se, por vezes, se mantêm bastante próximos de

uma ou outra versão tradicional, são, por vezes, bastante mais coerentes na sintaxe narrativa. É o que acontece com "O Menino Grão de Milho". Tudo aquilo que a personagem consegue fazer está dentro de uma lógica interna que está de acordo com as suas características físicas. O mesmo não acontece em várias versões tradicionais, onde a pequena estatura da personagem não é obstáculo para a realização de proezas como transportar para cima de uma árvore uma porta. Desaparecem também atrocidades como o cortar da língua a um ladrão, assim como desaparecem as atitudes culturalmente rejeitadas de fazer as necessidades para cima dos ladrões.

A situação geradora de todas as peripécias pelas quais o Grão de Milho passa não é um acaso, como em todas as versões tradicionais, mas uma opção da personagem que "queria correr mundo". A escolha da aventura é de imediato um indício de capacidade de adaptação a novas situações e o facto de o milho ser um símbolo de prosperidade não é certamente estranho ao facto de o Menino Grão de Milho trazer a riqueza para casa dos pais, ainda que o desenlace corresponda ao esquema do sucesso da personagem que, no início da narrativa, é a mais frágil ou desprotegida.

A nova sequência inscreve-se bastante mais num imaginário aventureiro, através da família de saltimbancos com a qual o Grão de Milho parte, viajando na lapela do chapéu (imagem que, aliás, remete para uma obra que é paradigma da Literatura de viagens - As Viagens de Gulliver), do que o menino sendo comido por um boi mesmo ao lado de casa.

Por vezes, mesmo nas versões tradicionais, novas sequências são anexadas, criando situações inesperadas, extrínsecas ao núcleo da diegese, como acontece na versão de Ataíde Oliveira, em que se

inicia um novo ciclo de acontecimentos depois de o Bago de Milho voltar para casa mas com um final dramático, já que se senta num feixe de lenha e a mãe, sem o ver, o atira para o forno, morrendo o pobre Bago de Milho. Parece haver aqui uma consciência da vanidade de se desejar ter dinheiro e da incongruência da vida.

É uma visão do mundo semelhante que parece estar contida em dois dos hipotextos de "Toca que Toca...", em versões de L. Vasconcellos. Numa, o rapaz generoso, que recebe de Nosso Senhor a gaita maravilhosa como prémio, é espiado pelos pais e acabam todos por cair e morrer; noutra, "morre o rapaz/E o povo todo". Neste último caso o efeito pretendido parece ser mais o de efeito cómico pelo inesperado da situação.

Na versão de Torrado, estabelece-se uma polarização entre a personagem positiva e as personagens negativas que é inexistente nas versões tradicionais, nas quais o rapaz que recebe a gaita não tem irmãos e não se confronta, portanto, com a inveja deles. De novo encontramos o reforço de estruturas consideradas típicas do conto tradicional, actualizadas aqui na existência de três irmãos e de uma velha, que por três vezes o ajuda, como compensação pela sua generosidade.

De salientar que se introduzem também novas sequências, com a chegada do rei, da rainha e da princesa, de forma a actualizar neste conto a última das 31 funções isoladas por Propp na sua análise estruturalista do conto popular - o casamento -, paradigma do final feliz.

Um dos recontos onde a elaboração estrutural é bastante maior, contribuindo para a criação de tensão dramática, é "Vem aí o Zé das Moscas". Enquanto nos hipotextos os intervenientes são apenas o juiz ou o juiz e um carnicheiro, no hipertexto surge um médico,

os vizinhos, a polícia, o advogado, o veterinário, e o juiz é o último recurso para tentar resolver o problema. Aumenta-se o caricato da situação com a introdução destas novas sequências, através das quais se exerce também uma crítica a certos vícios de comportamento típicos de cada classe profissional: o médico, despachando o doente por estar saturado; o advogado, "Novo mas já pesporrento como as maiores sumidades"; o juiz, ironicamente designado "doutor das leis", troçando da ignorância do pobre homem; afluí ainda uma crítica à cumplicidade de todas as personagens, incluindo o veterinário e o polícia, que aparecem assim no pólo detentor do poder, opondo-se ao pólo indefeso, cuja "desforra" se concretiza de forma inesperada e cómica.

Em "A Machada Machadinha...", encontramos uma estrutura próxima das versões de A. Coelho e A. Oliveira, não nos parecendo estética nem ideologicamente significativas as opções divergentes. Apenas registamos que a solução é encontrada pela personagem feminina, ainda que resultante da tolice anterior: Joaquina tira a machadinha do tecto para mais tarde não cair em cima da cabeça dos meninos. Desaparecem as sequências mais incongruentes, como a da mulher que enfeita a porca, e as mais míticas, como as mulheres e crianças com joeiras ao sol e os homens que, à noite, iam buscar a madrugada.

Doutor Grilo continua a ser, na versão de Torrado, um carvoeiro, como é mais frequente nas versões tradicionais (três em sete; sendo numa outra um sapateiro, noutra um vendedor de cabazes e nas outras sem profissão identificada). Todas as soluções encontradas por Grilo são-no por acaso, nos hipotextos, mas no hipertexto apenas as duas primeiras adivinhas são resolvidas por acaso, manifestando depois a personagem inteligência e um fino

sentido de observação. O carvoeiro não é, assim, um ignorante mas alguém a quem a origem e profissão modesta não impedem de ser mais esperto do que os outros (vd. conto "Letras e tretas" supra, p.33). Além disso, uma visão dinâmica da ascensão social e cultural está presente, já que este carvoeiro acaba por ir para a Universidade. A mudança de estatuto social faz-se pelo estudo, pela cultura e não pelo casamento.

De referir que no conto "Olho Vivo, Pé Ligeiro e Mais Amigos" o herói recusa o casamento com a princesa, que lhe permitiria uma ascensão social. Essa ascensão é conseguida através da esperteza e da ajuda dos amigos, concretizando-se em riqueza material oferecida pelo rei.

Estes desenlaces enquadram-se na opinião de Lutz Rohrich (in Bottigheimer, 1989:8) de que as oposições sociais nos enredos dos contos são menos uma imagem de atitudes feudais efectivas do que um pre-requisito artístico e narrativo. Estas oposições são indispensáveis para a tensão polarizante dos contos.

Também em "As Três Fortunas..." a organização estrutural se mantém muito próxima da versão tradicional de António Alexandrino, o único hipotexto identificado como tal. As personagens também não sofrem alteração.

O mesmo paralelismo estrutural se encontra entre "A Raposa das Botas Altas" e o respectivo hipotexto, "O Lobo e a Zorra". Acrescenta-se "um boi" às exigências da raposa e a malícia desta para convencer as outras raposas a cortarem o rabo, explora a vaidade, dizendo-lhes que é moda noutros países, acentuando-se, assim, a ignorância das companheiras, já que na versão tradicional as raposas ficam inadvertidamente sem os rabos, depois de os terem atado uns aos outros, para, na boa-fé, aprenderem uma nova dança e

só depois a companheira as enganou dizendo que chegavam os caçadores - tendo elas arrancado os rabos na pressa da fuga.

De novo o paralelismo estrutural se encontra entre "Sapateiro Remendeiro...." e o seu hipotexto. Na versão contemporânea é acrescentada mais uma sequência - a do convite do cavaleiro para padrinho de mais um filho do sapateiro, como se o autor sentisse como necessário manter uma ligação afectiva entre estas duas personagens que dão uma lição de humanidade e generosidade desinteressada aos leitores.

Perpassa também neste texto uma certa subversão daquilo a que, numa análise sociológica, poderíamos chamar de valores feudais, pela indiferença que o narrador revela relativamente ao título nobiliárquico de "O Senhor Amigo" - ele "era barão ou conde ou coisa parecida" e a sua ajuda acaba por funcionar de forma extremamente indirecta. Não é do seu dinheiro, nem de uma ajuda mágica que resultará a riqueza do sapateiro mas de um "acaso" que também não funciona como destino nem como algo pré-determinado mas que só se concretiza na sequência de uma cadeia de acções pelas quais a própria personagem é responsável e sobre as quais teve direito de opção (podia ou não ter ajudado a mulher do pescador, por exemplo, a qual, como agradecimento, lhe vai oferecer o peixe dentro do qual se encontra a pedra preciosa).

A magia não é, aliás, uma componente fundamental dos contos de Torrado, como vimos pela proposta de classificação dos contos e como confirmamos pela análise que tem sido feita. No entanto, no conto "A Bela Micaela...", ela surge como forma de dar uma lição à personagem feminina arrogante. Trata-se de um conto que estabelece relações de intertextualidade com vários contos tradicionais, mais concretamente com aqueles que, na classificação de Leite de

Vasconcellos, pertencem ao Ciclo "A Bela e o Monstro".

Selecionámos apenas, como hipotextos, duas versões tradicionais mais próximas, em termos de estrutura, se bem que várias outras tenham algumas sequências idênticas, como "O Príncipe Urso Doce de Laranja" (L.V.), mas com desenvolvimentos posteriores diferentes e, no último caso referido, também mais complexo. Normalmente, os contos deste ciclo têm um final feliz, com o desencantamento do monstro e o casamento com a menina ou o reencontro, mas curiosamente, Torrado, apesar de reproduzir, por exemplo, as palavras da Bela-Menina, da versão de A. Coelho, opta pelo final dramático que surge exclusivamente numa versão de Consiglieri Pedroso: a menina não respeita o prometido, regressa mais tarde e o monstro morre apesar das lágrimas da menina. Na versão tradicional, o bicho amaldiçoa-a, a menina regressa a casa, deixa de comer e beber e "dali a dias morreu também"; na versão de Torrado, o bicho faz-lhe uma festa antes de morrer, a menina regressa à aldeia, fica infeliz para sempre e "Assim, muito esmorecida sempre, envelheceu". Trata-se, na verdade, de uma versão com implicações ideológicas bastante diferentes, já que, logo no início, a menina vai com o monstro por razões diferentes (porque ele corresponde a uma fantasia sua que a fazia desprezar todos os pretendentes), há a intenção de castigar a arrogância da personagem (enquanto nas versões tradicionais a menina se oferece como mártir, para proteger a família, ficando com o monstro por exigência dele) e acaba-se com um hino ao amor, já que o monstro lhe perdoa, fazendo-lhe uma festa antes de morrer, e a menina se apaixonara afinal, verdadeiramente, pelo monstro, mesmo sem ele se transformar de novo no belo cavalheiro que conhecera.

"A Máquina Prodígiosa..." e "Olho Vivo..." são dois exemplos

dos bons resultados da solidariedade, que se inspiram no conto recolhido por Ataíde Oliveira, "Máquina Maravilhosa". Uma sequência da versão-base são aproveitadas para um conto, outras para o outro.

Ao nível das personagens, "A Máquina Prodígiosa..." apresenta personagens diferentes: o sábio (que apesar de não ser mais do que uma referência, remete para o paradigma da sabedoria ancestral), o vagabundo, o prisioneiro, a pomba, todas elas com uma forte carga simbólica. No entanto, o motivo da viagem que se inicia é o mesmo - levar ao rei a máquina maravilhosa. Pedro Ovelheiro é uma personagem completamente desinteressada, que depois de ter descoberto a máquina e ajudado de novo aqueles que precisavam de ajuda, abandona a máquina no meio do campo e volta para as suas ovelhas. O autor parece, neste caso, ter deixado para segundo plano o desenvolvimento lógico da diegese, já que não parece muito coerente que alguém que inicia uma viagem com um objectivo tão determinado não o leve depois até ao fim. No entanto, garante-se assim a pureza da personagem que não se preocupa em receber qualquer recompensa monetária, deduzindo-se que terá achado mais importante deixar a máquina por conta dos desprotegidos em vez de a entregar ao rei - terá feito, portanto, um percurso de amadurecimento.

Pedro Ovelheiro não faz aquilo que Hugo Cerda chama uma "gestão mercantilista" da situação, nem é dominado pela "obsessão utilitarista" (1985:412). Foge ao estereótipo do rapaz pobre, de uma classe social inferior, cuja principal ambição (segundo um modelo burguês de funcionamento social) é atingir o sucesso e conseguir fortuna, desligando-se das suas origens - numa análise sociológica e ideológica, este final releva de um posicionamento

ideológico bastante divergente do que domina a sociedade burguesa e a cultura dominante.

"Olho Vivo..." é talvez o conto onde o cruzamento de vários textos tradicionais é mais evidente. A situação inicial é bastante diferente da versão tradicional de "Máquina Maravilhosa", aproximando-se sobretudo da situação inicial do conto "Os quarenta Amigos", também da recolha de A. Oliveira. Em "Olho Vivo..." é um tio que deixa a um sobrinho o dinheiro e a outro os amigos, enquanto em "Os Quarenta Amigos" é um pai que faz isso mas todo o enredo é diferente, já que os amigos criam efectivamente uma situação em que o rapaz é ajudado por três cavalos mágicos mas em situações completamente diferentes das do reconto de Torrado, cujas sequências se aproximam de "Máquina Maravilhosa", verificando-se um forte paralelismo na estrutura. Quanto às personagens que se integram em cada sequência, elas são sobretudo coincidentes com as de várias outras histórias, constantes de outras colecções (incluídas no quadro respeitante a este conto, no Anexo I, Vol.II), onde elas desempenham um papel diferente na economia da narrativa.

Os encontros são com: Arranca-Pinheiros, cujo nome nos define logo a ocupação da personagem; Olho Vivo, o homem que faz pontaria com uma espingarda; Pantafaçudo, o homem que move as velas dos moinhos; Pé Ligeiro, o que corre mais depressa que todos. Todas estas personagens conjugarão os seus esforços para ajudarem Crispim da Silva Patalim, como acontece com as personagens que surgem em "Máquina Maravilhosa", de A. Oliveira, e ao contrário do que acontece em quase todas as versões dos outros contos matrizes, em que as personagens que o protagonista encontra acabam por o atraiçoar.

A personagem com maior taxa de ocorrência é Arranca-Pinheiros (10x), seguida de Arrasa-Montanhas/Tomba-Montanhas/Revolve-Montes/Arranca-Serra/Arranca-Outeiros (8x), Padeja Mós (2x; uma das vezes diz-se que é o homem que sopra o moinho), Come-Bois (1x), Bebe-Ribeiros (1x), Rio-Bom (1x). Em "Come-Bois" aparece ainda o homem que ouve muito bem, o que vê muito bem e o que usa peias de ferro nos pés por andar muito depressa.

É evidente que Torrado opta por aquelas que lhe parece terem um potencial lúdico mais forte, não só nas características que as definem mas também nas próprias designações - a única que conserva é *Arranca-Pinheiros*, atribuindo às outras novos nomes.

A opção, na economia da narrativa, pela solidariedade entre os companheiros e não pela traição; o facto de dividirem os tesouros oferecidos pelo rei; a recusa do casamento com uma princesa pretensiosa e indecisa são aspectos inovadores no reconto de Torrado que relevam também da sua opção pedagógica e ideológica.

apresentado a sala de provérbios, que é tradicional da geração da geração ("... gostava de dizer o meu avô?"). A nível lexical, faz-se alguma actualização vocabular, subtitulando-se "extensa" por

3.1.2. A linguagem e o seu enquadramento socio-cultural.

Aspectos discursivos.

isto não invalida que o autor explore um vocabulário de cariz popular, que funciona como novidade para a grande maioria

Algumas sequências, ao desaparecerem, arrastam o desaparecimento de um **vocabulário "censurado"**, como é o caso da sequência do conto "História de João Grilo", de C. Pedroso, em que Grilo, farto da corte, se despede, de longe, do rei, e diz "Adeus, adeus, *caganitas* para Vossa Majestade!"; ou substituições, como *limpar as tripas* por *caganeira*, em "O Menino Grão de Milho", e a

rainha que *chora* e o rei que *abdica*, em vez de *arrastou o c...* pelas brasas, em "A História da Carochinha...".

Vocabulário de um nível de língua mais culto é introduzido (ex: "o predador", referindo-se à raposa, em "O Menino Grão de Milho") e a elaboração estilística afirma-se (ex: "Dois carneiros roliços guerreavam-se, lascando os chifres e berrando raivas antigas", em "As Três Fortunas...").

Um outro tipo de alterações de linguagem resulta de uma intenção de **actualização**, de aproximação às referências da vida contemporânea: a *braseira* que pega fogo à palha do rabo do gato, em "Dom Pimpão Saramacotão..." é um objecto que só aparece no reconto de *Torrado*, em vez do *lume* das versões tradicionais; em "Gil Moniz..." o *saco* substitui o *surrão*.

Alguns pormenores discursivos e lexicais são de salientar em "As Três Fortunas do Lobo Feroz": o comentário do lobo aos três espirros cria de imediato um horizonte de expectativa, já que é apresentado "à laia de" provérbio, que é transmitido de geração em geração ("...costumava dizer o meu avô"). A nível lexical, faz-se alguma "actualização" vocabular, substituindo-se "extremas" por "marcador de terras" e "alveitar de bestas" por "curandeiro de bestas...".

Isto não invalida que o autor explore um **vocabulário de cariz popular**, que funciona como novidade para a grande maioria dos leitores actuais, sobretudo para o leitor criança, como: "para o caldo não *bispar*" (H.C.), "continuava a *surriada*" (M.R.C.), os *maganos*, *dez-réis-de-gente*, o *ai-jesus* (M.G.M.), "O homem, cada vez mais *azamboado*", *estar com os azeites* (Z.M.), "Ao fim de muito *jornadear*" (O.V.) ; ou neologismos: uma *desconsolação* (O.V.).

A organização discursiva explora o **diálogo** bastante mais do

que as versões tradicionais. Todas as histórias são construídas com um forte suporte dialogístico. A única história em que o diálogo cede largamente o espaço à narração é "A Máquina Prodigiosa de Pedro Ovelheiro", onde só aparece quatro vezes o discurso directo.

A **organização em verso** só aparece na "História da Carochinha...", se bem que a disposição gráfica do texto de "O Macaco do Rabo Cortado" e "Dom Pimpão..." os aproxime também, visualmente, de uma organização em verso. Uma das versões tradicionais da colecção de Adolfo Coelho, "O rabo do macaco", aliás, é em verso.

No entanto, o discurso rimado, as frases com rima interna e aliterações, são uma constante, não só nestes textos, como vimos no capítulo sobre o conjunto da obra de A. Torrado.

A utilização de rimas, textos em verso, também surge no meio do discurso narrativo, assim como certas fórmulas fixas. Isso acontece em "O Macaco... ("Olha o macaco mariola,/ estarola e gabarola/ com pancada na cachola,/ dá e tira, mata e esfolo,/ ora parte, ora cola,/ ora mete para a sacola ..."); em "O Menino Grão de Milho" ("- Grão de Milho, rico filho,/ quem te queira e arrecade,/ pendurado por um atilho/ no refolho do peitilho,/ que se guarde, que se guarde..."); em "Toca que Toca..." integra-se no meio da narrativa uns versos que surgem no hipotexto, com uma ligeira alteração ("Viva a folia,/ viva a folia,/ que vai para dez anos/ que não me mexia"); em "Sapateiro Remendeiro...", integra-se uma cantiga do sapateiro, que é igual à da versão de Teófilo Braga, mas onde A. Torrado insere, paralelísticamente, um verso que pretende efeitos onomatopaicos ("Sou um pobre sapateiro/truca truca truca/ que estou sempre a dar, a dar/truca truca truca/ Quem

nasceu para ser pobre/ truca truca truca/ Que lhe serve o trabalhar?").

Resume-se, portanto, a quatro o número de contos que se socorre de textos rimados no meio da narração em prosa.

A rima interna aparece frequentemente. Vejam-se alguns exemplos: "Era uma vez um macaco mariola, que andava de bata e sacola, como se fosse para a escola". A dupla adjectivação explora também as aliterações: rabo "comprido e retorcido", "tanto de vaidoso como de corajoso" (M.R.C.); "Gil Moniz, (não faças o que ele faz, nem queiras o que ele quis)" (G.M.), etc.

Outra categoria discursiva que encontramos é o discurso indirecto livre: "Alguém lhe deu conselho (...) Ele que se despachasse e fosse à consulta, porque, quase de certeza, o médico acharia remédio para o seu mal. Ele foi." (Z.M.).

Podemos concluir que a variedade discursiva é uma constante nestes recontos.

Três dos recontos ("O Macaco do Rabo Cortado", "A Machada Machadinha do José e da Joaquina" e "Japãozinho Remediado, Muito Trabalho e Pouco Sabe-lhe") a presença do narrador é tão

3.1.3. Estatuto e subjectividade do narrador. Focalização.

que, como vimos, já vimos nos seguintes momentos: em "O Macaco...", depois de o macaco ter mandado cortar o rabo, o

As intervenções do narrador são frequentes nos recontos de A. Torrado. Estas intervenções podem revestir várias formas, desde os juízos de valor, numa marca de subjectividade, até ao discurso pessoal e às interpelações ao leitor. Fazendo um levantamento quantitativo, em doze das quinze histórias ela manifesta-se de forma bastante explícita:

. Ao nível de juízos de valor: "Nunca se viu tanta toleima

junta (...). Nem parecia conversa de gente de juízo" (D.P.), " /A Bela Micaela/ Era uma presumida" (B.M.), "A princesa era uma esquisitona" (O.V.);

. Ao nível de outras marcas de subjectividade: as diferentes designações que o narrador usa para a mesma personagem são reveladoras do seu posicionamento afectivo perante ela, veja-se o caso do Menino Grão de Milho que é referido como *miúdo* (2x), *de-réis-de-gente*, *pequenito*, *miudinho*, *pequeno* e *pequenote*.

Ao nível do discurso pessoal e interpelações ao leitor: "A história que vou contar (...)/ Pudesse eu remediar/o como a história acabou" (H.C.); "Não perceberam patavina, pois não?" (D.P.); "Supõem, então, que o miúdo se resguardava e nunca saía do seu buraquinho? Pois enganam-se." (M.G.M.); "... o Timóteo, não sei se conhecem. (...) uma jóia de moço, o Timóteo, podem crer.(...) O Timóteo, pobrezinho, enfeixado entre dois guardas" (T.T.).

Só em três dos recontos ("O Macaco do Rabo Cortado", "A Machada Machadinha do José e da Joaquina" e "Sapateiro Remendeiro, Muito Trabalho e Pouco Dinheiro") a presença do narrador é tão discreta que quase é absorvida pelo discurso impessoal, mas cremos que, mesmo assim, ela aflora nos seguintes momentos: em "O Macaco...", depois de o macaco ter mandado cortar o rabo, o narrador comenta "A operação deve ter doído" e na sequência de cada episódio comenta "*Já se vê...*"; em "A Machada...", quando José resolve partir depois de constatar a tolice da noiva e da família, o narrador observa que "Ficaram todos muito pesarosos, *como é de imaginar*", quando a personagem encontra as pessoas que plantam sardinhas "*Já se vê que o José só podia desiludi-los. (...) o sensato José*", e ainda quando Joaquina aceita o novo

pedido de casamento, "*Tola seria se dissesse que não*"; finalmente, em "*Sapateiro...*", a propósito do facto de as crianças chamarem "O Senhor Amigo" ao homem abastado, sobre o qual constava que ajudava os pobres em segredo, o narrador abdica do seu estatuto onnisciente: "Deviam ter razão. Tinham, com certeza".

Outro tipo de interferência do narrador acontece através das nuances humorísticas: "O tempo passou, o miúdo cresceu. *Maneira de dizer*: do tamanho de uma ervilha, saltou para o tamanho de uma vagem de ervilheira. (...) estava-se a fazer um bonito rapaz. Em tamanho reduzido. *Mas nem tudo pode ser perfeito*" (M.G.M.).

O narrador é, portanto, um narrador quase sempre onnisciente, não participante, apresentando-se, no entanto, esta definição como ambígua nas situações finais dos contos, onde, através de fórmulas-tipo, ele se declara como testemunha do que aconteceu (vd. cap. sobre o *explicit*), o que não interfere, de qualquer forma, no seu estatuto ao longo da narração.

Todas estas estratégias de remissão para um contexto de oralidade têm também uma **função fática** - na tentativa de recuperação de um contexto de "**performance**", não se restringindo à relação narrador/leitor mas incluindo, no pacto ficcional, a relação narrador/ouvinte, tenta-se esbater o sentimento de ficção para o substituir pelo de "vivência" (vd. supra, p.27) (12).

*

* *

A focalização interna infiltra-se subtilmente nesta focalização onnisciente, pretensamente "focalização zero" (segundo Genette), mas, como vimos, cheia de interferências subjectivas.

Para ilustrar esta afirmação vejamos alguns exemplos: "Estavam fartos, fartinhos [os criados] talvez noutra terra, noutro castelo debaixo de outras telhas, achassem patrão menos exigente e disparatado. Não seria difícil" (D.P.) - o advérbio "talvez" é o principal modelizador que nos leva a considerar existir aqui uma focalização interna por parte dos criados, considerando-se que na última frase podem convergir a focalização interna e a subjectividade do narrador.

Outro exemplo de focalização interna aparece em "O Menino Grão de Milho", por parte dos saltimbancos que levam o menino e depois o perdem por causa do vento: "Que contas iam eles prestar aos pais do garoto?"; um outro ainda, em "Toca que Toca...": "...pegou no pífaro. *Esquisito* que tivesse gravado, finamente entalhado na madeira de cana, o nome de Timóteo (...). *Talvez* a velhota já tivesse na ideia dar-lhe a gaitinha (...). *Fazia sentido*. Experimentou o instrumento (...). *Bonito timbre*."

Apesar de não termos feito uma análise comparatista, nesta perspectiva, com os contos de Perrault e dos Grimm, o nosso conhecimento desses textos permite-nos apontar para divergências também a este nível, já que a variedade de processos discursivos é bastante mais explorada pelo autor contemporâneo.

3.2. Possíveis hipotextos dos "recontos" de Alice Vieira- Intertextualidades.

Optámos por seguir uma metodologia um pouco diferente para a análise do conjunto de contos de Alice Vieira, ainda que as categorias contempladas sejam as mesmas. Antes de fazermos uma abordagem, para o conjunto dos contos, dos aspectos morfológicos e estruturais, linguísticos e discursivos, do estatuto do narrador e suas implicações ideológicas, debruçamo-nos sobre um conto em particular e as suas possíveis matrizes, de forma a ilustrar a metodologia de análise comparativa usada para cada conto e que permite chegar às conclusões de conjunto.

3.2.1. Análise de um caso particular - "Corre, Corre Cabacinha"

Escolhemos, para este efeito, o primeiro conto da colecção, sem nenhuma razão determinante, a não ser o facto de se tratar de um dos que apresenta maior número de possíveis hipotextos e portanto fornecer mais situações passíveis de análise comparatista.

Vejamos, então, as matrizes do conto "Corre, Corre Cabacinha":

. O levantamento feito quanto à **personagem principal** que nos é apresentada, permitiu-nos verificar o seguinte: no conjunto das dez versões encontramos uma velha (5x), uma velhinha (2x), uma mulher (2x), um macaco (1x) (esta é a personagem da versão brasileira, que de forma muito evidente revela uma adaptação ao contexto local e uma preferência pelos protagonistas animais).

Numa das versões a visita é feita à velha pela sobrinha, transformando-se esta na personagem principal. Pensamos que ou a força da tradição se impôs a nível discursivo conservando o *incipit* mais conhecido, ou a troca de situações resultou de uma opção do contador ou de um lapso na sequência da referência às personagens, visto não nos parecer significativa esta diferença a nível semântico.

. O **objectivo da viagem** que a personagem vai realizar é uma visita à filha (3x), uma visita ao filho (1x), visita à tia (1x), visita à neta (1x), ida a uma festa (1x), procura de um padrinho para o neto (1x).

. A **razão da visita** está relacionada com o casamento da outra personagem (4x), com o baptizado do neto (1x) ou simplesmente com a ida a uma festa (2x), sem qualquer razão especial (1x).

. Os **encontros perigosos** são, em todos os casos, com lobos (excepto na versão brasileira em que o potencial agressor é uma onça - de novo a adaptação ao contexto local, surgindo uma fauna diferente); com um lobo, em três versões; com dois lobos numa versão; com três lobos também numa das versões; com um lobo, uma sardanica, um sardão e a raposa Mariana, noutra; um lobo, um urso e um leão, noutra; e ainda um lobo e uma raposa numa outra versão.

. A **estratégia** de usar a cabaça como esconderijo é sugestão, quase sempre, da personagem que fez o convite mas surge também como ideia da personagem que foi ameaçada ou ainda como sugestão do homem que vendia cabaças.

. Quanto à **situação final**, encontramos seis versões em que os animais acabam por comer a personagem, duas em que não existe um final fechado, já que não sabemos o que acontece (ainda que se

depreenda que a personagem se salva já que a última palavra lhe pertence) e três versões em que a personagem se salva.

Nas versões tradicionais, os finais dramáticos são, portanto, muito mais do que os finais felizes. As situações finais são, aliás, de uma maneira geral, de grande frieza face à situação da personagem, como se se optasse por uma focalização externa sem comprometimento emocional do narrador. Vejam-se alguns desses finais: "(...) saltaram-lhe em cima [os lobos] e comeram-na.", "(...) arrebentou o cabaço e saiu mas os lobos comeram-na.", "(...) quebrou-se o cabaço e ela caiu nas goelas do lobo.", "(...) rebentou o cortiço e o lobo comeu-a.", "Então os bichos comeram a velhinha."

. Em nenhuma das versões a linguagem dos animais explora **fórmulas rimadas** (excepto na versão brasileira), ao contrário da resposta da velha (ou da sobrinha) que apresenta, em todas as versões, essas potencialidades rítmicas. No entanto, só na versão de Ataíde Oliveira é que esse processo é utilizado logo nos diálogos travados na 1ª viagem e repetido três vezes ("Ai, não me comas/ Qu'estou magrinha/ Vindo da boda/ Virei gordinha"). Pelo contrário, na viagem de regresso encontramos a resposta da personagem sempre com estas características, como se pode verificar nos quadros do Vol.II.

*

* *

Depois do levantamento das várias situações que ocorrem nas matrizes do conto da nossa autora, confrontemo-las com o texto de Alice Vieira Corre, corre Cabacinha.

A reescrita de Alice Vieira encontra-se mais próxima da versão de Adolfo Coelho do que das outras, parecendo-nos que as diferenças são resultado de intenções específicas e não mera casualidade.

O *incipit*, como vimos, volta a ser o mais tipicamente vinculado ao conto tradicional, inscrevendo desde logo o texto nesse universo de um **tempo e espaço indeterminados**; a **personagem** é uma velha, opção pela referência mais inscrita no imaginário colectivo; o **objectivo e motivo da viagem** implicam a referência a um ciclo familiar: visita a um filho, procura de padrinho e convite para assistir ao baptizado do neto; os **encontros** na viagem são com uma personagem negativa, agressor - o lobo, uma vez apenas - e uma positiva, adjuvante - o vendedor de cabaças, que não só se oferece para padrinho como será ele que lhe dará o conselho de se meter na cabaça para enganar o lobo na viagem de regresso; no regresso encontra três vezes o lobo; a **situação final**, ao contrário do que acontece na versão de Adolfo Coelho, é feliz - chega sã e salva a casa e meses depois recebe a notícia do nascimento de mais um neto.

*

* *

Ao **nível do discurso** encontramos um texto que, fixando-se nos recursos mais tradicionais dos efeitos rítmicos, musicais, das fórmulas rimadas os explora de forma extremamente criativa.

O *incipit* salienta de imediato esse recurso pela repetição e pelo paralelismo. Esta velha é apresentada não como uma velha qualquer, como nas versões tradicionais, mas como alguém a quem de imediato nos sentimos ligados afectivamente, de forma intimista, conhecedores do aconchego do seu lar protector, visto que a

segunda frase do início do texto nos informa de imediato sobre a sua casa "escondida na floresta" e os seus dotes culinários ("(...) sabia como ninguém fazer pão-de-ló, arroz-doce, coscorões e papas de farinha com mel."). Ela é, assim, não a velha igual a tantas outras mas a avó carinhosa, detentora dos segredos da doçaria de tempos ancestrais. Esta focalização narrativa reforça ainda mais a ligação afectiva do leitor à personagem pela generosidade de passar trinta dias e trinta noites junto do fogão a fazer todas essas doçarias de cada vez que lhe nasce um neto. Outro factor ainda a valorizar, discretamente, esta dedicação é o facto de ela precisar do cajado para se apoiar, "que os anos já pesavam", para atravessar a floresta. Para além dos doces ela transporta a sua inesgotável fonte de carinho e generosidade.

Tudo isto nos é transmitido na 1ª página de texto, que se reduz a meia dúzia de linhas, num processo estético de "concentração" de significados que se aproxima da densidade semântica da poesia.

É curioso que todos os **diálogos** se desenrolem em verso, explorando os vários tipos de rima, desde o verso solto até à rima cruzada, interpolada ou emparelhada. Em verso falam os filhos, o lobo, a velha, o vendedor de cabaças. Não só os diálogos são construídos em discurso metrificado mas também as partes narrativas exploram **a rima e o ritmo**. Quando o lobo lhe gritou, "Tremendo, tremendo, tremendo de medo, a velha respondeu (...)" - esta repetição resulta numa gradação que reforça o susto da velha, quando, mais à frente na acção, no encontro com o vendedor de cabaças, ela ainda responde "tremendo, tremendo, tremendo de medo".

Outro exemplo é a forma como nos é apresentada a reacção do

lobo: "O lobo pensou uma, pensou duas, pensou três vezes e lá deixou a velha (...)" . Fê-la jurar, no entanto, que voltaria "assim que o sol desaparecesse nas montanhas" - forma poética de referir o final do dia que estabelece uma antítese (beleza/maldade), por um lado, com a situação architectada - o lobo devorando a avó; por outro lado, estabelece um paralelismo (desaparecimento do dia - escuridão/desaparecimento da velha - "escuridão da morte") . Alguns indícios, no entanto, fazem prever um final feliz: a despreocupação do velho que prometera ajudar, a apresentação da cabaça, "a mais redondinha e amarela", funcionando o diminutivo e a cor também como indício de protecção. Os perigos da viagem de regresso resultam aumentados pela lonjura que tem de ser percorrida e que não fora frisada na 1ª viagem: "(...) foi rolando, rolando, rolando, por caminhos e ladeiras, atalhos e clareiras" - com recurso a repetições, construções paralelísticas, rima interna ou aliterações. Repete-se a reacção de pânico com o uso de repetições (2x) da narração anterior ("Tremendo, tremendo ...") . A salvação da velha é contada através do recurso também a prosa rimada: "Logo a velha para fora da cabaça pulou, a porta trancou e de alegria bailou" .

Há uma nítida opção pelo **final feliz**, ao contrário do que acontece na versão de Adolfo Coelho, a que mais claramente se identifica como matriz, opção que, de qualquer dos modos, encontra raízes noutras versões tradicionais.