Escola Superior de Educação de Castelo Branco
17927
Da literatura tradicional à literatura contemporânea : pontes e fronteiras
001.89 PIR Dal

ARIA DA NATIVIDADE CARVALHO PIRES

DA LITERATURA TRADICIONAL À LITERATURA CONTEMPORÂNEA

- PONTES E FRONTEIRAS -

FACULDADE DE LETRAS
COIMBRA
2001

MARIA DA NATIVIDADE CARVALHO PIRES

À
Escola Superior de Educação
de Castelo Branco,

DA LITERATURA TRADICIONAL À LITERATURA CONTEMPORÂNEA

- PONTES E FRONTEIRAS -

Dissertação de Doutoramento em Letras, área de Línguas e Literaturas Modernas, especialidade de Literatura Portuguesa, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, realizada sob a orientação da Professora Doutora Ofélia Paiva Monteiro e do Professor Doutor Pedro Ferré da Ponte.

ESCOLA SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO
CASTELO BRANCO
OFERTA
17527

Faculdade de Letras

Universidade de Coimbra

2001

Aos Meus Pais

ÍNDICE

Prefácio 7

Notas Prévias 10

Introdução 13

Capítulo I - Oralidade e Escrita 23

1. Circuitos de Transmissão 23

2. Literatura Tradicional - Uma designação polémica 38

3. Memória colectiva e criação individual 42

Capítulo II - Os contos tradicionais e os contos tradicionais portugueses - diálogos com escritas contemporâneas 59

1. Teorias das origens - incidências da investigação: aspectos fundamentais 59

2. A recepção dos contos e a diversidade cultural 62

3. Sistema educacional e ideologia - aceitação/ rejeição dos contos 70

4. As adaptações como "comentários" sociais e culturais - - influências nas formas das narrativas contemporâneas 76

5. Retrospectiva das recolhas de contos em Portugal (Séc. XIX - XX) 85

6. Propostas de classificação 93

Capítulo III - Presencismo, Neo-Realismo e Tradição Popular 100

1. Breve relance sobre o papel do Estado Novo na recuperação da literatura de tradição oral 100

2. Ecos da literatura de tradição oral na *Presença* e na *Seara Nova* 114

2.1. A *Presença* - Modernidade, tradição e liberdade .. 115

2.2. A *Seara Nova* e o "Programa" que acolhe José Régio e José Gomes Ferreira 124

2.2.1. De e sobre Régio 126

2.2.2. De e sobre J. Gomes Ferreira 130

2.3. Anotações de interesse pela Cultura Popular 132

3. As publicações de literatura de tradição oral 134

4. E a teorização estético-ideológica sobre o interesse de preservação desta cultura? 142

Capítulo IV - José Régio e a reconversão filosófica do intertexto da literatura tradicional 157

1. Em busca da memória da voz - de *Poemas de Deus e do Diabo* a *Confissão dum homem religioso* 157

2. *O Príncipe com Orelhas de Burro* 173

2.1. Ecos da publicação na imprensa periódica da época .. 173

2.2. "O Príncipe com Orelhas de Burro" - O conto tradicional nas recolhas portuguesas 178

2.3. O romance de Régio 182

2.3.1. A monstruosidade e o papel das figuras maternas 185

2.3.2. A simbologia dos nomes 194

2.3.3. O segredo 196

2.3.4. O espelho 197

2.3.5. Doze anos mais tarde 199

Capítulo V - José Gomes Ferreira e a subversão paródica do intertexto da literatura tradicional 203

1. O "círculo" de José Gomes Ferreira e testemunhos no espólio (correspondência) de Fernando Lopes-Graça 203

2. Em busca de espaços e personagens de contos tradicionais deambulando pela obra de José Gomes Ferreira 211

3. *Aventuras de João Sem Medo* 214

3.1. Ecos da publicação de *Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo* na imprensa periódica da época 216

3.2. Humor e fantasia vs neo-realismo 218

3.3. O Universo Diegético de *As Aventuras de João Sem Medo* 227

3.3.1. O "desconcerto do mundo" e as "Viagens" do nosso universo cultural 227

3.3.2. A clivagem do sujeito 232

3.3.3. Antropofagia ou lei da harmonia? 233

3.3.4. A necessidade de segurança (deslize psicanalítico?) e o regresso a casa 236

4. O "Avô do Cachimbo" - Antecedentes de João Sem Medo 238

Capítulo VI - Da literatura tradicional à literatura infantil actual 243

1. Um "mosaico" de conceitos importantes em literatura infantil . 243

2. Diálogos entre literatura tradicional e literatura para crianças na época actual - implicações estéticas, pedagógicas e ideológicas .. 253

3. Ecos da literatura tradicional em António Torrado e Alice Vieira 257

3.1. António Torrado: um escritor no peitoril da janela 257

3.2. Alice Vieira: o desdobramento do olhar 274

Capítulo VII - "Histórias Tradicionais Portuguesas Contadas de Novo", de António Torrado, e "Histórias Tradicionais Portuguesas", de Alice Vieira - Intertextualidades 295

1. Relações de arquitextualidade 295

2. Os "efeitos de moldura" - jogos de sedução: título, *incipit* e *explicit* 300

3. Da diversidade de matrizes à criação individual 327

3.1. Propostas de classificação 327

3.2. Possíveis hipotextos dos "recontos" de António Torrado - Intertextualidades 330

3.2.1. Aspectos estruturais. Estratégia narrativa. Personagens - implicações ideológicas 330

3.2.2. A linguagem e o seu enquadramento sociocultural. Aspectos discursivos 345

3.2.3. Estatuto e subjectividade do narrador. Focalização 347

3.3. Possíveis hipotextos dos "recontos" de Alice Vieira - Intertextualidades 351

3.3.1. Análise de um caso particular: *Corre, corre, Cabacinha* 351

3.3.2. Aspectos estruturais. Estratégia narrativa. Personagens - implicações ideológicas 356

3.3.3. A linguagem e o seu enquadramento sociocultural. Aspectos discursivos 371

3.3.4. Estatuto e subjectividade do narrador. Focalização 373

Conclusão 380

Anexos 392

Referências bibliográficas 422

Apêndice bibliográfico 445

Índice Onomástico 470

PREFÁCIO

Ao longo de mais de uma década, o trabalho lectivo que desenvolvi na Escola Superior de Educação de Castelo Branco, contribuindo para o alargamento do contacto com contos tradicionais, contos de fadas literários, contos infantis de autores contemporâneos, e a investigação que acompanhou esse trabalho lectivo, foram tornando para mim cada vez mais *emergente* a presença de um fundo de cultura tradicional, mais ou menos literária, mais ou menos erudita, ora mais explícita, ora mais diluída, na literatura contemporânea, não só portuguesa, mas também espanhola, francesa, inglesa, alemã, brasileira, americana (no caso da literatura alemã, limitações de conhecimento linguístico apenas me permitiram ter acesso a traduções).

Também nas leituras de lazer, de romances, contos, poesia, ia descobrindo espaços, personagens, estruturas narrativas, meras ambiências, por vezes, que respiravam esse mesmo ar inspirador. Assim me entusiasmei, por exemplo, com leituras de autores estrangeiros: saliento os livros de literatura para a infância dos escritores franceses Pef ou Susie Morgenstern, e os romances do espanhol Gonzalo Torrente Ballester.

Em determinada altura do meu percurso profissional, decidi candidatar-me a Provas Públicas para Professora Coordenadora, na carreira do Ensino Superior Politécnico, as quais tiveram lugar em Junho de 1996, tendo elaborado uma dissertação sobre a problematização de algumas das relações que se estabelecem entre os tipos de texto referidos. A necessidade de restrição do campo de investigação e o objectivo de enriquecer o meu trabalho como professora de disciplinas de Literatura para a Infância e de Literatura

Tradicional levou-me a delimitar como *corpus* do meu trabalho apenas a literatura portuguesa e especificamente a produção literária para crianças. Essa investigação foi orientada pelos Professores Doutores Ofélia Paiva Monteiro e Pedro Ferré da Ponte.

O interesse por esta forma de olhar a literatura não se esgotou aí e por isso, numa linha de investigação articulada e sequencial, esta dissertação de doutoramento propõe-se dar-lhe continuidade, abrangendo um leque mais vasto e diferenciado de autores portugueses, em cujas obras esse fundo de cultura tradicional é notório, sem nos restringirmos a obras de literatura para a infância. Assim, alguns capítulos deste trabalho são totalmente originais, outros, tanto de cariz teórico como de análise de texto, integram partes da reflexão já feita para a dissertação anteriormente referida, com o título *Contos Tradicionais e sua recepção na literatura infantil contemporânea*. É o caso da reflexão teórica do Capítulo I, que integra aqui novas perspectivas e um alargamento da bibliografia consultada, do Capítulo II, que sofreu uma reestruturação significativa, e dos Capítulos VI e VII, que foram alvo também de reestruturação e alargamento ao nível do *corpus* seleccionado, relativamente à obra de Alice Vieira, incluindo-se três obras publicadas entre 1996 e 1998, que decidi abranger por fazerem parte de duas séries de livros que pretendia analisar na totalidade. Os Capítulos III, IV e V são completamente originais. Todos os outros, como referido, foram reelaborados. Também a Introdução e a Conclusão são, necessariamente, diversas das do trabalho anterior.

Para todo este trabalho continuou a ser imprescindível a orientação da senhora Prof. Doutora Ofélia Paiva Monteiro e do senhor Prof. Doutor Pedro Ferré da Ponte.

À Professora Doutora Ofélia Paiva Monteiro quero manifestar o meu reconhecimento infinito pelo rigor do acompanhamento, pelo espírito crítico, pela

permanente disponibilidade na orientação deste trabalho e pelo ânimo que as suas palavras, sempre inteligentes, perspicazes e amigas me trouxeram.

Ao Professor Doutor Pedro Ferré da Ponte, o meu reconhecimento profundo pelo interesse que sempre manifestou na orientação e pelas sugestões de pesquisa determinantes para a construção das linhas de investigação que percorrem o trabalho.

Foram também importantes para a concretização da presente investigação outros docentes e investigadores, como o Professor Doutor António Ventura, a quem agradeço a enorme generosidade no empréstimo de bibliografia nem sempre de fácil acesso, a Professora Doutora Isabel Cardigos, que me apontou sugestões de leitura e facultou bibliografia importante. Ao Professor Doutor Carlos Reis, agradeço profundamente as sugestões pertinentes na revisão final do trabalho.

Ao Zé, pela disponibilidade constante na ajuda da reescrita de textos e nas correcções da versão final; aos amigos que foram um esteio seguro pelo incentivo e compreensão nos momentos de insegurança e fadiga, um obrigada de amizade firme. À Cristina, por isso e por me ouvir, sempre.

Cabe ainda referir o apoio das Direcções da Escola Superior de Educação de Castelo Branco (e a colaboração técnica dos funcionários do seu Centro de Recursos), assim como o financiamento da Medida 5.2. do PRODEP, que me permitiram durante três anos ficar dispensada de serviço lectivo, podendo, assim, dedicar mais tempo à investigação e redacção da dissertação, ainda que outras actividades docentes e de gestão, de cariz mais organizativo, funcional e administrativo me tenham ocupado também durante esse período.

NOTAS PRÉVIAS

Nas citações que fizemos ao longo do trabalho, actualizámos a ortografia dos textos, de acordo com as normas actualmente em vigor, excepto em casos muito pontuais, nos textos de Almeida Garrett, quando a variante ortográfica correspondia a uma variante fonética ou para conservar o "tom" arcaico que o autor pretendia imprimir aos textos.

Os Anexos incluídos permitem: Anexo 1 – confrontar versões de textos nem sempre de fácil acesso, reveladoras dos processos de refundição feitos por Garrett; Anexo 2 – verificar as temáticas de interesse sobre o conto na década de 1960 e a grande projecção do Congresso em questão, com a participação de conferencistas de grande reconhecimento internacional e oriundos dos mais diversos países da Europa e da América; Anexo 3 – consultar a grande variedade de fontes, que funcionam como possíveis hipotextos dos recontos, sistematizadas de forma a permitirem uma panorâmica rápida da situação referente a cada um dos dezasseis textos de António Torrado e dos catorze de Alice Vieira. Este anexo facilita também a consulta das fontes referidas, dando indicações exactas do local onde encontrar os diversos textos.

O sistema de citações e referências bibliográficas que usámos no corpo do texto e no final, corresponde às regras da *American Psychological Association (APA)*. Este Manual, como regra geral, indica que só se deve referir na bibliografia final as obras efectivamente citadas, designando-as de "Referências", no entanto, admite a criação de uma "Bibliografia Anotada" (Annotated Bibliography"), onde se podem criar Secções ou Categorias, se isso for considerado útil para o leitor, e ainda incluir obras não citadas, mas que tenham sido úteis para o trabalho e o possam ser para o leitor, admitindo-se também a inclusão de comentários breves, esclarecedores sobre particularidades das obras.

Optámos por este sistema, apresentando, assim, em primeiro lugar, **"Referências Bibliográficas"**, das quais constam apenas as obras citadas, incluindo: Fontes, Bibliografia Activa e Bibliografia Passiva, por ordem alfabética, de rápida consulta; em segundo lugar, um **"Apêndice Bibliográfico"**, que inclui apenas a bibliografia passiva, mas organizada por Secções e integrando também obras não citadas no trabalho, cuja consulta foi importante para a questionação da problemática abordada e para a construção de um paradigma de referências teóricas e culturais que contribuíram para a definição das linhas de investigação a seguir e de modelos de pensamento determinantes para a análise feita.

As Secções dentro da bibliografia permitem também ter uma panorâmica dos vectores principais da investigação e da importância relativa de cada um deles na economia do trabalho, justificando-se, assim, alguma repetição de informação entre as duas bibliografias.

Uma última explicação sobre esta questão: dada a variedade de situações da nossa bibliografia, nem sempre houve resposta no Manual da *APA* para todos os casos e, por isso, tentámos encontrar soluções que se aproximassem o mais possível das regras definidas – foi o caso da referência ao espólio (correspondência inédita) de Fernando Lopes-Graça.

PRINCIPAIS ABREVIATURAS

a) contos de A. Torrado:
N. C. - *A Nau Catrineta que tem muito que contar.*
H. C. - *A História da Carochinha e do Infeliz João Ratão.*
M. R. C. - *O Macaco do Rabo Cortado.*
D. P. - *Dom Pimpão Saramacotão e o Seu Criado Pimpim.*
M. G. M. - *O Menino Grão de Milho.*
G. M. - *Gil Moniz e a ponta do nariz.*
T.T. D. D. - *Toca que toca, dança que dança.*
Z. M. - *Vem aí o Zé das Moscas.*
M. M. J. J. - *A Machada Machadinha do José e da Joaquina.*
R. B. A. - *.A Raposa das Botas Altas.*
S. R. - *Sapateiro Remendeiro, Muito Trabalho e Pouco Dinheiro.*
B. M. - *A Bela Micaela e o Monstro da Pata Amarela.*
O. V. - *Olho Vivo, Pé Ligeiro e Mais Amigos.*

*

b) contos de A. Vieira:
A. R. - *A adivinha do rei.*
M. S. - *Maria das Silvas.*
D. C. - *Desanda Cacete.*
B. M. - *A Bela Moura.*
C.B. e F. R. - *O Coelho Branquinho e a Formiga Rabiga.*
A. D. - *Os Anéis do Diabo.*

"... 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.

A investigação que se pretende desenvolver contempla um *corpus* de textos cujo denominador comum se encontra na comunhão de um fundo de cultura de tradição oral, textos esses orientados, no entanto, por dois vectores distintos - por um lado, a reescrita mais ou menos próxima de uma tradição, de material "herdado" ao longo dos séculos, fiel às fontes, essencialmente do século XIX, mas com pequenos desvios de vária ordem, como veremos; por outro lado, textos que demonstram uma "nova invenção", tendencialmente subversiva.

Os textos do nosso *corpus* são também orientados, na sua génese autorial, para receptores bastante diferenciados etariamente, aparentemente podendo estabelecer-se uma linha separadora, ainda que flexível, entre textos "para crianças" e "textos para adultos". Curiosamente, os dois vectores apontados acima como orientadores da nossa análise não coincidem, necessariamente, só com um ou outro dos grupos de textos dirigidos para os dois tipos de receptores em questão.

O nosso principal objectivo é reavaliar o papel da cultura tradicional no âmbito da literatura portuguesa contemporânea, não esquecendo que essa Literatura atinge leitores de várias idades, participando assim num processo de formação de identidade cultural e espírito crítico do indivíduo, também através dos "rifacimenti" e subversões de uma literatura coligida pela memória colectiva. Dessa memória colectiva interessam-nos essencialmente as narrativas de tradição oral, em particular os contos.

Dado que nos cingimos apenas a versões que poderão ter servido de fonte aos autores estudados, o nosso corpus, a esse nível, corresponde às principais colectâneas publicadas no séc. XIX e XX em Portugal, não incluindo, portanto, trabalho de campo, com recolha de inéditos.

O enquadramento teórico fundamental será o de um conceito de relatividade cultural que nos conduzirá a uma reflexão sobre a relação estética e ideológica dos textos de tradição oral com a criação literária considerada "erudita". Assim, teremos de nos referir à estética romântica, principal responsável pelo interesse desencadeado ao nível dos textos de tradição oral. Paolo d'Angelo considera até que:

> (...) a influência das ideias românticas foi de tal maneira vasta que quase não existe uma teoria estética posterior na qual ela não tenha agido. Uma história do legado do romantismo acabaria por coincidir, em grande medida, com toda a história da estética dos séculos XIX e XX (1998:34).

No entanto, a impregnação de um fundo de tradição oral na literatura de autor vem de muito longe, não surge apenas com o movimento Romântico. Veja-se o *Cancioneiro Geral*, os textos de Gil Vicente[1], a poesia de Camões, os textos de Rodrigues Lobo ou os de Filinto Elísio.

Sempre a literatura escrita se nutriu deste fundo tradicional, só que há momentos de uma maior apropriação desse facto e o Romantismo representa um desses momentos. O conceito de "modernidade romântica" integra o conceito de tradicionalismo. Assim, a identificação das ideias estéticas dos autores seleccionados é importante para tentarmos perceber o tipo de recepção de que os contos de tradição oral têm sido alvo na época contemporânea.

Esta abordagem tem subjacente a convicção de que "toda a cultura é, na essência, intertexto e memória" (Emílio, 1989:206) 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).

Seleccionámos quatro autores contemporâneos como objecto principal da nossa investigação: José Régio, José Gomes Ferreira, António Torrado e Alice Vieira. Todos eles serão abordados em função da influência dos contos tradicionais nas suas obras.

A escolha de José Régio e José Gomes Ferreira justifica-se pelo facto de cada um deles se relacionar com correntes literárias opostas, logo, atitudes estético-ideológicas diferentes, interessando-nos verificar como na obra destes autores se integra, a esses dois níveis, o texto tradicional.

"Presencismo" e "Neo-Realismo", as duas correntes às quais aludimos, têm configurações radicalmente diferentes, não só nas produções artísticas mas também na sua consolidação e desenvolvimento. Será também por isso interessante analisar a forma

[1] Veja-se, por exemplo, o estudo de Manuel Viegas Guerreiro (1981).

como cada um destes escritores (um, centrado na análise psicológica do indivíduo e defendendo a independência da criação artística; o outro, virando-se para o funcionamento social e para o papel interventivo da arte na sociedade, mas, como veremos, com menos divergências entre eles do que a "canonização" estabelecida pela crítica literária tem difundido) se inspira em tradições literárias do povo para as transformarem à luz das suas opções estético-ideológicas, contribuindo ainda, dessa forma, para a sua preservação na memória cultural.

Centrámo-nos apenas na análise de um romance de cada um destes autores, mas uma abordagem global, ainda que sintética, do conjunto das suas obras permitiu-nos uma reflexão geral sobre os ecos dos textos de tradição oral em textos literários escritos que se estendem dos anos 20 até aos anos 80 do séc.XX.

José Régio e José Gomes Ferreira interessam-nos essencialmente através de romances cujos destinatários estabelecem uma relação ambígua entre o adulto e a criança. Quanto a José Régio, o romance mais relevante segundo os objectivos deste trabalho é *O Príncipe com Orelhas de Burro*, que em 1942 surge com o subtítulo "História para crianças grandes". No caso de José Gomes Ferreira, o romance que nos interessa, nesta perspectiva, é *Aventuras de João Sem Medo. Panfleto Mágico em Forma de Romance*, publicado em 1963, com a dedicatória "(...) Para os meus dois filhos - o homem e a criança - este Divertimento escrito por quem sempre sonhou conservar a Criança bem viva no Homem".

António Torrado e Alice Vieira serão os nossos escritores de eleição para as décadas de 80 e 90, agora especificamente no que diz respeito à escrita para crianças, já que nestas últimas décadas se consolidou em Portugal a criação literária em primeira instância virada para o leitor juvenil.

A panorâmica da presença do filão da literatura de tradição oral na literatura portuguesa contemporânea será assim bastante mais completa, já que a literatura para crianças e jovens conquistou um espaço significativo na produção literária e respectivas publicações em Portugal.

Os quatro autores seleccionados permitem-nos uma reflexão sobre a questão da modernidade e contemporaneidade da Literatura Tradicional e sobre diferentes formas da sua continuidade. Passámos, assim, por uma série de etapas na análise de autores que em alguns dos seus textos têm muito presente o fundo de Literatura Tradicional. Por isso, apesar de termos percorrido as obras completas de todos eles, decidimos contemplar na bibliografia apenas aquelas que estabelecem alguma relação com a Literatura de Tradição Oral.

Delimitando o nosso campo de trabalho, no que diz respeito à influência dos textos tradicionais, 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 pelos dois escritores contemporâneos referidos, António Torrado e Alice Vieira, e apresentados em colecções de Literatura Infantil[2]. As suas obras, inspiradas em literatura tradicional, têm revelado uma

[2] 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. Alice Vieira foi a escritora portuguesa nomeada para o Prémio Internacional Hans Christian Andersen (atribuído pelo IBBY – International Board on Books for Young People) em 1996 e António Torrado o escritor português nomeado para este mesmo prémio em 2000.

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 (vd. nota 2), 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, nas décadas de 1980 e 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 catorze títulos, todos publicados entre 1991 e 1998.

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

Outros textos destes quatro autores (e não apenas textos narrativos) serão abordados ao longo da investigação de forma a permitirem um enquadramento mais consistente para a tese a defender, assim como outros autores, portugueses ou estrangeiros, numa perspectiva comparatista, serão por nós "convocados", se bem que de forma complementar apenas, para uma reflexão alargada sobre o papel que a Literatura de Tradição Oral tem desempenhado na construção ideológica e estética da cultura contemporânea.

O diálogo entre Literatura Tradicional e Literatura Infantil será analisado em função das relações que estes textos estabelecem com as diferentes versões tradicionais dos contos, encontradas em fontes impressas da tradição oral moderna portuguesa (séc.XIX e XX). Destas fontes seleccionaremos as mais significativas, as quais serão discriminadas no Capítulo VII deste trabalho e no Anexo 3.

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.

*

* *

A abordagem crítica baseia-se numa atitude ecléctica relativamente aos métodos e modelos de análise, defendida por vários investigadores, como Georges Jean (1990), Alan Dundes (1986;1989:189-190) ou Olga Nagy (1989:251). Conhecendo as grandes tendências na pesquisa contemporânea em Literatura Tradicional, parece-nos a opção 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 do nosso trabalho, 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* (1992), 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.

As características do *corpus* seleccionado conduziram-nos a metodologias de abordagem diferentes, consoante o tipo de textos em análise. Por um lado, apesar de ser um *corpus* constituído apenas por textos narrativos, os romances *O Príncipe com Orelhas de Burro* e *As Aventuras de João Sem Medo* têm, necessariamente, características diferentes das colecções dos contos, ao nível das categorias da narrativa; por outro lado, os textos de António Torrado e Alice Vieira têm um estatuto pragmático diferente dos de José Régio e José Gomes Ferreira. Apesar do subtítulo e da dedicatória que acompanham os romances destes últimos, só os textos de A. Torrado e A. Vieira é que correspondem a um acto de escrita intencionalmente dirigido a um público-alvo mais específico – o público infantil – reafirmando-se o seu estatuto pragmático e intencionalidade, ao nível lúdico e didáctico, pelo facto de integrarem colecções claramente delimitadas e orientadas, mesmo em termos editoriais, para o público infantil.

*

* *

No conjunto de textos que seleccionámos para analisar nesta perspectiva, cruzam-se conceitos problemáticos que nos exigem, primeiro que tudo, uma breve explanação sobre questões teóricas relativamente aos conceitos de Literatura "Culta",

Literatura "Erudita", Literatura "Tradicional" e Literatura "Infantil", visto surgirem definições não pacíficas e muito variáveis numa perspectiva histórica.

É essencialmente uma questão de estatuto, de determinação ou aceitação social, que tem condicionado o encarar da Literatura Tradicional e da Literatura Infantil como manifestações culturais "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 (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.

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).

Veremos de que modos, então, se refaz o tradicional na época do esbatimento de fronteiras culturais, na sequência das transformações sociais, políticas, económicas, tecnológicas, etc.

CAPÍTULO I

ORALIDADE E ESCRITA

1. CIRCUITOS DE TRANSMISSÃO

Em trabalhos deste âmbito tem sido frequente uma abordagem dos textos globalmente designados "de tradição oral" como tendo a sua origem na oralidade, tendo depois sido fixados pela escrita ao longo dos últimos séculos, sobretudo desde o século XVI. Esta é uma perspectiva bastante simplificada do processo de evolução dos textos, da sua transmissão e das razões e implicações socioculturais da sua evolução.

A noção de oralidade oposta à de escrita não é uma consciência desenvolvida apenas no séc.XX; desde o séc. XVIII, sobretudo, que a investigação se debruça sobre os papéis destas categorias de comunicação humana, mas, segundo Eric A. Havelock (1996:38), só a partir de 1963 o conceito se clarifica. É um pouco estranha, esta datação assim tão exacta para o aparecimento de um conceito, no entanto, ele considera que a coincidência de cinco publicações, entre 1962 e 1963, em três países diferentes - França, Grã-Bretanha e Estados Unidos - sem que os autores pudessem estar conscientes da sua mútua relação, teve um papel fundamental. Essas publicações são as seguintes: *La Pensée Sauvage* (Lévi-Strauss), "The consequences of literacy" [in *Literacy in Traditional Societies*] (Goody e Watt), *The Gutenberg Galaxy* (McLuhan), *Animal Species and Evolution* (Mayr) e *Preface to Plato* (Havelock).

Quando, no seu livro *A Musa aprende a escrever*, Havelock questiona "Poderá um texto falar?", acrescenta: "(...) deparamos com um dilema (...) quando intentamos compreender a oralidade, porquanto a principal fonte material que há para examinar é textual" (1996:61). O problema da contaminação da oralidade por idioma letrado também se oculta "por detrás dos relatos de histórias e canções dos *primitivos* feitos por antropólogos e etnólogos (...). Estes sofrem, inevitavelmente, alguma interpretação manipuladora, que pode (embora não invariavelmente) remodelar o idioma nativo com vista a extrair o respectivo "sentido" para uma mente moderna".

Havelock salienta dois objectivos principais diferentes entre a oralidade e a sua "textualização":

> É evidente que na oralidade primária o conteúdo funcional é moldado em formas verbais projectadas para ajudarem a memória, conferindo, ao mesmo tempo, prazer: os objectivos estéticos e sociais formam uma sociedade. Logo que a responsabilidade social começa a ser transferida para uma classe letrada, o equilíbrio é alterado em favor da estética (idem:63).

Esta evolução parece conduzir, inevitavelmente, ao desaparecimento da espontaneidade e da improvisação:

> A escolha original e ordem das palavras podem ser corrigidas, mas apenas através de mais escrita que substitua uma versão de permanência por outra (...). A literacia dotou-nos de uma memória artificial no documento preservado. Originalmente tínhamos de moldar a memória por nós próprios a partir da língua falada.
>
> Ao ser escrita, a língua falada é congelada num vocabulário e numa ordem fixos (idem:88-89).

Alberto Manguel (1998: 70) conta que uma vez o deus egípcio Tot visitou o rei do Egipto e ofereceu-lhe várias invenções para que as transmitisse ao seu povo, entre elas a arte da escrita. No entanto, o rei não se deixou impressionar:

"Se os homens aprenderem a escrever", disse-lhe o rei, " tal implantará o esquecimento nas suas almas; deixarão de exercitar a memória, pois passarão a depender do que está escrito, não mais chamando as coisas à memória de dentro de si mesmos, mas por intermédio de marcas externas. (...)".

No entanto, apesar desta valorização da oralidade, a escrita, tendo sido cultivada, no início, pelos monges, 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

refluísse 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 contestação precisamente de valores instituídos e 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 Bakthine 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 côté étaient bien plus expressifs, avec leurs images grotesques et leurs sarcasme (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 (1994) , 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. Não se pode esquecer, no entanto, que as "sementes" da transformação estão presentes nestas manifestações, caso contrário, elas nem surgiriam.

Se fizermos um percurso pelas diferentes manifestações da literatura tradicional, verificaremos que nelas se instaura uma ideologia fragmentada, irredutível 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" (Gramsci, Osservazioni sul Folclore. *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 questioners 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 (a 1ª versão conhecida foi publicada entre 1634 e 1637), 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 "vivida" apontam, afinal, para a impossibilidade de recuperação da autenticidade e poderão levar a questionar qual o interesse, afinal, dessas recolhas...

Vejamos, 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.

Estas observações feitas por determinadas correntes críticas são reveladoras de um desconhecimento do trabalho de campo, julgando-se que a recolha é um acto passivo, quando, pelo contrário, o colector experiente, conhecedor do género que recolhe, tem um papel determinante no processo de recolha.

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.

*

* *

Ainda que esta consciência só se tenha consolidado recentemente, a verdade é que não poderemos ignorar o papel que o romantismo teve no desenvolvimento deste processo de transmissão de uma cultura anteriormente baseada na oralidade.

Se pensarmos no papel pioneiro dos Irmãos Grimm no interesse pela recolha de textos populares, sem dúvida que, ao nível do conteúdo, esses textos manifestam "uma transferência de realce, no âmbito da teoria estética, da razão para a *imaginação*, e da imitação para a *expressão*" (d'Angelo, 1998:31); no entanto, ao nível da forma não nos parece que haja uma cisão tão forte relativamente a regras pré-definidas, pelo menos na tradição portuguesa - alguns géneros, como o "rimance", sobrevivem essencialmente com base no respeito por uma métrica bastante rígida, o heptassílabo com rima nos versos pares (obtendo fortes efeitos de musicalidade); a poesia utiliza, com frequência, a quadra; a narrativa em prosa, como os contos, fixa "incipit" e "explicit", assim como estruturas bastante constantes.

A atenção concedida a estas produções literárias, para além do objectivo de recuperação de raízes culturais, pretendendo valorizar os elementos nacionais, conduz também a uma valorização da fruição desses textos, pela afectividade dos momentos de

transmissão, através não só da dimensão emocional mas até física, pelo envolvimento das inflexões de voz, pelo ritmo, musicalidade - enquadrando-se no novo paradigma, que encara a arte como projecção a partir da subjectividade.

Esta não é uma concepção de arte que defina pacificamente todo o movimento romântico:

> Em relação ao âmbito alemão, pode dizer-se, porém, que a atenção pelos processos conscientes, controlados, e, consequentemente, a insistência nas respectivas categorias são mais uma característica do primeiro romantismo, ao passo que a exaltação da produtividade imediata e da criação inconsciente são muito mais fortes no segundo e último romantismo (d'Angelo,1998:126).

Esta última corrente considera, assim, que

> (...) se a arte é manifestação ou revelação da interioridade, ela será tanto maior e verdadeira quanto menos intermediações e sobreposições culturais se interpuserem entre a alma que se expande e o produto poético. Quanto mais genuíno e espontâneo for este, tanto mais valor terá: a teoria da superioridade da poesia popular (...) nascerá precisamente daqui (idem:125).

*

* *

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", o que acontece, aliás, com toda a literatura de tradição oral. Ora, uma das definições

habituais de literatura é a de "une pensée méditée et élaborée par un individu et qui s'individualise encore dans une expression fixée une fois pour toutes par l'écriture et unique" (Soriano,1989:481). Esta concepção de literatura é polémica, visto que o conceito de "fixação definitiva e única" nem sempre se ajusta às situações da obra literária - como é o caso, por exemplo, de versões diferentes do mesmo romance escritas pelo mesmo autor em diferentes momentos temporais. 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 constrói um conceito de autor verdadeiramente moderno. 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:

> 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" (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 - 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 hábito de leitura em voz alta ao longo dos séculos, a oralização de textos escritos a partir do Renascimento e a sua relação com os vários níveis de cultura, é o fio condutor da obra de Margit Frenk, *Entre la voz y el silencio* (1997). Percorrendo uma vasta documentação, incluindo tratados ortográficos dos séculos XVI e XVII, alerta para a necessidade de abstrairmos dos conceitos estabelecidos na sociedade contemporânea quanto ao ler, ouvir, escrever, para ser possível compreendermos a evolução cultural e o papel da literatura nessa evolução. Os espaços da voz eram um "império", na Idade Média. A própria cultura manuscrita era oralizada, não existindo sequer o hábito da leitura silenciosa, mesmo quando individual. Elias River (1983), referido por Margit Frenk (1997: 97), defende a existência do hábito de uma leitura silenciosa, pelo menos da canção de amor cortês, já no séc. XV. No entanto, esta autora considera que não há provas disso. Também Alberto Manguel, na sua *Uma História da Leitura* (1998: 53-55), refere o testemunho de admiração de Santo Agostinho, no séc. IV, quando, ao visitar Ambrósio, bispo de Milão, verificou que ele lia em silêncio[1].

[1] Este autor refere: "Embora se possam encontrar exemplos de leitura silenciosa em datas anteriores, foi somente no Séc. X que esta maneira de ler se tornou usual no Ocidente" (1998: 55). As opiniões são, assim, bastante divergentes quanto à época da divulgação da forma silenciosa de ler, mas essa definição rigorosa não é muito importante para nós, interessa sim o facto de até muito próximo da modernidade ter sido frequente a leitura em voz alta. O mesmo autor (idem: 122-124) conta como, em meados do Séc. XIX, na colónia espanhola de Cuba, na sequência da criação dos dois primeiros sindicatos de trabalhadores cubanos, um operário da indústria de charutos, Saturnino Martínez, se lembrou, em 1865, de publicar um jornal para os trabalhadores, de cariz político mas também científico e literário: *La Aurora*. No entanto, como menos de 15% do operariado sabia ler, Martínez lembrou-se da possibilidade de um leitor público.

Esta será, certamente, uma explicação para as coincidências que se detectam entre textos eruditos e populares. Considera Margit Frenk (1997: 24):

> Ahora bien, si los receptores de la literatura eran tan pocos y necesariamente tan intelectuales, hay una serie de cosas que no entendemos. Cómo es que los escritores, sobre todo desde fines del siglo XVI, se dirigen una y otra vez al *vulgo*, o sea, a un público amplio, generalmente juzgado ignorante? Cómo es que esse "vulgo" asistía sin cansarse a los corrales donde se representaba un teatro que, para ser minimamente comprendido, requería de sus oyentes una cierta cultura literaria? Sin una familiaridad con la literatura por parte de los estratos sociales que Chevalier[2] [analfabetos e alfabetizados desinteressados] excluye de su lista, tampoco se explicaría, por ejemplo, que hubiera artesanos escritores, como el famoso "sastre de Toledo", autor de comedias, el cual "sin saber leer ni escribir, iba haciendo coplas hasta por la calle, pidiendo (...) se las notasen en papelitos".

Margit Frenk clarifica este processo de intercâmbio com a análise de várias situações (idem: 25):

> Dada la importancia que la voz seguía teniendo en la transmisión de los textos, el público de la literatura escrita no se limitaba a sus lectores, en el sentido moderno de la palabra, sino que pudo haberse extendido a un elevado número de oyentes, de todos los estratos sociales, incluyendo a la población analfabeta. Cada ejemplar de un impreso o manuscrito era virtual foco de irradiación, del cual podían emanar incontables recepciones, ya por su lectura oral, ya porque servía de base a la memorización o a la repetición libre. Bastaba con que en una familia o en una comunidad hubiese *una* persona que supiese leer para que, virtualmente, cualquier texto llegara a ser disfrutado por muchos.

Assim, "um dos trabalhadores foi escolhido como leitor, o *lector* oficial, e os restantes pagavam-lhe do seu próprio bolso". Outras fábricas aderiram à iniciativa e o impacto foi tão grande que o governo proibiu essas sessões de leitura durante o trabalho. Com a Guerra da Independência dos Dez Anos (começou em 10 de Outubro de 1868), Alberto Manguel conta-nos que "os trabalhadores que imigraram para os Estados Unidos levaram consigo, entre outras coisas, a instituição do *lector*: uma ilustração no *American Practical Magazine* de 1873 mostra um *lector*, de óculos e chapéu de aba larga, sentado de pernas cruzadas e com um livro nas mãos, enquanto uma fila de trabalhadores (todos homens), de colete e em mangas de camisa, se dedicam a enrolar os charutos, aparentando uma concentração total." Esta situação verifica-se ainda pelo menos até aos anos 20 deste século.

[2] Maxime Chevalier, *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, referido por Margit Frenk (1997: 24).

A autora refere também que a investigação feita em Espanha sobre o analfabetismo nos séculos XVI e XVII permitiu matizar algumas ideias feitas – ao demonstrar, por exemplo, que mesmo nos sectores menos alfabetizados havia pessoas que conseguiam ler (provavelmente, nem sempre compreendendo a totalidade do que liam e, portanto, modificando, por vezes, o sentido – reflectimos nós) e havia muitas que depois de um processo de memorização transmitiam os textos. Os cegos das classes populares, por exemplo, foram dos transmissores mais significativos de romances, novelas de cavalaria, etc., entre os sectores menos alfabetizados (Frenk, 1997: 25-26).

Esta dinâmica de transmissão da literatura permitiu, inclusive, o interesse e domínio de textos com características estilísticas e conceitos complexos, pelas classes pouco cultas, através dos textos bíblicos, da poesia do cancioneiro, da ideologia do amor cortês que faziam parte desse reportório com o qual o povo contactava.

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.

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-Vallantin (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[3].

Veremos, no Capítulo VII deste trabalho, como os contos seleccionados para a nossa análise passam também por este percurso.

2. LITERATURA TRADICIONAL - UMA DESIGNAÇÃO POLÉMICA

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

[3] A título de exemplo, referimos sucintamente o caso do conto "A rapariga das mãos cortadas", cujas raízes se encontram em "Helena de Constantinopla", um romance medieval em verso, documentado em Inglaterra e em França no Séc. XIII (Paul Delarue e Donatien Laurent pensam que este conto está ligado, através de Santa Brigite da Irlanda, à antiga deusa céltica da fecundidade, cujo culto precedeu e introduziu o da santa irlandesa). Esta narrativa surge depois em prosa e em peças de teatro sacras e profanas. O romance do Séc. XIII apresenta inúmeras e complexas aventuras e é uma mistura de superstições, de temas evangélicos e princípios de fé. Catherine Velay-Vallantin refere que ele surge integrado em vários documentos dos Séc. XIV e XV (ex: "le Roman du Comte d'Anjou", de Jean Maillard) e que só em França, no Séc. XVI, aparecem sete diferentes edições do conto "Helena de Constantinopla". Entre o Séc. XVII e o Séc. XIX houve várias edições. O texto foi-se modificando, mesmo nestas versões escritas, porque cada nova edição nem sempre era estabelecida através da edição precedente. Ao longo das edições, os acontecimentos históricos são negligenciados ou suprimidos. Outras variadíssimas situações contribuiram para a permanência e modificação deste conto, como as representações teatrais chamadas "pastorales", para as quais o texto era sujeito a alterações tendo em vista o espectáculo. Ao longo do Séc. XIX, a narrativa divulga-se em folhetos de literatura de *colportage* e em várias edições da colecção "Biblioteca Azul" e chega ao Séc. XX com uma presença significativa na tradição oral: 450 versões orais deste conto foram recolhidas na Europa, no Próximo Oriente, no Japão e em certas regiões de África e da América (Velay-Vallantin, 1992: 95-134).

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 indispensável 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 tácticas 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).

As opções terminológicas continuam, no entanto, a ser alvo de controvérsias. Teresa Cortez-Mesquita, em investigação recente (1998), volta a referir a distinção precária feita entre "conto popular" e "conto tradicional", que oscila em função de critérios muito diversos, inclusive a forma de transmissão ao longo dos tempos, considerando mais legítimo falar de conto tradicional, "pelo menos até que as

designações tipológicas tenham sido fixadas mais criteriosamente pelos especialistas na matéria" (1998: 29).

Na nossa perspectiva, as alternâncias entre a transmissão oral e escrita dos textos levam-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. 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.

Fernando Savater fala da comunidade em que se dá a narração e da solidão em que se realiza a novela (1986:32). Ora, em cada um dos textos alvo da nossa atenção, a necessidade de diálogo com o outro, na mais embrenhada solidão criativa, é uma constante.

A recriação de um contexto de oralidade, mesmo ao longo do discurso mais filosófico, é uma dimensão curiosíssima em todos os textos[4].

[4] Poderemos verificar essa mesma dimensão no romance *D.Juan*, de Gonzalo Torrente Ballester, a cuja obra, aliás, nos referiremos novamente, pelo recurso interessantíssimo aos textos de tradição oral.

Concluiremos este ponto da reflexão 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 actual.

3. MEMÓRIA COLECTIVA E CRIAÇÃO INDIVIDUAL

Os capítulos anteriores permitiram-nos perceber como a memória colectiva, transmitindo-se, em determinados contextos culturais e epocais, sobretudo através da oralidade, permanece, noutros momentos e noutros contextos, através dos registos escritos - podendo ou não ser anónimos; podendo ser simples reproduções do "ouvido" ou corresponderem a recriações mais ou menos assumidas e intencionais.

Como já referimos, a estética romântica é fundamental para a consolidação deste processo de transmissão da memória colectiva através de uma criação individual e, no panorâma da Literatura Portuguesa, um exemplo incontornável para a sua compreensão é Almeida Garrett.

Como justificação desta afirmação, analisaremos sobretudo a dimensão estética e implicações ideológicas do trabalho de Garrett sobre o *Romanceiro*, tendo como referência fulcral o texto *Adozinda*, publicado em 1828.

Começaremos, no entanto, por referir um outro texto deste autor que, de forma mais difusa, ilustra também o recurso a referências da cultura tradicional para a criação individual - é o caso de *D. Branca*. Publicado em 1826, *D. Branca* é um texto curioso, pela integração que faz do imaginário popular e de situações e personagens do universo das narrativas tradicionais. Génios, fadas e encantamentos dominam todo o desenrolar dos acontecimentos.

D. Branca, filha do rei D. Afonso III de Portugal, quando viaja com o seu séquito, ao avistar uma estranha luz no alto de um monte, "Cuida já ver de mouras encantadas,/ De feiticeiras más, lobisomens/ Toda a caterva em peso a vir sobre ela;"(Garrett, s/d, II: 474). O narrador remete para um mundo de fantasia, onde têm lugar os "contos lindos,/ Que às longas noites de comprido Inverno/ Nossos avós felizes entretínheis" (Canto Terceiro, estr.III), mas no qual já não acredita como outrora:

> "Oh! magas ilusões, porque não posso
> Crer-vos eu coa fé viva doutra idade,
> Em que de boca aberta e sem respiro,
> Sem pestanejo um só, de olhos e orelhas
> No *Castelo* escutava a boa Brígida
> Suas longas histórias recontando" (ibidem).

O hábito de contar histórias aparece, no entanto, nesta obra, como algo intrínseco à transmissão da cultura, aliado simultaneamente ao trabalho e ao lazer, como também se verifica na cultura árabe: quando o chefe moiro Aben-Afan ataca o mosteiro onde D. Branca pernoita, a sua figura destaca-se pelo altivo porte e sua graça esbelta, tendo a fronte cingida por panos tecidos por "puras virgens", que o fizeram "Ao som das namoradas cantilenas/ Dos romances do Oriente, que as memórias/ Contam de avós nas terras apartadas"(Canto Segundo, estr.XV).

A opção pelo feérico acaba por ser feita explicitamente pelo narrador, na estrofe VII do Canto Terceiro, de forma extremamente significativa, já que ela é também uma forma de contestar as influências clássicas e de defender a cultura nacional:

> Vivam as fadas, seus encantos vivam!
> Nossas lindas ficções, nossa engenhosa
> Mitologia nacional e própria
> Tome enfim o lugar que lhe usurparam
> Na lusitana antiga poesia
> De suas vivas feições, de sua ingénua
> Natural formosura despojada
> Por gregos deuses, por espectros druídicos,
> E com postiças, emprestadas galas
> Arreada sem primor, rica sem arte. (Canto Terceiro, estr.VII)

Esta opção literária está em total sintonia com a posição teórica de Garrett, que, em correspondência com Duarte Lessa, escreve:

> Porém, os povos, que hoje ocupamos o mundo civilizado, e que sucedemos a esses ilustradores e dominadores do globo, temos outra origem, outra religião, outros costumes, outra história, outros preconceitos, e outras tradições. O que eram os oráculos para os Gregos são para nós feitiçarias, as *buenas dichas*, as sortes e adivinhos; os agouros dos romanos são as nossas bruxarias; as ninfas, as neiades, as divindades de uns e de outros, são os nossos *espíritos*, os nossos *génios*, *fadas*, *mouras encantadas*, etc., etc. Os seus sonhos misteriosos, as nossas visões, suas sibilas as nossas benzedeiras, e as suas metamorfoses os nossos encantamentos, os seus superi e inferi os nossos espíritos bons e maus - e assim por diante (Garrett, s/d, I: 1386) [5].

D. Branca desenvolver-se-á, assim, integrando encantamentos e fadas, que dominam o universo ficcional, como se o racionalismo desejado pelo narrador tivesse de se submeter ao seu poder.

A paixão que unirá D. Branca a Aben-Afan é justificada pela acção de uma fada, à qual nem falta a varinha de condão, e que aparece num ambiente totalmente feérico:

> (...)
>
> Alados génios e ligeiras fadas
> Abrem cortejo em dança compassada

[5] Carta datada de Havre, 19 de Novembro de 1824.

A uma que parece alta rainha
De todo o império do ar. Túnica longa
De transparente azul-celeste envolve
(...)
Flexível, curta vara tem na dextra,
E um simples diadema de alvas perlas
Lhe c'roa a frente. (...) (Canto Quarto, estr. IX)

Trata-se da fada Alina, que fará um longo discurso, com mágicas palavras, "fadando" os jovens e entregando a Aben- Afan dois ramos encantados, um de louro, outro de murta. Se o louro secar, a glória do príncipe mouro será extinta, no entanto, conservará o amor de D. Branca; mas, a fada anuncia o fim das delícias do amor dos dois jovens para o dia em que o ramo de murta fenecer (Canto Quarto, estr. XIV).

As magias dominam o desenlace do poema. Até o frade cristão que tenta esconjurar o Diabo tem uma varinha que agita três vezes no ar (II:583) e a este Frei Gil não faltará incluir, na sua poção mágica, três gotas de sangue de Oriana, a irmã de Aben-Afan, para contribuir para a quebra total do encantamento da fada Alina (II:579, 587). De salientar que este Frei Gil não é uma personagem meramente ficcional, existiu um Frei Gil de Santarém, que Garrett volta a referir em *Viagens na minha terra*. Garrett tenta transformar esta figura histórico-lendária no Fausto português[6].

O próprio estilo tenta imitar o ritmo dos textos de tradição oral. Nos ricos paços encantados para onde o belo moiro leva D. Branca, ouvem-se uns sonoros hinos, lembrando as ladainhas populares, mas incluindo elementos que não são da tradição portuguesa:

Bem fadada, mal fadada,
O mancebo e a donzela!
Em que pese a Sant'Iago,
Sant'Iago de Compostela!

[6] Também Eça de Queirós integra Frei Gil de Santarém como personagem da lenda "S. Frei Gil", em *Lendas de Santos* (s/d).

Fugir do dia aziago,
E do frade do condão,
E mais fugir dos orvalhos
Da noite de S.João!
Que se quebra o encantamento
Ao pino da meia-noite;
Ao cantar do galo preto
Se acaba o contentamento.
Bem fadada, mal fadada,
O mancebo e a donzela!
Em que pese a Sant'Iago,
Sant'Iago de Compostela! (Canto Quarto, estr.VIII)

Este é um canto de aviso funesto, depois explicado pela fada Alina, onde se encontram ecos da obra *Oberon*, de Wieland, "conhecido sem dúvida [por Garrett] através da versão de Filinto Elísio", segundo Ofélia Paiva Monteiro (1971, II: 241)[7]. Esta autora comenta: "Que nos mostra de facto a acção do poema senão a precaridade da existência e a perene insatisfação humana?" (ibidem). Considera, no entanto, que o sentido da alegoria diverge nos dois poemas, já que enquanto no poema *Oberon*, os dois amantes (Rézia, filha do sultão de Bagdade, e o cavaleiro cristão Huol de Aquitânia) sofrem desgraças passageiras, os amores de D. Branca e Aben-Afan têm um trágico desfecho:

> Embora herdeiro de quantos redutos encantados imaginaram os poetas para mais edulcorarem o deleite amoroso subtraindo-o à fealdade e ao "profanum vulgus", o palácio de Alina encerra de facto uma alegoria profundamente romântica da existência (tal como a Ilha dos Amores dos C. IX e X de *Os Lusíadas* só pode interpretar-se, no seu jogo metafórico, à luz do humanismo de Camões). (...) A "rainha dos génios" não é, assim, como Oberon, a omnipotente dispenseira de gozos totais (ou terríveis malefícios), mas a propiciadora das únicas venturas possíveis nesta Terra precária – fragmentárias venturas e, pior ainda, passageiras. (Monteiro, 1971, II: 243-244).

Verificámos, através da identificação do feérico em *D. Branca*, como Garrett, mesmo não se afastando totalmente dos cânones clássicos, faz a assimilação de

[7] A autora refere, em nota de rodapé, que esta versão pode ler-se no t. II da 2ª ed. das *Obras Completas* de Filinto Elísio (Paris, 1817, pp.5-264).

elementos vários das crenças populares, articuladas com um maravilhoso talvez mais próximo do universo ficcional de contos de fadas literários cultivados nos Salões Literários dos finais do Séc. XVII e no Séc. XVIII do que com as referências rurais portuguesas.

Veremos agora um outro texto de Garrett que estabelece uma relação com um texto específico da tradição oral, funcionando este como hipotexto[8].

Referimo-nos a *Adozinda*, que Almeida Garrett publica em 1828, e que é bastante menos referido do que *Camões* (1825) *e D. Branca*, nas histórias da Literatura Portuguesa, mas que é um texto fulcral para se perceber como Garrett se inspirava verdadeiramente na memória colectiva, bebendo nas fontes tradicionais muita da sua inspiração, o que era uma das principais "bandeiras" dos intelectuais da época e que vai permanecer, com diferentes formas de valorização, ao longo de todo o século XIX e não apenas durante o auge do Romantismo.

Adozinda (Garrett, s/d, I: 1737- 1807) é um texto inspirado num romance tradicional, cuja versão registada por Garrett no seu *Romanceiro*, em 1851, tem por título "Silvaninha", versão que é diferente daquela que em 1828 acompanha *Adozinda*, a qual tem por título "Chacra ou Romance da Silvana"[9].

Do conjunto de textos que inclui no *Romanceiro*, Garrett assume que se inspirou em alguns para fazer um trabalho de recriação - é o que acontece, por exemplo, com *Bernal Francês*, publicado também em 1828, o qual, segundo o próprio Garrett refere no

[8] A análise que se segue baseia-se numa comunicação da autora deste trabalho, com o título "*Romance de Silvana* e *Adozinda* – da memória colectiva à criação individual", apresentada no Congresso Internacional *Almeida Garrett, um romântico, um moderno*, Universidade de Coimbra, 3-5 de Fevereiro de 1999.

[9] Em anexo encontra-se a versão do romance publicada em 1851 e a versão publicada em 1828. De referir que a refundição de Garrett é feita a partir de material já contaminado, visto que estas versões aglutinam o romance "Silvana" e o romance "Delgadinha" (Anexo 1).

Prefácio, é uma "reconstrução", idêntica à de *Adozinda*, só que menos desenvolvida e menos burilada esteticamente[10].

Curiosamente, a carta a Duarte Lessa, que serve de prólogo a *Adozinda*, torna-se quase um "manifesto" romântico, repetidamente referido pelos investigadores, mantendo-se o texto literário um pouco na sombra. Ora, para a reflexão que desenvolvemos, trata-se de um texto fulcral.

Antes de fazermos uma abordagem comparativa entre o romance de "criação colectiva" e o texto de Garrett nele inspirado, demoramo-nos ainda numa outra etapa de reflexão sobre a referida "criação colectiva". Por natureza, ainda que o conceito de Literatura Tradicional não se tenha consolidado pacificamente, um dos seus principais traços identificadores é o facto de designar textos cuja transmissão oral ao longo dos tempos originou várias versões, com variações sincrónicas (consoante as regiões ou até as características pessoais dos transmissores) e com variações diacrónicas.

Garrett, ao escrever *Adozinda*, coloca-se, no entanto, fora da *cadeia* tradicional, alterando essencialmente a estrutura e o discurso, como assume na referida carta a Duarte Lessa:

> O fundo da história, as circunstâncias do desfecho dela são conservadas no original; o ornato, o mecanismo do maravilhoso é outro mas acomodado, creio eu, ao género e à índole do assunto (s/d, I: 1753).

A sua preocupação em reforçar a inspiração medieval e "autêntica" do texto é tal que a mudança do nome da personagem que dá o título ao poema é justificada, nessa

[10] Que esta não foi uma opção esporádica no trabalho de recriação feito por Garrett, comprovam-no também outros romances que nas *Obras de Almeida Garrett* (s/d, I) integram a secção "Romances reconstruídos": "Noite de São João", "O anjo e a princesa", "O chapim de El-Rei ou parras verdes", "Rosalinda" e "Miragaia".

carta, da seguinte forma: "Mudei-lhe o título e chamei-lhe Adozinda, que soa melhor e é português mais antigo" (ibidem). Aliás, no 1° manuscrito, o romance conserva, no título, o nome Silvana, como é corrente em muitas das versões repetidas pelo povo, e como se pode verificar, por exemplo, nas recolhas posteriores publicadas por Leite de Vasconcellos (1960, II). No entanto, Garrett, apesar de considerar como "relíquias" aquilo que o povo conserva na memória, considera também que o povo altera e corrompe (s/d., II: 780), ao longo dos tempos, e assim, verificamos que o texto que constrói se afasta bastante do campo tradicional[11].

Veremos através de que processos isto acontece, verificando o que é que o autor acrescenta, retira e amplifica (sendo esta última estratégia profundamente antitradicional).

Confrontado com o romance tradicional e com *Adozinda*, o leitor verifica de imediato que há uma diferença significativa na *extensão dos textos*: o "Romance da Silvana", que acompanha a 1ªedição de *Adozinda*, desenvolve-se ao longo de um conjunto de 112 versos (120, no caso da versão "Silvaninha", publicada em 1851), enquanto o texto de Garrett se organiza em 4 Cantigas, com várias estrofes cada uma (67 estrofes no conjunto) e num total de 1265 versos.

O próprio Garrett justifica isso, na carta a Duarte Lessa:

> A dificuldade do assunto irritou o desejo de lutar com ela e vencê-la se possível fosse. Dava larga o tempo, pedia extensão a natureza dos obstáculos; o que fora começado para uma xácara, para uma cantiga, ou, como lhe chamam Alemães e Ingleses para uma balada, saiu um poemeto de quatro cantos, pequenos sim, porém muito maiores do que eu pensei que fossem, e do que geralmente são tais coisas (s/d, I: 1753).

Vejamos, então, através de que processos a criação individual de Garrett conduz a essa amplificação[12].

---

[11] Estas considerações são feitas no texto introdutório ao romance "Bernal-Francês".

[12] Veja-se, para complemento desta análise, a obra incontornável de Ofélia Milheiro Caldas Paiva Monteiro, *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação* (1971, II: 262-274).

Tentando identificar sequências no "Romance da Silvana", encontramos:

A.Assédio sexual por parte do pai

B.Recusa de Silvana

C.Ajuda da mãe

D.Descoberta do pai

E.Castigo dado a Silvana

F.1.Pedido de ajuda à mãe

G.1.Recusa de ajuda

F.2.Pedido de ajuda aos irmãos

G.2.Recusa de ajuda

H.Pedido de ajuda ao pai e cedência de Silvana

I.Cedência do pai

J.Morte de Silvaninha

L.Remorso do pai

De registar imediatamente que aquilo que desaparece em *Adozinda* são as sequências F.1. e F.2., G.1. e G.2. e ainda a sequência H.

Quanto às outras, são amplificadas e surgem novas sequências, como a visita do Ermitão, o encontro na gruta e o regresso do Ermitão.

Em primeiro lugar, surge uma Introdução, que se arrasta, sugerindo antecedentes do desejo incestuoso do pai e contribuindo desde o início para a demora da acção, obtida através de caracterizações físicas e psicológicas das personagens e de descrições de espaços, de interior e de exterior (relativamente ao castelo e à natureza).

Em segundo lugar, verificamos que o texto tem uma forte dimensão descritiva, ausente do romance, já que esta é uma componente discursiva pouco significativa no texto tradicional, comparada com a narrativa e o diálogo. As descrições abrangem espaços e personagens.

O recurso à adjectivação, pouco frequente no romance tradicional (já que este não tem carácter descritivo), prolifera em *Adozinda*. Seleccionamos apenas os adjectivos constantes nos dez primeiros versos, caracterizando Adozinda, como amostra: alva, linda, triste, pensativa, pura, celeste, singela, ingénua, formosa, serena, descuidada[13], doce (na versão tradicional não surge um único adjectivo).

Apresentamos apenas mais um exemplo, relativo, agora, à caracterização da natureza (também de um conjunto de dez versos) e correspondente ao excerto que iremos referir a propósito do "locus horrendus": agreste, feio, medonho, horrível, virginal, anciãos (choupos).

Os recursos estilísticos são constantes, contribuindo também para a dimensão descritiva do texto, mas não pretendendo nós conferir um carácter excessivamente didáctico a esta abordagem, apenas, a título de exemplo, referimos, na Cantiga Terceira (estr.XIX), a comparação de Adozinda com a "ovelhinha tremente", pelo que essa comparação representa ao nível do infortúnio e resignação da protagonista, completando a sua imagem de "mulher-anjo":

> Sem dar somente um gemido,
> Sem se carpir nem queixar,
> Como a ovelhinha tremente
> Que sem dar nem um balido
> Se deixa à morte levar,
> Vai Adozinda inocente
> Para aquela feia torre.

[13] Não em sentido pejorativo, como correntemente se usa, mas no sentido de calma, sem cuidados, sem preocupações.

Em terceiro lugar, a evolução temporal é bastante mais marcada. Enquanto em "Romance da Silvana"" as referências temporais se reduzem à hora do fatídico encontro entre pai e filha ("Lá junto da meia-noite") e ao tempo que Silvaninha passou encarcerada ("Ao cabo de sete anos", "Que há sete para oito anos"), em *Adozinda* há referências repetidas às horas ("Enfim meia noite soa", Cant. Terceira, estr.XII"); aos momentos do dia ("Mas o outro dia à luz nada/Houve quem visse Adozinda", Cant.Primeira, estr.II; "É manhã; - ténue ainda a luz", Cant.Terceira, estr.V; "Alta a lua vai no céu", Cant.Segunda, estr.IV; "Que ao pino da meia-noite/ Todos os dias a filha/ O escuro parque atravessa", Cant.Terceira, estr.II), às estações do ano (a Primavera: "Vem Abril, e a seu bafejo/ Brota e nasce a linda flor", Cant.Primeira, estr.III; o Outono: "Medonho trovão de Outono", Cant.Terceira, estr.XVI; o Verão e o Inverno: "Para esta torre deserta,/No Verão ao sol exposta,/ Que abrasado a queima e tosta,/ No rigor do Inverno aberta/ A chuvas, à ventania", Cant.Terceira, estr.XVIII); e aos anos que passam ("Sete anos e um dia/ Foi a sentença cruel", Cant.Quarta, estr.I). Ora, todas estas marcas temporais adensam, progressivamente, o clima dramático do texto, arrastando o desenrolar da acção.

A organização temporal, não sendo linear, com a introdução de analepses, contribui para a criação de um certo "suspense", pelos presságios que são introduzidos. Toda a Introdução, aliás, é uma analepse.

Em quarto lugar, a inclusão de novas personagens é outra diferença significativa. Destaca-se o ermitão, que é responsável pelo aparecimento de várias sequências e introduz uma dimensão de mistério, de angústia e fatalismo, pela antevisão de um futuro que não é explicitado ao leitor, mas que é apresentado como um fado. As analepses anteriormente referidas têm, aliás, a ver com esta personagem.

O povo entra também, como personagem colectiva, o que é bastante significativo para a filiação romântica do poema, para além de ter um papel de reforço do monstruoso da situação e da antítese da posição de D. Sisnando:

> Oh! que povo se ajuntava
> No castelo de Landim!
> E com que horror que ele olhava
> Para aquele triste fim
> De tamanho cavaleiro,
> tão rico e grande senhor,
> Tão esforçado guerreiro! (Cant. Quarta, estr.VIII).

Em quinto lugar, a caracterização das personagens permite uma maior individualização de algumas, aproximando-as afectivamente do leitor, como é o caso não só de Adozinda (cuja beleza física funcionará como um factor desencadeador do desejo incestuoso, mas também atenuador da sua monstruosidade, já que é difícil resistir-lhe), mas também da figura da mãe e até do próprio pai. Além disso, as personagens são individualizadas também por um nome próprio (situação que, como sabemos, tanto no romance como no conto, não é frequente, onde as personagens são designadas apenas pela função que desempenham na economia da narrativa). Aqui, a mãe é Auzenda e o pai Sisnando.

A separação de três anos entre pai e filha fez com que o reencontro fosse um choque para o pai, que "Nessa jovem, linda dama/Sua filha não parecia" (Cant. Primeira, estr. XI). É importante referir a razão da ausência do pai - as lutas com os mouros, o que situa a acção na época medieval, período histórico que interessa particularmente os românticos. O sofrimento do pai, antes de consciencializar o desejo incestuoso e a ele se submeter ("Geme, chora; altos soluços/ Do peito lhe vêm bradando;/ Porém fugir de Adozinda/Não pode o triste Sisnando", Cant.Segunda, estr.XV), o seu remorso, no final, e pedido de perdão, tudo isso são factores desculpabilizadores da sua tentação, que tem

contornos de loucura incontrolável, e que, portanto, contribuem para dar um enquadramento mais humanizado ao texto "cujo assunto notável e horroroso exigia suma delicadeza para se tornar capaz de ser lido sem repugnância ou indecência" (carta a Duarte Lessa).

Auzenda, a mãe, é mais terna e compreensiva no texto de Garrett e nunca amaldiçoa a filha[14]. Aliás, as duas passam o dia rezando, "Em devotas orações". No final da história, o seu sofrimento é tal "Que a morte compadecida/Cedo a libertou da vida", ao contrário do que acontece com a mãe da versão tradicional, que, aos apelos da filha para que lhe dê um jarro de água, responde:"Dera-to eu, filha minha,/Se a tivera salgada,/ Que há sete anos para oito/ Que por ti sou mal casada".

Adozinda, por seu lado, não se dirige a ninguém, em particular, a pedir ajuda, nunca chega a ceder ao pai, nem mesmo por palavras, como nalgumas versões do romance tradicional, e fá-lo por razões morais e não apenas por medo do castigo divino. O Pai, por seu lado, decide perdoar, mesmo sem Adozinda ceder, só que o seu gesto é demasiado tardio e quando, ao fim de sete anos, manda abrir a porta da torre, encontra Adozinda jazendo "num leito de frescas rosas".

Ou seja, todas as personagens se relacionam de forma diferente, com razões que enquadram as suas acções em princípios morais ou num fatalismo que as torna não totalmente responsáveis por essas acções. Mas, apesar do arrependimento de D. Sisnando, o ermitão, que reaparece, dez anos depois do seu primeiro aparecimento, como emissário do transcendente, alerta para o monstruoso pecado do rico-homem de Landim, para o qual o castigo da morte é pouco. O sentimento do pecado e do remorso, de raiz cristã, acentua-se e o ermitão surge como um emissário divino, de poderes

[14] Vd. Cantiga Terceira, estrofes X , XI e XVIII; Cantiga Quarta, estrofes VI, VIII,IX e XIX.

transcendentes, que consegue ressuscitar D. Sisnando, o qual terá de viver para sofrer pelo seu pecado! Ninguém mais saberá dele,

> Mas à meia-noite em ponto
> Na capela de Landim
> Se ficou sempre escutando
> Gemer uma voz medonha,
> Que pede perdão bradando:
> E essa voz diziam todos
> Que era a voz de Dom Sisnando." (Cant. Quarta, estr.XIX)

Em sexto lugar, se analisarmos o tipo de espaços e o seu funcionamento no universo narrativo, verificamos também alguns aspectos muito elucidativos sobre o seu simbolismo tipicamente romântico. O espaço vai-se reduzindo gradualmente: começa por uma referência ao campo de batalha (por onde Dom Sisnando andou três anos), depois são os paços de Landim, com o seu "jardim formoso", depois o "bosque emaranhado/Que ao jardim avizinha" (Cant. Segunda, estr.VII), a "gruta escura" (Cant. Terceira, estr.I), o castelo e a torre, onde Adozinda será encerrada durante 7 anos.

De notar que, no romance tradicional, a Natureza está ausente.

Esta redução do espaço físico acompanha o estado psicológico das personagens, que se vão sentindo cada vez mais dominadas pela fatalidade e por uma força que as atrai para o abismo de sentimentos.

A passagem de Sisnando do jardim para o bosque (Cant. Segunda, estr.VII) é extremamente simbólica, já que o jardim se liga ao espaço organizado, ao espaço social, ao espaço das regras; enquanto o bosque é o espaço selvagem, da desordem da natureza, onde se desencadearam as tendências anti-sociais da personagem.

A Natureza comunga dos sentimentos das personagens, como é típico nas obras românticas. D. Sisnando embrenha-se no bosque, cuja "medonha espessura" aumenta, acompanhando o adensar da sua angústia e da consciência progressiva do desejo

incestuoso. Vejamos onde os seus passos o conduziram, sem ele próprio saber por onde caminhara:

> Agreste, não feio é o sítio,
> Medonho, horrível de ver;
> Porém tem a Natureza
> Horrores que são beleza,
> Tristezas que dão prazer,
> Mão d'arte ali não chegou;
> A virginal aspereza
> Ficou em toda a rudeza
> Que a criação lhe deixou.(Cant. Segunda; estr.VIII).

Estamos em pleno ambiente romântico, no típico "locus horrendus". D. Sisnando verá a filha junto à gruta (outro espaço simbólico) num lânguido cantar. Também foi um "mau fado" que levou Adozinda aquela "fadada gruta escura". Este fatalismo é tal, que a personagem sabia o que iria acontecer naquele espaço e ao longo de três anos para lá se dirigira, sem que ninguém soubesse, atraída por força superior.

Em sétimo lugar, salientamos as intromissões do narrador, que contribuem para um adensar da carga emotiva:

> Oh! como hei-de eu cantar
> Se no peito a voz me treme!
> História que é de chorar,
> Quem a diz não canta, geme."(Cant.Segunda, estr.XIII)

> Palavras que lh' ele disse,
> Respostas que lh' ela deu,
> Oh! não as contarei eu,
> Não as contará ninguém... (Cant. Segunda, estr.XVI)

Garrett, na citada carta a Duarte Lessa, considera o assunto do romance tradicional "notável e horroroso". Ora, a análise feita, numa perspectiva comparatística, entre "Romance da Silvana" e *Adozinda*, teve como objectivo verificar quais as estratégias usadas por Garrett para conseguir tratar o assunto com "suma delicadeza para

se tornar capaz de ser lido sem repugnância ou indecência", como também escreve nessa carta.

Este trabalho estético de Garrett ilustra claramente a sua intenção de criar uma literatura romântica com *Adozinda*. O percurso que Garrett faz com *Camões*, *D. Branca* e *Adozinda*, é um percurso em que ele começa por se tentar filiar numa literatura romântica através da mitologia nacional, mas só com *Adozinda* cria o modelo da literatura romântica, articulando as tradições portuguesas com a mitologia nacional e o maravilhoso.

Esta nossa abordagem ilustra também, através de um caso particular, como a transmissão dos textos da memória colectiva pode dar origem à criação individual, sem que esta os renegue ou desvalorize[15].

*
* *

O facto de nos termos essencialmente ocupado com a análise da intertextualidade entre um romance tradicional e um texto de autor aconteceu devido a estes textos concretos ilustrarem um dos casos mais paradigmáticos para a perspectiva de transmissão da literatura tradicional que mais nos interessa para esta investigação e também por se tratar de uma recriação de Almeida Garrett, escritor incontornável no desencadear do interesse pelas recolhas de textos da tradição oral no séc.XIX. Por outro lado, esta "divergência" do conto (texto narrativo da nossa eleição) para o romance

[15] Um outro excerto da carta a Duarte Lessa volta a reforçar a posição estético-ideológica já aqui apresentada: "(...) enfastiados dos Olimpos e Gnidos saciados das Vénus e Apolos de nossos pais e avós, lembrámo-nos de ver com que maravilhoso enfeitavam suas ficções e seus quadros poéticos nossos bis e tresavós; achámos fadas e génios, encantos e duendes, - um estilo diferente, outra face de coisas, outro modo de ver, de sentir, de pintar, mais livre, mais excêntrico, mais de fantasia, mais irregular, porém em muitas coisas mais natural. O antiquado agradou por novo, o obsoleto entrou em moda: arte mais fina, gosto mais delicado e de engenhos mais cultos o soube empregar habilmente, "decalcar noutra civilização". A poesia romântica, a poesia primitiva, a nossa própria, que não herdámos de Gregos nem Romanos nem imitámos de ninguém, mas que nós modernos criámos, a abandonada poesia nacional das nações vivas ressuscitou bela e remoçada, com suas antigas galas porém melhor talhadas, com suas feições primeiras porém mais compostas (s/d, I: 1748-1749).

permite uma visão mais alargada da relação entre memória colectiva e criação individual, não restrita, obviamente, apenas às influências do conto.

Podemos identificar vários tipos de criação individual a partir da memória colectiva. Essa identificação é, aliás, um dos objectivos deste trabalho.

Assim, por um lado, encontramos criações individuais que, bebendo nas fontes tradicionais, as absorvem de formas mais ou menos subversivas, mais ou menos "reconhecíveis", estabelecendo vários níveis de intertextualidades, sem qualquer preocupação de respeitar matrizes para o seu desenvolvimento; por outro lado, encontramos opções que tentam uma mimese dos processos da cadeia tradicional, e aí incluímos os escritores do nosso *corpus* que são António Torrado e Alice Vieira.

A nossa abordagem caminha, assim, de uma análise de textos "de autor" com uma menor relação com esse fundo tradicional, para uma análise de textos com uma maior relação com os textos tradicionais.

É este paradigma de transmissão que nos leva de José Régio a Gomes Ferreira, e destes a António Torrado e Alice Vieira[16].

[16] Gonzalo Torrente Ballester, como exemplo de criação inspirada em Literatura Tradicional, oferece-nos várias "versões" desse processo: a subversão total de um conto específico ("A Bela Adormecida"), em *A Bela Adormecida vai à Escola* (1996; 1ª ed. espanhola: 1983); o aproveitamento de um episódio de um romance tradicional ("O estudante e a caveira", romance da tradição espanhola, fixado no séc.XVII, mas de origem folclórica), em *D. Juan* (1995; 1ª ed. espanhola: 1963). É verdade que o mito de D. Juan se transformou num mito literário, mas quando surge o "primeiro" D. Juan, com *El Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina, no séc. XVII, o enredo é de origem popular (A transmissão e a variação do texto coloca, aliás, várias dificuldades à investigação e à possibilidade de determinar a data exacta do texto escrito por Molina – vd. "Introducción" de Alfredo Rodríguez López-Vásquez à obra de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla* (1997).
Também *O Conto da Sereia,* de Ballester (in *O Sangue, o Vento, a Guerra e outras histórias*, 1994; 1ª ed. espanhola: 1994), se nutre de elementos tradicionais.

CAPÍTULO II

OS CONTOS TRADICIONAIS E OS CONTOS TRADICIONAIS PORTUGUESES - DIÁLOGOS COM ESCRITAS CONTEMPORÂNEAS

1. TEORIAS DAS ORIGENS - INCIDÊNCIAS DA INVESTIGAÇÃO: ASPECTOS FUNDAMENTAIS

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 apresentadas pelas diferentes "correntes" e a possibilidade de várias "leituras" que os contos podem ter. Remetemos, por exemplo, para a obra de Michèle Simonsen (1984) para uma síntese sobre as principais teorias sobre a origem dos contos. 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 evoluiram 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 eclécticos, 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 heterogéneas. 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 incluirem 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 colocam a crítica literária e a história literária no domínio mais vasto das ciências humanas e questionam, pelas relações estabelecidas 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 (lembremos 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 colectivas profundas. Apesar do seu posicionamento ecléctico, 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 refexão enquadram-se, até certo ponto, nas teorias de Jauss (1996), 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).

Referindo-se mais particularmente ao processo de transmissão dos romances tradicionais, Diego Catalán utiliza o conceito de "narrativa aberta" numa acepção mais específica do que aquela que até agora apresentámos e que se justifica referir aqui porque os contos sofrem também processos idênticos na criação de diferentes versões. Diego Catalán (1984, I: 20) considera que:

> Cada romance no es un fragmento clausurado de discurso (como los poemas o relatos de la literatura no tradicional), sino un "programa" virtual, sujeto constantemente (aunque muy lentamente) a transformación como consecuencia del proceso mismo de memorización y re-producción de versiones por los sucesivos (y simultáneos) transmisores del saber tradicional.

O *Catálogo General del Romancero* (CGR), por si dirigido, propõe, através da sua *praxis* descritiva, um modelo teórico para análise e descrição das estruturas abertas. Assim,

> El CGR rechaza la possibilidad de considerar cada una de las realizaciones ocasionales del "modelo" virtual que constituye un romance como un poema distinto. (...) En su transmisión, el poema varía, se adapta continuadamente al medio en que se reproduce; pero toda variación presupone una "identidad" entre las variantes a otro nível estructural, una "invariante" (idem: 22).

*

* *

Ao longo dos últimos trezentos anos, os contos tradicionais, tomando como referência os 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 eurocêntrico.

Na verdade, este processo de assimilação não tem sido assim 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 prescritions historiques, intériorisées, puissantes, explosives, et nous reconnaissons bien volontiers l'immense pouvoir qu'ils détiennent, tout en les mystifiant, 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 colecções 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. Esta tendência para modelos estereotipados não impede, no entanto, que se analisem 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.

A análise do nosso *corpus* leva-nos a concordar amplamente com Donald Haase quando este considera que os factos da recepção são bastante problemáticos e multifacetados (Haase, 1993: 9-10). Vamos sobretudo, por agora, 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 encontrámos 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. Donald Haase considera que os Grimm criaram um contexto que encorajou a visão dos contos como transcendentes 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 efeminada 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 (cuja 1ª tradução francesa surgiu em 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 subtraiamos 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 (1981, 1993a, 1993b, 1990) 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 explanações 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 contribuirem, 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.

Assim, segundo Péju, as interpretações de Bettelheim são coerentes mas devem ser encaradas de forma relativa. As pressões preconscientes 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, 1990:60-67). 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 (1993) 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 (1993) 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 Trina Schart Hyman (1993), 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 reacção 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 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, «(...) 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 » (1981: 720).

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.

Comecemos 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 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" (in 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, já que a opção por burilar os textos é frequente nos românticos. No 1° 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 2° 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 foram conservados 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 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 perpective) 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 encontrámos 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 contraditory 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 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 reflet 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. Destaque 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/redactor.

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, 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 permeável, 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 pelas quais Marc Soriano critica a análise dos contos baseada nos arquétipos - segundo a teoria de Jung (1988) -, 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 passionant dans les contes, c'est-à-dire leur manière de vivre et de s'adapter à l'histoire" (Soriano, 1989:469).

Paul Bénichou (1968), num estudo sobre a criação poética no romanceiro tradicional, 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 certos temas ou de contos de temas diferentes (Soriano, 1989: 470), revelando-se, 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), mas frisamos, ao contrário do que faz Soriano, que a variação, nos verdadeiros informantes, é mínima. Trata-se de uma variação a nível do discurso, mas que não atinge a fábula (se bem que este processo nos pareça mais forte no romance do que no conto).

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 Pérché*, 1963), Roald Dahl (*Revolting 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 balloon*, 1992), Carole Diggory Shields e Paul Meisel (*I am really a princess*, 1993), James Finn Garner (*More Politically Correct Bedtime Stories*, 1994), Pef (*La belle lisse poire du prince de Motordu*, 1995).

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), Alice Vieira (*Graças e Desgraças da Corte de El-Rei Tadinho monarca iluminado do reino das cem janelas*, 1984) ou António Torrado (*Dez contos de Reis*,1990).

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 balloon*, 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 aquilo de 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 participaram.

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. 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. Um dia, ouviu falar de um certo príncipe que vivia num castelo e foi procurá-lo. 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 víramos 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 nouille! 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 no Capítulo VII, 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*.

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 que tentámos ilustrar neste 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 e articula frequentemente a literatura com outras manifestações artísticas ou outros suportes de comunicação.

5. 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 os colectores 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 (destaque 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 compondo fábulas e imaginando contos de mero artifício pedagógico, como os de Mme de Beaumont, e congéneres; 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 iremos 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 de 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[1].

Antes das publicações mais significativas de recolhas de contos no séc. XIX, outras publicações, relevando de um cada vez maior interesse por uma literatura

[1] 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).

associada à cultura do povo, tinham já atestado essa característica que iria ser uma das marcas mais importantes deixadas pelo movimento romântico, como vimos no Capítulo I, sobretudo com o trabalho de Garrett.

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)[2].

A palavra *Folk-Lore*, com o sentido de "sabedoria do povo", aparece pela primeira vez em 1846, no jornal *Athenaeum*, publicado em Londres, e obtém 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" (Oliveira, in Coelho, 1993a: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* (onde 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 divulgação.

> (...) a elaboração crítica e sistemática propriamente dita da ciência etnográfica portuguesa inaugura-se apenas passado o meado do século XIX (na sequência longínqua dos interesses literários despertados pela primeira geração romântica, que

[2] vd. tb. Ferré (1982, I).

Oliveira Martins contribui para esclarecer), como corolário de uma nova proposição da ideologia nacionalista liberal, fundada na tomada de consciência - que era ao mesmo tempo um profundo e esclarecido amor - dos autênticos valores do nosso génio próprio e da nossa história, e sob o influxo das várias correntes e orientações dominantes no resto da Europa (Oliveira, 1993a: 21 e 24).

Incontornáveis são as recolhas de Adolfo Coelho (1879), Teófilo Braga (1883; 1914, edição ampliada), já referidas, Consiglieri Pedroso (1910), José Leite de Vasconcellos (1963, I;1966, II), cuja recolha se inicia no século XIX, (datada de 1879) e se prolongará até ao final dos anos 30 do século XX, e ainda Alda da Silva Soromenho e Paulo Caratão Soromenho (vol.I, 1984; vol.II, 1986). Recolhas referentes a determinadas regiões do país, como as de Francisco Xavier Ataíde de Oliveira, no Algarve, e António Tomás Pires, no Alentejo, são também de grande relevo. De referir também a colectânea de Silvio Romero (1885), com contos recolhidos no Brasil e com um prefácio de Teófilo Braga. Como justificação desta última colectânea no nosso *corpus*, apresentamos palavras do próprio Teófilo, no artigo "Da Novelística Popular" (Braga, 1994, I: 62): "Durante a colonização portuguesa, não perdemos na transplantação as tradições poéticas da mãe-pátria, como se vê pelos *Contos Populares do Brasil*; pelo seu lado, as raças selvagens, guarani e tupi, mantiveram as suas tradições primitivas".

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 Fernando de Castro Pires de Lima, Branquinho da Fonseca, Carlos

de Oliveira e José Gomes Ferreira, Adolfo Simões Muller, António Bôtto, Viale Moutinho (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 (1956) indicam Andersen e os Irmãos Grimm como as principais fontes: "Simples coleccionadores, nós não fizemos mais do que escolher com esmero e com escrúpulo 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 (se bem que as fontes sejam identificáveis) 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 (1964) 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 (s/d) 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.

6. 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[3]. Não parece, no entanto, permitir ultrapassar a rigidez de fronteiras

[3] As 23 secções do *Motif-Index of Folk-Literature* (1932-1936), apresentadas por Stith Thompson são as seguintes: Mythological Motifs, Animals, Tabu, Magic, The Dead, Marvels, Ogres, Tests, The Wise and the Foolish, Deceptions, Reversal of Fortune, Ordaining the Future, Chance and Fate, Society, Rewards and Punishments, Captives and Fugitives, Unnatural Cruelty, Sex, The Nature of Life, Religion, Traits of Character, Humor, Miscellaneous Groups of Motifs.

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 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)[4]. 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

[4] Denise Paulme propõe, também ela, uma classificação dos contos (1986 : 20-44). Tendo em conta que os termos de um enunciado são permutáveis e que "Littéraire ou autre (il peut s'agir d'un rêve, d'un film, d'une bande dessinée), toute structure narrative comporte une série de *situations*, le passage d'une situation à la suivante étant rendu possible par une *modification*", a sua classificação (estrutural) é feita a partir da organização das sequências (cuja ordem não é imutável, como no modelo de Propp).

Assim, propõe os seguintes tipos: I. Ascendente. II. Descendente. III. Cíclico. IV. Em Espiral. V. Em Espelho. VI: Em Ampulheta. VII. Complexo.

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)[5]. 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, na 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.

Denise Paulme considera, no entanto, que muitas outras combinações são possíveis.

[5] Eleazar Meletinsky chama a atenção para a versatilidade de fronteiras entre assuntos e motivos e considera que: "L'élaboration rationnelle d'un index folklorique requiert l'approfondissement de la sémantique des unités supra-phrastiques, c'est-à-dire des unités textuelles dont la dimension est supérieure à celle de la phrase. [...] Nous partons de l'idée que le motif est un micro-sujet, organisé autour d'une action dans laquelle des êtres et des objets différents jouent certains rôles logiquement définis.[...] Notre approche présuppose la présentation de chaque motif par une structure (dans l'index de Stith Thompson). Chaque prédicat concret (par exemple, l'extraction) peut être inclu en même temps dans plusieurs classes sémantiques (archimotif). L'intersection des archimotifs a lieu dans le cadre d'un champ sémantique [...] un seul catalogue devrait, en principe suffire pour classer les motifs et les sujets, à la différence de ce qui se passe dans les ouvrages d'Aarne e Thompson. Le sujet ne se réduit pourtant pas à une simple addition des motifs. C'est une structure dans la laquelle les éléments entretiennent des rapports logiques complexes, irréductibles à leur simple somme" (1989:23 e 28).

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/inovação, 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 "arquétipo" 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 (Soriano, 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.

Por outro lado, perspectivas de interpretação de carácter ideológico e sociológico são também pertinentes. Nos capítulos seguintes veremos como estas potencialidades foram exploradas em diferentes contextos em Portugal, ao longo do séc.XX.

CAPÍTULO III

PRESENCISMO, NEO-REALISMO E TRADIÇÃO POPULAR

1. BREVE RELANCE SOBRE O PAPEL DO ESTADO NOVO NA RECUPERAÇÃO DA LITERATURA DE TRADIÇÃO ORAL.

Nos anos 40, quando o movimento neo-realista desponta, o nacionalismo, explorado pelo Estado Novo, é reforçado de formas variadas, incluindo a valorização da Literatura Tradicional: "A tradição é então a referência central de suporte da identidade nacional, sendo destacada a cultura popular visto ser a realidade onde aquela tem mais presença" (Melo, 1997: 90). A Literatura Tradicional faz parte dessa cultura popular, muito associada às virtudes da ruralidade, sendo assim uma das dimensões da política cultural oficial do Estado Novo.

Juntamente com esta valorização da cultura rural, alimentou-se o ressurgir de aspectos pitorescos da vida citadina, entre eles, e com grande destaque, as Marchas Populares, realizadas em Lisboa, pela primeira vez, em 1932. A partir deste ano, as Festas de Lisboa e outras festividades (no Porto, por exemplo) incluíam, entre outras actividades, arraiais, touradas, bandas, marchas e ranchos populares e outra vertente, mais ligada ao espírito imperialista, pelas comemorações nacionalistas de carácter histórico:

> O ideário nacionalista que as evocações históricas exprimiam aliava-se, assim, à estilização folclórica e ainda às paradas e desfiles militares. (...) Contudo, as grandes Comemorações do Duplo Centenário da Fundação de Portugal [1140] e da Restauração da Independência [1640], em 1940, ofuscariam todas as anteriores festividades[1].

[1] Artigo "Comemorações/Festas Oficiais", in Rosas, F. & Brito, J.M. B. (1996). *Dicionário de História do Estado Novo* (I: 162-167).

Há, por um lado, o intuito de:

(...) aproximar as elites, e/ou o povo da cidade em geral, da cultura do povo rural, o modelo por excelência. Nesse sentido, configurava um fluxo unilateral. [O movimento de revivescência da cultura popular] Pretendia dar a conhecer e, ao mesmo tempo, desejava um reconhecimento simbólico dos modelos e práticas propostas (sic), uma identificação com determinados valores tradicionalistas, uma reaproximação entre dois mundos distantes (Melo, 1997: 221).

Por outro lado, há o intuito de enquadrar a cultura popular urbana:

(...) tendo em conta que esta foi mais atingida nos seus mecanismos de reprodução pela consolidação da cultura de massas nas décadas de 40 e 50, o objectivo da sua "depuração" revela-se mais problemático. A afirmação de perspectivas culturais alternativas ou contra-corrente, de vivências culturais marginais ou de utências socioculturais plurais, condicionavam o alcance do projecto de "reconversão" oficial, implicando um sentido mais pragmático para a acção (idem: 222).

O incentivo às Marchas Populares, por exemplo, enquadra-se neste campo de intervenção. O Concurso da Aldeia Mais Portuguesa de Portugal[2], lançado em 1938 pelo ministro António Ferro e com atribuição do Prémio a Monsanto, revela uma intervenção junto das populações rurais, estabelecendo-se uma "associação directa do regime com o seu modelo eleito de cultura popular" (idem: 227). Daniel Seixas de Melo considera que:

(...) a maior parte das intervenções são determinadas por uma vontade de animação cultural, mais do que de dinamização ou criação culturais. Os suportes mediáticos principais eram o espectáculo (teatral ou musical), o cinema e o teatro popular. A ideia unificadora destes registos residia no facto de todos eles representarem um espectáculo efémero, para ser presenciado por um público heterogéneo e passivo. (1997:224).

Alimenta-se, assim, uma ideia estática da cultura popular, associada ao folclore,

[2] "O Concurso da Aldeia Mais Portuguesa de Portugal foi uma das iniciativas de Ferro mais badaladas, e das poucas que afirmou uma presença própria no imaginário português. O seu regulamento foi anunciado em 8/2/1938. Nele se justificava a realização daquele evento através da articulação de duas competências adstritas ao SPN [Secretariado da Propaganda Nacional]: a) "combater por todos os meios ao seu alcance a penetração no nosso País de quaisquer ideias perturbadoras e dissolventes da unidade e interesse nacional"; b) "organizar manifestações nacionais e festas públicas com intuito educativo ou de propaganda" [SPN, *A aldeia mais portuguesa de Portugal* (regulamento), Lisboa, SPN, 1938, s.p.]. Duas finalidades diversas, uma de defesa ideológica do nacionalismo, outra de promoção activa de rituais sociais patrióticos, servem para legitimar uma terceira iniciativa. Com efeito, a necessidade de "desenvolver nos portugueses o culto pela tradição" é a síntese consequente daquelas duas premissas. Por sua vez, a "tradição" é identificada com o "regionalismo nacional", completando um círculo fechado, no qual o nacionalismo é a referência omnipresente" (ibidem)" (Melo, idem: 234-235).

desenvolvendo-se uma "apropriação calculada e utilitária de aspectos da cultura popular, ao nível das representações (...), mas também ao nível das práticas culturais" (idem: 227). Aliás, "apercebendo-se da capacidade integradora e escapista que estas práticas podiam envolver, o que remete para a sua relação directa com o tempo festivo, o Estado Novo tratou de as enquadrar no seu aparato cenográfico e na sua concepção ideológica" (idem: 199). No entanto, mesmo do interior do regime, surgem vozes críticas, como a do eng. Ferreira Dias, que critica a política de António Ferro: " Glorificar como mais portuguesa, porventura como modelo de povoado rural, uma aldeia suja e rude (agora, ao que dizem, muito escanhoada), só porque tem umas pedras de há muitos séculos (e para elas se fizeram os museus) é de um espiritualismo que eu não compreendo, mesmo com esforço"[3]. É importante salientar uma outra vertente subjacente ao projecto de "política do espírito" defendida por António Ferro e que é alimentada por esta iniciativa - *o seu potencial educativo para a criação erudita* (destaque nosso).

O que nos interessa salientar destas festividades, que foram sendo alimentadas ao longo sobretudo dos anos 40 e 50 (nos anos 60, com o deflagrar da guerra colonial e o desgaste do discurso nacionalista e imperial, este clima festivo esmoreceu), é o facto de nelas se enquadrar o florescer de um certo tipo de Literatura – quadras, canções, provérbios, contos, romances - essencialmente associado ao espaço rural e aos seus rituais (como arraiais, romarias , grupos de folclore, trabalho no campo acompanhado de cantares, serões à lareira), contribuindo para a "idealização das sociedades rurais" e enquadrando-se no objectivo de alimentar a "utopia da unidade" através da revivescência das tradições populares (idem: 29 e 37).

[3] Este autor acrescenta: " Mas porque não se glorifica a aldeia mais limpa, a aldeia mais culta, a aldeia mais benfazeja, a aldeia mais bonita, a aldeia mais produtiva, enfim, a aldeia que mostre qualquer característica positiva e boa em oposição a esta característica negativa de reproduzir fielmente, (...) os tempos de Covadonga?". F. Dias Júnior, *Linha de rumo*, (1945, I: 31), cit. in Daniel Seixas de Melo, *1997*: 238-239.

Daniel Seixas de Melo, na sua tese sobre *Salazarismo e Cultura Popular* (1997), não se debruça particularmente sobre a questão da Literatura de Tradição Oral, mas apresenta, no entanto, alguns dados interessantes, enquadrados no conjunto do discurso, das representações e das práticas culturais da política cultural oficial do Estado Novo. Interessa-nos salientar que a preocupação com a selecção de um *corpus* literário específico é constante e que nele entram lendas e narrativas e o cancioneiro popular, servindo para "circunscrever o leitor num âmbito cultural e identitário concreto, para se identificar com ele, e dessa forma, valorizar a sua própria cultura local, reflexo particular de uma realidade nacional" (idem: 83). Este modelo tradicionalizante "ficaria como arquétipo imagético de uma realidade de referência microcósmica" (idem: 84). Como refere ainda Daniel Seixas de Melo (ibidem):

> A defesa de determinada concepção de leitura para o povo surge, também, como resposta concreta a um certo pensamento de pendor didáctico e moral expresso na apropriação e difusão de determinadas formas de literatura tradicional - ditados e provérbios, com intuito moral, de disciplina dos sentimentos e de morigeração dos costumes, quadras poéticas alusivas aos ciclos festivo e laboral do ano e às actividades culturais, agrícola e pecuária, contos de temas populares, etc. - por obras de grande circulação comercial, como o *Almanaque Borda d'Água*, dirigido por um republicano democrático, Manuel Rodrigues. Por isso, o salazarismo preocupar-se-á com a promoção de géneros da literatura tradicional, multiplicando exemplos nas páginas de órgãos oficiais de (in)formação impressa, como o *Mensário das Casas do Povo* (1946-1971), da responsabilidade da JCCP [Junta Central das Casas do Povo].

A valorização da tradição literária portuguesa, que levou à exclusão de muitos autores das selecções oficiais, incluiu, no entanto, nessas selecções um autor que nos interessa particularmente pelo papel pioneiro que desempenhou na recuperação da Literatura de Tradição Oral e que já referimos no Capítulo I deste trabalho: Almeida Garrett. De salientar, contudo, que as obras escolhidas são exclusivamente *Viagens na Minha Terra* e excertos do *Romanceiro*.

Assim, a selecção oficial para o recheio bibliográfico das Casas do Povo (juridicamente instituídas em Setembro de 1933) levantava por vezes questões controversas [4]. Seixas de Melo considera:

> Em jeito de balanço, pode dizer-se que a actividade editorial do Secretariado [Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo - SNI] foi insuficiente para impulsionar a literatura popular de fundo tradicional. Estendeu o seu apoio a obras de reflexão sobre a cultura popular, patrocinou guias da JCCP [Junta Central das Casas do Povo] e da MPF [Mocidade Portuguesa Feminina], é um facto, mas o seu interesse concentrou-se em obras que divulgavam um modelo acessível de portugalidade, e para isso recorreu correntemente às biografias históricas. (...) Por outro lado, estas figuras estavam associadas a factos e acontecimentos passados que simbolizavam as potencialidades do ser colectivo português, a sua identificação com um destino próprio. Podiam igualmente integrar-se num enredo mais fantasista, de feição mais popular. Através da recriação de lendas, encobria-se numa aura de intangibilidade e mistério algumas figuras históricas marcadas pelos reveses da fortuna, completando o quadro mítico de que se alimenta a memória histórica colectiva (idem: 280).

Aliás, segundo a investigação deste autor (idem: 413),

> a literatura foi um dos sectores culturais onde se registou maior conflito com propostas alternativas. A incapacidade para elaborar um núcleo literário oficial nos primeiros tempos obrigou a uma maior vigilância e selectividade na composição dos recheios bibliográficos das bibliotecas oficiais.

Tendo a etnografia sido a "disciplina reordenadora dos vários saberes" (de 1945 em diante) (idem: 413) decidimos analisar duas publicações periódicas dedicadas a este campo e que viram a luz ao longo das décadas que ocupam esta primeira parte do nosso trabalho: a revista *Douro-Litoral*, publicada entre 1940 e 1959 (cujo Director era Augusto César Pires de Lima), e a *Revista de Etnografia*, publicada entre 1963 e 1972 (cujo Director era Fernando de Castro Pires de Lima). Estas duas revistas atestam o grande interesse pelo estudo e valorização da cultura popular e comprovam como este conceito foi sempre

[4] A selecção de *Contos Portugueses* (de autores, não tradicional), realizada por Guilherme Castilho, por exemplo, suscitou, em 1950, uma reacção por serem "na maior parte, de um realismo e falta de moralidade que os tornam absolutamente desaconselháveis para esta Biblioteca" - Parecer de Maria da Conceição Braga da Cruz, responsável da Casa do Povo de Tandim, datado de 4/2/1950 [in Arquivo Histórico da MCPS/Núcleo Documental da JCCP, fl. 2 (?), cx.51 (à guarda do actual Ministério para a Qualificação e o Emprego)], cit. in Daniel Seixas de Melo (1997: 149).

problematizado pelos intelectuais, ainda que os políticos assumissem pacificamente determinadas definições. Em vários artigos, ao longo destas décadas, diversos estudiosos[5] equacionaram as fronteiras destes estudos e as interpenetrações da cultura popular e da cultura erudita. Apesar do vigor destas publicações e das fortes ligações ao regime dos seus directores (veremos em particular o caso de Fernando de Castro Pires de Lima), Seixas de Melo considera que:

> A etnografia, apesar da sua promoção ideológica enquadrada na afirmação dum nacionalismo cultural, nunca teve um patrocínio à altura das suas implicações estruturais, como se pôde comprovar nas análises sobre as dificuldades de afirmação do campo científico e académico da antropologia cultural, a difusão do artesanato (...), a edição literária, o levantamento etno-musicológico e a programação da rádio oficial. (1997: 414).

No entanto, os Congressos sobre esta área proliferam, em Portugal e no estrangeiro, assim como os apelos à criação de Museus de Etnografia e de cursos, disciplinas e cátedras nas Universidades sobre esta matéria[6].

---

[5] Alguns exemplos do *Douro-Litoral*: Jorge Dias, "Características do facto folclórico", Congresso Internacional de Folclore. Agosto 16-22-1954. São Paulo - Brasil, in Sexta Série, IX, 1955; In Sétima Série, VII-VIII, 1956, notícia sobre o Congresso Internacional de Etnografia de Arnhem (Holanda), onde Jorge Dias e Ernesto Veiga de Oliveira voltam a problematizar os conceitos de etnografia, etnologia, folclore, etc., recomendando a uniformização da terminologia internacional; em 1957, na Oitava Série da Revista, nº I-II, Jorge Dias refere de novo a confusão de conceitos no artigo "Etnologia, Etnografia, Volkskunde e Folclore"; na Oitava Série, nºV-VI, também de 1957, é Carlos Lopes Cardoso que aborda a questão em "Völkerkunde, Volkskunde e a escola Etnográfica Portuguesa".
Jorge Dias colabora também na *Revista de Etnografia* e em 1963, logo no nº 1 desta revista, problematiza mais uma vez a questão, no artigo "A Etnografia como Ciência".

[6] Bertino Daciano, no seu artigo "A Etnografia e o Folclore. Seu valor moral, artístico e científico" (in *Douro-Litoral*, Quinta Série, IX, 1954) defende a criação de cursos Etnográficos e Folclóricos e de cadeiras de Folclore nas Faculdades e dá o exemplo da iniciativa do Doutor Castillo de Lucas, que realizou um *Curso de Folklore Médico*, em 1952, em Madrid; Também em 1954 (Sexta Série, V-VI) as recomendações do Congresso Internacional de Folklore do Brasil reforçam essa ideia; em 1956 (sétima série, VII-VIII), *Douro-Litoral* publica as recomendações do Congresso Internacional de Etnografia de Arnhem , Holanda (realizado em 1955), as quais incluem, ao nível do ensino, a criação de cadeiras de etnologia nacional e regional nas universidades e, mais especificamente: "No interesse das disciplinas em questão, os peritos recomendam às universidades que associem ao estudo da etnologia regional uma introdução aos princípios da etnologia geral e da história da cultura, e inversamente" e ainda: "Considerando a importância da etnologia regional na educação e no ensino, os peritos recomendam que os mestres de todas as escolas secundárias desenvolvam os seus conhecimentos de etnologia regional, e que esta disciplina tenha um lugar reconhecido na formação dos professores primários" (p.815); em 1957, nova sugestão de criação de cátedras para ensino da Etnografia e Folklore, num artigo de Ismael Del Pan (Oitava Série, III-IV), posição defendida no Congresso de Etnografia e Folklore de Braga.
Outras iniciativas internacionais, nesta área, ocupam lugar relevante, como é caso da Conferência Europeia de Folklore, realizada em Bruxelas, de 9 a 14 de Setembro de 1962 e referida no nº3 da *Revista de Etnografia*

Convém referir o grande destaque que a *Revista de Etnografia* deu ao Congresso Internacional de Etnografia de Santo Tirso, que teve lugar entre 10 e 18 de Julho de 1963 e cujo programa (vd. Anexo 2) vem incluído no nº1 da Revista (Julho de 1963), surgindo no nº3 (Janeiro de 1964) o discurso de abertura feito por Fernando de Castro Pires de Lima, presidente do Congresso, o qual refere a grande influência na literatura erudita da etnografia e do folclore. Na sessão de abertura específica do Colóquio sobre o conto, salientou que:

> (...) o Conto Popular (...) é, muitas vezes, repositório natural e secular de preceitos morais que capciosamente se insinuam e ganham raiz, e constitui sempre, nas suas múltiplas variantes uma filosofia em que cada povo imprime o cunho próprio, e a tal ponto, que as nascentes se confundem, sendo o rio o mesmo...[7]

Este Congresso contou com fortes apoios políticos[8] e com a presença de investigadores de grande mérito, como Kurt Rank que, saudando os congressistas em nome da *International Society for Folk-narrative Research*, salienta as raízes antigas deste interesse dos portugueses, já que:

> Almost at the same time when in Italy Giovan Straparola published his "Piacevoli notti" Gonçalo Trancoso edited his "Historias de Proveito e Exemplo", containing many märchen, sagen and schwänke. For almost one hundred years Portuguese collectors and

(Janeiro de 1964) e do Congresso Internacional de Investigadores do Conto Popular, em Atenas, entre 1 e 6 de Setembro de 1964, noticiado no nº6 da mesma Revista, ainda em 1964.
Quanto ao incentivo à criação e valorização de museus, decorrente do interesse pela etnografia, damos como exemplo o elogio feito por Bertino Daciano ao Museu de Etnografia e História do Douro Litoral, com sede no Porto ("A Etnografia e o Folklore. Seu valor moral,artístico e científico", in *Douro-Litoral*, Quinta Série, IX, 1954) e as directrizes definidas por Ismael Del Pan para a organização de um Museu Etnográfico e Folklórico, apresentadas no Congresso de Braga, anteriormente referido (vd. *Douro-Litoral*, Oitava Série, III-IV, 1957).

[7] Esta intervenção aparece no volume sexto, que encerrou as publicações do Congresso, o qual, como o nome indica [*Actas do Congresso Internacional de Etnografia*], não foi dedicado apenas ao Conto.

[8] A Mesa de Honra era presidida pelo Governador Civil do Distrito do Porto, Engº João de Brito e Cunha, e constituída ainda, à sua direita, pelas seguintes personalidades: Prof. STITH THOMPSON, Presidente do Colóquio, da Universidade de Indiana (Estados Unidos da América), Prof. KURT RANKE, da Universidade de Göttingen (Alemanha), Prof. MANUEL LOPES DE ALMEIDA, da Universidade de Coimbra, e Prof. RICHARD DORSON, da Universidade de Indiana; à sua esquerda: Dr. DÉLIO DE CASTRO CARDOSO SANTARÉM, Presidente da Câmara Municipal de Santo Tirso, Prof. LUÍS DE PINA, da Universidade do Porto, Prof. MÁRIO DE ALBUQUERQUE, da Universidade de Lisboa, e Dr. FERNANDO DE CASTRO PIRES DE LIMA, Presidente do Congresso. Em cadeira especial, à direita da mesa, D. GABRIEL DE SOUSA, Dom Abade do Mosteiro Beneditino de Singeverga (idem: 15).

scholars have contributed in a magnificent way to folk-narrative research. Names like Coelho, Consiglieri Pedroso, Leite de Vasconcellos[9], Braga, Roméro, Oliveira Barbosa and others are engraved in golden letters in the book of history of our discipline (1963: 19)[10].

Não é irrelevante salientar que a edição das Actas do Congresso foi feita pela Junta de Investigações do Ultramar e que o artigo mais longo de Pires de Lima é dedicado aos "Contos Populares de Angola".

O apoio a pesquisas e investigações em diversas áreas da cultura popular para além desta, pode ser exemplificado com o Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa, subsidiado pelo Ministro das Obras Públicas[11], publicado em 1961, com o agradecimento por parte da Direcção do Sindicato Nacional dos Arquitectos[12]. No entanto, ao contrário dos estereótipos alimentados pela política do governo, os arquitectos que desenvolveram a pesquisa, entre eles Keil do Amaral (que virá a ser referido mais tarde neste trabalho) concluiram que "Portugal, por exemplo, carece de unidade em matéria de Arquitectura.

Não existe, de todo, uma *Arquitectura Portuguesa* ou uma *casa portuguesa*

---

[9] Foi nesta sessão de abertura que o Prof. Dr. Manuel Lopes de Almeida, da Universidade de Coimbra, anunciou que "(...) ainda este ano aparecerá, e será distribuído largamente, o primeiro volume dos *Contos Populares e Lendas* reunidos, e alguma vez estudados, por esse grande homem, verdadeiramente sábio, de quem todos temos de confessar-nos discípulos, qualquer que seja o ângulo ou capítulo do nosso estudo: Dr. José Leite de Vasconcellos.
Seria para a Universidade de Coimbra um altíssimo prazer e honra distribuir neste Congresso esse primeiro volume de Contos e Lendas. Circunstâncias estranhas à nossa vontade fizeram demorar um pouco a sua conclusão e consequente aparecimento neste dia" (idem: 24).

[10] Idem, p.22.

[11] Engenheiro Eduardo de Arantes e Oliveira.

[12] *Arquitectura Popular em Portugal* (1961, 2 vols). Esta obra apresenta algumas reflexões que podem abarcar também a dinâmica estabelecida no campo da literatura: "Contudo, a par da renovação e da expansão que essas feições eruditas conheceram, outras há - as da Arquitectura popular - que se mantiveram, através dos tempos, mais constantes e localizadas, como panos de fundo sobre os quais se vinham encastoar e destacar as peças ricas, evoluídas e desenraízadas do património comum dos povos que entre si mantinham afinidades materiais e espirituais.
Essa dualidade de tendências não teve, é certo, um carácter imóvel e estanque. São reconhecíveis as influências recíprocas: porém não resta dúvida de que um certo antagonismo de raízes impediu, ou pelo menos dificultou, uma fusão mais completa entre elas. Se atentarmos em certos aspectos das feições populares e das feições eruditas de edificar, ressalta claramente esse antagonismo" (vol. 1: X). No entanto, a influência recíproca é também frequente: " os grandes estilos eruditos ganharam, frequentemente, aqui e além, expressões locais, resultantes de uma adaptação às condições particulares das regiões diferenciadas. E

(idem:XI) e consideram que " A Arquitectura erudita e a Arquitectura popular influenciaram-se mutuamente na Beira, como aconteceu, aliás, em todas as regiões do Mundo onde foram postas em presença e em confronto, sem perderem, contudo, o essencial das respectivas feições" (idem: 322).

Outras instituições ligadas ao Estado desempenham um papel significativo nesta área, como atesta, por exemplo, a notícia redigida por Maria Clementina Ferreira Pires de Lima, em Janeiro de 1966, onde se refere que a F.N.A.T. [Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho] é uma das instituições que mais tem trabalhado no nosso País em prol da etnografia, salientando-se, entre outras iniciativas, edições de qualidade, onde, por exemplo, Manuel Viegas Guerreiro publicou *Contos Populares Portugueses* e *Adivinhas Portuguesas* e onde o Director da Revista de Etnografia, Fernando de Castro Pires de Lima, publicou alguns ensaios[13].

A preocupação em que estas manifestações culturais tivessem implicações na educação é uma constante ao longo destas décadas (como é salientado na nota 7), mas nem sempre as opiniões mais recentes nos parecem as mais interessantes. Em 1967, por exemplo, Renato Almeida defende a ligação entre folclore e educação com base em alguns argumentos bastante mais preconceituosos e limitados do que Jorge Dias o fizera dez anos antes. Renato Almeida defende que os propósitos do folclore são não só "uma achega a diversas disciplinas, à Antropologia, à Psicologia, à Sociologia, à História, à Filosofia e muitas outras, como o seu conhecimento *permite desvendar a mentalidade primitiva e popular* (...)" (destaque nosso).

Jorge Dias, num artigo de 1957 (cf. *Supra*), apresenta uma perspectiva bastante

---

as feições populares enobrecem-se, por vezes, com a apropriação de elementos ou ensinamentos das arquitecturas eruditas, muito embora essa apropriação as tenha desvirtuado, com alguma frequência" (p.XI).

[13] Tais como: "A Mulher vestida de Homem (Contribuição para o estudo do romance "A Donzela que vai à Guerra")"; o "Romanceiro", o "Cancioneiro", etc.

mais "aberta", classificando em quatro secções os estudos desenvolvidos sobre o controverso "folclore", já que, confessa, depois de ler dezenas de definições ficou com a sensação do caos. Essas secções socorrem-se, então, dos seguintes critérios: a) critério culturológico; b) critério sociológico; c) critério psicológico-sociológico; d) critério etnológico. Salienta que "o valor destas classificações é muito relativo e visa simplesmente a facilitar a discussão do problema" (p.62). A nós, interessa-nos salientar um aspecto referente ao critério psicológico-sociológico (defendido por Leite de Vasconcellos) e que é ilustrado, segundo nos parece, pelo conjunto de obras que seleccionámos para análise no nosso trabalho:

> Todos os indivíduos de uma nação, sejam camponeses ou pastores, comerciantes, militares, advogados ou professores, participam dessa natureza *popular*, visto que todos eles são portadores de formas tradicionais de cultura. A densidade de elemento popular nos diferentes indivíduos varia, mas nenhum está absolutamente isento dela. O que cai no foco de análise é a participaçãp do povo, conjunto de habitantes de uma nação, no saber tradicionalmente transmitido. (...) Não é, portanto, uma classe e a sua cultura o que se estuda, mas o homem enquanto portador da tradição social do grupo em que se criou e formou. Naturalmente que a densidade do tradicional varia segundo a classe social, mas é só uma questão de densidade e nunca de limites (Dias, 1957: 64).

Referimos, agora, em particular, o trabalho do Director da *Revista de Etnografia*, Fernando de Castro Pires de Lima[14], sobre a Literatura Tradicional, porque ele é um dos expoentes da sua valorização no enquadramento ideológico do regime salazarista e porque, em termos epocais, as suas publicações acompanham as de José Régio e de José Gomes Ferreira.

Numa conferência proferida em 1936, defende:

É indiscutível o prestígio de Portugal no mundo. E deve-se a Salazar, que chegou

[14] Uma pesquisa bibliográfica feita na PORBASE em Junho de 1999 permitiu-nos verificar a existência de 200 registos de publicações de Fernando de Castro Pires de Lima, incluindo essencialmente compilações de textos de Literatura de Tradição Oral, assim como ensaios sobre esse tipo de textos, ensaios sobre aspectos da história portuguesa e mitos nacionais, para além de discursos e conferências de cariz político, em defesa do papel do Estado Novo e do desenvolvimento de uma consciência imperial para Portugal. Convém clarificar que se atinge este número de publicações contabilizando diferentes edições de algumas obras.

aos seus cinquenta anos de idade sempre a servir, sem nunca se ter servido. Os chefes é que morrem, o Chefe é eterno.

Salazar, no dia I de Portugal, chamou-se Afonso Henriques e Afonso Henriques, no vértice de oito séculos de história, chama-se Salazar!

E Portugal continua... (...). Salazar era o Desejado por quem o País esperava e já se tinha cansado de tanto esperar. Mas dera-se mais uma vez o milagre da raça. O Homem surgia para resolver os grandes problemas nacionais e internacionais (Lima, 1940:19 e 48).

Estas referências interessam para que fique claro o posicionamento ideológico de Pires de Lima. Um dos melhores exemplos do uso que faz da literatura "popular" para veicular a ideologia do Estado Novo encontra-se em *Na linha de fogo (discursos e conferências)*, publicado em 1938. Aí, na conferência "Para uma nova consciência imperial", afirma, num estilo grandiloquente:

Vive-se um momento magnífico. Um desses momentos raros na vida dum grande povo. Quebrou-se o encanto que amordaçava uma Pátria nascida para ser Império. (...) Salazar moralizou a nação e deu-lhe o sentido da dignidade, o único sentido inicial para prestigiar a Pátria Portuguesa dentro e fora das fronteiras (1938:18-20).

Para reforçar esta postura ideológica, usa provérbios e ditados, demonstrando como a sabedoria popular a justifica:

Faz parte da sabedoria popular um provérbio que é uma perfeita lição: " Ao homem ousado, a fortuna lhe dá a mão". É integrada nesta doutrina que a Ditadura Nacional, dirigida por um super-homem, tem realizado cousas superiores, ao serviço duma Causa Imperial (idem: 21).

Numa outra conferência sobre "Feminismo e feministas", também incluída *Na linha de fogo*, e realizada em 1932, socorre-se de novo de textos da tradição oral:

Um dos problemas que mais me tem interessado é aquele que trata da emancipação feminina.

Não deixa de ser curioso ver-se como a sabedoria popular, e não esqueçais que a voz do povo é a voz de Deus, também emite a sua opinião duma forma brutalmente clara e concisa; reza assim um ditado do povo português:

Livre-me Deus a mim,
De mulher que sabe latim,
e de burra que faz *him*.

Sobre a educação da mulher e o seu papel na família e na sociedade (que só poderá fazer sentido através do casamento), refere, entre muitos outros textos de filósofos e escritores, o Evangelho de S. Mateus e o princípio "Que o homem não separe nunca o que Deus uniu" e de novo reforça a sua adesão através de exemplos de vida registados em textos da tradição oral, neste caso um romance tradicional:

É interessante ver-se a maneira como o povo português sintetiza este passo da Bíblia. Acaba assim o romance popular "Conde Iano":

Morreu, foi a nossa infanta,
Pelos males que fazia:
Descasar os bem casados,
Coisa que Deus não queria!

Sendo a mulher educada nestes princípios, ela será esposa e mãe exemplar. Assim, conclui:

E, Senhoras e Senhores, por mais doutrinas que apareçam, por mais fórmulas sociais que se pretendam ensaiar no laboratório da Humanidade, continuará eternamente de pé o célebre provérbio de que o Padre Pierre Sanson se utiliza para finalizar uma conferência há tempos realizada na "Université des Annales", e do qual me vou servir também para pôr um ponto final nesta palestra: "O que a mulher quer, Deus o quer!" (idem:94).

Fernando de Castro Pires de Lima desenvolve um significativo trabalho de recolha e de investigação de Literatura de Tradição Oral, organiza e prefacia várias obras neste âmbito, incluindo colecções de provérbios, canções, jogos, lendas, contos e romances, sendo as colectâneas de contos as mais numerosas. Na maioria das vezes, estas colectâneas apresentam-se com um intuito pedagógico e lúdico, tendo em vista a educação da criança. A título de exemplo, referimos apenas uma das suas colectâneas respeitante a cada um dos tipos de textos que referimos: *Adagiário Português*, publicado em 1963, *Cancioneiro*, em

1962, *A "Condessinha de Aragão" (Universalidade dum jogo infantil)*, em 1957, *A lenda do Senhor do galo de Barcelos*, em 1963 também, *Contos para crianças*, em 1957; quanto ao *Romanceiro*, referimos a organização de mais edições para salientarmos o seu interesse pelo trabalho de Garrett: Garrett, *O Romanceiro*, em 1949, *Romanceiro* (compilação), em 1959, assim como o *Romanceiro de Garrett*, em 1963. No entanto, no Prefácio da publicação de 1949, Pires de Lima não deixa de criticar o escritor pelo seu posicionamento político:

> Bem sabemos que Almeida Garrett foi um dos corifeus do liberalismo, desse cataclismo que tombou sobre a Pátria Portuguesa. No entanto, é preciso, em nome da verdade, dizer-se que o autor do *Frei Luís de Sousa* teve muitas desilusões, e pôde, ainda a tempo, dedicar-se de alma e coração, ao estudo de temas bem portugueses, demonstrando admiravelmente, que, para se ser escritor, não era preciso copiar-se o estrangeiro e seguir servilmente as escolas literárias de além-fronteiras. (...) justiça lhe seja feita, ter sido o primeiro que chamou a atenção para uma verdade que tinha sido infelizmente esquecida: Acordar a consciência nacional e obrigá-la a reagir e a sentir em português. Aconselhar a juventude inteligente a pensar segundo as melhores tendências nacionais e a repudiar a falsa literatura que vinha do estrangeiro. Fazer ver que era um erro dizer-se mal de tudo que era nosso. Que era um crime sem perdão diminuir-se a "Casa Lusitana". (1949: 5-6 e 8).

Para além das compilações de textos, Pires de Lima escreve vários estudos sobre estas variedades de Literatura de Tradição Oral, que só pontualmente referimos, quando eles ilustram um investimento ideológico na defesa da sua preservação e divulgação.

Pires de Lima começa a publicar estas compilações nos anos 30, mas é sobretudo nos anos 50 e 60 que encontramos uma imensa proliferação de edições, sobretudo ao nível dos contos em edições para crianças, que abrangem cerca de metade da sua obra.

Nos prefácios destas colectâneas é frequentemente salientado o "valor educativo", a "alta função educativa", o "ensinamento moral", a "orientação para ensinar a soletrar as primeiras letras", o "valor pedagógico" da literatura tradicional.[15]

[15] Estas apreciações constam do prefácio a *Histórias que o povo conta* (1960). Convém salientar que é uma "Edição realizada por intervenção do serviço de escolha de livros para as bibliotecas junto das escolas primárias"

No Prefácio a *Selecção de Contos Populares para Crianças* (1948), da autoria de J. A. Pires de Lima, pai de Fernando de Castro Pires de Lima[16], é salientado o "fundo moral e educativo" e o facto de terem sido suprimidos os "passos trágicos" para "não excitar demasiadamente o espírito dos pequenos leitores".

Cerca de dez anos depois, o Prefácio da *Selecção de Contos Populares para Crianças (II série)* (1957) já valoriza a dimensão da fantasia e do irreal para a imaginação da criança e portanto para o seu desenvolvimento. Mas, por esta altura, no prefácio a *Histórias que o povo conta* (1960), considera também o interesse pela "literatura oral" como "uma ciência que é fundamental para o estudo dum povo e duma raça". Fernando de Castro Pires de Lima termina este prefácio da seguinte forma:

> O momento é oportuno para encarar a sério o folclore como método de ensino.
> Aliás, já Salazar o disse: "a personalidade não receia o estrangeiro ou o importado, porque não o copia nem se lhe enraíza, tudo fazendo passar por esse cadinho misterioso que é a alma dum povo".
> Pois bem, "esse cadinho mistèrioso que é a alma dum povo" só pode ser bem interpretado desde que se conheça a fundo o folclore.
> Alongar mais este prólogo seria trair a ideia deste livro, que tem de ser simples, como simples são as almas ingénuas e puras das crianças.(1960:11).

Apesar desta intencionalidade ideológica, claramente expressa, na valorização da literatura tradicional, a investigação feita permite verificar que, "no quadro corporativo, o único projecto editorial sustentado começou a desenhar-se muito tarde, em 1957, através da "Biblioteca Social e Corporativa" "(Melo, 1997: 172). Este projecto estende-se até 1964, mas, curiosamente,

---

[16] O interesse de F. C. Pires de Lima por estas manifestações culturais resulta também de uma "tradição familiar". No referido Prefácio, escreve o seu pai: "[...] por coincidência feliz, ambos eles [meus filhos] se dedicaram à etnografia, desde tenra idade.
A Maria Clementina, tão cruelmente arrebatada pela morte, preencheu nobremente a sua curta existência, dedicando-se à colheita e harmonização de melodias populares minhotas. Em certos momentos, recolheu também alguns contos populares, que foram editados há pouco.
Por inclinação natural do seu espírito, o seu irmão, autor deste livro, apesar de ser um médico prático, há muito que se dedica, de alma e coração, à etnografia, tendo já publicado numerosas obras sobre esta matéria.

o folclore, a etnografia, a tradição, não tinham lugar próprio na nova concepção editorial. Sinal dos tempos, a prova concludente de que a organização corporativa não conseguia consagrar um núcleo coerente de informação sobre uma temática que fora tão importante na afirmação do seu ideário político-cultural (ibidem).

Como este autor também refere, coloca-se então a "questão de saber se o conflito duradouro pela hegemonização cultural não implicava a existência de projectos concorrenciais e/ou alternativos, estimulando assim uma verificação complementar dos limites da política estadonovista" (idem:14). Ora, ainda que, pelo menos inicialmente, sem um projecto muito sistematizado, é o que acontece com o movimento neo-realista. A propaganda que o Estado Novo faz das tradições do povo ao longo das décadas de 40, 50 e 60 desenvolve uma reacção dos neo-realistas que, no final dos anos 50 e sobretudo na década de 60, são profícuos também na organização de publicações no âmbito da Literatura Tradicional.

2. ECOS DA LITERATURA DE TRADIÇÃO ORAL NA *PRESENÇA* E NA *SEARA NOVA*

Elegemos, de novo, duas publicações periódicas como testemunho de dois movimentos estético-literários aos quais os autores dos romances que seleccionámos estiveram ligados de diversas formas – a revista *Presença* e a revista *Seara Nova*, as quais, de certa foram, corporizam os diferentes movimentos literários que enquadram as obras de José Régio e de José Gomes Ferreira.

Foi agora solicitado para organizar uma selecção de contos tradicionais do povo português, destinados à

É importante clarificar que não nos propomos fazer um estudo da *Presença* nem da *Seara Nova*, mas apenas pesquisar o que diz respeito à obra dos dois escritores, tanto nas publicações de textos literários ou artigos dos próprios, como nos artigos sobre as suas obras, assim como a manifestação de interesse pela publicação de Literatura Tradicional e/ou teorização sobre o interesse sociocultural ou ideológico desse tipo de literatura.

A *Presença* publica-se entre 1927 e 1940 e qualquer investigação sobre a intervenção estético-ideológica de José Régio obriga a pelo menos uma breve referência ao seu papel nesta revista. O facto de, desde o primeiro ao último número, José Régio se ter mantido na Direcção confere-lhe a responsabilidade de fio condutor, ao longo dos catorze anos em que a revista se publicou.

No caso da *Seara Nova*, publicada entre 1921 e 1979 [17], apenas nos debruçaremos sobre as décadas de 40, 50 e 60 pelo facto de serem as décadas que balizam as publicações dos dois romances que seleccionámos (1942, o de Régio; 1963, o de J. Gomes Ferreira).

Os testemunhos dos finais dos anos 20 e da década de 30 ser-nos-ão, assim, fornecidos pela *Presença*; os das décadas de 40, 50 e 60 serão fornecidos pela *Seara Nova*.

2.1. A *Presença* - Modernidade, tradição e liberdade.

Apesar da difusão da revista *Presença* ser limitada e nos anos 40 muitas das personalidades literárias que começavam a afirmar-se conhecerem mal a revista (Sena, 1977), os autores que nela colaboraram correspondem a um leque variado do panorama

infância, e entendeu que fosse seu velho pai quem prefaciasse o livro."

[17] Em Outubro de 1980, 1981 e 1982 saíram apenas números simbólicos para não interromper a publicação (Daniel Pires, 1986).

literário português dos anos trinta e o posicionamento de Régio face a todos estes colaboradores é bastante elucidativo da sua filosofia existencial e da sua posição estética. Considera Jorge de Sena que,

> De um ponto de vista de estética literária, o denominador comum de todo esse grupo - se verdadeiramente podemos falar em grupo, sem conotações específicas que adiante faremos - era bastante estreito, já que muitos dos elementos o que tinham em comum eram laços afectivos, um vago desejo de renovação, a admiração por diversos sectores (nem sempre os mesmos) do vanguardismo europeu, um gosto pelas liberdades formais do modernismo sobretudo francês (...), e certo humanismo literário, em que Bergson, Freud, Gide, etc., se davam as mãos para a justificação de um interesse pelo "Homem" genérico e pela personalidade, em detrimento de uma consciencialização artística, ou de uma aprofundada base cultural que transcendesse a "literatura" (1977:60).

Por isso, a publicação de um poema de J. Gomes Ferreira, "Viver sempre também cansa", em 1931 (no nº33, de Julho-Outubro), apesar de ele sempre se ter desvinculado do "grupo" da *Presença*, não espanta. Esta é, aliás, a única colaboração de J. Gomes Ferreira nesta revista.

Não se trata, no entanto, de qualquer exclusão por parte da Direcção da *Presença*. Várias afirmações de Régio, retiradas da sua correspondência, atestam os princípios de liberdade que defende para a revista que dirige.

Em carta de 24 de Janeiro de 1929, a João Gaspar Simões (in Ventura, 1994:32-33), escreve, a propósito das reticências dos seus colaboradores à publicação de um artigo de Raul Leal:

> Concordo que o artigo de Raul Leal é excessivo: Mas o temperamento de Raul Leal não é excessivo? Quando é que a *Presença* foi contra os temperamentos?
> Concordo que o seu artigo ofende brutalmente as crenças religiosas ou morais da maioria: mas quando é que a *Presença* foi submetida à aprovação dessas crenças?! Cristo e a mãe de Cristo - pessoas humanas - podem, segundo a *Presença*, ser interpretadas segundo o espírito e o temperamento de qualquer Artista. (...) Vamos perder alguns assinantes, ou levantar, pelo menos, muitas indignações. Também a mim me feriu o Cristo Raul-lealesco do artigo. Mas a coerência e a independência da Presença deverão ser vendidas por um prato de lentilhas? Lá porque o público nos mostra mais um bocadinho de aceitação, - já devemos nós condescender um bocado? É assim que se decai, - e eu desenvolvi esta ideia no manifesto da *Presença*.

A António Pedro, em Junho de 1930 (idem: 48), escreve:

A sua poesia, meu amigo, não me parece exilada na *Presença*, porque a *Presença* não impõe orientação alguma aos seus colaboradores, - senão, exactamente, a de serem tanto quanto possível pessoais, diferentes, independentes, *exilados* uns dos outros: A pouca compreensão disto que é importantíssimo para a compreensão do espírito da *Presença* é que tem provocado dentro dela ou à roda dela desentendimentos que seria tão fácil evitar! Os colaboradores da *Presença* só estão ligados uns aos outros pela amizade, e por aquele espírito moderno que, sendo comum a todos, pode, no entanto, tomar em uns e em outros os aspectos mais diversos e mais inesperados. Afinidades entre uns e outros, pode havê-las e isso é natural. Pode, até, haver influências recíprocas (também é natural) - mas essas influências são efémeras: Quando o não fossem, os poetas que as recebessem não estariam dentro do espírito da *Presença*.

Com este "Programa", a revista teve, assim, as colaborações mais diversas, mas o que nos interessa salientar dessas colaborações variadas da *presença* é o facto de muito poucos dos autores que nela se afirmaram terem dado atenção à manifestação dessa personalidade do "Homem" genérico" (referida por Jorge de Sena) na Literatura Tradicional. Ao nível da poesia, pontualmente, surge essa presença, na *presença*, mas outros aspectos da cultura popular são quase inexistentes.

No entanto, logo no nº1, de 10 de Março de 1927, no tão falado artigo de abertura, "Literatura Viva", José Régio encerra o seu texto com a seguinte síntese:

(...) Literatura viva é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e que por isso mesmo passa a viver de sua vida própria. Sendo esse artista um homem superior pela sensibilidade, pela inteligência e pela imaginação, a literatura viva que ele produza será superior; inacessível, portanto às condições do tempo e do espaço. E é apenas por isto que os autos de Gil Vicente são espantosamente vivos, e as comédias de Sá de Miranda irremediavelmente mortas; (...) e que *é mais belo um adágio popular do que uma frase de literato*. (destaque nosso).

Este é um dos passos mais reproduzidos do referido artigo da *presença*. No entanto, nunca encontrámos nenhuma reflexão que salientasse a última afirmação, aquela que, precisamente, mais nos interessa. Permitimo-nos pensar que, se é esta a reflexão de Régio no que diz respeito ao adágio popular, o mesmo se poderá aplicar a outras manifestações da "literatura popular" - reflexão que nos parece ser confirmada com as características de

algumas das suas criações literárias, as quais, indo beber inspiração aos textos tradicionais, neles encontram, certamente, a tal autenticidade que resista às condições do tempo e do espaço.

Percorrendo todos os números da revista, encontrámos, ao nível da poesia, as seguintes situações: no nº7 (8 de Novembro de 1927), surge um poema de Alberto de Hutra, com o título "Rimance (na forma de lhaneza popular)"; no nº12, (9 de Maio de 1928), inclui-se o poema de Branquinho da Fonseca "Len-ga-len-ga"; no nº18 (Janeiro de 1929), um poema de João Bensaúde (pseudónimo de Régio), "Meu menino,ino, ino...", cujo título, construção estrófica e ritmo se aproximam da canção de embalar de tradição oral.

De referir que Branquinho da Fonseca, tendo sido um dos três fundadores da *presença*, juntamente com José Régio e João Gaspar Simões, virá a organizar uma antologia de *Contos Tradicionais Portugueses* (1963). Esses contos foram seleccionados das recolhas publicadas por Teófilo Braga e Consiglieri Pedroso, e incluem alguns de Gonçalo Mendes Trancoso, não sendo, portanto, o resultado de trabalho de campo.

No nº24 da *presença* (Janeiro de 1930) consta, de José d'Azevedo Coutinho, "O menino-Poeta (Rimance)". Todos estes poemas estabelecem uma intertextualidade com os textos tradicionais ao nível paratextual, pelos títulos e também pelos aspectos formais. Neste mesmo número da revista, Régio publica "Elegia bufa", cuja relação com o tradicional se manifesta de forma completamente diferente: através de elementos de conteúdo, integrando no texto versos de "A Nau Catrineta" ("Acima, acima, gajeiro,/ Acima, ao tope real!"), ou de alguma menos conhecida lengalenga ("Vá, ...queres que te conte o conto/ Das calças azuis...?").

Continuando o nosso levantamento, no nº37 (Dezembro de 1933) surge o poema "Ámen", também de Régio, onde voltamos a encontrar uma relação de conteúdo, não já

com um texto específico como no caso anterior, mas com o universo global dos contos tradicionais, falando-se de princesas encantadas, jovens reis, dragões, gigantes, bruxas e anões, referências correntes da ficção tradicional, através do olhar de um menino que vê o circo:

"Que linda história de fadas
se não vai desenrolando!
Com princesas encantadas
Desencantadas,
E jovens reis escalando
Que muralhas invencíveis
Ao ritmo de árias terríveis,
Enquanto um príncipe excêntrico
Engole espadas e chamas,
Vem divertir o seu povo,
Trava prélios
Com dragões,
Gigantes,
Bruxas,
Anões,
- Criações
Dum mundo novo..."

De salientar a situação insólita de *um príncipe a divertir o seu povo*, ao invés do funcionamento social e hierárquico habitual.

No nº40 (Dezembro de 1933) inclui-se, pela primeira e única vez, um texto recolhido da tradição oral, "em Freixeda, Almeida - Guarda, extraído da obra de Afonso Duarte, a entrar no prelo: *O ciclo do Natal na Literatura Oral Portuguesa*". Trata-se de " O enxoval do menino".

O último testemunho do interesse por este tipo de textos é-nos dado por António Botto, no nº46 (Outubro de 1935), no texto intitulado "Justiça" e construído como se fosse uma fábula, onde o leão, o burro, a cabra o lobo e a ovelha são as personagens intervenientes.

Devemos ainda referir que, ao nível da produção ficcional inspirada na Literatura de Tradição Oral, surgem apenas dois textos de Régio. Um deles, assinado *João Bensaúde*,

"Os Três Reinos", no nº4 (8 de Maio de 1927), o qual é depois integrado no livro *Há mais mundos* (1962), sofrendo um maior desenvolvimento. No nº12 da revista, publica-se "O outro mundo", onde Régio integra, à semelhança do que faz em "Elegia bufa", versos de "A Nau Catrineta" como memórias de infância.

Quanto à reflexão crítica sobre o interesse de uma criação artística baseada na tradição popular, Afonso Duarte publica dois textos à laia de pequeno ensaio, também nesse número e no nº23 (Dezembro de 1929), respectivamente: "Para uma nova posição estética. Subsídios de Arte Popular Portuguesa" (sobre os desenhos na cerâmica) e "Os Cantos do Natal e o sentimento religioso popular".

Assim, dos 56 números da *Presença*, 10 apresentam algum reflexo, ainda que ténue, de atenção concedida à literatura tradicional. É de salientar que apenas uma vez se publica um texto efectivamente recolhido da tradição oral.

Tendo em conta a afirmação feita por Régio no nº1, parece-nos que, se por um lado é um pouco contraditório, a este nível, o testemunho que ao longo dos anos a revista nos deixa, por outro lado, esta pouca atenção concedida directamente a estes textos enquadra-se na teoria defendida sobre a Arte. Se "(...) na Obra de Arte, o mundo existe através da individualidade do Artista" (como Régio afirma no nº9 da revista, em 9 de Fevereiro de 1928), os textos tradicionais, pelo seu carácter de "criação colectiva", não poderiam interessar directamente o Artista - podem, sim , como aconteceu com Régio, viver na produção artística de autor, através da sensibilidade individual, que, necessariamente, os reelaborará.

É esta desatenção às manifestações literárias do povo, que consideramos mais aparente do que real, que levou Jorge de Sena a criticar Régio na selecção por este feita para a antologia *As mais Belas Líricas Portuguesas* (1944):

> Admite-se que não figure, nesta colectânea, um único sequer dos tão numerosos e variados "romances" tradicionais? Bem sei que são anónimos e, ainda por cima, *incultos*. Mas que cultura, digna desse nome, necessita de marcas de garantia, ou cava ainda mais o abismo que a separa do povo, ou ajuda o povo a esquecer-se de si próprio? (Sena, 1977: 90).

No entanto, anos mais tarde, em 1956, na antologia *Poesia de Ontem e de Hoje para o nosso povo ler*, inclui dois romances populares ("Jesus pobrezinho" e "Santo António", tendo o cuidado de especificar que o 2º pertence ao *Romanceiro do Arquipélago da Madeira*, reunido e dado ao público por Álvaro Rodrigues). A propósito do poema de Afonso Duarte "O medo das Sombras", incluído também nesta selecção, Régio comenta:

> Em vários dos nossos poetas se pressente o gosto profundo da poesia popular: das suas formas tão ingénuas como ricas, por vezes, de invenção nas comparações, ou de força expressiva. É o que se dá nesta poesia de Afonso Duarte, poeta cuja curiosidade pelas criações do povo é tão fecunda. (...) (1969, 2ªed.: 93).

Cremos que a justificação para a exclusão de romances tradicionais, referida por Jorge de Sena, e a parca representação nesta 2ª antologia se deve às razões que apontámos anteriormente (a teoria sobre a Arte e a importância do individualismo), até porque o "provincialismo" dos homens da *presença* (e não provincianismo, note-se) que David Mourão-Ferreira refere, poderia apelar para um interesse redobrado pela literatura tradicional, mas este autor considera que ele "foi, nuns casos, elemento para a criação de um inconfundível lirismo próprio e, noutros, ponto e partida, alavanca de *reacção* ou *propulsão* para mais amplas criações" (1977: 32-33). Além disso, "em nenhuma delas [nas obras dos presencistas] o provincialismo se altera, ou se degrada, em regionalismo, nem em folclorismo, nem em pitoresco de qualquer espécie" (idem:37).

Não podemos deixar de salientar que o interesse pelo romance psicológico e pelas teorias da psicanálise se deve em grande parte à *Presença*, onde não só se divulgam textos

informados por essas teorias mas onde também se comentam essas correntes literárias e de investigação psicologista, a qual é dominante no romance *O Príncipe Com Orelhas de Burro*.

A *modernidade* da *Presença* revela-se também na atenção que lhe mereceram outras artes, como a pintura, a música e o cinema. O próprio Régio escreve vários artigos sobre cinema e a este interesse não é certamente estranho o facto de algumas das suas obras terem características que conduziram à sua adaptação cinematográfica, como é o caso *de Benilde ou a Virgem Mãe* e *O Príncipe com Orelhas de Burro*[18]. De salientar que Fernando Lopes Graça, grande amigo de J. Gomes Ferreira e com fortes ligações ao grupo dos neo-realistas, foi também colaborador da *Presença*, na área da escrita sobre música.

Pierre Hourcade (1977:20) salienta precisamente essa versatilidade:

> *Presença*, não é de mais insistir neste ponto, sempre, desde o seu início até ao fim da 1ª série, se intitulou "folha" (e só nos dois últimos números – 2ª série – "revista") "*de arte e crítica*". De arte, e não de literatura ou de poesia, pois o problema da expressão através da linguagem sempre foi considerado pelos presencistas tão-só como um caso particular da expressão artística em geral, e nós sabemos o lugar que nas suas colunas a revista irá reservar às artes plásticas, à música, ao cinema, e como, sobretudo por ocasião do famoso "1º Salão dos Independentes" de 1930, ela insistirá na identidade dos problemas que se põem aos artistas de todas as disciplinas, não só ao nível da criação, mas também ao das suas relações com o público. É certo que se trata essencialmente de escritores, que falarão sobretudo de literatura (note-se, contudo que a música apenas a confiam a um especialista, Fernando Lopes-Graça[19]), conquanto seja a arte, na sua globalidade, indivisível em técnicas independentes, que o espírito novo sente o dever de renovar.

---

[18] Realização de António de Macedo, em 1979, com Adelaide João, António Solmer, Eugénia Bettencourt, Márcia Breia, Teresa Mónica e Virgílio Castelo.

[19] Investigação feita em Julho de 1999, na Casa-Museu Verdades de Faria, no Monte Estoril, permitiu verificar, na correspondência pertencente ao espólio de Fernando Lopes Graça, a forte admiração que Régio tinha por Lopes Graça, através das cartas que lhe endereçou. A tentativa de conseguir que o maestro compusesse uma música original para a sua peça *Jacob e o Anjo* são um testemunho interessante do relacionamento de Régio com este intelectual cujos amigos se situaram sobretudo no grupo dos defensores do neo-realismo, entre eles José Gomes Ferreira. A peça, afinal, que fora anteriormente representada em Paris, acabou por não subir ao palco em Lisboa. Era nossa intenção reproduzir aqui (em anexo ou nota de rodapé), obtendo as devidas autorizações, algumas dessas cartas (no total são dezanove). No entanto, Eugénio Lisboa, em edição já posterior à nossa investigação, publicou algumas delas no artigo "Correspondência. José Régio/ Fernando Lopes Graça" (1999), pelo que nos parece pouco pertinente essa reprodução neste trabalho.
Queremos agradecer à direcção da Casa-Museu as condições proporcionadas para a pesquisa realizada.

Quanto às relações entre *presencistas* e *searistas*, ainda antes do fim da publicação da *Presença*, em 1940, uma carta de Régio a Raul Proença, fundador e teorizador da *Seara Nova* - figura que a *Seara* sempre respeitou e homenageou mesmo depois do seu desaparecimento -, datada de 21 de Julho de 1939 [20] (in Ventura, 1994: 128-129) e escrita em Portalegre, atesta o respeito mútuo:

Exm° Senhor e meu ilustre camarada:

Antes de mais, quero agradecer a V. Ex.ª o honroso convite que me dirige para colaborar numa Obra a que está ligado o nome glorioso de Raul Proença.

Teria nisso grande honra e grande prazer. Infelizmente, não posso dispor do tempo que me exigiria esta empresa.[21] (...) Era minha intenção (que infelizmente não cheguei a realizar) acompanhar no ano passado o Sant'Anna Dionísio numa das suas visitas a V. Exª. Se V. Exª mo permite, e visto eu partir para Vila do Conde no princípio do próximo mês, realizarei este ano esse projecto que me é caro.

Renovando os meus agradecimentos, sou um firme admirador e discípulo de V. Exª,

José Régio

Se os colaboradores da *Seara Nova*, esssencialmente neo-realistas, foram contestatários do regime político vigente na época, não são também escassas as situações em que José Régio se afirmou como adverso a esse mesmo regime. Uma carta a Álvaro Salema, escrita em Portalegre, a 14 de Abril de 1948 (in Ventura, 1994: 211), ilustra esse posicionamento: "Acabo de saber que foi proibida a continuação do *Mundo Literário*. Lamento o facto, pois são coisas sempre muito lamentáveis; e porque de modo nenhum posso eu aceitar uma Censura para a expressão do pensamento ou da fé".

[20] De salientar que é neste mesmo ano que se dá a polémica entre Álvaro Cunhal e José Régio, com principal desenvolvimento nas páginas da *Seara Nova*.

[21] Em nota de rodapé vem referido: "Raul Proença retomou, em 1939, com a colaboração de Sant'Anna Dionísio, entre outros, os trabalhos para a continuação do *Guia de Portugal*. Um dos convidados a colaborar no projecto foi José Régio, que em 1964, e a solicitação de Sant'Anna, acabaria por escrever, no 4° vol. da obra (*Entre Douro e Minho - I. Douro Litoral*), um breve texto sobre Vila do Conde (Impressão geral)." (idem, 1994: 128).

Em carta a Alberto de Serpa , de 28 de Janeiro de 1949 (in Ventura, 1994: 221-222), escreve:

(...)
Quanto aos meus artigos para a *República...* parece que a Censura embirrou particularmente comigo: Deixando que tantos falem, não mo permitiu a mim. O primeiro artigo anunciado, *O Recurso ao Medo*, foi cortado. Deve aparecer numa publicação clandestina. O segundo, *Ordem e Desordem*, apareceu anteontem, miseravelmente truncado, com o título (que lhe pôs o jornal, naturalmente para sugerir essas mutilações aos leitores) de *Algumas Palavras de J. R.* Isto tem-me feito perder a calma! (...).

Poderíamos multiplicar os testemunhos deste tipo[22], mas apresentamos apenas mais um. Depois da morte de Francisco Bugalho, em 29 de Janeiro de 1949, surgiu a hipótese de publicar um número solto da *Presença* para homenagear esse antigo colaborador. Régio, no entanto, escreve, de Portalegre, o seguinte à viúva do escritor, em 31 de Maio de 1949 (in idem: 225-226):

Parece, porém, que a isso se levantam dificuldades: Praticamente, a *presença* acabou há anos. Seria preciso, portanto, conseguir uma licença para o seu reaparecimento, mesmo tratando-se dum número único. Ora, se, actualmente, já há grandes dificuldades de ordem oficial para o aparecimento de qualquer nova revista, tais dificuldades aumentam quando se trate de homens que, como nós, somos conhecidos por não afeiçoados à presente situação política.

Vejamos, agora, como é que a *Seara Nova*, a partir do ano em que desaparece a *Presença*, acolhe José Régio e o nosso outro escritor, José Gomes Ferreira, que tão discretamente passou pela *Presença*, devido, sobretudo, à sua contenção de publicações.

2.2. A *Seara Nova*: O "Programa" que acolhe José Régio e José Gomes Ferreira

A revista *Seara Nova*, publicada entre 1921 e 1979, foi, ao longo das décadas, um pólo congregador de figuras intelectuais diversas. Num artigo do nº1000, de 26 de Outubro

[22] Vd. por exemplo a carta a João Maria dos Reis Pereira (seu irmão), de 4 de Novembro de 1949 e a carta a José Maria Pereira Sobrinho (seu pai), in *Ventura*, 1994: 229-230 e 281-282, respectivamente.

de 1946, intitulado "O muito falado e inexistente programa da *Seara Nova*", Rodrigues Lapa esclarece:

> Ora, a gente da *Seara Nova* não se constituiu apenas como um agrupamento político, embora tenha sido esse o seu mais relevante papel; é um grupo que tem um tipo de cultura, uma filosofia, uma moral. E como os conceitos, em matéria de cultura, filosofia e moral, têm uma fluidez abstracta que não possuem os negócios da política, daí a impossibilidade teórica de agrupar todos os seareiros sob um mesmo credo, uma só bandeira. (...) Lembremos a atitude desassombrada dos seus homens contra a política aventureira dos improvisadores da velha democracia. E como essa hostilidade redobrou com o advento do novo regime, já por aqui se pode ver ou pelo menos vislumbrar o fundamental conceito político que norteia a família seareira: um socialismo eficiente, orientado para as soluções da técnica moderna, expresso aliás, mais ou menos claramente, através de toda a revista.

Rodrigues Lapa especifica depois:

> (...) há nesse programa invisível da *Seara Nova* lugar para todas as inovações, para todos os atrevidos cometimentos. Com uma condição apenas: que essas audácias generosas sirvam o povo e não uma facção e que as liberdades fundamentais sejam quanto possível salvaguardadas.

Assim, a revista, apesar de ter adoptado "o racionalismo de mãos dadas com o espírito científico", conhece os limites da razão e "compreende que ela não pode abranger a verdade total e que há fenómenos que se explicam para além dela e até mesmo contra ela".

Quinze anos depois, em 1961 (nºs1391-1392, de Setembro-Outubro), nos 40 anos de existência da *Seara Nova*, é a Direcção da revista que faz a "Síntese doutrinária para um programa seareiro", apresentando, entre outros pontos de síntese, os seguintes:

> (...)
> IX. *Seara Nova* defende uma orientação socialista e republicana e radica a sua concepção do mundo e do homem no racionalismo crítico, na experiência científica e, geralmente, nas doutrinas filosóficas que se fundam na razão e na ciência.
> X. Não constituindo um partido, como se disse, mas não se alheando da vida política, a *Seara Nova* manifesta-se necessariamente como opinião oposicionista ao actual regime.

É este "programa" que acolhe tanto a colaboração de José Régio como a de José Gomes Ferreira e apesar das suas diferentes opções estético-literárias, repetidamente a *Seara Nova* publicita edições de livros de ambos e acolhe artigos sobre as suas obras.

José Gomes Ferreira frisa não pertencer ao grupo da *Seara Nova*, mas isso não invalida que se relacione com a maior parte dos seareiros. Com muitos deles estabelece fortes laços de amizade, mas nunca assume qualquer função na direcção ou organização da revista, sendo, assim, a sua relação estético-literária e ideológica com a *Seara Nova* bastante diferente daquela que José Régio teve com a *Presença*.

Quando, em 26 de Outubro de 1946, se comemora o vigésimo quinto aniversário da *Seara Nova*, que coincide com a publicação do nº1000 (aliás, 1000-7), José Gomes Ferreira está entre os convivas do jantar realizado no Café Montanha, em Lisboa. No número seguinte (nº1008), de 16 de Novembro, surge precisamente um artigo sobre " A festa dos amigos da *Seara Nova*", com uma listagem dos convivas, da qual constam também os nomes, por exemplo, de Fernando Lopes Graça, Mário Dionísio e João José Cochofel.

A nossa pesquisa na *Seara Nova* abrangeu, pelas razões apontadas, os nºs 647 a 1490 (entre 6 de Janeiro de 1940 e Dezembro de 1969).

2.2.1. De e sobre Régio

No que diz respeito a José Régio, há uma atitude atenta, de reconhecimento da originalidade da sua obra, mesmo quando se criticam alguns aspectos. A crítica extremada

feita por Álvaro Cunhal, em 1939[23], a propósito da função da literatura, não é uma tónica da perspectiva que a revista apresenta sobre a obra de Régio.

Adolfo Casais Monteiro, em 1940, escreve em dois números da *Seara Nova* sobre a publicação da 2ª edição refundida de *Biografia* (a 1ª é de 1929), considerando:

> Hoje, toda a força da sua poesia venceu a resistência dos que têm a irritação fácil; mas não se esqueça que nem só essa força os reduziu ao silêncio: para tal contribuiu também o facto de José Régio ser um poeta que preferia quase sempre as formas de expressão poética tradicionalmente consagradas, embora por vezes renovando-as sob certos pontos de vista.

Remetendo, claramente, para a polémica com Álvaro Cunhal, escreve mais à frente:

> Falando deste conhecimento de si próprio, não posso deixar de recordar a célebre história do umbigo, inventada pelo Dr. Agostinho de Campos, e muito parafraseada pelos que, por razões bem diversas das daquele escritor, entendem que da "contemplação do umbigo psíquico" não pode sair nada de bom para a poesia. Eu já disse um dia que todos os grandes poetas se fartaram de contemplar o umbigo psíquico; se tirarmos à expressão o que a ironia, muitas vezes fina, como neste caso, do inventor dela, lhe dá de zombeteiro, verificamos que corresponde realmente a uma atitude fundamental de todo o poeta cuja obra vá além dum superficial afago, que seja mais que uma leve e despreocupada canção. Contemplar o umbigo psíquico – que é senão meditar sobre o homem? senão a meditação do indivíduo que através de si próprio busca os rastos duma verdade que o engloba a ele numa visão geral do homem e do universo? E nada, de facto, convém melhor à poesia de José Régio que tal "acusação"(...).

Em 1943, João Pedro de Andrade debruça-se sobre *O Príncipe com Orelhas de Burro*. Estas abordagens específicas do romance do nosso corpus serão analisadas mais oportunamente no capítulo sobre o romance de Régio.

---

[23] Veja-se *Seara Nova* nº 615, 1939. Vejam-se também os nºs anteriores, nºs 608 e 609, onde são publicadas as "Cartas Intemporais" de José Régio, que desencadeiam a reacção de Álvaro Cunhal. Reproduzindo os versos do poema "Mitologia", em *Encruzilhadas de Deus* ("Vergo a cabeça sobre o peito/ Concentro os olhos sobre o umbigo") Cunhal desenvolve o seu ataque tomando esses versos como "mote". No entanto, o próprio director da *Seara Nova*, Câmara Reys, em "Nota" ao artigo, escreveu: "A publicação do artigo de Álvaro Cunhal, a-propósito das *Cartas Intemporais* de José Régio, não envolve o menor desprimor para este último. Julgámos que não devíamos recusar fazer ouvir aos nossos leitores aquele generoso e caloroso grito, tão vibrante de sinceridade e juventude. Ele exprime com vigor os sentimentos de grande parte duma geração; e só por esse carácter representativo tem um interesse muito especial.

José Régio não precisa da nossa defesa, mas é nosso dever afirmar que a sua concepção da arte e da crítica literária, sendo discutível, é perfeitamente legítima. A contemplação do próprio umbigo, posição incómoda que tanto dá no gôto dos anti-contemplativos, não é um acto de narcisismo deleitoso, mas de inquietação humana, dolorosa, incoercível. (...) Álvaro Cunhal reconhecerá quanto é injusto o tom indignado e levemente motejador das suas palavras, se ler ou reler Jacob e o Anjo. (...) E não será verdade que as encruzilhadas de Deus se confundem, quase sempre, com as encruzilhadas dos homens? (...)".

Em 1947 (no nº1036, de 7 de Junho), surge um artigo sobre *Histórias de Mulheres*, assinado por Armando Ventura Ferreira, que entre outros aspectos salienta que "os contos de José Régio possuem esse poder de comunicação que só humanos artistas conseguem atingir" e isto porque ele usa frequentemente "um delicioso tom arcaico que tem ressaibos da *Menina e Moça*, ou dos cronicões, tom que aliás se mantém na tradição oral dos contadores populares de histórias". Esta é sem dúvida uma das apreciações que mais nos interessa realçar.

Em 1949 e 1950, Régio publica em vários números da *Seara Nova*[24] artigos sob o título "Para uma teoria da crítica compreensiva". Indubitavelmente, continua a ter uma concepção bastante diferente da arte daquela que é "oficialmente" assumida pela revista, como vimos através dos dois artigos referidos.

Escreve, no nº 1130, de 3 de Setembro de 1949:

> Um dos muitos problemas que à reflexão oferece a obra de arte é o de ser ou não ser ela, em certo sentido e certa medida, anti-social. Isto, por esse mesmo poder de resistência e libertação que a caracteriza: Pois tal poder de resistência parece agir não contra esta ou aquelas normas em especial, mas contra todas e quaisquer; e a libertação que oferece ao homem será de antes o reconduzir aos caprichos e liberdades da sua vida primitiva e profunda. (...) ora além do convulsivo estado político, social, económico, a que vemos ter chegado o mundo, duas outras razões me aparecem como explicativas não só da incompreensão, porque até da hostilidade, que perante o fenómeno artístico venho denunciando. Uma, é a actual valorização do espírito científico; ou, melhor: a idolatria da ciência (que é uma perversão do pendor místico) e o ingénuo deslumbramento perante os progressos técnicos. A outra, como já veremos, deriva da própria natureza da arte moderna.

Num outro artigo de 1950, Régio defende que todo o verdadeiro democrata aspira a um progresso da cultura colectiva, mas defende também uma atitude não utópica, afirmando "que a cultura ao alcance de todos (como é desejável e justo) de modo nenhum implica que todos a alcancem. Neste ponto me parece andarem espalhadas ideias ou pseudo-ideias, que, tidas por democráticas, antes chegam a ser negação da democracia".

[24] Nº1116, 28 de Maio de 1949; nº 1121, 2 de Janeiro de 1949; nº1130, 3 de Setembro de 1950; nº1154-1155, 18-25 de Fevereiro de 1950 e nº1174-1175, 8-15 de Julho de 1950.

Os anos passam e a *Seara* continua atenta. Em 1954 (nº1285-1286, de Fevereiro), o "Teatro de José Régio" tem honras de primeira página, a propósito da peça ainda inédita *A Salvação do Mundo*, da qual é publicado um fragmento neste número da revista. Sant'Ana Dionísio refere a "força ascética e criadora de José Régio" e alarga as referências à crítica europeia: "A recente apresentação, num teatro de Paris, de *Jacob e o Anjo* revelou à própria crítica francesa a dificuldade de explicitar as intuições mais íntimas do Autor silencioso desse belo "mistério".

Em 1955 (nº1305-1306, de Maio-Junho), a crítica a *A Chaga do Lado*, assinada por Sant'Ana Dionísio, refere alguns poemas como "confissões que merecem atenta reflexão, porque não são versos de mera vis epigramática, mas densos de valor intemporal e humano".

Em Julho de 1963 (nº1413), noticia-se o "Grande Prémio de Novelística" que lhe foi atribuído pela colectânea de novelas *Há Mais Mundos*, cujo lançamento fora noticiado na altura, no nº 1403, de Setembro de 1962, clarificando-se agora que " As restrições que fazemos a *Há Mais Mundos* e, de uma forma geral, a toda a obra de José Régio, não põem em causa a superior qualidade artística das suas criações e até o seu valor humanístico".

Também na *Seara Nova*, Augusto da Costa Dias, já em 1968, tece-lhe fortes críticas, sobretudo pela sua atitude como crítico literário, mas termina referindo-o como "escritor que muito leio e admiro, que reputo a figura mais representativa das letras portuguesas actuais - poeta, dramaturgo, novelista, romancista, crítico".

Jorge de Sena, anos mais tarde (1977: 32-33), reconhecerá que:

> Nos anos 30, no fim deles, o movimento neo-realista atacou a *presença*, em nome do comprometimento político-social que a *presença* aliás não renegara, uma vez que o comprometimento é parte da liberdade do homem. (...) Curiosamente, o neo-realismo, em grande parte, alimentara-se esteticamente de presencismo e do pouco do *Orpheu* que chegava ao conhecimento dos jovens escritores (...), e formalmente, em grande parte se construiu primeiro sobre essas linhas, para além das propostas ideológicas que fazia. É que,

na verdade, para as gerações seguintes à *presença* o que a *presença* não nos revelara tinha de ser dificilmente buscado (...). Por isso, se nos anos 40, todos pudemos redescobrir o Orpheu, opormo-nos a um conceito estrito de comprometimento político (sendo que este interessava a quase todos nós), e mesmo ampliar os horizontes internacionais que Orpheu propusera nas suas individualidades de proa, cumpre-nos reconhecer que o devemos àquela liberdade algo esteticista proclamada e defendida pela *presença*.

2.2.2. De e sobre J. Gomes Ferreira

Não é de estranhar que também na *Seara Nova* as notícias sobre publicações de José Gomes Ferreira sejam muito menos frequentes do que as relativas às publicações de Régio porque aquele autor publicou tardiamente, agrupando poemas guardados na gaveta ao longo de anos. Ele próprio dá testemunho disso na sua obra.

A colaboração deste autor na revista foi, no entanto, significativa, com poemas, artigos de opinião e uma série de artigos sob o título "O espectáculo das ruas", ao longo do ano de 1945 (a sua colaboração mais sistemática)[25].

Ao longo das três décadas que foram alvo da nossa pesquisa, apenas encontrámos um artigo sobre a publicação de *Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo*, no nº 1419, de Janeiro de 1964, que adiante analisaremos, e um outro sobre a publicação de *Imitação dos Dias*, no nº 1447, de Maio de 1966. Este último é uma crítica assinada por Alexandre Pinheiro Torres, como aliás a anterior, onde se salienta a presença do problema das relações eu-os outros, a presença do tema da sinceridade, como aspectos dominantes de toda a sua obra, assim como a presença dos temas da liberdade e responsabilidade do artista, que são dos mais discutidos na época.

[25] Do nº 925 ao nº 944, entre Maio e Setembro.

O interesse da *Seara* por este autor é, no entanto, testemunhado de outras formas, como é o caso da entrevista publicada, com grande destaque, em Setembro de 1962[26], e da homenagem que lhe é feita em 1968: ao longo de três números, a *Seara* publica uma série de depoimentos de escritores portugueses sobre a sua pessoa e a sua obra, sob o título "No Cinquentenário da Actividade Literária de José Gomes Ferreira". Os escritores que testemunharam foram Manuel Mendes, Maria Teresa Horta, Mário Dionísio (nº1470, Abril); Alexandre Pinheiro Torres, Augusto Abelaira, João José Cochofel, José Fernandes Fafe, José Saramago (nº1471, Maio); Carlos de Oliveira e Urbano Tavares Rodrigues (nº1474, Agosto).

Salientamos parte do testemunho destes dois últimos escritores. Diz Carlos de Oliveira que ele antecipa entre nós o surrealismo, o neo-realismo e certo existencialismo; Urbano Tavares Rodrigues considera que:

> (...) sendo ele o aedo da realidade quotidiana da condição humana no seu imediato doloroso, o poeta para os homens do seu tempo, aquele que em dado momento também sentiu - no espírito e nas vísceras - que lhe cumpria "ser mais útil do que qualquer outro cidadão da tribo", nem o orfismo lhe é estranho nem mesmo a escrita passiva automática do surrealismo (sublinhado nosso).

Ora, esta é uma dimensão que nos interessará explorar em José Gomes Ferreira e que parece entrar em contradição com as características da literatura neo-realista.

Sobre esta dimensão surrealista da sua obra , em particular de *Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo*, falaremos mais tarde, mas chamamos a atenção para um conjunto de artigos de Jorge de Sena, de 1949, os quais mostram que da polémica sobre o surrealismo também a *Seara Nova* dá notícia, muito antes da publicação, no início da década de 60, do romance de José Gomes Ferreira que vamos analisar e onde encontraremos ecos surrealistas; podemos assim verificar que neo-realismo e surrealismo,

[26] Voltaremos a referir esta entrevista um pouco mais à frente, a propósito da inserção ou não de J.G. Ferreira no movimento neo-realista.

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO CASTELO BRANCO OFERTA

movimentos opostos nas suas manifestações mais evidentes, por vezes se cruzam numa interacção inesperada. Em 2 de Abril de 1949 (nº1108), Jorge de Sena escreve a propósito da 1ª exposição do Grupo Surrealista de Lisboa: "Para muita gente, uma exposição surrealista ainda é um escândalo". Apesar de problematizar a adequação e equilíbrio do movimento surrealista, o autor caracteriza-o de forma interessante:

> (...) a luta humana pela liberdade individual ou colectiva é profundamente surrealista. E é precisamente a consciência de que a liberdade é precária se não é garantida pela liberdade alheia, que, por um lado, dá consciência revolucionária ao surrealismo, e, por outro, o leva a fazer sua a frase célebre de Lautréamont acerca da poesia, que deverá ser feita por todos e não por um. A fraqueza do surrealismo residiu sempre nisto: em ser uma aventura prodigiosa, que exige qualidades pessoais e de preparação excepcionais, e que, ainda por cima, decorre sempre entre a arte e a política.

O testemunho de Fernando Namora, em 1977, cinquenta anos depois da criação da *presença* e depois de as duas revistas poderem já ser olhadas com distanciamento, parece-nos extremamente lúcido:

> Se os escritores etiquetados de neo-realistas se mostraram avessos à sondagens psicológicas em circuito fechado, nem por tal (ou por isso mesmo) deixaram de criar figuras romanescas de rara densidade e de viva caracterização, tanto como, em certos casos, se impuseram por um indiscutível refinamento estético – do mesmo modo que os presencistas escreveram algumas obras que são eloquentes testemunhos duma realidade portuguesa marcada por dissonâncias e torpores de acentuada raiz social (1977:53).

2.3. Anotações de interesse pela Cultura Popular

Só em 1958 começamos a notar na *Seara Nova* uma manifestação de interesse relativamente sistemática pela cultura popular, traduzida em artigos sobre o assunto.

Um longo artigo de Afonso Duarte, com o título "Um esquema do Cancioneiro Popular Português", aparecera no nº 1065-1067, de 27 de Dezembro de 1947-10 de Janeiro

de 1948, classificado no indíce na secção "Etnografia" (que não é hábito surgir) e só dez anos depois, voltamos a encontrar artigos sobre estas questões.

No nº1352-1353, de Agosto-Setembro de 1958, publica-se um primeiro artigo de Pedro da Silveira, com o título "José Leite de Vasconcellos nas ilhas de baixo", sobre aspectos do trabalho e festejos do povo nas ilhas dos Açores. São então publicados seis artigos sob este título, incluindo registo de quadras e cantares populares, até Março de 1959[27].

Em Abril de 1960, no nº1374, a secção "noticiário" informa:

> Vai sair em breve, no Porto, uma nova revista, *Etnografia*, de que é director o Dr. Fernando de Castro Pires de Lima, ao qual, continuando no rumo de seu pai, o Prof. Dr. J. Pires de Lima, se devem trabalhos de investigação das nossas tradições populares de altíssimo valor. *Etnografia*, como o seu título inculca, inserirá estudos e recolhas de materiais da Tradição. Na verdade, bem carecidos andamos de uma revista que continue de maneira efectiva a grande obra iniciada pela saudosa *Revista Lusitana*, porquanto os boletins que temos, publicados por núcleos de estudiosos ou de iniciativa oficial , bem vagamente preenchem as necessidades, muito embora, por exemplo, seja de destacar *Douro-Litoral* e, fora do continente, o *Boletim* do Instituto Histórico da Ilha Terceira.

Notícias deste tipo ilustram uma atenção crescente a estas questões porque vão além da mera notícia, demonstrando informação sobre o trabalho e publicações existentes na área, para além de situarem o estado da crítica feita em Portugal, submetida, de um modo geral, ao regime ou dele cúmplice.

O *Romanceiro Geral do Povo Português*, organizado por Alves Redol, e saído em 1960, merece de imediato a atenção da *Seara*. Na secção "Notas de leitura e informação bibliográfica", a obra é assim referida (no nº1376-1377, de Junho-Julho):

> Não tenha medo de se fatigar quem quer que aborde a leitura desta poesia pois, não só o conteúdo é apaixonante, como toda a forma inteligente como Alves Redol organizou a apresentação dos romances facilita a adesão e esclarece, desde logo, a matéria de que se

[27] Os números que incluem os outros cinco artigos são os seguintes: 1354-1355, Outubro de 1958; 1356-1357, Novembro-Dezembro de 1958; 1359, Janeiro de 1959; 1360, Fevereiro de 1959; 1361, Março de 1959. Estes textos vêm depois a ser publicados em livro: Pedro da Silveira, *José Leite de Vasconcellos nas Ilhas de Baixo*, (1959).

trata. (...) Impossível dar, em breve nota, a riqueza lírica e narrativa deste Romanceiro do Povo Português, em boa hora lançado pelas Iniciativas Editoriais. Recomendamos, pois, este livro, na certeza de que o leitor nele encontrará matéria artística com que formar a sua sensiblidade e alimentar as suas mais fundas aspirações cívicas (sublinhado nosso).

3. AS PUBLICAÇÕES DE LITERATURA DE TRADIÇÃO ORAL

Para termos uma noção mais clara do aumento do interesse por estas áreas da cultura e seu reflexo em número de publicações de recolhas de textos de literatura de tradição oral, nas décadas de 40, 50 e 60, apresenta-se, como amostragem, os dados recolhidos através da análise dos *Cadernos de Antropologia, nº6* (1980)[28]. Para que esta panorâmica seja ilustrativa, salientamos que a bibliografia apresentada cobre um período que, conforme as secções, começa nos séc. XVII ou XVIII e vai até 1978. Apesar de não fazermos aqui essa distinção, nota-se um acréscimo muito significativo de publicações nos anos 50 e 60 relativamente aos anos 40. Optámos por indicar em percentagem e por secção o volume de publicações nas referidas décadas:

1. Adivinhas - 42,5 % (17 num total de 40 publicações)
2. Cancioneiro - 51,5 % (67 num total de 130 publicações)
3. Contos. Lendas. Mitos. - 47,3 %(36 num total de 76 publicações)
4. Dialectologia - 69,2 % (63 num total de 91 publicações)
5. Poesia Popular - 53,5 % (15 num total de 28 publicações)
6. Provérbios - 42,3 % (22 num total de 52 publicações)

[28] Clarificamos o critério que usámos para registo das publicações - em casos como, por exemplo, o da *Etnografia da Beira*, de Jaime Lopes Dias, publicada entre 1933 e 1975, a obra foi por nós registada só uma vez no que diz respeito às décadas abrangidas pelo nosso levantamento.

7. Romanceiro [29]- 52,5 % (21 num total de 40 publicações)
8. Diversos [30]- 45,8 % (11 num total de 24 publicações)

De salientar que, se juntarmos as duas secções sobre "Cancioneiro" e "Poesia Popular", cuja distinção não é feita de forma clara, teríamos um número ainda mais significativo de publicações deste tipo de textos nas três décadas referidas.

Não é certamente ocasional a incidência de publicações deste campo, sobretudo se virmos agora mais detalhadamente quem se debruça sobre as recolhas e compilações.

Antes de referirmos em particular algumas dessas recolhas e compilações, chamamos a atenção para a publicação, entre 1940 e 1941, de uma obra um pouco estranha, inspirada em personagens e estruturas dos contos populares e que se apresenta como uma "epopeia ocidental" sobre o destino do homem na terra e nos céus: *A Tetralogia do Príncipe Imaginário*, de João de Castro Osório (1940-1941)[31]. Filho de Ana de Castro Osório, o autor, num Prefácio em forma de carta dirigida à mãe, escreve:

> Tu mostraste às crianças a magia da vida porque ainda os homens a não podiam entender. Em contos para crianças disseste palavras de salvação. (...) onde senão à tua obra única, de idealização dos contos populares, eu poderia ter ido buscar esta epopeia ocidental? (...) Os seus personagens são figuras por ti arrancadas à massa genial, mas informe, da tradição popular (1940, I: Prefácio).

[29] O *Romanceiro* de Garrett teve uma edição em 3 volumes entre 1949 e 1963 mas só registámos uma vez a obra (na década de 60) e não em cada uma das décadas pelo facto de constituir um "todo", usando o critério referido na nota anterior. Esta edição é revista e prefaciada por Fernando de Castro Pires de Lima.

[30] Nesta secção surge a *Etnografia Portuguesa*, de Leite de Vasconcellos, publicada em 6 volumes, entre 1933 e 1975, tendo também sido registada só uma vez, nos anos 60, pelas razões já apresentadas nas notas anteriores.

[31] A obra está publicada em quatro folhetos (o 1° e o 2° em 1940, o 3° e o 4° em 1941) com os seguintes títulos: *1° Drama Lírico – O Ramo de Flores Sem Flores*; *2° Drama Lírico – A Bela Felicidade*; *3° Drama Lírico – A Princesa dos Cuidados*; *4° Drama Lírico – A Flor do Liro-Lar*.

Esta obra, cuja publicação é contemporânea de textos como *Gaibéus*, de Alves Redol, publicado em 1939, ou *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes, publicado em 1941, afasta-se totalmente das características e objectivos sociais destas últimas. Interessa-nos salientar esse desfazamento, mas também o facto de, num contexto sociocultural ao qual é cada vez mais estranho este tipo de abordagem de problemáticas existenciais, João de Castro Osório se socorrer de figuras e estruturas do conto tradicional para as enquadrar num universo diegético complicado e num interminável drama existencial de procura da felicidade. A sua elaboração literária retira ao texto o "tom" e ritmo da literatura tradicional, mas não deixa de o inscrever num imaginário de tradição popular. Todas as personagens, mais ou menos relevantes na tradição literária da oralidade ocidental, ou mais particularmente nacional (fadas, velhas, cavaleiros, anões; a Gata Borralheira e o Velho Querecas), e ainda os elementos da Natureza (a voz do bosque, da água, da terra, etc.), todos dizem ao Príncipe Imaginário e à Princesa dos Cuidados como será longa e difícil a procura da felicidade. O drama prolonga-se de tal maneira que o leitor está quase tão esgotado como as personagens quando estas, finalmente, chegam, simbolicamente, à "Janela da Alma", vêem a ambicionada Flor do Liro-Lar e atingem, então, a flor da vida, que é a Alegria da Alma[32].

[32] O príncipe Imaginário e a Princesa dos Cuidados são as personagens constantes desta Tetralogia, mas com elas se entrelaçam, como referimos, personagens de contos da tradição ocidental, de uma forma genérica e também pontualmente, personagens mais específicas da tradição nacional (como a gata Borralheira ou o Velho Querecas). Os anões personificam vícios humanos (o anão da inveja, o anão da comodidade, o da vulgaridade, o da incompreensão, da mesquinhez, da maldade, e o rei dos anões). Os Príncipes e os Cavaleiros também funcionam de forma semelhante na economia do texto, aparecem, por exemplo, o Príncipe do Sonho Feliz e o Cavaleiro do Sonho Ansioso. Aparecem Fadas sem nome e as Fadas das Águas, as Fadas das Seivas, a Fada da Luz, a da Terra, a das Flores. Todas estas personagens, assim como os animais humanizados (os lobos, os corvos, as águias) referem um universo de obstáculos infindáveis e intransponíveis na procura da felicidade. Haverá também adjuvantes, como o Sol, a Lua e o Vento, que darão à Princesa dos Cuidados objectos mágicos que a ajudarão, respectivamente, uma fita de oiro, três ramos de rosas e uma noz.

Depois, há as velhas (da roca, do fuso e da tesoura) que põem a Princesa à prova. Mas todo o universo entra nesta "epopeia" existencial de procura da essência da vida: a voz do bosque, a voz da água, a voz da terra, a voz das coisas. Mas mesmo quando os diálogos destes elementos com a Princesa ou com o Príncipe permitem entrever finalmente o encontro entre os dois apaixonados ou, depois de juntos, a felicidade, verifica-se que é repetidamente, pura ilusão. Mesmo as vozes da Ternura, da Paixão

Referimos esta obra pela sua peculiaridade em termos de contexto epocal e pelo tipo de vinculação à Literatura Tradicional. Pressupõe-se que o autor terá burilado, um pouco ao gosto romântico, a "massa informe" da tradição popular.

Vejamos, então, algumas recolhas e antologias significativas desta tradição popular, publicadas sobretudo a partir dos anos cinquenta.

Fernando Lopes-Graça publica em 1953 *A Canção Popular Portuguesa*. Nessa sua obra de referência, considera que a par da literatura, artes plásticas e arquitectura, "a canção popular, como produto e documento da actividade estética, que de toda a evidência é, tem jus a ser recolhida, arquivada e estudada, e tanto mais quanto ela pode na realidade prestar incalculáveis benefícios de ordem educativa e artística" (1953:7). A crítica dos neo-realistas ao tipo de "aproveitamento" que o regime faz destas manifestações culturais está bem clara quando diz:

> Por toda a parte se formam "ranchos folclóricos", os fornecedores do repertório musical ligeiro inundam o mercado com os seus "arranjos folclóricos", as vedetas da rádio brilham no "estilo folclórico", os restaurantes anunciam os seus "pratos folclóricos", há os trastes e adornos caseiros folclóricos - enfim, o folclore invadiu tudo, o folclore tornou-se uma tineta, uma doença, um modo de vida (idem:9).

Critica, assim, este transformar da cultura do povo em "divertimento banal", que serve de mero "cartaz turístico", defendendo que se deve reagir contra este abuso, que usa o pitoresco "que, com uma tal dose de ironia complacente, tem servido de pretexto a certa

---

personificadas, em paralelo com a Volúpia, prolongam as promessas de algo que não corresponde ainda ao que o herói procura incansavelmente. Só quando, depois de atravessarem a Floresta escura e negra, os jardins encantados, a Fonte de Madrepérola, a Serra das Pedras Negras, o Vale de Lágrimas do Reino da Escuridão e muitos outros espaços, conseguem finalmente chegar à "Janela da Alma", onde vêem a Flor do Liro-Lar, que lhes permite, finalmente, aceder à flor da vida que é a Alegria da Alma.

O acumular de peripécias, de provas pelas quais os heróis têm de passar, o seu sentido quase esotérico, por vezes, místico, outras; o acumular de espaços e personagens emblemáticos dos contos tradicionais, a repetição de episódios idênticos, com recurso a nomes e títulos de contos de Ana de Castro Osório (que o autor, relembremos isso, indica como seus inspiradores), tudo isso torna o texto excessivamente denso e com uma evolução dramática demasiado lenta. No entanto, estas características revelam as variadíssimas potencialidades significativas dos textos em que o autor se inspirou e é por essa razão que considerámos importante salientar estes aspectos, ainda que sinteticamente.

arte edulcorada e fútil, pinturrilhada e falsa que, não sem alguma pretensão, se usa rotular de nacionalista" (idem:10).

Referindo-se especificamente à música, defende que a organização de um Cancioneiro Geral (de folclore) e a sua divulgação seria "uma obra das mais meritórias e de alto alcance pedagógico, artístico e nacional", permitindo que os portugueses e, em particular as crianças, se identificassem "consigo mesmo e com a terra-mãe" (idem: 40). Termina o texto que antecede a antologia reafirmando "(...) uma desejável, mas sem dúvida de delicada efectivação, reactivação das artes populares, mediante uma campanha de valorização do folclore, encarado na sua função estética e social, que não no seu aspecto meramente pitoresco e turístico" (Lopes-Graça, 1953: 54).

Em 1956, surge o 1º fascículo dos *Contos Tradicionais Portugueses*, compilados e comentados por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira e em 1958 a edição completa dos contos, em 2 volumes (mais precisamente, o 1º vol. em 1957 e o 2º em 1958).

Nos anos 60, continua a incidência em publicações deste tipo. É nesta altura que Michel Giacometti começa a fazer trabalho de campo com Lopes-Graça na recolha de música popular.

Em 1963, o ex-colaborador da revista *presença*, Branquinho da Fonseca, publica um volume com o título *Contos Tradicionais Portugueses*. No prefácio a essa publicação, valoriza os contos porque eles "mostram como o homem tem lutado, desde sempre, para recusar a realidade mesquinha e pobre do mundo em que vive" e pelo que "neles há do sonho e da esperança que estão na condição humana".

Em 1964, um ano depois da publicação do romance de J.G.Ferreira alvo da nossa análise, *Aventuras de João Sem Medo*, vem a lume o *Romanceiro Geral do Povo*

Português, organizado por um dos expoentes do Neo-Realismo: Alves Redol[33]. O interesse por este tipo de literatura, da parte de Alves Redol, já se manifestara na organização do *Cancioneiro do Ribatejo*, publicado em 1950.

É de salientar a colaboração de Fernando Lopes Graça e Maria Keil no *Romanceiro Geral do Povo Português*, atestando o empenho conjunto neste tipo de recuperação da cultura popular.

Do prefácio, da autoria de Alves Redol, não se retiram conclusões significativas ao nível de motivações ideológicas da colectânea vinculadas ao neo-realismo. No entanto, não deixa de se referir o papel da "nossa gente mais humilde" na transmissão da literatura tradicional, salientando-se, na sequência das teorias e definições de Menéndez Pidal, que:

> Estes fenómenos não são, portanto, obra do desejo ou mesmo do génio de um indivíduo, mas verdadeiras decisões colectivas, nas quais intervém depois a marca individual dos diversos repetidores, embora sujeita sempre ao veredicto da colectividade, que só essa lhe põe o cunho da duração (1964: VIII).

Alves Redol inclui, no entanto, neste romanceiro, poesias de autor, que considerou "parte integrante desta obra colectiva", como explica logo no início do prefácio, acrescentando depois que se serviu também "de autores portugueses ainda vivos que se inspiraram nas formas tradicionais, mesmo que, por exemplo, no caso concreto da "Xácara das bruxas dançando", de Carlos de Oliveira, a composição poética só haja herdado o espírito dos romanceiros" (idem: XI).

Interessa-nos salientar este critério de Alves Redol por várias razões: primeiro porque se estabelece intencionalmente um diálogo entre textos tradicionais e contemporâneos; depois porque esse diálogo é estabelecido, mais do que uma vez, através de textos de escritores neo-realistas (não só no caso já referido, mas também, por exemplo,

[33] Na folha de rosto consta: "Texto literário organizado, prefaciado e anotado por Alves Redol. Texto musical escolhido, comentado e prefaciado por Fernando Lopes Graça. Ilustrações e arranjo gráfico de Maria Keil".

com Joaquim Namorado e o seu "Romance de Federico" - sobre a morte de Federico García Lorca); finalmente, porque estes textos seleccionados por Alves Redol ilustram, por um lado, entendimentos ideológicos da funcionalidade da literatura tradicional referidos no Inquérito promovido pela *Vértice* em 1965, e do qual falaremos a seguir, e, por outro lado, porque eles nos permitem verificar como também nestes casos, as margens do texto (de que fala Carlos Reis e sobre as quais nos debruçaremos mais detalhadamente quando analisarmos os contos de António Torrado e Alice Vieira) são importantes para o investimento ideológico.

Se o título "Romance de Federico" vincula intencionalmente o texto a uma referência cultural ancestral, popular, autêntica, transpondo-se para o homem homenageado essas características, "Xácara das bruxas dançando"[34] é um título que, para além dessas implicações, assimila outras conotações. O poema assume-se como crítica social e histórica a um poder que deixou o país "com laranjas de oiro" apodrecer. Desaparecem castelos, armas e tesoiros, desaparecem caravelas, e em seu lugar surgem bruxas e padres da Inquisição e "As bruxas andam de roda/ entre o visco dos morcegos;/

[34] Consideramos tratar-se de um texto tão rico de dimensão ideológica através da simbologia que decidimos transcrevê-lo: "1. *ERA outrora um conde/ que fez um país,/ com sangue de moiro,/ com laranjas de oiro,/ como a sorte quis!//* Rataplã no escuro!/ - são bruxas que dançam,/ quando a noite dança,/ são unhas de nojo,/ são bicos de tojo,/ no tambor da esperança!// Ventos sem destino/ que dizeis às ramas?/ - Desgraça bramindo/ é a nós que chamas!// *No país que outrora/ um conde teceu/ as laranjas de oiro/ dão bruxas de agoiro/ e ventos do céu!//* Rataplã no escuro!/ - anda o Sol de costas/ e as bruxas dançando,/ e os ventos do norte / sobre nós espalhando/ as tranças de morte!// As estrelas mortas/ apagam-se aos molhos./ - Vem, lume perdido,/ florir-nos os olhos!// 2. Ama, estarás ouvindo/ a história que vou contando?/ - Ó Ama Pátria dormindo,/ desde quando.../// As bruxas andam lá fora/ - e eu chorando/ versos do país de outrora!// Dançam bruxas a ganir/ de mãos dadas com o vento./ - Ama, acorda! Sopra o lume!/ E não me deixes dormir/ na noite do pensamento!// 3. *Ó castelos moiros,/ armas e tesoiros,/ quem vos escondeu?/ Ó laranjas de oiro, / que vento de agoiro/ vos apodreceu?//* Há choros, ganidos,/ à luz da caverna/ onde as bruxas moram/ - onde as bruxas dançam/ quando os mochos amam/ e as pedras choram!// *Caravelas, caravelas,/ mortas sob as estrelas/ como candeias sem luz!/ E os padres da Inquisição/ fazendo dos nossos mastros/ os braços da nossa Cruz!//* As bruxas andam de roda/ entre o visco dos morcegos;/ andam de roda, raspando/ as unhas negras de nojo/ - na noite morta do povo/ como num tambor de rojo!// 4. E o tempo murchando/ a luz de idos loiros!/ - Ó Ama, até quando/ estaremos chorando/ os castelos moiros?// Lá vão naus da Índia, lá se vão tesoiros!/ E as bruxas dançando/ e os ventos secando/ as laranjas de oiro!// - Ama, até quando?// Na noite das bruxas/ o lume no fim/ e o vento ganindo!// - Ama, estarás ouvindo?// O lume no fim/ e os homens dispersos!// - Ama, tens frio!/ Cinge-te a mim/ e aquece-te ao lume,/ queimando os meus versos!".

andam de roda, raspando/ as unhas negras de nojo/ - na noite morta do povo/ como num tambor de rojo!".

Ora, Alves Redol cita Teófilo Braga que, na *História da Poesia Popular Portuguesa*, define xácara como "o nome dado aos romances que celebravam os feitos audaciosos e crimes dos meliantes". Conhecendo nós o posicionamento ideológico destes autores, não podemos deixar de estabelecer uma relação de intencionalidade de investimento ideológico não só da parte de Carlos de Oliveira, mas também da parte de Alves Redol, ao fazer a selecção deste texto.

Os responsáveis pela "desgraça bramindo", pelo espalhar das "tranças da morte", pelos choros e ganidos são necessariamente os meliantes, que, neste contexto, não podemos deixar de identificar com os detentores do poder político da época, que isolava o País e reprimia o povo. Aliás, o poeta dirige-se à Ama, a qual é uma metáfora do País, já que, em certo momento, elas são identificadas: "Ó Ama Pátria dormindo".

Um caso *exemplar* do investimento ideológico nos títulos é o *Novo Cancioneiro*[35].

Sendo a principal publicação conjunta de poesia neo-realista, consideramos extremamente significativo para a perspectiva que nos interessa a escolha deste título. Ele remete para essa linha de continuidade na cultura, estabelecendo uma relação de paratextualidade e de arquitextualidade com o Cancioneiro Popular.

[35] Colectânea de dez livros de poesia, publicada em Coimbra, entre 1941 e 1944.

4. E A TEORIZAÇÃO ESTÉTICO-IDEOLÓGICA SOBRE O INTERESSE DE PRESERVAÇÃO DESTA CULTURA?

A revista *Vértice* (nº261, Junho), em 1965, dá início a um inquérito - "Sobre o aproveitamento estético do folclore" -, que se desenvolve em mais dois números (nº262, Julho de 1965 e nº263, Agosto de 1965), ao qual responderam, na primeira parte, José Régio, Armando Bacelar, Vergílio Pereira e Lúcio Costa, salientando-se as várias tendências dos artistas e estudiosos convidados.

Do conjunto das seis perguntas[36] salientamos a última: "Qual o seu papel [do folclore] na cultura e em que medida pode interessar o seu aproveitamento e a sua reelaboração na arte culta?".

Das respostas a esta pergunta, apresentamos algumas das mais significativas. José Régio considera que:

> (...) uma nação não chega a verdadeiramente atingir a sua maturidade própria senão através, digamos, duma comunicação com o seu folclore. Que esta comunicação se consciencialize, se aprofunde, - e será um conhecimento de capital importância na sua cultura. (1965, nº261: 487).

Afirma ainda "que entre ele e as obras cultas mais gloriosas se pode chegar a descobrir aquela fraternidade primitiva".

Armando Bacelar, crítico literário, concretiza em exemplos de criação literária a riqueza desse diálogo, dizendo:

[36] As outras perguntas que constituem o Inquérito são as seguintes: 1. Que pensa do critério que tem presidido à recolha de elementos e materiais folclóricos? 2. Qual a extensão dessa recolha? 3. O que se lhe oferece dizer acerca da fixação e conservação dos elementos recolhidos? 4. Acha que esses elementos se encontram ao alcance dos estudiosos que os queiram compulsar? 5. Que meios encara para uma fiel divulgação do folclore? 6. Qual o seu papel na cultura e em que medida pode interessar o seu aproveitamento e a sua reelaboração na arte culta?

(...) a prospecção e difusão do folclore, bem como o gosto generalizado por ele, tendem a informar necessariamente a arte culta. Para não ir mais longe, não serão tão concludentes as experiências dum Carlos de Oliveira ou, bem recentemente, dum Manuel Alegre, ao impregnarem muitas das suas poesias de elementos sabiamente extraídos do folclore?! Perderão elas validade ou originalidade, por isso, ou antes, bem pelo contrário, não estará (aí) precisamente um elemento do seu enriquecimento?! (idem: 489).

Também o maestro Vergílio Pereira defende que "O aproveitamento de temas verdadeiramente folclóricos, muito pode contribuir para imprimir carácter verdadeiramente nacional às nossas composições de música culta" (idem: 490).

As opiniões não são, no entanto, unânimes. O arquitecto Lúcio Costa responde: "Discordo dessa *reelaboração*; papel de lastro e eventual presença; interessa como lição para fazer *outra coisa*" (idem: 487).

Voltando à posição de Régio, aqui temos um apontamento que ilustra como este escritor não pode ser redutível a uma certa crítica que ao longo das décadas o tem vinculado a um posicionamento estético-ideológico que consideramos ser bastante mais flexível do que aquele que lhe tem sido consignado. Saliente-se que o neo-realista João José Cochofel, em resposta ao mesmo inquérito, no nº 263, relativamente à última pergunta, diz que prefere citar José Régio (sublinhado nosso), o qual soube sintetizar a questão em "palavras lapidares", acrescentando: " O que não quer dizer, claro está, que cada artista deva beber directamente dos mananciais da linfa popular, nem que se considere o folclore a chave mágica que abra todas as portas das artes...".

Outros nomes da vida artística e cultural portuguesa da época, que respondem ao inquérito neste número da *Vértice*, são Francine Benoit e Mário Simões Dias, ensaístas musicais, e o arquitecto Francisco Keil do Amaral. Este último, também em resposta à pergunta nº6, escreve:

Esta, quanto a mim, é a pergunta fundamental – a que interessava, realmente, fazer e cujas respostas são susceptíveis de alterar o sentido e a utilidade das perguntas anteriores. (...) Eu creio, desde há muito, que um razoável conhecimento das formas regionais

populares, não eruditas, da expressão musical, ou literária, ou artística (ou de todas elas se for possível), mormente das que lançaram raízes profundas nos diversos meios característicos (e por isso perduraram) é bastante salutar. Tonifica; fecunda; adensa; esclarece muitas coisas e alicerça outras...[37].

As respostas que mais nos interessam são sobretudo as correspondentes a esta última pergunta. Do testemunho do ensaísta musical Mário Simões Dias é também essa parte que nos interessa salientar: " Só as artes nacionais – não digo nacionalistas, - com todos os seus particularismos, podem ascender a um plano universal, porque não há universalismo sem verdade, sem autenticidade, sem humanidade, isto é em fidelidade do homem e de si próprio e às raízes de que provém" (sublinhado nosso).

No nº 262 da *Vértice* tinham sido Câmara Cascudo, Jorge Dias e Bernardo Santareno os inquiridos, unânimes na defesa de que "toda a cultura é continuação", sendo o folclore fonte de inspiração, manifestando-se, no entanto, Jorge Dias bastante céptico quanto à mobilização que a cultura popular poderá fazer junto dos jovens. Relembrando o

[37] O teor da resposta completa é o que se segue: "Esta, quanto a mim, é a pergunta fundamental – a que interessava, realmente, fazer e cujas respostas são susceptíveis de alterar o sentido e a utilidade das perguntas anteriores. Parece-me claro, com efeito, que o interesse da recolha de peças folclóricas, pode ser completamente diferente se a considerarmos como um simples registo de aspectos da cultura popular, para que se não percam e nos sirvam de entretenimento ocasional, ou se a considerarmos como algo de mais profundo e útil para o esclarecimento das nossas próprias raízes nestas regiões do Mundo – da nossa condição de *homens que pertencem a uma terra* e em cuja obra isso se há-de reflectir. Eu creio, desde há muito, que um razoável conhecimento das formas regionais populares, não eruditas, da expressão musical, ou literária, ou artística (ou de todas elas se for possível), mormente das que lançaram raízes profundas nos diversos meios característicos (e por isso perduraram) é bastante salutar. Tonifica; fecunda; adensa; esclarece muitas coisas e alicerça outras...

Mas há quem pense que neste nosso Mundo em rapidíssima evolução e forçado à interdependência , é indispensável alijarmos esse lastro de ancestralidades regionais para criarmos em nós próprios a disponibilidade conveniente para a realização de obras de significado e aceitação universais.

Poço de contradições, de que não consigo desenvencilhar-me, eu próprio reconheço também a validade desse raciocínio.

Um grupo de arquitectos, de que fiz parte, meteu ombros a uma recolha sistemática de elementos para um "Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa", publicado após dois anos de estudo e conclusões. A tarefa apaixonou-me profundamente...

Mas várias vezes, enquanto a realizava, assaltavam-me dúvidas sobre o seu alcance efectivo; várias vezes o segundo ponto de vista se introduziu subrepticiamente nos meus pensamentos e me perturbou o entusiasmo.

Parece-me, pois, que valeria a pena debater um pouco mais este aspecto fundamental do problema posto pela vossa revista – e aqui deixo a sugestão. Para mim seria muito útil. Mas para muita gente também, estou certo.

enquadramento político-ideológico que nos interessa analisar, vale a pena salientar, nas respostas de Jorge Dias, a propósito do ensino do folclore, em muitos países, "como elemento de formação e de diferenciação regional e nacional", o exemplo seguinte: "Os próprios países comunistas esforçam-se imenso por preservar o folclore nas escolas e em grupos recreativos".

*

* *

A propósito das influências externas que os neo-realistas vão bebendo e que os levam a reagir ao aproveitamento nacionalista da cultura popular, é inevitável falar de um ideário que se constrói através de figuras de referência, como por exemplo Bela Bartok.

Fernando Lopes Graça refere-se-lhe, por exemplo, n' *A Canção Popular Portuguesa* (1953: 31 e 53) e escreve até um livro sobre ele, *Bela Bartok. A sua personalidade e a sua obra* (1953).

Ora, a incidência destas publicações a partir dos anos 50 e 60, como tivemos já oportunidade de verificar, para além da motivação socio-política que referimos, parece-nos desenvolver-se neste período, e não antes, também por razões de evolução estético-literária.

A questão da *funcionalidade* da dimensão estética condicionou fortemente, nos anos de implantação, a literatura neo-realista, cujo amadurecimento "passou obrigatoriamente pela conceituação de domínios tão relevantes como o dos géneros literários e o da expressão da ideologia na literatura" (Reis,1983:76). Daí que Carlos Reis se debruce sobre "as dificuldades de conciliação do empenhamento literário com as exigências do discurso poético" (idem:108), salientando, entre outros aspectos, o contraste entre a representação simbólica, frequente no discurso poético, e a linearidade

representativa da narrativa. Assim,

(...) por várias razões, a poesia que se propunha como programa de empenhamento e, desde logo, como sua prática, acaba, certamente sem disso se aperceber, por demonstrar a sua inadequação a tal programa: porque se desajusta da temática visada, mas sobretudo porque a representação simbólica e a concentração sintética podem tender a obscurecer a desalienação e a consciencialização social inerentes a esse programa de empenhamento (Reis, 1983: 110).

Ora, a literatura tradicional, das canções aos romances e aos contos, caracteriza-se por processos estético-narrativos fortemente divergentes dos preconizados pelos teóricos pioneiros do neo-realismo literário, colocando problemas idênticos aos abordados por Carlos Reis, quando analisa a produção poética dos neo-realistas. Todos estes textos são fortemente simbólicos e sintéticos, não apresentando explicações adicionais que esclareçam o leitor (como é frequente acontecer nos textos narrativos neo-realistas que se socorrem de símbolos. Veja-se um exemplo em *Esteiros* (1941), de Soeiro Pereira Gomes, onde "é o narrador que explicita definitivamente a intencionalidade semântica do símbolo e sobretudo a sua extensão à situação concreta das personagens – bem como, em função da pragmática ideológica que o romance persegue, dos destinatários que ele visa" (idem: 531).

O romance tradicional caracteriza-se frequentemente, na estrutura narrativa, por elipses e finais abertos – características que estão longe de ser as mais adequadas à garantia de desempenho de uma função eficaz junto do público, ao nível de facilidade de descodificação da mensagem. No entanto, "(...) a utilização de símbolos revelar-se-á, no decurso da evolução neo-realista, uma opção assumida de forma decidida, opção que não deixará de afectar o vigor programático e injuntivo do movimento" (Reis,1983: 530).

Esta evolução parece-nos fulcral para o novo olhar que alguns neo-realistas lançarão sobre os textos de literatura tradicional. Por outro lado, muitos desses textos, sobretudo contos, desenvolvem-se no espaço rural, apresentando situações e personagens de classes sociais desfavorecidas, muitas vezes em confronto com os senhores poderosos,

características que se enquadram nas linhas temáticas privilegiadas pelo neo-realismo. Relativamente ao espaço, como verifica Carlos Reis, "(...) a narrativa que optava por espaços rurais (bem como pelos fenómenos socio-económicos a eles inerentes) estava destinada a disfrutar de uma projecção cuja explicação passa necessariamente pela análise dos fundamentos ideológicos em que a teorização neo-realista se apoiou." (idem:173).Os espaços e personagens que enchem os contos tradicionais são referidos por Carlos de Oliveira, nos textos "O tesoiro ao sol" (1957 e 1958) e "O que é o povo?" (1970)[38], particularmente os que surgem nos contos seleccionados por ele e por José Gomes Ferreira em *Contos Tradicionais Portugueses* (1958)[39], com selecção feita a partir de um conjunto mais alargado de colectâneas de contos (de Teófilo Braga, Adolfo Coelho, Consiglieri Pedroso, Ataíde de Oliveira, José Leite de Vasconcellos, Tomás Pires e outras publicações, como versões apresentadas por António Alexandrino e anteriormente publicadas na Revista *A Tradição*).

No primeiro artigo, Carlos de Oliveira, dizendo que fez uma espécie de inventário das paixões, costumes e intenções sociais constantes nesses contos, debruça-se sobre a secção que designaram de "Manhas, patranhas e artimanhas" e chama a atenção para a insistência da referência à comida ("Muito se come por estas páginas fora e muito se pensa em comer"), ao Diabo, aos santos, às beatas e padres, à justiça, às mulheres, ao trabalho (quase sempre trabalho no campo), aos médicos, aos avarentos e ao mar. Deste conjunto de elementos, aqueles que têm presença menos significativa são os que dizem respeito à hagiologia e ao mar. Neste último caso, Carlos de Oliveira contrapõe os contos ao cancioneiro popular, onde, segundo Jaime Cortezão, a presença do mar é muito importante.

[38] Ambos estes textos estão incluídos em *O Aprendiz de Feiticeiro* (1973) (1ª ed., 1971).
[39] Esta publicação saíu primeiro em fascículos, os quais foram agrupados numa edição de 1958, em 2 volumes, tendo depois havido uma reedição em 4 volumes, em 1975 (Lisboa, Iniciativas Editoriais), a partir da qual se fizeram as reedições posteriores.

Em 1970, quando escreve "O que é o povo?", Carlos de Oliveira pode já lançar um olhar sobre três décadas de criação literária neo-realista e concluir, no entanto:

> (...) o povo não é, pelos vistos, um tema exclusivo dos neo-realistas nem é também o único tema deles. (...) o povo, os rurais, a sua linguagem, os caciques, a denúncia da exploração económica e política, os temas sociais, o colonialismo financeiro, regressam pouco a pouco à superfície da literatura moderna, sobretudo através dum ou outro romancista sul-americano. Regressam sob formas literárias diferentes, já se vê, e algumas de raiz popular. (1973: 231-232).

Voltando à época da publicação da colectânea organizada pelos dois amigos, José Gomes Ferreira, que foi responsável pelo Prefácio, refere-se aí aos contos como "essa matéria maravilhosa, hoje definitivamente desvirtuada pelo Livro e pelo Cinema com adoçamentos comerciais e veniagas de filmes de desenhos animados em série (...)" (1977: XVIII).

Em 1975, J. Gomes Ferreira publicara um conjunto de textos sob o título genérico de *O racismo, as fábulas, os prodígios e as artes mágicas nos contos tradicionais portugueses* (1958)[40] que são, para além do Prefácio referido, a sua principal reflexão sobre o conteúdo e significado dos contos tradicionais. Debruçando-se sobre a problemática das origens e marcas culturais dos contos, conclui "que a ilusão de originalidade destes contos diminui à medida que aumenta a cultura de quem os lê - emprestando por comodidade à palavra cultura o conteúdo restrito da acumulação de conhecimentos" (1980:125).

No último texto deste conjunto[41], com o título "Artes mágicas", onde tenta destrinçar alguns fios que interligam a "baralhada desordenada dos contos de encantamento", inclui uma "Nota Final" que clarifica os seus objectivos e os de Carlos de Oliveira ao dedicarem-se à organização dos *Contos Tradicionais Portugueses*:

Algumas pessoas, creio que insatisfeitas com os salvados da novelística popular portuguesa

[40] Incluídos em *Gaveta de Nuvens. Tarefas e Tentames Literários*, 1980, 2ªed. (1ª ed. 1975).
[41] Os outros são: "O racismo", "Os animais já falaram", "Mistérios e prodígios".

- tão valiosa aliás - reunidos, quase no último momento, pelo providencial grupo de sábios etnólogos do fim do século passado, princípio deste - queriam, ao que parece, exigir-nos a descoberta de outros contos, novinhos em folha, diferentes, inéditos, inventados talvez.

Ora, como é lógico, o nosso trabalho não poderia reflectir senão a erudição ambiente atrasada da famosa falange de Adolfo Coelho, Teófilo, Leite de Vasconcellos, Consiglieri Pedroso, Tomás Pires, etc.

Limitámo-nos por isso a envesgar o problema do ângulo literário e nada mais - O "nada mais" que pertenceria a outros eliminar (sublinhado nosso).

Aliás, já em 1958, no Prefácio a esta obra, indicara que os textos tinham sido escolhidos de um ponto de vista estético, onde "algo se afasta do conceito e da beleza literária corrente" (1977: X), ficando claro que a motivação de José Gomes Ferreira, ao contrário da de Pires de Lima (cf. *supra*, Capítulo III, Ponto 1.), não é essencialmente educativa e moralista, mas sim estética.

Fica, também, definitivamente clarificado que o "trabalho de campo" não interessava aos compiladores, nem, aliás, de uma maneira geral, interessou aos neo-realistas (caso à parte o de Lopes-Graça, bem entendido).

J. Gomes Ferreira, à sua maneira de humorismo poético, termina dizendo: "Quanto aos tais contos novos, desculpem, mas na nossa qualidade de poetas - só se fossem os Contos Populares da Lua".

Tentámos verificar se estas diferentes posturas estético-ideológicas face ao interesse dos contos levara estes compiladores a fazerem escolhas de textos muito diferentes. Assim, seleccionámos 7 contos de entre os que surgem simultaneamente nas antologias organizadas por J. Gomes Ferreira (em conjunto com Carlos de Oliveira) e por Pires de Lima: " O coelhinho branco", "Frei João sem cuidados", "A cacheirinha", " O Príncipe com Orelhas de Burro", "A máquina maravilhosa", "A gaita milagrosa" e "A adivinha do rei".[42]

[42] Os 4 primeiros contos estão inseridos em *Selecção de Contos Populares para Crianças* (1948); os 2 seguintes na *Selecção de Contos Populares para Crianças (II série)* (1957); o último conto faz parte do volume *Histórias que o Povo Conta* (1960).

Introduzimos um outro critério para esta escolha - o facto de estes 7 contos estabelecerem também diferentes relações de intertextualidade com os romances e contos dos autores que vamos analisar mais em particular - José Régio, J. Gomes Ferreira, António Torrado e Alice Vieira.

A versão do conto " O coelhinho branco" não é coincidente nas duas antologias, ainda que ambas as versões apareçam no volume organizado por Consiglieri Pedroso (1992: 78 e 138). A versão escolhida por Pires de Lima é menos rústica, menos erótica e mais "palaciana" do que aquela que J. Gomes Ferreira e Carlos de Oliveira escolheram, com o título "O Coelhinho" (1977, III : 689). Na 1ª versão referida, o coelhinho rouba à princesa um pente, um laço e um anel, enquanto na 2ª versão rouba uma liga da meia, um lenço e o grilhão de ouro com o retrato do rei (objectos bastante mais íntimos); na 1ª , é a aia que ajuda a princesa a encontrar o coelhinho, que virá a transformar-se num príncipe, enquanto na 2ª é uma velha que resolve dirigir-se ao palácio, a qual come broa de milho e sardinhas assadas a meio do caminho; o morto que, na 2ª versão, a princesa encontra quando vai procurar o coelhinho não surge na 1ª versão referida do conto; enquanto a versão escolhida por Pires de Lima termina com o casamento da princesa e do coelho que afinal era um príncipe, a escolhida por J. Gomes Ferreira termina com a velha dizendo, depois de chegar a casa com "muita riqueza":

> Minha casa, minha casinha,
> Não há casa como a minha,
> Vá pró diabo a senhora rainha!

Estes são apenas alguns exemplos que ilustram como a 1ª versão se adequa mais aos objectivos educativos defendidos por Pires de Lima[43].

[43] Mais algumas considerações sobre este conto serão feitas no capítulo sobre as reescritas de contos tradicionais por Alice Vieira, já que foi um dos que funcionou como matriz da reescrita de *Fita, Pente e Espelho*.

"Frei João sem cuidados" surge nas duas antologias e corresponde à versão apresentada por Teófilo Braga (1994, I: 204), não havendo portanto considerações a tecer sobre essa escolha na perspectiva que nos interessa. De referir, no entanto, que na *Selecção* feita por Pires de Lima, em 1957, é incluída uma outra versão do conto, "Frei Manuel sem cuidados", constante *de Contos Tradicionais do Algarve*, de Ataíde de Oliveira (s/d: 62-63), a qual, no entanto, não nos parece que introduza qualquer elemento novo relativamente a implicações ideológicas (basicamente, a diferença das duas versões situa-se ao nível das questões colocadas pelo rei ao frade: "Quantas alcofas de terra produz este serro, onde é o meio do mundo, e o que penso eu no momento de me dares estas respostas", em vez de "Quanto pesa a Lua?", "Quanta água tem o mar?" e "Que é que eu penso?". Também o final inclui um episódio que não surge na primeira versão referida e que corresponde a mais uma prova de esperteza dada pelo moleiro, recompensada, desta vez, em dinheiro, pelo rei - o que, eventualmente, pode introduzir uma nuance de reconhecimento do rei relativamente às qualidades dos seus súbditos).

No que diz respeito ao conto "A cacheirinha", ambos os colectores seleccionam a versão que aparece em Adolfo Coelho (1993:154). Lembramos que versões como as apresentadas por Teófilo Braga, "Desanda Cacheira" (1994, I:173) e por Ataíde de Oliveira, "A cacheira" (s/d, I: 52), apresentam uma linguagem mais vernácula: por exemplo, as palavras mágicas usadas são "mija dinheiro", em relação a uma burra e a um cordeirinho, em vez de "Põe-te mesa", "Peneira, peneirinha" ou "Desanda, cacheirinha", que surgem na versão escolhida tanto por Pires de Lima como por J. Gomes Ferreira[44].

Quanto ao "Príncipe com Orelhas de Burro", as versões seleccionadas pelos nossos autores são coincidentes, correspondendo à de Adolfo Coelho (idem: 229). Debruçar-nos-

[44] Este conto serve também de matriz a Alice Vieira, como veremos, em *Desanda cacete*.

emos sobre ela no capítulo dedicado à ánalise do romance de Régio *O Príncipe com Orelhas de Burro*.

Tanto "A máquina maravilhosa" como "A gaita milagrosa" são, nas duas antologias coincidentes, correspondendo à versão apresentada por Ataíde de Oliveira (s/d, II: 239 e 211)[45].

Finalmente, tendo em conta a nossa amostra, verificámos que também no caso de "A adivinha do rei" as versões são coincidentes, correspondendo a uma das versões apresentadas por Teófilo Braga (1994, I: 186). Pires de Lima introduz apenas alterações ínfimas, ao nível de vocabulário e organização sintáctica (por exemplo, "teiró" é substituído por "ódio")[46].

Esta amostragem de textos não nos permite retirar conclusões globais sobre o tipo de selecção de contos feita por Pires de Lima (de forma a assinalar uma consequência evidente nessa escolha, decorrente do seu posicionamento ideológico), mas a selecção dos mesmos contos e inclusivé das mesmas versões, por vezes, feita por autores política e esteticamente posicionados de forma tão diferente, significa que tanto do ponto de vista ideológico do Estado Novo, como do Neo-Realismo, há potencialidades a explorar, o que permite verificar as formas de refuncionalização da Literatura Tradicional.

Ainda na década de 70, saiu uma outra colectânea de contos, organizada também em conjunto por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira, *Exemplos, Sentenças e Proveitos. Contos Tradicionais* (s/d) , demonstrando a permanência do interesse por estes textos, neste contexto epocal e por parte destes autores em particular.

---

[45] Estes contos são também referidos a propósito das intertextualidades com *A Máquina Prodigiosa de Pedro Ovelheiro*, *Toca que Toca, Dança que Dança*, e ainda, de forma mais difusa, com *Olho Vivo, Pé Ligeiro e Mais Amigos*, de António Torrado.

[46] Este é outro conto que iremos reencontrar nas reescritas de Alice Vieira, num texto com o mesmo título e estabelecendo, aliás, alguns pontos de contacto com "Frei João Sem Cuidados".

Apesar dos posicionamentos estéticos diferentes, Carlos de Oliveira, José Gomes Ferreira, José Régio ou Branquinho da Fonseca parecem, no que diz respeito ao seu interesse pela literatura de cariz popular, beber na mesma fonte romântica da concepção do texto popular, ainda que a reelaborem de forma bastante diferente.

A imagem da Bela Adormecida parece ser uma das que atraíu todos estes autores, tendo como objectivo a desconstrução do mito, procedimento idêntico, mesmo em termos ideológicos, ao que abordamos em autores modernos de Literatura Infantil.

Carlos de Oliveira, por exemplo, escreve, em 1957, o conto "A bela adormecida" (incluído em *O Aprendiz de Feiticeiro*) que é percorrido por uma violência sexual e moral, com um final dramático totalmente ao invés do do conto tradicional, tão distante de todo o possível horizonte de expectativa do leitor, criado pelo título, que é óbvia a subversão ideológica que está em causa – no mundo real e cruel as belas adormecidas não têm príncipes que as salvem. São elas próprias que abrem os seus caminhos, onde os "príncipes" podem significar morte e drama, onde, eventualmente, elas próprias poderão procurar a morte.

Branquinho da Fonseca integra no conto *O Barão* (1942, o mesmo ano da publicação de *O Príncipe com Orelhas de Burro*, de José Régio), uma personagem que nunca aparece na diegese, apenas é referida por essa outra estranha personagem que é o Barão, a qual será, talvez, imaginária e que é designada por "Bela Adormecida", simbolizando, eventualmente, um ideal inatingível ou, quiçá, os riscos de entrega a uma fantasia excessiva, que colide com o real.

Do volume de contos *Bandeira Preta* (1956), deste autor, vale a pena salientar "Histórias da Meia-Noite" e "Os Olhos Deslumbrados". No primeiro, tudo se desenrola no contexto tradicionalmente associado ao "acto de contar" - uma criança ouve, fascinada, as

histórias de um homem aventureiro, ambos sentados junto à fogueira. São histórias de fantasmas, de lobisomens e de moiras encantadas.

Curiosamente, a figura da velha criada surge com um papel invertido relativamente ao estereótipo da imagem do contador de histórias. Aqui, a velha criada interrompe frequentemente o narrador, farta das bazófias de João Meco, e tenta chamar a criança-ouvinte à realidade: "Não faça caso, menino." Mas o poder encantatório da palavra é mais forte e Pedro "Nem a ouviu". O narrador destas histórias, censurado pela velha, preocupada em proteger o seu menino de perigos, responde:

> (...) Se fosse igual aos outros, sem pensar em fantasias, é que era um triste desgraçado. Hei-de desencantar a moira e entrar por aquela porta com ela na minha frente, pra vocês verem o que é uma rainha com o manto de seda e a coroa de lumes... E eu com a caldeirinha de oiro cheia duma água de onde você bebe um golo e fica logo uma rapariga de dezoito anos, capaz de um fantasma me cortar a mão como ao Januário... E o menino, se descobrir alguma moira encantada, conte-me tudo, que eu acredito. Não acredito é em quem só vê as coisas que toda a gente pode ver... e não arrisca nem um dedo à chuva... Boa noite!...
>
> Veio uma rabanada de vento, quando se abriu a porta da rua, e João Meco saiu para o escuro, a assobiar, feliz e venturoso, como se, desaparecendo nas trevas da noite estrelada, entrasse, com seu passo natural, no encantado mundo das grandes maravilhas. (1956: 122).

No conto "Os Olhos Deslumbrados", a relação que podemos estabelecer com o universo dos contos tradicionais é completamente diferente. Aqui, são as personagens que para ele remetem - é D. Almerinda, cujos longos cabelos e roupão de seda azul lhe davam "A majestade de bela rainha dum conto de fadas" e a "casa escondida entre as árvores", onde esta mulher vive e que se apresenta, como em muitos contos de fadas, segundo os arquétipos de Gilbert Durand, como o lado nocturno da existência oposto ao lado diurno e que tanto atrai o narrador, narrador esse que remete para uma vivência no limiar da adolescência: "(...) todo esse mundo latente e sombrio que vivia ao lado do meu mundo alegre e luminoso, tudo aquilo me atraía como um mistério." (idem:158).

Salientamos não só a atracção pelo mistério, mas também a forma como esse

mistério se constrói - através da transmissão oral e das transformações sofridas à mercê da imaginação de cada um:

> Mas o passado do Sr. Basílio [pai de D. Almerinda] era uma lenda que enchia a minha imaginação de histórias terríveis, em que havia florestas virgens, escravos, mortes e roubos, tudo confuso e vago, sem certeza de nada, pois as pessoas que falavam nisso também não sabiam bem (ibidem).

Voltando à figura da Bela Adormecida, em relação a Régio e Gomes Ferreira, nos Capítulos IV e V encontraremos exemplos que ilustram o que afirmámos atrás quanto ao fascínio exercido por esta figura arquetípica do imaginário tradicional. Esta é, no entanto, apenas uma constatação resultante da análise pormenorizada dos textos que seleccionámos, porque a pesquisa feita em vários tipos de documentação - desde espólios epistolares, a testemunhos epocais em revistas, a levantamentos bibliográficos - comprova, como já apontáramos, que não há teorização nem por parte dos neo-realistas nem por parte de figuras proeminentes do movimento literário que os antecede, como José Régio, sobre o papel da Literatura Tradicional na evolução e criação literária, seja ao nível estilístico-literário, seja ao nível sócio-ideológico.

O Inquérito promovido pela revista *Vértice* em 1965 é a iniciativa mais reveladora das preocupações de documentação da cultura popular.

Encontrámos, assim, indicadores fortes da preocupação latente com a Literatura de Tradição Oral, ilustrativos do interesse do qual comungam não só os neo-realistas, mas investigadores e escritores de outros quadrantes ideológicos e literários, como Fernando de Castro Pires de Lima ou José Régio.

Assim, de formas diferentes, os romances de Régio e de J. Gomes Ferreira, afirmam-se pela sua originalidade, mas também se enquadram numa corrente de interesse pelas potencialidades significativas múltiplas de um fundo de cultura tradicional. Sobretudo o romance *Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo* é publicado num tempo

que o "explica" ideologicamente e também literariamente, já que estabelece um elo entre uma tradição oral popular e um investimento ideológico-literário que, socorrendo-se dessa tradição, pretende atingir outras camadas socioculturais.

CAPÍTULO IV

JOSÉ RÉGIO E A RECONVERSÃO FILOSÓFICA DO INTERTEXTO DA LITERATURA TRADICIONAL

1. EM BUSCA DA MEMÓRIA DA VOZ - *DE POEMAS DE DEUS E DO DIABO* A *CONFISSÃO DUM HOMEM RELIGIOSO*.

Antes de nos centrarmos na análise do caso específico de *O Príncipe com Orelhas de Burro* (1942), referiremos diferentes níveis de intertextualidade que vários textos de José Régio[1] estabelecem com a literatura tradicional. Esses diálogos estabelecem-se tanto na poesia como nos textos dramáticos e na ficção e desde os primórdios da sua produção literária.

No Posfácio, de 1969, à reedição de *Poemas de Deus e do Diabo*, o seu primeiro livro de versos, cuja primeira edição é de 1926[2], escreve:

---

[1] José Régio nasceu em Vila do Conde, em 1901, e aí morreu, em 1969.

[2] A data da 1ª edição de *Poemas de Deus e do Diabo* registada no próprio volume e sempre referida nas bibliografias e nos textos críticos é 1925, mas em carta de 4 de Fevereiro de 1926, dirigida ao pai, José Régio refere que lhe é impossível ir a casa na data indicada pelo pai "por causa do meu livro. A zincogravura do desenho demora mais do que se esperava, mesmo a composição das últimas páginas atrasou um pouco, e além disso não posso ir sem ter definitivamente resolvido o problema da sua exposição e venda". Esta carta faz parte da *Correspondência Familiar. Cartas a seus pais* in Ventura, A. (1997: 112). Em nota de rodapé, o organizador clarifica que o livro em preparação era *Poemas de Deus e do Diabo*, com capa de Júlio, irmão do autor.

> (...) bem me apraz declarar que mal ouvi ou li versos com algum entendimento, me senti seduzido pelos velhos rimances, toadas, estribilhos, cantigas ou quaisquer outras formas da poesia popular (10ªed., 1984:135).

Na verdade, desde cedo José Régio adere, de forma mais ou menos elaborada, à criação inspirada na literatura de tradição oral, como ilustra o caso do seu apoio ao "Rancho das Rendilheiras do Monte", de Vila do Conde, para o qual escreveu, em 1924, uma dúzia de quadras ("O Monte Cantando", disperso nº81), para serem cantadas durante as festas de S. João daquele ano (Martines, 1999).

Assim se estabelece um campo de referências não só literárias mas vivenciais, ou até existenciais, que iremos encontrar ao longo de toda a sua obra, independentemente de géneros escolhidos e de épocas. Por exemplo, em obras de poesia mais tardias, como *Filho do Homem*, de 1961, e *Música Ligeira*, obra póstuma, de 1970, encontramos títulos que bebem nesta mesma fonte: veja-se "Cancioneiro de João Bensaúde"[3], no 1º volume referido, título de vários poemas que surgem alternadamente, como que ciclicamente, ao longo do livro; assim como dois poemas intitulados "Cantar de Amigo", que integram *Música Ligeira*, tendo o primeiro deles um ritmo e uma imagética tipicamente de quadra popular (1970: 31-32):

> O meu rapaz é bonito
> Mais que todos os rapazes!
> Tem um sorriso esquisito
> E uns olhos azuis-lilases.
>
> De esses olhos dessa cara
> Me desponta a mim o dia.
> Sem eles, bem eu cegara,
> Que a luz deles me alumia.
>
> Moça não há que o fitasse
> Que mo não tenha invejado.
> Matava quem mo roubasse!

[3] João Bensaúde aparecera já na *presença*, como um pseudónimo, ou quase heterónimo, de José Régio.Veja-se, a propósito do "Cancioneiro de João Bensaúde", o ensaio de Maria Aliete Galhoz, "Em torno de *Filho do Homem*" (1996: 72-73).

Não queira Deus tal pecado.

(...)

Buscai-o, moças do bando,
Dizei-lhe que eu aqui vim.
Que por ele estou penando,
Tenha, pois, pena de mim.
(...)

Há um subtil entrelaçar de algumas fórmulas e uma vaga temática das cantigas de amigo numa forma estrófica tipicamente popular. O segundo poema com este título mantém-se mais próximo da cantiga de amigo:

À beira do rio fui dançar... Dançando
Me estava entretendo,
Muito a sós comigo,
Quando na outra margem, como se escondendo
Para que eu não visse que me estava olhando,
Por entre os salgueiros vi o meu amigo.

Vi o meu amigo, cujos olhos tristes
Certo se alegravam
De me ver dançar.
Fui largando as roupas que me embaraçavam,
Fui soltando as tranças... Olhos que me vistes,
Doces olhos tristes, não n-o ireis contar! (1970: 65)

(...)

A propósito da diversidade de géneros, temáticas ou fórmulas tradicionais em que se inspirará ao longo da sua obra, para já apresentamos apenas mais um exemplo, retirado de *A Chaga do Lado* (1954), de recurso a fórmulas de canções infantis, aqui usadas não num contexto lúdico, mas como reflexo de um desencanto existencial:

"Onomatopeia"

Menino franzino,
Quase pequenino,
Pequenino, triste,
Neste mundo só...,

Menino, desiste
De que tenham dó!

Desiste, menino,
Que o mundo é cretino...
Deixa o teu violino,
Toca o sol-e-dó.

Cada teu suspiro
Cai ao chão no pó...
Canta o tiro-liro,
Tiro-liro-ló.

(...)

Menino, desiste!
Toca o sol-e-dó.
Canta o tiro-liro, repipiro-piro,
Canta o repipiro, tiro-liro-ló. (1983a: 91-92)

Logo o seu primeiro romance, de 1934, *Jogo da Cabra Cega*, cujo título remete para uma brincadeira de crianças com jogos tradicionais, se embebe neste campo semântico tradicional. Maria Aliete Galhoz (1996:13) considera que, neste romance, "A alusão não é contudo clarificadora, só estética e simbólica". O título cria um horizonte de expectativa de divertimento, como é intrínseco a qualquer jogo, mas o autor vai explorar sobretudo a dimensão metafórica da "cegueira". O "jogo" das personagens do romance desenvolve-se quase exclusivamente ao nível da complexidade das relações psicológicas, ao contrário do jogo tradicional, que se baseia na procura física, no toque sensorial do "outro" e na sua identificação:

"O jogo da cabra-cega é um jogo de muitos equívocos e de gestos em falso que divertem, por sua comicidade externa, os que estão vendo e que põem facilmente fora de si, por sua natural confusão, aquele que, cabra-cega, demora em tocar um companheiro, ou não consegue reconhecer o que tocou" (Galhoz, 1996:13).

Consideramos, no entanto, que esse jogo de equívocos e suas consequências é precisamente o que caracteriza, ao nível psicológico, o funcionamento das personagens do romance.

O nível mais ténue da intertextualidade com a literatura tradicional manifesta-se em alusões, como a que se verifica no conto "Rosa Brava", incluído em *Histórias de Mulheres* (1946), no qual a personagem Rosa é qualificada pela Tia Glória como "um Roberto do Diabo de saias", aludindo ao conto "Roberto do Diabo".

Já no seu primeiro livro de versos, de 1926, *Poemas de Deus e do Diabo*, como dissemos, muitos dos espaços referidos remetem para o universo dos contos tradicionais: é o castelo abandonado ("O Poeta doido, o vitral e a santa morta"); é o palácio inabitado ("Litania Heróica"), neste caso criando uma ambiência quase fantasmática, até pelo ritmo obtido por esta espécie de refrão: "Entrem, entrem os ventos, os chuveiros, as estrelas,/ No palácio inabitado/ Sem telhado, sem vidraças nas janelas...".

Biografia (1929), composto apenas por sonetos, inicia-se, curiosamente, por um soneto cujo título é "Conto", remetendo para as histórias tradicionais, para o mundo da infância e o desejo de enfrentar o desconhecido, recuperando vagamente, a um nível quase metafísico, a história do "Capuchinho Vermelho", a sua divisão entre o "princípio do prazer" e o "princípio da realidade" (vd. Bettelheim) e apresentando um final mais ambíguo do que o referido conto:

"Conto"

Vai o menino só na estrada grande,
Grande e medonha entre pinhais sombrios,
Entre uivos ruivos, roucos e bravios
Arranhando o silêncio que se expande...

A mãe dissera-lhe: - "O menino, ande
"Longe das selvas, dos fundões, dos rios..."
E avós, irmãos, amigos, primos, tios:
- "Menino, vá por onde a gente o mande!"

Mas o menino foi desobediente:
E andou por vias ínvias ou sem gente,
Pela mão de enigmáticos destinos.

Saltar-lhe-ão lobos vis e cães de el-rei...
- Foi pondo o ouvido em terra, que escutei
Lobos a uivar e soluçar meninos.

Em *As Encruzilhadas de Deus*, de 1936, o 2º poema intitula-se "Versos da Bela Adormecida" (vd. referências a esta personagem no Capítulo III), instaurando um diálogo mais imediato com o universo dos contos tradicionais (neste caso de um conto em particular), mas quase só ao nível do paratexto, já que, para além da semelhança do título, o texto se afasta imprevistamente, ao nível temático, do intertexto para o qual remete: não se trata de uma paixão terreste mas de uma procura sem sucesso da alma do poeta, do outro eu, inalcançável, busca que sempre o atormentará, pela impossibilidade de ser uno. Este é um tópico que retomaremos quando nos referirmos ao motivo do espelho.

Neste mesmo livro, versos de a "Nau Catrineta", texto inevitável na memória colectiva portuguesa, surgem incorporados em dois poemas ("Elegia Bufa"[4] e "João Sem Terra"[5]), como reminiscência de um tempo mítico de infância, do qual fazia parte essa ladainha embaladora e pacificadora, por oposição ao desencanto e solidão do presente.

O tempo protegido da infância é representado por cantigas de embalar (em "Fantasia sobre um velho tema", por exemplo[6]) e essas reminiscências estão presentes, ainda, num

[4] Este poema fora já publicado no nº 24 da *Presença*, em 1930. Apresentamos um excerto: "(...) Protesto...!, e com todo eu./ De que me vale?/ Só como/ O que me dão a comer/ Os carcereiros./ Só bebo/ O que me dão a beber./ Só tenho o que não é meu...!// ... De que me vale?// (*" Acima, acima, gageiro,/ Acima, ao tope real!"*)// Ai que tope real quebrado,/ E conservado, embrulhado,/ No quarto dos quatro muros!.../ Eis o meu quarto:/ Fechado;/ Cortininhas nas janelas;/ O tope real a um canto,/ Mumificado:/ ... Como um violino sem cordas./ [...] E eu..., a passear de alpercatas/ E a declamar às paredes/ Qualquer velha lengalenga/ Com luas e pauis...// (*" Vá queres que te conte o conto/ Das calças azuis...?"*) (...). (1981: 30-31).

[5] "Tinha um berço pequenino,/ E uma criada velha com seu terço.../ Cresci de mais, como o destino!/ Cresci de mais para o meu berço. // Tinha um tecto hospitaleiro/ Que me escondia do papão.../ - *"Acima, acima, gajeiro!"*/ E vim cair no porão. (...). (1981: 57)

[6] "Mora-me um Poeta/ Que tento esconder,/ A ver/ Se poderei ser/ Como toda a gente.// Abri os meus alçapões,/ E no último desvão/O fechei a pão e água,/ Com grilhões,/ E uma corrente.../ (...A ver/ Se poderei ser/ Como toda a gente)./ Depois saí para a rua,/ Todo aprumado, Escovado,/ Dado a ferro,/ Satisfeito:/ Porque em verdade, julgava/ Que a multidão que girava/ Pensava/ De mim/ Assim:// - *"Ali vai um homem/*

poema como "O Papão" e, repetidamente, no *explicit* de alguns contos tradicionais ("E quem isto ouvir e for contar/ Em pedra-mármore se há-de tornar"), que surge como uma espécie de refrão no poema "Caos":

("*E quem isto ouvir e for contar*",
Dizia
A velha que me contava
Histórias que lembro sempre,
"*E quem isto ouvir e for contar*
Em pedra-mármore se há-de tornar...")

Simultaneamente, a opção estilística pelo refrão remete para uma forma também tipicamente popular.

Bastante elaborado estilisticamente é "Fado Português", que integra o livro de poesia *Fado* - um texto onde se entrelaçam duas "vozes" (a do poeta e a de uma "personagem"), diferenciadas graficamente pela alternância de estrofes em itálico e entre parêntesis, correspondendo estas à voz do marinheiro, cujo canto transmite uma mescla de saudade, coragem, angústia, incluindo frequentemente também versos do romance tradicional "A Nau Catrineta", como acontece nos poemas "Elegia Bufa" e "João Sem Terra", já referidos anteriormente:

O fado nasceu um dia
Em que o vento mal bulia
E o céu o mar prolongava,
Na amurada dum veleiro,
No peito dum marinheiro
Que estando triste, cantava.

(...)

Tão decentemente/ Que, naturalmente,/ Nada deve ter/ Que nos esconder..."// (...) E baixinho,/ Recolhido sobre mim/ Como um bichinho- de-conta,/ Eu cantava-lhe também, [ao poeta emparedado no alçapão]/ Recolhido sobre mim,/ cantigas de adormentar:/ Cousas de pai, ou de mãe,/ Que cantam para embalar...// Assim:// -*"Durma um soninho comprido/ No seu bercinho deitado,/ Que o papão foi enxotado,/ E eu não deixo o meu querido...// Durma um soninho alongado,/ No seu bercinho estendido,/ Que eu não tiro do sentido/ Velar o meu adorado..."* (...). (1981: 39-43)

Casada à trémula corda,
Sobe a voz trémula..., acorda
Tristezas do peito inteiro,
E as sereias que enlevadas
Se agarram à amuradas
Do frágil barco veleiro.

(- Ai que lindeza tamanha,
Meu chão, meu monte, meu vale,
De folhas, flores, frutos de ouro!
Vê se vês terras de Espanha,
Areias de Portugal,
Olhar ceguinho de choro...)

(...)

(- Quem canta com voz tão benta
Que ou são n-os anjos nos céus
Ou é demónio a atentar?
Se è demónio, não me atenta,
Que a minh'alma é só de Deus,
O corpo, dou-o eu ao mar...)

(...)

Este canto do marinheiro, apesar da morte que ronda ("E as mães de filhos ausentes/ Acordam batendo os dentes,/ Torcendo as mãos, e carpindo,/ Sabendo todas que é a morte/ Que chega daquela sorte/ No luar funéreo e lindo"), repete-se na voz de outros, representando a história de um povo:

Ora eis que embora, outro dia,
Quando o vento bulia
E o céu o mar prolongava,
À proa doutro veleiro,
Velava outro marinheiro
Que estava triste e cantava.

Veja-se, por exemplo, também "Romance de Vila do Conde" (in *Fado*, 1941), construído à semelhança das lengalengas, pelo ritmo e encadeamento, e dos romances tradicionais, pela rima e pela métrica (verso de 7 sílabas, rima i/a, se bem que com alternância um pouco irregular, correspondendo a uma das rimas mais frequentes no

romanceiro tradicional). Maria Aliete Galhoz considera que, na sua globalidade, a composição de *Fado* "se molda nas quadras ou nas estâncias longas da poesia popular" (1996:89) e Eunice Ribeiro (1999: 122) considera que, nesta obra, à "crónica do real" "(...) adicionam-se sintomaticamente esquemas versificatórios típicos da popular literatura trovadoresca e de cordel, das composições "em desgarrada", ou ainda das trovas coimbrãs ou da lengalenga infantil – intertexto voluntário que serve desígnios de comentário moralizador ou de condoído escárnio".

Parece-nos ser possível generalizar, relativamente a este tipo de intertextualidades, o que Maria Aliete Galhoz (1996:49) afirma relativamente também a "Fado":

> "É um recurso quase constante a imitação ou até a paródia do já conhecido, do já feito, do parecido, mas a urdidura grotesca ou "leve" da superficie mais fácil das palavras e dos ritmos é acompanhada de uma profundidade terrivelmente séria. A impressão de uma leitura embaladora e facilitada, por se objectivarem quase cinematograficamente o real dos seus temas, e por correrem melodicamente a repartição das suas frases, é enganosa. José Régio mantém do princípio ao fim um outro "plano" de sentido, diferente e maior, enigmático e atormentado, ainda quando pareça tudo ter revelado".

Este fundo de tradição popular, que se manifesta de forma por vezes subtil, percebe-o, argutamente, esta autora quando afirma também que :

> "Algumas composições seguem de perto o modelo dos fados de uma literatura avulsa vendida pelas feiras, outras são de travejamento mais complexo mas apoiado sempre em semelhanças: ora no jogo entrecruzado de vozes, como nas quadras das desgarradas, ora no fado de trovas coimbrãs, de musicalidade aguda e impecável entretecendo um paralelismo de dois ou três temas com sentidos internos próprios e constituindo sequências poéticas particulares, embora interligadas. Até à peça de fôlego pleno e de modelação bem simples – apoiada na reminiscência da construção das lengalengas infantis – que é a "toada de Portalegre" (idem:51).

Todas estas intertextualidades mais não fazem do que acentuar a clivagem entre um tempo uno e um tempo fragmentado pela vivência dupla do sujeito poético.

O protagonista de *Uma Gota de Sangue* (1° volume de *A Velha Casa*), romance de 1945, Lelito, completamente incapaz de se integrar socialmente no ambiente do colégio, refugia-se nas recordações aconchegantes da casa familiar da sua infância, configuradas nas narrativas maravilhosas da velha criada (1945:38-39):

> Nini vinha também, sentava-se no chão ao lado dela, pedia-lhe contos. E Piedade lá contava de bruxas e fadas, reis ou ladrões, lobisomens e almas do outro mundo, (às vezes, antes cantarolava antigos rimances de princesas e pajens) (...) Como Nini, Lélito ouvia os contos e jaculatórias de Piedade; ou, então, o ramalhar das árvores no quintal e os uivos do vento nos becos longínquos. Dava-lhe isso uma inefável impressão de mistério, aconchego e devaneio, em que *entrava a fundo* como num mundo particularmente seu.

Em *Há mais mundos*, de 1962, vários contos se desenvolvem partindo de enredos de contos tradicionais. "Os três vingadores ou a nova história de Roberto do Diabo" é um caso paradigmático: "Era uma noite de inverno..." assim começa o conto do velho rei Frederico cujo trono foi usurpado e que ele incumbe os três filhos de recuperar. Seguir-se-ão as aventuras dos três jovens, só que elas serão pretexto para o narrador ajuizar os comportamentos individuais e colectivos do ser humano. Comenta, relativamente ao rei Frederico:

> (...) sentado na sua cadeira de talha doirada, o seu velho manto aos ombros, a sua ridícula coroa de rei destronado (que mandara fazer de lata, imitada da autêntica)... (...) Aliado à desgraça, a uma certa dignidade interior intacta e à fúria dos elementos, o grotesco torna-se profundamente impressionante (3ªed., 1973:10).

Também o povo é avaliado. Trata-se de um aspecto inovador relativamente ao conto tradicional porque, neste, se aparecem muitas personagens do povo, este, como identidade, não é habitualmente referido, a não ser como vago enquadramento para o amor ou rejeição a um rei. No conto de Régio, o povo é duramente ajuizado, como tendo inclinação para chefes loucos e como sendo leviano: "A multidão é volúvel. Os homens gostam de

experimentar, de variar, de trair (...)" (idem:34). Esta reflexão é repetida em vários momentos do texto.

A consciência do papel da lenda na construção das mentalidades é uma constante e, assim, há toda uma conceptualização das acções, ausente dos textos tradicionais. Neste conto, o Cavaleiro da Máscara (o filho mais velho do rei Frederico) lutará com a *Espada*, o do meio, o Monge Negro, com a *Palavra*, o mais novo, a mais misteriosa de todas as figuras, montando um cavalo alvo de neve, vencerá pelo perdão. E o conto termina com um pensamento do jovem, onde aflora a ambiguidade do ser humano e a sua impossibilidade de atingir a perfeição: "(...) no coração humano do moço príncipe, dois sentimentos pecaminosos se tinham revelado, que ele teve de escorraçar como insectos importunos: "Pai, estás vingado! E que dizeis a isto, meus irmãos?" (1973:55).

Noutros contos de *Há mais mundos*, integra Régio este tipo de referências. Em "O Fundo do Espelho", de novo a presença de "A Nau Catrineta", imaginando a voz da mãe dizendo o romance e "Por virtude dessa voz, dessa letra, dessa toada, sereno quase imediatamente" (idem:64). Sempre presente, essa acção pacificadora "do contar". Lembra "a velha Ana", certamente ama ou criada: "Sossegue, meu menino. Quer que lhe conte um conto?" (1973:67).

Em "Conto de Natal", temos o tema do monstro e a descoberta da outra face do monstro - o sofredor, belo, simbolizado por uma cruz sobre a sua sepultura: "(...) uma vez - viera isto contado de pais a filhos, e avós a netos". Só que, aqui, o final não é feliz, não temos um monstro metamorfoseado em príncipe e usufruindo do amor, mas um mártir que só depois de morto deixa de ter aparência de monstro, tendo esgotado até ao fim o cálice do sofrimento.

Em "Os Três Reinos", algo de profano e religioso se mistura. Depois do *incipit* típico ("Era uma vez um rei") dá-se uma sequência de acontecimentos um pouco inesperada. Um dia o príncipe herdeiro, que "se recreava folheando os cartapácios de pergaminho"(idem:178), diz: " O meu reino não é deste mundo". Lera isto num livro que fora de sua mãe.(...) E, no dia seguinte, o jovem príncipe herdeiro apareceu morto" (idem:180). O seu irmão gémeo, que começa então "a ser preparado para o difícil ofício de reinar", gosta de correr aventuras, "divertir as damas com histórias, anedotas, intrigas" e, um dia, responde "O meu reino é deste mundo". Não lera isto em parte alguma. (...) E, no dia seguinte, o jovem príncipe herdeiro tinha desaparecido do palácio" (1973:183). Então o rei, um dia, apresentou o seu filho natural e disse:

> Tive dois filhos legítimos, que um após outro sonhei me sucedessem. O reino dum não era deste mundo. O do outro era-o demais. Tu, qual é o teu reino?" Um silêncio pânico se fez, pois todos achavam estranhíssima esta cena. Talvez o moço hesitasse um momento; não mais que um momento; logo respondeu: "Que reino pode ser o meu senão o vosso?" Então o rei chamou-o a si, apertou a sua cabeça contra o peito (idem:186-187).

A verdade é que o rei, afinal, ainda viveu muitos anos, mas o que interessa salientar é o tom bíblico desta cena e simultaneamente as suas raízes populares, através dos testes a que tipicamente as personagens dos contos tradicionais são sujeitas: três filhos, três situações, três perguntas feitas pelo pai, sendo apenas um dos filhos o que dá resposta satisfatória. Aqui, o pai não castiga, as consequências das opções dos filhos são bastante menos lineares, mas este conto evoca, em parte, o conto "O sabor dos sabores", ao qual nos referiremos na Capítulo VII deste trabalho, e que é conhecido em várias versões.

Mais tardiamente, na produção literária de Régio continuamos a encontrar estas intertextualidades. Situação idêntica é recordada em *Confissão dum homem religioso*, o último livro que escreveu, de publicação já póstuma, quando se refere aos membros da

família: "As especiais branduras do meu coração antes iam, todavia, para a Ana [irmã da segunda mulher do avô], que me contava histórias já sabidas de cor mas sempre tornadas a ouvir com prazer." (1971:40).

*

* *

Personagens-tipo frequentes na literatura tradicional, como o Rei, a Rainha, o Príncipe, A Princesa, a Aia, o Aio, o Bobo, são recorrentes nos vários textos de Régio.

Das personagens femininas, só a rainha da peça *Jacob e o Anjo* (1940) assume papel preponderante no desenrolar das acções. Elas são, no entanto, elementos muito importantes para a descoberta que os elementos masculinos têm de fazer de si próprios.

Não pretendemos com isto estabelecer uma linha de análise feminista, mas não podemos deixar de apontar o protagonismo essencialmente concedido aos elementos masculinos. No entanto, este é uma estratégia que camufla a verdadeira dimensão da instância feminina. Digamos que, ao nível da diegese, encontramos um protagonismo essencialmente masculino, mas que ao nível da dimensão psicológica e psicanalítica se impõem as personagens femininas.

Na poesia, é a Bela Adormecida que desencadeia no poeta toda a ânsia de conquistar algo que está para além de si (n' *As Encruzilhadas de Deus*); no teatro, é a Rainha, velha e louca é certo, mas é a Rainha que, apesar disso ou talvez por isso mesmo, consegue ter a visão despida de preconceitos sobre o povo (em *A Salvação do Mundo*, de 1954, por exemplo); no romance, é a Rainha que tem a coragem de se confrontar com o mistério e de assim conseguir um herdeiro para o reino. Mais tarde, esse príncipe só conquistará o seu equilíbrio, aceitando-se a si próprio na sua monstruosidade, através do amor e clarividência de uma mulher (é o que acontece em *O Príncipe com Orelhas de Burro*).

A Rainha de *A Salvação do Mundo*, o bobo *de O Príncipe com Orelhas de Burro*, são exemplos de como "(...) quase sempre o burlesco é duma seriedade extrema" (Galhoz, 1996:65).

Curiosamente, o protagonismo das personagens masculinas, mesmo ao nível da diegese, é uma tónica nos textos que estabelecem intertextualidaes mais fortes com a Literatura Tradicional, mas não é constante nas outras obras - veja-se, por exemplo, *Histórias de Mulheres* (de 1946). Num artigo sobre este livro, Maria Manuel Lisboa chega mesmo a defender que, para Régio,

> (...) o tema de um grupo social maioritário, o sexo feminino, oprimido e aprisionado por convenções e esferas sociais inteiramente arbitrárias, por meio de critérios igualmente arbitrários, teria que vir a tornar-se um campo de batalha irresistível (1994:233).

Relativamente ao conto "História de Rosa Brava", incluído no último livro referido, considera a autora que a protagonista, pela forma como afirma a sua diferença e

> (...) sobretudo o direito à sua diferença, dá o golpe de misericórdia no edifício de machismo e misoginia contra o qual o mero facto da sua existência constitui um desafio e um ataque. Mais ainda, ao rejeitar uma das suas principais instituições, o matrimónio, ela nega também a validade deste alicerce do discurso dominante, inflingindo-lhe assim a condição de invisibilidade geralmente imposta ao discurso feminino. (...) O discurso vitorioso de Rosa, ao forçar a fuga do representante da ordem patriarcal, assume a aparência "dum crime sagrado" ou "dum milagre": "crime" de parricídio contra a "Lei do Pai", "sagrado" porque cometido em nome de uma causa justa, e "milagre" porque simbólico do nascimento (milagroso) de uma criatura independente (idem: 254).

A autora considera até que Régio se antecipou em três décadas às preocupações essenciais do debate feminista dos anos 70, quer no campo sociopolítico quer no da literatura. Não nos parece que possamos atribuir a José Régio uma perspectiva crítica tão intrinsecamente feminista, até porque muitas afirmações dispersas sobre a mulher, ao longo da sua obra, de carácter negativo, deixam ao leitor dúvidas sobre o juízo de valor do autor em relação às afirmações do narrador, sendo por vezes ambíguo se essas afirmações

são ou não feitas com ironia, e transparecendo uma misoginia que só desaparece totalmente quando a figura feminina em causa é a mulher-mãe.

Além disso, um homem que tanto teorizou sobre o papel da literatura, se conscientemente achasse que ela deveria reflectir a problemática feminista, teria certamente feito referência a essa questão nos seus textos ensaísticos ou programáticos. Não podemos negar, no entanto, que a situação social e familiar da mulher seja uma tónica na obra de Régio, só que nos parece que ela surge sobretudo enquadrada na preocupação dominante de Régio: a liberdade do indivíduo

*

* *

Uma das mais complexas figuras do mundo ficcional de Régio é o Bobo. Analisaremos, em particular, essa personagem no romance *O Príncipe com Orelhas de Burro,* mas podemos considerá-la sempre como figura extremamente ambígua.

> Como todos os bufões, os bobos de Régio acabam sendo a voz da contra-ideologia na sua postura crítica, irreverente e dessacralizadora dos lugares do poder. (...) Na criação dos truões, abrem-se possibilidades infinitas de proclamar um estatuto verdadeiramente ambíguo de uma conduta que se faz movente, complexa, contraditória, na própria medida da projecção de aspectos intrínsecos do criador (Mindlin, 1994:88-89).

O funcionamento diegético do bobo é, aliás, um dos elementos que nos leva a considerar que o desdobramento do eu, na obra de Régio não se limita ao duplo, "fazendo-o apresentar-se plural e múltiplo na própria dialéctica da sua enunciação", como analisa Dulce Mindlin (1994:85).

O bobo de *Jacob e o Anjo* é talvez das figuras que desencadeia sentimentos mais ambivalentes nas personagens que com ele convivem no universo ficcional. O seu papel é

tão bem construído que o próprio leitor deseja libertar-se dele, como o rei aviltado e degradado que ele atormenta. Como não ansiaria o rei pela morte do truão se até nós, leitores, respiramos de alívio quando tudo termina? Sintomaticamente, este alívio apenas se sente quando o rei também morre, porque percebemos, antes do rei, que a morte do truão arrastará consigo a morte do rei.

Este é um dos textos onde, de forma mais intensa, a dimensão do fantástico se avoluma. Torna-se difícil demarcar com nitidez onde começa a realidade e onde acaba a ilusão. Maria do Nascimento Oliveira, baseando-se em Todorov, refere "como traço distintivo do género, a presença da ambiguidade ou a duplicidade dos fenómenos encenados" (1992: 12).

As reflexões desta autora sobre o fantástico desenrolam-se tendo em vista a análise dos contos de Álvaro do Carvalhal, escritor da 2ª metade do séc. XIX, sobre o qual, aliás, Régio escreve vários artigos n'*O Primeiro de Janeiro*, em 1968, no centenário da sua morte[7]. Maria do Nascimento Oliveira estabelece uma linha evolutiva, em traços muito genéricos, relacionando o fantástico dos contos de Álvaro do Carvalhal com marcas de fantástico em alguns escritores do séc. XX, entre os quais se encontra José Régio.

[7] "À beira dum centenário - Álvaro do Carvalhal e o seu prefaciador J. Simões Dias" (14-2-1968); "Álvaro do Carvalhal e a Literatura Fantástica" (6-3-1968); ""Sobre o estilo de Álvaro do Carvalhal" (27-5-1968).
No segundo artigo referido, José Régio considera que "O primeiro e imediato sentimento que temos perante esses contos é o de estranheza. " Referindo dois tipos de fantástico, "um fantástico principalmente de fantasia livre, de imaginação sobretudo literária, de vontade de extravagância, etc.; e um fantástico originado numa anormalidade psicológica, numa singularidade de temperamento e carácter, num *pathos* irremediável.", indica como representantes máximos do segundo grupo, na literatura moderna, Gomes Leal, Mário de Sá-Carneiro e Álvaro do Carvalhal, como seu antecessor. Eles são os "evocadores de *outros* sentimentos ou pressentimentos, *outras* sensações ou supra-sensações, *outros* mundos ou *outras* revelações deste mundo". Régio considera que "por um irreprimível pendor para o sarcasmo, a caricatura, o grotesco, se denuncia também a vocação do fantástico (...). Mas o que nele ressalta violentamente é o seu gosto pelo monstruoso e o excessivo (...) a natureza humana quase não é representada senão pelos seus mais sinistros aspectos - e a atmosfera de amoralidade ou imoralidade sobrepõe-se em muito aos devaneios moralizantes do autor". Por tudo isso, compreende-se que Régio, neste artigo, considere que Álvaro do Carvalhal foi "levianamente e até inexplicavelmente esquecido".

Considera a autora que esse fantástico de cariz moderno cultiva a libertação dos fantasmas "nascidos de um inconsciente que os forja" e que:

> O constante fascínio pelo mistério implanta-se nas fendas do real, nos estados de crise que levam progressivamente à loucura e na solidão doentia que conduz a personagem a isolar-se num mundo só seu, assombrado, e que lhe abre hipóteses de encontro com o extranatural. (...) E mesmo quando é demonstrado, no final da própria narrativa ou do excerto fantástico, que as intervenções, que se julgavam ser do domínio do sobrenatural, eram afinal figuras de uma mente torturada, a explicação racional pode não destruir por completo a credibilidade dos acontecimentos insólitos evocados na obra. (idem: 14-15).

É possível que Régio, pelo interesse que manifestou pelos contos de Álvaro do Carvalhal, tenha neles buscado alguma inspiração para a criação de estranhos mistérios de um mundo incerto, entre o real e o sobrenatural.

2. *O PRÍNCIPE COM ORELHAS DE BURRO*

2.1. Ecos da publicação de *O Príncipe com Orelhas de Burro* na imprensa periódica da época.

Uma pesquisa[8] em publicações periódicas permitiu-nos verificar que, não sendo muito numerosos os ecos da publicação deste romance, eles são, no entanto, bastante significativos no tipo de avaliação que fazem. De salientar que, se não são particularmente sensíveis ao seu hipotexto (o conto tradicional), também não escamoteiam a ligação do romance a essa fonte de inspiração popular.

[8] Para além da pesquisa por nós feita, foi de extrema utilidade o *Boletim do Centro de Estudos José Régio*, dirigido por António Ventura. O nº1 (1989), apresenta todas as referências respeitantes a Régio na *Seara Nova*; o nº2 (1991), as referências que surgem no jornal *Mundo Literário* (1946-1948) e nas revistas *Vértice* (1942 -) e *O Tempo e o Modo* (1963-1969). Sobre *O Príncipe com Orelhas de Burro*, nestas quatro publicações periódicas apenas se regista 1 artigo na *Seara Nova* e uma notícia sobre a 2ª edição, em 1946, cujo cuidado gráfico se salienta, no *Mundo Literário*.

Tendo *O Príncipe com Orelhas de Burro* sido publicado no final de 1942, surge no *Diário Popular*, ainda em Dezembro desse mesmo ano (10-12-42), uma crítica de Adolfo Casais Monteiro, que salienta a ligação do romance à história tradicional, mas também a consciência de Régio quanto às potencialidades do texto, encaminhando-o para outros desenvolvimentos:

> (...) o autor é aliás o primeiro a deixar-nos deformar à nossa vontade, já que lhe deu essa forma (ou não seria melhor dizer disfarce?) de histórias de fadas, recorrendo a toda a fantasia por tal género permitida, que o seu intuito não seja o de ser realmente e apenas uma "história para crianças grandes", isso o pensará decerto qualquer leitor familiar com uma obra em cada momento da qual há sempre uma profunda seriedade, em que o artista nunca se diverte - quando se diverte - senão para mais à vontade ser sério e profundo.
>
> De toda essa obra séria e profunda que é a de José Régio, nada até agora me pareceu sê-lo tão completamente como este volume.

As considerações de Adolfo Casais Monteiro vão ao encontro da análise que fizemos do conjunto da obra de Régio na perspectiva de detectarmos a sua ligação a um mundo de vivências afectivas onde as histórias tradicionais têm lugar e são transpostas para a obra literária, muitas vezes só como testemunho, mas também, outras vezes, com uma força literária e simbólica muito forte. Assim acontece quando Casais Monteiro considera que Régio põe no romance *O Príncipe com Orelhas de Burro* "(...) quanto amor pelas histórias de fadas lhe teria ficado da infância", mas que "cedo o assunto lhe revelou as imensas possibilidades que continha".

Essas potencialidades têm, precisamente, a ver, por um lado, com algumas características mais frequentes no conto tradicional, como referências espaciais de um mundo *outro* e referências temporais incertas, por outro lado, com as potencialidades de *actualização* das situações referidas:

> (...) não se trata dum conto moral disfarçado - mas sim de uma obra de arte cuja finalidade está para além da arte.
>
> Mas, reabilitando um tipo de romance que parecia definitivamente desaparecido, José Régio não fez de modo algum obra de "arqueólogo". O seu livro não pretende voltar ao

passado: acertaremos se dissermos que a sua ambição foi exactamente a de sair para fora do tempo.

(...) Ora o tema que neste novo livro abordou libertava-o precisamente do que o entravaria numa obra a que desse como fundo a vida dos nossos dias. Aqui achava-se plenamente livre, não só para desenvolver a intriga num plano em que o quotidiano não o entravasse, como também para satisfazer a sua necessidade de arquitectura, de harmonia, de proporção ...

(...) O dado inicial de que José Régio parte é tudo quanto, segundo creio, ele aproveitou da lenda; desde as primeiras páginas, essas orelhas de burro com que o príncipe nasce tomam um valor simbólico que a lenda nem indica sequer. Mas que o autor tenha escolhido um carácter físico para servir de base a uma história em que o tema é "que não há perfeição senão graças à imperfeição", mostra-nos até que ponto ele quis evitar que o seu romance fosse uma coisa puramente abstracta. O sofrimento do príncipe tem que ser real: essas orelhas de burro, tem ele de as sentir bem reais, bem espetadas na sua cabeça, para ser realmente possível que as perfeições de que as fadas o dotaram à nascença se tornem *verdadeiras*, digamos assim.

(...) José Régio encheu o seu livro de quadros e retratos em que se revela toda a sua lucidez de moralista, e também toda a sua força de criação poética; quadros e retratos em que os mais diversos tipos de humanidade perpassam, mas são sobretudo magníficos como sátira e como crítica de costumes; pois que, claro está, aquela Traslândia, se é ao mesmo tempo um país de lenda, é também qualquer país de hoje, com as misérias, os dramas e as comédias de qualquer país de hoje. Régio pretendeu dar-nos um microcosmos em que cada paixão, cada tipo humano tivesse a sua representação.

Os comentários de Casais Monteiro neste artigo são tão pertinentes que voltaremos a referi-los ao longo da nossa análise do romance, no capítulo seguinte, sobretudo no que diz respeito às considerações tecidas no artigo da semana seguinte, também no *Diário Popular*, de 17 de Dezembro de 1942, sobre a intenção final do romance. No entanto, parece-nos que se justifica inserir aqui um excerto da carta escrita por José Régio a Adolfo Casais Monteiro, como resposta a estes artigos e publicada no *Diário Popular* de 14 de Janeiro de 1943:

"(...) a história que eu sonhei contar é dupla: História da salvação individual dum homem (de cada um de nós) e história da salvação dum reino ou povo (...). Claro que, mantendo-me num plano místico, poderia eu sustentar que a humanidade estaria salva (...) desde que em cada homem se desse a evolução que se dá no meu príncipe. (...) eu não quis manter o meu livro no exclusivo plano místico e, portanto, a minha dupla história fica incompleta neste volume, em que mato o possível salvador. Fica... e não fica. (...) embora não muito claramente, deixo entregue à viúva e ao filho do meu príncipe a missão que ele não pôde cumprir."

Esta análise do autor parece-nos tocar o sentido fundamental do romance.

Em vários outros jornais se encontram manifestações do acolhimento interessado do romance pelo público. Um artigo, não assinado, surge no jornal *O Primeiro de Janeiro*, com data de 14 de Janeiro de 1943, apresentando-o como "guardando o jeito do conto popular, num estilo arcaizante, não nos termos mas na construção", continuando "*O Príncipe com Orelhas de Burro* é uma fábula, um conto popular e tradicional dos que as avós contavam aos netos, à lareira, ampliado, embelezado, rejuvenescido, pelo génio poético do autor".

João Gaspar Simões, depois de retomar as suas afirmações feitas noutros momentos quanto aos juízos pessimistas sobre o romance português, escreve, no entanto, no *Diário de Lisboa*, de 11 de Fevereiro de 1943:

> (...) não me repugna absolutamente nada afirmar que *O príncipe com orelhas de burro* é um admirável romance poético. Não direi que é um admirável romance, *tout court*, porque, de facto, o não é. (...) Mas o certo é neste caso o facto de a obra ser ou não romance importar pouco. A história que no livro se nos conta está bem contada.

Depois de algumas críticas, sobretudo ao estilo, considera que "Régio atinge, nesta obra, uma beleza poética dificilmente igualada nas páginas do nosso romance", concluindo: "Sim: O príncipe com orelhas de burro é uma das mais belas e uma das mais profundas histórias que têm sido contadas na nossa língua. Ao pé das suas virtudes, os seus defeitos empalidecem".

Curiosamente, Tomaz de Figueiredo, no Boletim *Aléo*, em Agosto desse mesmo ano, considera, ao contrário de João Gaspar Simões, que este é um:

> (...) estirado conto que bem lucrara em não ter ultrapassado os limites de um conto e que lhe haveria sido de breve contar, se laboriosamente não se dilatara a pendurar-lhe, como de árvore pouco ramosa, o que entende e pensa da ordem política e social do reino de Traslândia, pensamento que não lhe é próprio, pensamento que é já lugar comum, lugar comum de partido.
>
> Que o mundo e a vida estão cheios de feia hipocrisia, todos estamos de acordo. O que porém ressalta da atitude assumida por José Régio é o total negativismo. Naquele

simbólico reino de Traslândia, reino muito pouco de conto maravilhoso - em que o maravilhoso mal disfarça um país como qualquer outro, pois que até o "Santo Papa" rege a igreja universal - nada que se aproveite (1943, Agosto 7).

Tomaz de Figueiredo ignora completamente a dimensão "optimista" do final do romance, que se sobrepõe ao "pessimismo místico" que impede o príncipe de continuar vivo quando atinge efectivamente a perfeição - o filho do príncipe mexe-se já no ventre da amada rainha Letícia.

Aliás, em tudo este autor se opõe a J. G. Simões. Este, ao confrontar o referido romance com a novela *Davam grandes passeios ao Domingo*, de 1941, considera esta uma novela falhada, enquanto Tomaz de Figueiredo defende que "(...) mais valem as curtas páginas dessa novela que as descompassadas e atochadas laudas de *O príncipe com orelhas de burro*".

Esta visão extremamente redutora não pode ter sequer o beneplácito da dificuldade de distanciamento, já que outros nomes da crítica literária da época, como João Pedro de Andrade, precisamente no mesmo mês, até, publica na *Seara Nova* (1943, nº834) um artigo em que salienta a simbologia das personagens, considerando-o "um belo livro", onde o autor manifesta, como noutras obras, a tendência para "encaminhar os homens a um comportamento ideal, através da mútua compreensão dos seus vícios e defeitos que levasse à correcção deles". Termina, considerando que "*O Príncipe com orelhas de burro* é, dentro do discutível dos seus conceitos e da sua própria estrutura, um dos mais belos livros dos últimos anos e, sobretudo, um livro perturbante".

Parece-nos que Tomaz de Figueiredo não viu a riqueza simbólica do texto, mas compreendeu , como João Pedro de Andrade, que "O discurso do príncipe é (...) um programa de natureza política" (ibidem) e é exactamente isso que ele não consegue tolerar no texto de Régio, provavelmente porque chocava as suas convicções monárquicas.

Alguns anos mais tarde, quando da 2ª edição do romance, a reacção globalmente positiva da crítica não se altera, referindo-o o *Diário de Lisboa*, em 15 de Janeiro de 1947, como "notável" e considerando que "na sua ficção simbólica, se reflecte todo o mundo humano" - o que, de novo, comprova que a ideia estereotipada de um Régio alheio à sociedade e à contemporaneidade nem na época de publicação dos seus textos é generalizada.

2.2. *"O Príncipe com Orelhas de Burro"*- O conto tradicional nas recolhas portuguesas.

O romance *O Príncipe com Orelhas de Burro* remete, obviamente, numa primeira instância, para o conto tradicional com o mesmo título, do qual temos testemunho da tradição portuguesa nas colectâneas de Adolfo Coelho, *Contos Populares Portugueses* (1993:229-230), de Leite de Vasconcellos[9], *Contos Populares e Lendas* (1969,II: 323-324) e de Alda da Silva Soromenho e Paulo Caratão Soromenho, *Contos Populares Portugueses* (1986, II:485-486).

Apesar de não tomarmos sistematicamente como referência os *Contos de Grimm*, não queremos deixar de remeter aqui para o conto nº144, "Le petit âne" (1993, II: 290-291). O desenvolvimento deste conto é bastante diferente do conto português, sendo coincidente

[9] Leite de Vasconcellos remete para uma versão quinhentista, apresentada por Gonçalo Fernandes Trancoso, a qual é inserida por Teófilo Braga nos *Contos Tradicionais do Povo Português* (1992, II: 144-146). No entanto, são versões que não nos interessam porque o enredo é outro, havendo apenas a coincidência de um barbeiro que faz a barba ao rei e guarda um segredo completamente diferente: a posse de um tesouro que tem enterrado.

apenas a situação das orelhas de burro do príncipe[10]. Aliás, no conto dos Irmãos Grimm, o príncipe não tem apenas orelhas de burro, ele **é** um burro e, assim, não se coloca sequer a hipótese de esconder a sua monstruosidade.

Este enredo corresponde, na classificação de Aarne/Thompson ao conto AT 430[11], não havendo nenhum outro com um enredo mais próximo do da versão portuguesa. Insere-se, assim, no ciclo de histórias do monstro desencantado pela mulher.

Este tipo de histórias é alvo da análise de Maria do Céu Novais de Faria numa dissertação de mestrado com o título *O Ciclo dos contos maravilhosos do "animal-noivo/-a" na tradição oral portuguesa* (1987).

Ora, as versões tradicionais portuguesas do conto "O príncipe com orelhas de burro" não se inserem neste ciclo, pelo menos de forma linear, porque não há "desencantamento" e a mulher não tem qualquer papel a desempenhar.

Maria do Céu Novais de Faria propõe uma classificação em seis tipos diferentes[12] para este género de contos, segundo a qual o conto "O Príncipe com Orelhas de Burro" se

[10] Em "Le petit âne", o nascimento do príncipe não é atribuído a um caso maravilhoso, mas sim à vontade de Deus, havendo, assim, uma nítida cristianização do motivo. Os dois motivos - do príncipe-monstro e do tocar da flauta - estão fundidos na mesma personagem: o príncipe **é** um burro, sendo ele que toca e não o pastor. Também ele fica aterrorizado quando vê a sua imagem reflectida num espelho de água e por isso parte do seu reino e vai viajar. É através dos seus dotes de músico que é aceite na corte e na mesa de um rei vizinho. Curiosamente, a sua aparência física não impede que o rei, cuja amizade conquista, lhe ofereça a filha em casamento. Afinal, na noite do casamento, verifica-se que ele apenas tinha uma pele de burro, da qual se liberta à noite, transformando-se num belo mancebo, pelo que a princesa se apaixona por ele. O rei, sabendo do que se passa pelo criado, que espreita os noivos, na noite seguinte queima a pele de burro para que o príncipe guarde a sua forma humana. O conto tem um final feliz porque, apesar do príncipe, ao verificar que a pele de burro desaparecera, dizer que tem de partir, o rei oferece-lhe metade do seu reino para que ele fique e tudo se resolve - o príncipe decide ficar e vem, mais tarde, a ser o rei daquele reino e do de seu pai. Assim, este conto não se desenvolve segundo o esquema do encantamento dobrado e das provas que o herói ou a sua companheira têm de cumprir para quebrar definitivamente o encantamento.

[11] "The Ass." The prince transformed to an ass. Plays a lyre and is entertained at king's court. Becomes husband of a princess who disenchants him".

[12] As seis categorias são as seguintes: Tipo A: Contos em que há um pai com três filhas, a mais nova das quais vai ser a protagonista da história e desencantar o animal mágico; Tipo B: Contos em que o animal mágico nasce de um casal estéril, desejoso de ter um filho; Tipo C: Contos do Príncipe-pássaro e da sua Bem-Amada; Tipo D: Contos da princesa apaixonada por um gracioso animal que aparece no seu jardim; Tipo E: Conto dos três irmãos que vão correr mundo à procura da mais bela noiva; Tipo F: Conto da Princesa Aranha.

poderá aproximar do Tipo B: "Contos em que o animal mágico nasce de um casal estéril, desejoso de ter um filho", nos quais, "o que parece caracterizar especialmente este tipo de contos é também um conjunto de três elementos: o ser mágico nasce de um casal que deseja ardentemente um filho; é do sexo masculino; chegada a altura casa com uma boa menina" (Faria,1987:134-135).

Nas versões do conto tradicional "O Príncipe com Orelhas de Burro", a figura feminina nem sequer existe. No entanto, o romance de Régio recupera, em parte, esse motivo, recorrente em muitos contos também da tradição oral portuguesa.

No romance *O Príncipe com Orelhas de Burro*, o papel da mulher na relação com o príncipe é importantíssimo porque as duas princesas - a bela e fútil; a feia e sensível - ilustram as duas faces do ser humano, não só a nível físico, mas também a nível espiritual. No entanto, à dimensão mística e filosófica do romance de Régio não se adequaria o final feliz do tipo dos contos tradicionais, onde o sofrimento vivenciado pelo amor permite atingir a felicidade. Neste romance, o encontro do príncipe Leonel com as princesas, e em particular com a desfavorecida Leonilde, e a fase do enamoramento é posterior a todo o percurso de descoberta de si mesmo. O encontro com Leonilde é apenas o culminar do seu percurso e não o início.

Apesar de não termos definido para este trabalho um "horizonte intertextual" de âmbito universalista, nem sequer europeu, com uma pesquisa sistemática de possíveis intertextos em tradições de outros países, as nossas pesquisas não ignoraram esses contextos mais alargados. Não podemos, assim, deixar de referir que em colectâneas e catálogos de contos de vários países (para além da dos *Contos de Grimm*, na Alemanha) e tão significativos como a colectânea de Paul Sébillot (1967) e o catálogo de Paul Delarue e Marie-Louise Ténèze (1997) em França, o catálogo de Julio Camarena Laucirica e Maxime

Chevalier (1995), em Espanha, a colectânea de Italo Calvino (1956;1980), em Itália, não encontrámos nenhuma versão idêntica ao "Príncipe com Orelhas de Burro" das versões portuguesas. Por isso, quando detectámos uma edição francesa, de 1997, numa colecção para crianças, com o título *Les 7 histoires de la semaine: Le prince a des oreilles d'âne!*, tivemos a preocupação de aceder de imediato a esse texto. Trata-se de um conjunto de sete histórias, como o título indica, de proveniências e características diversas, algumas, aliás, sem qualquer referência sobre a origem. Curiosamente, a primeira história, que dá o subtítulo ao livro, traz a indicação "D'après un conte portugais".

Esta versão tem um cariz fortemente didáctico: uma das fadas fada o príncipe para que ele tenha orelhas de burro por uma razão moralista - para ele não se tornar vaidoso; quando se descobre este segredo (através do mesmo processo das versões tradicionais: as canas cortadas no canavial onde o barbeiro "escondera" o segredo, dizendo-o para dentro de um buraco escavado na terra), o príncipe resolve assumir de imediato a sua deformidade e contar a verdade ao seu povo, porque isso não o impediria de ser um bom rei. Então, quando descobre a cabeça perante toda a corte, verifica-se que já não tem orelhas de burro e todos foram felizes.

Este é o desenlace habitual em várias outras versões que surgiram em edições para crianças. Veja-se, por exemplo, a adaptação de João Sereno, em 1954, *O Príncipe com Orelhas de BURRO [sic]*, ou a versão publicada na colecção "Era uma vez", *O Príncipe com orelhas de Burro e João e o feijoeiro* (s/d), que é, aliás, o único conto português escolhido para integrar a série dos primeiros dez números da colecção.

Ilustrando bem as interpenetrações entre textos de tradição oral e literatura erudita, entre memória colectiva e criação individual, entre literatura tradicional e literatura contemporânea, de que falámos na Capítulo I deste trabalho, encontrámos uma "Nova

versão do conto tradicional", com a seguinte referência: "*O Príncipe com Orelhas de Burro*. Nova versão do conto tradicional por Mariana Gomes" (1990).

Esta versão retoma, claramente, personagens, simbologias e episódios quase completos do romance de Régio. O rei e a rainha chamam-se Rodrigo e Elsa e até o reino é o reino das Traslândia, como no romance de Régio. Foi a única onde encontrámos o Génio da Floresta, personagem do romance e não das versões tradicionais. É a única também em que a rainha tem de morrer na sequência do nascimento do Príncipe, em que o príncipe, quando cresce e conhece a sua monstruosidade, vai viajar para conhecer o mundo e aprender a ser corajoso e a única em que o momento em que o príncipe, quando enfrenta o seu povo para lhe revelar a verdade, vive esse momento "com um suor de sangue a escorrer-lhe pelo rosto lívido" - tudo retirado do romance de Régio e integrado na "nova versão do conto tradicional"!

Não podemos afirmar a originalidade da história portuguesa porque uma pesquisa mais alargada e rigorosa se imporia, mas consideramos poder alertar para uma ocorrência deste conto vinculada particularmente à tradição portuguesa. Como vimos, o tipo mais próximo classificado por Aarne e Thompson, e que aqui ilustrámos através do conto "Le petit âne", acaba por ser relativamente diferente.

2.3. O romance de Régio[13]

Em *O Príncipe com Orelhas de Burro*, de José Régio, o maravilhoso popular é enriquecido ao nível das personagens, da intriga, dos espaços e das considerações gerais de

[13] A edição referida nas citações será sempre a 7ª edição, de 1986.

ordem aforística (Vaz, 1994), para além da complexa elaboração ideológica e filosófica que confere uma forte densidade dramática ao texto.

Maria Aliete Galhoz considera-o uma "sátira trágico-lírico-realista (intemporal na sua fantasia e histórica na sua necessidade)" (1996:58) e Maria da Graça Vaz classifica-o como "romance de metamorfoses, de mutações e conversões, de demorados sobressaltos e múltiplas cintilações, em que as palavras de Alice [de Lewis Carroll], na sua resposta à lagarta azul, teriam absoluta validade: "(...) I must have been changed several times since then" (1994:207).

Neste romance, de novo o título nos remete para um universo onde, agora sim, ao contrário do que acontece em *O Jogo da Cabra Cega*, o maravilhoso do imaginário infantil está presente e Régio não se incomoda com o facto de, na época de publicação do romance (início da década de 40, em plena implantação da corrente neo-realista), um texto fantasista como *O Príncipe com Orelhas de Burro* correr o risco de ser, se não mal recebido, pelo menos olhado de forma condescendente.

O título de um outro livro de Régio, *Há mais mundos*, pode ser a chave para a justificação *de O Príncipe com Orelhas de Burro*. Régio não tem medo de supor que:

> (...) talvez haja mais planos de consequências para os nossos actos do que aqueles que a nossa visão e previsão nomeiam. Dentro destas fronteiras, que vão, como se vê, até ao maravilhoso, não receia olhar, então, a ficção e a realidade do homem em seu corpo inteiro e traçar-lhe o retrato impuro, amassado de contraditório (...) (Galhoz, 1996:33-34).

A falta de referências cronológicas e epocais deste romance é tanto mais simbólica dessa aceitação de "mais mundos" quanto, com frequência, Régio insere as personagens principais em meios geograficamente reconhecíveis e historicamente datáveis, como é o caso *em Histórias de Mulheres* ou *Jogo da Cabra Cega*.

Trata-se de um romance cuja situação inicial, em termos discursivos e temáticos, estabelece de imediato um diálogo com os contos tradicionais em geral ("Era uma vez, no reino da Traslândia...") e com alguns em particular ("...um casal que não tinha filhos"), aqueles cuja intriga começa com o desejo de um casal de ter um filho, filho esse que nascerá, mais tarde, de forma imprevisível e com as características mais inesperadas, normalmente através da verbalização desse desejo pela mãe.

Régio conhece certamente a versão de Adolfo Coelho, a qual lhe serve, no entanto, apenas de inspiração para uma criação literária de forte elaboração estética e filosófica, se bem que ele conserve algumas marcas típicas do conto tradicional.

Assim como o conto de tradição oral inclui, por vezes, intromissões do narrador, criando proximidade entre narrador e ouvintes, também o narrador do romance se dirige frequentemente ao leitor, numa função fática e emotiva, partilhando emoções, alertando para problemas, criando condições para uma maior afectividade entre narrador, leitor e personagens. A propósito da morte da rainha, diz o narrador: "Bem afortunado és, leitor desta crónica, se ainda ignoras o que seja a saudade intoleravelmente minaz, o angustioso pasmo ante a realidade inaceitável, a impressão de solidão, vazio, injustiça, que, ao fim de alguns dias, nos causa a morte de um ser bem amado" (1986: 29). Quanto à deformidade secreta do príncipe, apela-se de novo à sensibilidade do leitor: "Confiado, como foi, ao leitor o mistério do *nosso principezinho*, bem poderá o leitor aventar que nos abatimentos, melancolias, meditações de El-Rei Rodrigo após a morte da rainha Elsa, não houvesse tão só a profunda saudade desta (...)" (idem:35) - Atente-se no possessivo e no diminutivo (destaque nosso), contribuindo para este efeito de envolvimento afectivo.

Em vários aspectos deste romance encontramos afinidades com reescritas de contos de António Torrado e, consequentemente, com versões tradicionais dos contos que funcionam

como possíveis matrizes para este escritor. Quanto à referida situação inicial, ela é coincidente com a do conto *O Menino Grão de Milho*. No caso desta reescrita de Torrado, como veremos, as características físicas do menino, a sua dimensão diminuta, não são nunca escondidas e a personagem assume-as sem complexos, lutando por ser igual aos outros e conquistando um novo estatuto na família depois do percurso de crescimento interior que fez.

Na personagem de Régio, a diferença em relação ao Menino Grão de Milho começa logo a manifestar-se na sua origem social ("Pois não me ia esquecendo um pormenor importante? Ele era o próprio rei, ela a própria rainha de Traslândia: A ausência de filhos nesse matrimónio representava uma desgraça pública"). Ora, para além do desgosto pessoal, estas personagens tornam-se desde logo mais dramáticas pelo facto de o seu problema não pertencer apenas ao âmbito da "esfera privada" mas também ao âmbito da "esfera pública" (Alberoni,1988).

Depois, talvez porque aos reis ou futuros reis não deverá ser permitida a imperfeição (reflexo da posição política ou ética do autor relativamente ao poder?...), o misterioso defeito com que o Príncipe nasce é escondido de todos, até do próprio Príncipe, em vez de ser claramente aceite, como no que diz respeito à personagem do povo do conto de Torrado.

2.3.1. A monstruosidade e o papel das figuras "maternas"

Se analisarmos qual o tratamento dado a um tema como a Bela e o Monstro no reconto de António Torrado *A Bela Micaela e o Monstro da Pata Amarela*, apresentado na edição de literatura infantil (Capítulo VII), e neste romance de José Régio, verificamos que, no

que diz respeito ao tratamento dado aos dois pólos - monstruosidade/beleza -, a balança pende, favoravelmente, para o lado do "monstro". É óbvio que o desenvolvimento desta dialéctica é incomparavelmente mais complexo no romance de Régio.

A transformação do olhar sobre a figura do monstro é um sintoma da alteração que a evolução da sociedade industrializada, massificadora e dominadora provocou no homem civilizado. A dominação do social sobre o natural desencadeia uma nostalgia pela Natureza selvagem e a tradicional absorção ou destruição do monstro pelo social (como no ciclo de histórias de "A Bela e o Monstro") transforma-se na tragédia da destruição do monstro (leia-se "do natural") pela civilização cega e omnipotente, incapaz de aceitar o diferente.

No filme *King Kong*, de 1933, como Marina Warner refere,

> *King Kong* turns into an ironical critique of human society, of its cruelty and greed and love of show; the sympathy it display towards the beast rather than the beauty grows stronger throughout, however ilogicaly, until the climactic end (1995:61-62).

Aliás, na versão de "A Bela e o Monstro" de Walt Disney será Gastão, uma versão de "playboy" convencido, que se comportará como o monstro, pela sua insensibilidade, crueldade e egoísmo, desejando apenas obter a sua satisfação pessoal. Mas, como nas versões tradicionais, será o amor que transformará o monstro no Príncipe, só que, na mais recente versão do filme da Disney *Beauty and the Beast* (sucesso de bilheteira também na versão de espectáculo musical, estreado em 1997, num dos famosos teatros de Londres)[14], o amor da Bela começa a despontar pelos sinais de civilidade que ela vai descobrindo no espaço que o monstro habita, particularmente a sua surpreendente biblioteca. É extremamente curiosa a introdução desta situação, remetendo para um poderoso símbolo

[14] A estreia deste espectáculo, nos Estados Unidos, foi em 1994.

da sociedade contemporânea - o livro - e sobretudo a sua presença num contexto que todo ele remete para uma cultura de transmissão oral, de fantasia popular.

Apesar de só nos Capítulos VI e VII deste trabalho nos debruçarmos mais demoradamente sobre a influência da Literatura Tradicional na Literatura Infantil actual, não deixa de ser oportuno referir o contexto literário português da actual literatura para crianças e lembrar um conto de José Jorge Letria, *O Menino Eterno*, onde o velho sábio, Pi Wang, responde aos emissários dos governadores que lhe pedem conselhos:

> Explicai ao vosso senhor que eu sou um pobre camponês que, a bem dizer, nada sabe. Tudo o que aprendi foi com as estrelas, com as plantas e com os pequenos animais que buscam abrigo nos tufos de erva que nascem do chão. Que vale esse modesto saber quando comparado com o que vem nos livros que são lidos e estudados nas grandes cidades? (1994:4).

Mas os seus ensinamentos perpetuam-se, precisamente, pela escrita:

> Diz-se mesmo que, embora não soubesse ler nem escrever, ditava aos mais jovens, aos que sabiam juntar as letras e os algarismos, belos poemas que muita gente leu e aprendeu de cor para depois recitar aos filhos e aos netos. Nesses poemas Pi Wang também não dava conselhos, porque achava que não é para isso que serve a poesia (idem:5).

De novo um testemunho de como memória e escrita são espaços de preservação do saber.

Voltando à dialéctica civilizado/selvagem, como diz Marina Warner (1995:63):

> In modern myth, it's not that the boundary has been eroded between human and animal - rather, the value given to each side in the contrast has changed. And contemporary stories are finding a way to answer the call of the wild.

Se nas versões tradicionais dos contos com esta temática a monstruosidade física esconde uma sensibilidade interior que desperta com o amor e que conduz à transformação

física, atingindo-se então a felicidade, as transformações do príncipe Leonel, do romance de José Régio, são muito mais dolorosas e conduzem a resultados completamente diferentes.

A beleza do príncipe Leonel esconde uma monstruosidade que, misteriosamente, terá resultado de uma concepção anti-natural, e entenda-se com isto uma concepção fora dos comportamentos sociais e sexuais estabelecidos e compreendidos pela civilização. Aqui, ao contrário do que acontece no poema de Gomes Leal "A Senhora de Brabante" (1998), não se insinua um adultério com o Diabo, mas apesar da infidelidade da rainha ao rei nunca ser insinuada ao longo do romance, pode pairar a dúvida sobre a forma como ela terá ficado grávida; além disso, se o príncipe é educado por essa estranha figura que surge não se sabe de onde e que exerce um domínio sobre todos que ninguém sabe explicar, a verdade é que o príncipe conserva uma marca de bestialidade (as orelhas de burro sempre escondidas), que pode ser interpretada como resquícios de algo anti-natural.

A mitologia está cheia de exemplos de deuses e heróis alimentados e criados por animais - Zeus foi amamentado por Amaltheia, uma ninfa na forma de cabra, o deus Asclepius foi criado também por uma cabra e guardado por um cão de pastor, Rómulo e Remo foram criados por uma loba, e assim:

> The she-goat or bear or wolf nourishes the man of destiny with her vitality - presented, in such stories as somehow more vital than a human mother's milk, as intrinsically natural with a capital N. - the forest, not the city, the raw, not the cooked, the wild not the tame. While attitudes to Nature historically oscillate in a complex pattern of praise and dread, the mythic hero is often represented as achieving the union of nature and culture in his person, both in his origin and in his exploits. But the difficulty of this synthesis becomes part of the agonistic struggle the narrative of heroism relates - and sometimes a tragic part (Warner, 1995:54).

Ora, o caso do príncipe Leonel se, por um lado, é completamente diferente quanto ao contexto em que é educado, por outro lado estabelece fortes laços com esta dialéctica, talvez mais forte ainda pelo mistério que envolve o seu nascimento, inevitavelmente ligado ao fantástico, um fantástico selvagem e desconhecido, já que a rainha se aventurou pela floresta onde os homens se não atreviam a penetrar. Assim, também para o príncipe Leonel um dia virá em que a dimensão trágica e inconciliável da sua dupla natureza se manifestará.

De alguma maneira, o preceptor desempenha o papel dos animais selvagens que transmitem a vitalidade e coragem nas histórias mitológicas, porque é pela sua influência que o Príncipe se não deixa corromper pelos vícios da Corte (ou seja, da sociedade degradada), é através dele que o Príncipe mantém a capacidade de vir a perceber os vícios da sociedade. Este Aio faz lembrar vagamente a figura do tio, Kühleborn, em *Ondine*, de La Motte Fouqué[15]. Kühleborn é um ser fantástico, por vezes maléfico, que habita as profundezas das águas e a floresta misteriosa, mas que através das suas contínuas transformações tenta sempre proteger Ondina. N'*O Príncipe com Orelhas de Burro*, é também sempre o Aio que o príncipe encontra, metamorfoseado, nos momentos fulcrais do seu percurso simbólico de crescimento, quando sai do espaço do castelo e se mistura, incógnito, com o povo.

Esta experiência de Leonel corresponde aos percursos de aprendizagem dos heróis dos contos tradicionais, que lhes permitem, posteriormente, uma nova integração no meio a que retornam, levando a riqueza para a humilde casa paterna ou levando a felicidade para um novo lar.

[15] Conto fantástico, publicado em Berlim, em 1811, marcado pelo primeiro período do romantismo alemão.

O príncipe Leonel conquista a clarividência mas o desfecho, num nível imediato, não é o da recuperação do equilíbrio - já que ele morre. Será o reino que, simbolicamente, ganhará esse equilíbrio.

Aquilo que a rainha, sua mãe, sabia e misteriosamente aflora nas suas palavras antes de morrer realiza-se, sem qualquer intervenção de um ser benfazejo que impeça a concretização daquilo que, no conto tradicional, corresponderá à maldição de uma fada ou feiticeira.

A montruosidade gera relações complexas entre os seres por ela atingidos. O príncipe e o bobo têm a marca da diferença e por isso se gera entre eles uma espécie de cumplicidade, mas antes desse sentimento se tornar mais claro houvera uma certa curiosidade mórbida, originada por suspeições confusas, que provocava, por vezes rejeição:

> (...) Leonel sabia agora que desde sempre o monstro pressentira nele um mistério vergonhoso – farejara nele aquela sua ou qualquer outra monstruosidade que os irmanava – isto quando toda a gente o julgava a própria perfeição encarnada... e ele próprio se julgava tal. Palavras de ódio e vingança lhe tumultuavam no peito. Ao mesmo tempo, Rolão Rebolão quase lhe inspirava agora terror além de um invencível respeito, e um confuso mas profundo sentimento de solidariedade (1986: 121).

Analisando também este aspecto, Maria da Graça Vaz (1994:213) considera que na obra de Régio, "Toda a deformidade é sinal de mistério, marca de singularização, e participa do lado nocturno da existência". No caso das personagens regianas, a deformidade marginaliza, participa do lado nocturno da existência, mas é também condição da superioridade.

Duarte Faria afirma, em relação à figura do bobo em outro drama de Régio, *Jacob e o Anjo*, algo que é igualmente válido para o texto em causa:

(...) encontra-se definitivamente no nexo rei-bobo um nexo derivado de repulsa-desejo, que embora sem nunca linearizar a relação, estabelece uma zona comum onde os sentimentos se vão alternar ou amontoar de modo abjeccionista (1977:98).

O bobo não desempenha, assim, um papel isolado n'*O Príncipe com Orelhas de Burro*. O seu funcionamento em outras obras de Régio contribui, aliás, para uma melhor compreensão das potencialidades significativas desta personagem. Escreve Dulce Maria Viana Mindlin (1994:88):

> Não é por acaso que seus [de Régio] personagens de teatro (com excepção de Benilde) serão seres que se debatem constantemente entre um extremo e outro. Exemplo mais nítido é o Rei de *Jacob e o Anjo*, que transita entre atracção e repulsa, amor e ódio, carne e espírito, morte e vida, sempre sob as advertências do Bobo que, na ambiguidade da sua consubstanciação, traz novamente para o espaço da obra a problemática do duplo (aqui referenciado metonimicamente nas asas e barbatanas).
> (...) Como todos os bufões, os bobos de Régio acabam sendo a voz da contra-ideologia na sua postura crítica, irreverente e dessacralizadora dos lugares de poder. Se as figuras centrais das peças podem ser tomadas, de certa forma, como desdobramentos do *eu* naquilo que traduzem as tensões existenciais do sujeito inclinado ora para um pólo ora para outro, os bobos vão poder significar, por sua vez, o lado desmitificador e desconstrutor de toda uma enunciação que assim vai eclodir com a maior chance de traduzir o pensamento do poeta.

Em *El-Rei Sebastião* (1949), por exemplo, Simão comenta: "Eu te digo, Senhor: Tenho verificado que os teus bobos podem ser superiores aos teus ministros ou validos". Mindlin (idem: 89) considera que o bobo, como "agente liberador de todas as inibições", está disseminado pela obra poética também nas figuras do palhaço, do *clown*, do charlatão, etc. Esta autora caracteriza os bobos como elaborações culturais, defendendo que "na criação dos truões, abrem-se possibilidades infinitas de proclamar um estatuto verdadeiramente ambíguo de uma conduta que se faz movente, complexa, contraditória, na própria medida da projecção de aspectos intrínsecos do criador".

Ora, a secreta deformidade física do príncipe Leonel, que o aproxima ambiguamente de Rolão Rebolão, é certamente o preço que ele tem de pagar pela sua superioridade, o que está de acordo com a filosofia do próprio Régio: "(...) todo o homem paga caro qualquer

sua superioridade (...) a própria densidade dum indivíduo complexo implica inferioridades ou o que se chama anormalidades de vária ordem" (*Confissão dum Homem Religioso*, 1971:150). Leonel é jovem, belo e sábio, mas esta última característica está associada, tradicionalmente, à imagem do velho e não do jovem e verificar-se-á que a sua erudição precisa de outros conhecimentos para poder ser verdadeiro saber.

Quando Leonel, desesperado pela descoberta que fez de si próprio (as suas terríveis orelhas de burro), percorre o túnel que o leva para fora do palácio, esse túnel, simbolicamente associado ao reino subterrâneo, ao domínio dos monstros, das forças irracionais, é também caminho de acesso à luz e a porta que atravessa reveste-se de um valor dinâmico por proporcionar a passagem de um mundo ao outro (Vaz, 1994:222).

A monstruosidade, apenas percebida pelo príncipe, ao longo de toda a sua vida, através da figura do bobo, irá então apresentar-se-lhe como algo que invade o mundo. Os espaços que percorre como que o sugam para o interior dessa monstruosidade

Por isso mesmo, discordamos de Duarte Faria, quando este considera o monstro "como a inscrição medonha do *outro* na obra de José Régio, tendo em conta uma relação de alteridade estigmatizada pelo fantástico" (1977:63). Parece-nos, pelo contrário, que o monstro é uma dimensão do próprio *eu*, daí que a marca da "monstruosidade" acompanhe todas as personagens excepcionais do seu universo poético ou ficcional.

As descrições dos espaços onde o príncipe se vai confrontar com várias versões do monstruoso têm uma dimensão fortemente pictórica, lembrando quadros de Breughel e Bosch e são elas que implantam o romance no real. Esses espaços e as personagens que os povoam são fortemente conotados ideologicamente:

O confronto entre o príncipe Leonel (...) e Sancho Legista (repare-se no "jogo" do próprio nome) tem a agoniada perplexidade das nossas dúvidas, o conflito mais significativo passa-se no plano psicológico (e moral) em choque com o espelho das ideologias, em choque, mesmo quando em atracção autêntica. É uma luta, ou uma

conjugação indisciplinada, entre o realismo íntimo e a máscara social, necessária mas abusiva por enganadora. Pata Rachada, o Negra Sorte, Sancho Legista apresentam três máscaras, são três graus de significação social (...) (Galhoz, 1996: 35).

*

* *

Mas Régio não apresenta, como refere Marina Warner relativamente a algumas versões recentes da temática da Bela e o Monstro, uma resposta conciliatória e positiva entre o natural e o social - esse poderia ser o mundo perfeito. Quando o Príncipe atinge a perfeição e à sua cultura e sensibilidade extraordinárias se junta a perfeição física, com o desaparecimento das orelhas de burro, é como se o mundo não pudesse incluir no seu universo um ser perfeito: a perfeição não tem lugar no mundo dos homens. A anulação da dialéctica traduz-se na morte do Príncipe. É que, "(...) após o reconhecimento da indissolubilidade, ou campo de individuação intransponível (...), a única via possível de libertação é a morte" (Faria, 1977:106).

No seu último livro, de publicação póstuma, *Confissão dum homem religioso* (1971), Régio apresenta uma reflexão que demonstra que este tipo de situações, ao repetirem-se na sua obra, tem uma consistência de carácter filosófico e não apenas circunstancial, relativamente ao universo ficcional. Refere a ideia, "patente em *Jacob e o Anjo*, em *O Príncipe com Orelhas de Burro*, em *Benilde*, em *El-Rei Sebastião*, etc., (como já nos *Poemas de Deus e do Diabo*, em "O Poeta Doido", "O Vitral" e a "Santa Morta"), de que o momento da morte coincide com a Revelação definitiva e a fusão com a Verdade" (1971:219).

Curiosamente, o cepticismo extremo que parece estar subjacente a todo o romance e que atinge o seu auge no momento da morte de Leonel, tem uma outra face - uma semente da perfeição de Leonel será perpetuada porque Letícia, sua esposa, espera um filho seu.

Enquadrando este final no conjunto da obra de Régio, não podemos deixar de referir a recorrência das figuras maternas da Virgem com o menino como símbolo de esperança e refúgio existencial.

2.3.2. A simbologia dos Nomes

Os nomes de algumas das principais personagens do romance têm uma interessante característica em comum: Leonel, Leonardo, Leonilde, Letícia, (Sancho) Legista, todos se iniciam pela mesma letra. Eles são verso e reverso uns dos outros, ou então complemento, a nível das características físicas, morais ou de funções desempenhadas na economia da narrativa:

> Ora se os corpos de Leonel e Leonilde pareciam as duas metades perfeitas dum corpo ideal completo, um par unificado, em que a força e a seca elegância varonis se fundissem, enfim, com a languidez e a flexuosa finura femininas, não menos era de pasmar que tanto se aproximasse *[sic]* seus espíritos! (1986:103).

No entanto, verificar-se-á, por exemplo, que se Letícia é o reverso da irmã:

> A par de Leonilde, a irmã que sempre a acompanhava, e parecia mais velha sendo mais nova, era uma criatura quase lastimável com o seu modo triste, recolhido, o seu longínquo sorriso como forçado, e os seus olhos a que mal se via a cor, por quase sempre baixos, num oval de rosto pálido e magro. Dir-se-ia uma serva atrás duma rainha (p.104)

Será, no entanto, Letícia que acabará por se manifestar digna do amor de Leonel.

Por outro lado, todos os papéis destas personagens na economia narrativa decorrem da audácia da rainha ao embrenhar-se na floresta, encontrar-se com o Génio da Floresta e conceber daquela forma estranha, um filho. Ora a rainha chama-se Elsa. A letra "l" faz parte também do seu nome mas, curiosamente, encontra-se no interior do nome, não no início, como nos outros casos, ela está dentro da palavra, assim como o seu filho Leonel estará dentro do seu corpo. Também a designação do espaço mágico onde o Génio se encontra tem um "l" no seu interior: "Floresta".

Será uma interpretação pouco sustentável? Vejamos se outros nomes poderão também relacionar-se simbolicamente ao nível do papel que as personagens desempenham através destes pormenores linguísticos.

El-Rei Rodrigo e Rolão Rebolão, o bobo, são aquele que sabe e aquele que suspeita a verdade - algo de monstruoso existe no Príncipe. Ora El-Rei sabe-o porque é pai e a sua proximidade de progenitor faz com que esse defeito não impeça o seu amor; o bobo suspeita-o por um outro tipo de proximidade: a da dolorosa rejeição social pela diferença da monstruosidade ("Os monstros adivinham-se uns aos outros",p.237). Ambos têm nomes que incluem um fonema /r/ de maior dificuldade de articulação, ambos são personagens que lidam com a angústia: um, no topo da pirâmide social, o outro, na base dessa pirâmide, mas unidos pela dor do incompreensível e do insolúvel.

Veja-se também o caso do Aio. Esta personagem não tem outro nome e esta designação surge sempre com um "A" maiúsculo. Ora, suspeita-se ao longo de toda a narrativa que ele estará relacionado com o Génio da Floresta, origem da gravidez da rainha Elsa. "A" é a primeira letra do alfabeto, início da série que permite construir palavras, que permitem, no fundo, construir o mundo pelo discurso. O Aio estará assim, simbolicamente, na origem da vida do Príncipe.

2.3.3. O Segredo

O segredo percorre todo o romance como motor das aproximações e afastamentos das personagens.

A ameaça de desvendar o segredo vem do bobo, não do barbeiro nem das canas, como nas versões tradicionais do conto, mas sim de alguém que pela sua posição social poderia desejar humilhar os que lhe são superiores, vingando simultaneamente as consequências da sua inferioridade física. Sendo anão, é também como se a sua voz viesse do chão, o que simbolicamente aproxima as ameaças de perigo nos dois tipos de texto - das profundezas da terra nascem os frutos do que se semeia.

Num estudo sobre o segredo, Henri Coulet (1995: 22) considera que, "quand un secret concernant un personnage est ignoré de ce personnage même, mais impliqué dans les circonstances de sa vie ou détenu par un autre personnage, nous dirons que le secret est celui de l'oeuvre" (idem: 22). Ora, no romance de Régio, o segredo é efectivamente o elemento mais forte de constituição e desenvolvimento da diegese. Há uma parte do segredo que nunca é totalmente desvendada - as verdadeiras circunstâncias da concepção do príncipe -, mas a partir de determinado momento, é dado a conhecer ao príncipe parte do segredo sobre si próprio que a todos se escondera: a sua deformidade física. A personagem vive então uma série de problemas existenciais que se enquadram na análise feita por Henri Coulet (idem: 18-19):

(...) le véritable secret, dont l'efficacité romanesque est la plus sûre, est celui qui tourmente le dissimulateur et qui altère non pas seulement son apparence, mais son identité même, ou dont la découverte désorganise à jamais sa vie. (...) Tel que nous l'entendons maintenant, le secret est le fait d'un choix existentiel, le personnage le préservera au prix de sa vie, ou éprouvera à son être dépouillé une honte irrémédiable, ou au contraire sera soulagé d'être démasqué, se procurera par l'aveu une délivrance. Le personnage qui détient ainsi un secret sur lui-même n'est jamais insignifiant: victime ou coupable, odieux ou touchant, il a ce que n'ont que rarement les personnages picaresques, les traîtres,

bourreaux, tyrans des romans d'aventures, et même les grands peseurs de dilemmes moraux des romains héroïques: le repli sur son intériorité.

O segredo do romance de Régio tem efectivamente estes efeitos na personagem e é à volta dele que todas as outras se movimentam. Não é um complemento da intriga, mas sim o *topos* que intrinsecamente condiciona todo o desenrolar da diegese.

Os exemplos que Henri Coulet apresenta, essencialmente de romances barrocos e seus sucedâneos, estão relacionados com o segredo do nascimento de uma criança de alta linhagem[16], o que é comum ao romance *O Príncipe com Orelhas de Burro*, mas o desenvolvimento é diferente, já que têm sempre a ver com abandonos, ligações familiares trocadas e envolvimentos amorosos dramáticos devidos a esses segredos de nascimento.

Segundo a classificação de «La topique du secret dans la littérature narrative médievale» François Dubost (1995:77-81) estabelece quatro grandes grupos que se subdividem: I. *Arcana Verba*; II. Le secret de l'être: les naissances illégitimes (inceste et adultère); III. Le secret de l'autre; IV. Le secret d'amour: coeur mangé et langue liée. Podemos considerar que Régio herda desta tradição literária, mas apenas em parte, a tópica que integra o terceiro grupo referido e que é «La marque ou la tare: le secret d'un être affligé d'une anomalie est révélé, soit à l'intéressé, soit à des gens malveillants ».

2.3.4. O Espelho

O espelho, que tanta revelação nos faz ao longo da vida e que tanta descoberta mágica permite no universo dos contos tradicionais, desempenha aqui uma função dupla. Ele desvendará, num determinado momento, o segredo ao príncipe, mas contribui também para

[16] Exemplos: Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane*; Marivaux, *Pharsamon*; Prévost, *Le Philosophe anglais ou Histoire de Monsieur Cleveland.*

a amputação da imagem do príncipe Leonel, já que o turbante se lhe substitui – ou seja, as orelhas do príncipe são escondidas pelo turbante e os espelhos desaparecem do reino, para que não se corra o risco de, inadvertidamente, um espelho mostrar a sua identificação. Numa perspectiva psicanalítica, é fulcral para o desenvolvimento do sujeito a fase da identificação, que Jacques Lacan designa de "stade du miroir" (1999, I: 93), a qual se pode iniciar cerca dos seis meses. Ora, o príncipe Leonel não desenvolve equilibradamente as fases que Lacan define da seguinte forma:

> L'assomption jubilatoire de son image spéculaire par l'être encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage qu'est le petit homme à ce stade *infans*, nous paraîtra dès lors manifester en une situation exemplaire la matrice symbolique où le *je* se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet. (ibidem)

Ora, o mimetismo que o príncipe enquanto criança e enquanto jovem adulto reconhece implica uma identificação que assimila como fazendo parte intrínseca do ser, um objecto que lhe é exterior – o turbante. Já que, sempre segundo Lacan, a função do "stade du miroir" implica estabelecer uma relação do organismo com a sua realidade, esta vivência do príncipe vai trazer-lhe dificuldades acrescidas na aceitação da imagem que ele, adulto, verá reflectida no espelho, já que:

> (...) le point important est que cette forme situe l'instance du *moi*, dès avant sa détermination sociale, dans une ligne de fiction, à jamais irréductible pour le seul individu, - ou plutôt, qui ne rejoindra qu'asymptotiquement le devenir du sujet, quel que soit le succès des synthèses dialectiques par quoi il doit résoudre en tant que *je* sa discordance d'avec sa propre réalité (1999, I: 93-94).

O sujeito tem, então, que ultrapassar este estádio e resolver a dialéctica que liga o *eu* a situações socialmente elaboradas. Se nos aventuramos por estes caminhos da psicanálise é porque este nos parece ser um dos que nos permite perceber em profundidade o drama interior do príncipe quando descobre uma imagem de si próprio que não corresponde àquela em que o seu desenvolvimento pessoal se baseou. Além disso, sabendo nós que

Régio se interessou pela psicanálise, poderá ter estruturado o seu romance tendo, conscientemente ou não, como pano de fundo, esta problemática da identificação do *eu*.

Podemos concluir, com Jorge de Sena, considerando que José Régio revela "(...) um gosto do grotesco, menos como o contraste romântico do sublime que como o essencial esconderijo em que o sublime se revela (...)" (1977:160).

2.3.5. Doze anos mais tarde...

Doze anos depois da publicação de *O Príncipe com Orelhas de Burro*, em 1954, com *A Salvação do Mundo*, Régio parece ter necessidade de encontrar soluções mais construtivas para os conflitos interiores de Pedro da Traslândia, já que, à luz do que teoricamente sempre defendeu, os conflitos sociais, ideológicos surgem na obra de arte na medida em que interferem na vida psicológica do indivíduo.

Não será num plano metafísico, através da morte, que se resolverá o conflito da consciência da limitação e imperfeição do eu com o desejo de perfeição, mas através de uma aprendizagem com o mundo real, que permite uma melhoria do indivíduo como ser humano e capaz de intervir num plano concreto, sem necessidade do ritual "de passagem" mais típico na mundividência das personagens regianas - a morte. Esta "solução" para a personagem dividida quase parece construída à luz das teorias político-literárias ainda dominantes na época.

Em *A Salvação do Mundo*, "A acção decorre no reino imaginário de Traslândia" e o rei Pedro da Traslândia vai viver algumas situações muito semelhantes às do príncipe Leonel. No entanto, este rei, decidido a acabar com a própria vida por reconhecer que o seu

povo já o não ama e sentir-se incapaz de agir, terá outra oportunidade de se realizar como rei e como pessoa depois de "renascer", como diz o profeta - renascimento esse que só é possível depois de mergulhar, inicialmente incógnito, no meio da pobreza e revolta do seu próprio povo. Renascerá então como outro homem, assim como S. João Baptista.

Aliás, o tema da morte e da ressurreição impregna toda a obra de Régio.

Comparando estas duas obras separadas no tempo, compreende-se melhor como Adolfo Casais Monteiro fora extremamente arguto na crítica realizada em 1942 (vd. supra), quando escrevera:

> (...) podemos achar que o livro não tem uma conclusão à altura das suas restantes páginas: nem por isso ele deixa de ser um grande livro. Sucede até que as deficiências que terei de apontar nessa conclusão fazem sobressair ainda melhor o valor da obra: a insatisfação que sentimos quer dizer de facto que essa conclusão não está à altura da obra, que o desenvolvimento desta nos fez esperar mais alguma coisa.

Acrescentando, no artigo seguinte, com o título "*O Príncipe com Orelhas de Burro*, de José Régio.II. Sobre a intenção final do romance", também publicado no *Diário Popular*, de 17 de Dezembro de 1942:

> (...) aqui movemo-nos fora da realidade imediata, e não se pode pedir que nos faça sentir o próprio fluir da vida a um autor que deliberadamente abandona o individual , o momentâneo, o fugaz, para dar a cada figura e a cada cena um valor e um significado simbólicos.
>
> (...) Todas as sua dolorosas experiências o vão levar, progressivamente, até à verdadeira perfeição. Mas chegado esse momento, Régio torna perfeição sinónimo de salvação pessoal, e quando esperávamos ver o que o príncipe ia contrapor a todos os vícios que o autor largamente zurzira no decurso da obra, vemos apenas que tudo o levou apenas à sua salvação pessoal: o momento em que ele se torna perfeito (o que é indicado pelo desaparecimento das orelhas de burro) é também o da sua morte. As suas provações não se destinaram pois senão a salvá-lo.
>
> (...) não se pode deixar de notar que a morte de Leonel restringe o significado da obra; não o restringe no domínio puramente estético - mas no moral. De facto, José Régio transferiu de repente o valor moral da experiência de Leonel para valor religioso, como que desvalorizando assim tudo o que ao longo da obra parecia encaminhar-se para uma outra experiência: porque o autor podia muito bem fazer falhar o príncipe, mesmo perfeito, quando ele quisesse pôr a sua perfeição ao serviço da política. Se a sua ideia essencial é a de que a perfeição não é deste mundo, devia ter posto o seu príncipe à prova.

Matando-o desde que ele se torna perfeito, permite-nos até supor-lhe, a ele autor, esta ideia: de que Deus não quer a perfeição.

*

* *

Seria muito interessante uma análise comparatista entre o romance de Gonzalo Torrente Ballester *A Bela Adormecida vai à Escola* e o texto de José Régio *A Salvação do Mundo*, designado de "tragicomédia". E mais interessante ainda se atentarmos em que o romance do escritor espanhol foi escrito nos anos cinquenta e cinquenta e um, apesar de só publicado em 1983, e que o texto do escritor português foi publicado em 1954. Não poderá, portanto, ter havido qualquer tipo de influência de um sobre o outro, apesar da quase coincidência da sua criação.

O Chefe do Partido Aristocrático, o Chefe do Partido Democrático e o Chefe do Partido Extremista de *A Salvação do Mundo*, nos encontros e desencontros dos seus objectivos políticos e das suas formas de actuação em relação ao Rei, desempenham, em parte, um papel semelhante ao do Arcebispo da Igreja Nacional Reformada, do professor De Sanctis, representante do Instituto de Altos Estudos para a Reforma da Realidade, e do professor Rhodesius, representante da Universidade, no romance de Torrente Ballester. No entanto, as acções destas personagens, conjugadas com as de outras figuras políticas, têm consequências muito mais trágicas no romance do escritor espanhol, conduzindo à morte das únicas personagens de coração puro – o Rei, a Princesa e os três jovens aviadores que acompanham o Rei no início e no fim da sua aventura.

No Prólogo de 1982 à 1ª edição do seu romance, Ballester confessa que "Se hoje escrevesse este romance (...) arranjaria maneira de salvar a Princesa". Ora, é exactamente essa opção político-filosófica que Régio faz, ao salvar o rei Pedro de Traslândia, na sua

tragicomédia, ao contrário do que fizera doze anos antes ao protagonista de *O Príncipe com Orelhas de Burro*.

Poderemos talvez considerar que da solução literária que encontrara em *O Príncipe com Orelhas de Burro* passa para uma solução humana em *A Salvação do Mundo*, o que corresponderá à tal 2ª parte do romance que refere na carta a Adolfo Casais Monteiro.

CAPÍTULO V

JOSÉ GOMES FERREIRA E A SUBVERSÃO PARÓDICA DO INTERTEXTO DA LITERATURA TRADICIONAL

1. O "CÍRCULO" DE JOSÉ GOMES FERREIRA E TESTEMUNHOS NO ESPÓLIO (CORRESPONDÊNCIA) DE FERNANDO LOPES-GRAÇA.

José Gomes Ferreira, ao longo da sua obra, dá inúmeros testemunhos da convivência com muitos dos autores até agora citados. O seu percurso literário e ideológico decorre ao longo de três quartos do século XX[1], consolidando-se no convívio com escritores dos mais variados quadrantes. Desde Leonardo Coimbra, seu professor no Liceu Gil Vicente, a Teixeira de Pacoaes, Carlos Queirós, João José Cochofel, José Rodrigues Miguéis, Carlos de Oliveira, Manuel Ribeiro de Pavia, Manuel da Fonseca, Mário

[1] José Gomes Ferreira nasce a 9 de Junho de 1900, no Porto, e morre a 8 de Fevereiro de 1985, em Lisboa. Em *A Memória das Palavras ou o gosto de falar de mim* (1979, 1ªed.1965), refere João de Deus "como padrinho e mestre", acrescentando: "A simplicidade dos versos do genial Poeta de *Campo de Flores* (simplicidade aparente para quem não percebe do ofício) actuou em mim como um antídoto poderoso e saudável à eloquência que imperava na vida e na Poesia daquele prolongamento do século XIX no século XX – o colérico século XX que só abriu os olhinhos desapiedados durante a Primeira Grande Guerra.

João de Deus impediu-me de ficar entregue à influência exclusiva dos poetas heróicos da época que, por mais que isso assombre os precipitados observadores actuais, nunca senti tentações de copiar" (p.19).

Em *Relatório de Sombras ou A Memória das Palavras II* (1980) refere uma outra influência que alimenta ao longo da vida – a de Raul Brandão: "Durante meia dúzia de anos (nos anos 20), Raul Brandão foi sem o saber, o mestre secreto da primeira fornada que, após a Revolução Formal do Futurismo, e embora concordante com todas as novidades do *Orpheu* e revistas subsequentes, se apôs por instinto ao seu conteúdo aristocrático, em busca aflita de outro Sinal. (...) aí por volta de 1940, surgiu enfim a admirável geração do *Novo Cancioneiro* a que logo me associei, sem necessidade de novas verdades senão as que, vinte anos antes, extraíra do meu mestre secreto Raul Brandão e me permito resumir nesta frase-lema: "só a fraternidade quente entre os homens dá sentido ao abismo absurdo em que apodrecemos" (p.17).

Também Almeida Garrett foi alvo do seu interesse, ainda que lhe tenha tecido algumas críticas. Escreveu, em 1955, a Introdução a uma edição de *Folhas Caídas*, deste autor. Um desenho humorístico de Abel Manta (publicado no *Diário de Lisboa* em 1973), tendo como título "Diálogos Confidenciais", mostra J.G. Ferreira dando um aperto de mão Garrett. Com a figura de J.G. Ferreira, despreocupadamente vestida e de cabelo ao vento, contrasta a de Garrett, figura janota, de casaca e cartola.

Dionísio, José Cardoso Pires, Fernando Lopes-Graça, muitos foram os amigos com diferentes opções estéticas e ideológicas com quem conviveu[2].

Em 1980, na homenagem que a *Colóquio/Letras* lhe faz (nº53, Janeiro), Joel Serrão é um dos que lembra esse convívio de tertúlia nas tardes do café Chiado, onde, a par de José Gomes Ferreira, apareciam Manuel Ribeiro de Pavia, Carlos de Oliveira, João José Cochofel, Augusto Abelaira, Nikias Skapinakis.

De todos estes nomes, muitos foram os que se corresponderam com Fernando Lopes-Graça[3], tendo sido possível fazer um levantamento dessas situações no seu espólio inédito, recolhendo, assim, referências ao interesse pela Literatura de Tradição Oral por este núcleo de pessoas, assim como testemunhos das relações com José Gomes Ferreira.

À excepção de Fernando Lopes-Graça, nenhum destes autores teorizou de forma patente sobre o investimento ideológico possível na recuperação da Literatura Tradicional e, mesmo este, se se preocupou com os textos tradicionais foi devido às suas relações com a música. No entanto, a coincidência de interesses na organização e publicação de colectâneas de contos, romances e canções, como pudemos verificar, e o conteúdo dos prefácios dessas publicações permitem-nos pensar que houve efectivamente uma consciencialização deste investimento ideológico.

A correspondência não publicada[4], recebida por Fernando Lopes-Graça, é uma

---

[2] Como ilustração destes convívios veja-se, por exemplo, *Memória das Palavras ou o gosto de falar de mim* (1979, I; 1ªed.1965) e *Relatório de Sombras ou A Memória das Palavras* (1980,.II). O 1º vol. tem, inclusive, um índice remissivo logo por si ilustrativo destas relações. Em *Poeta Militante*, também encontramos, nos três volumes, nas anotações que, como uma espécie de epígrafes explicativas, encabeçam os poemas variadas referências às amizades que acompanham os entusiasmos, os desencantos, os momentos de lazer, as discussões políticas e literárias, etc. É, aliás, muito curioso confrontar os vários tipos de textos do autor nesta perspectiva. Em *O Mundo dos Outros* também aparecem pelo meio daquela espécie de crónicas, as conversas, os episódios do dia-a-dia com companheiros de letras. *Imitação dos Dias*, *Dias Comuns* também não fogem a essa prática.

[3] Dos referidos, encontrámos cartas de Cochofel (as mais numerosas), Miguéis, Carlos de Oliveira, Dionísio e do próprio Gomes Ferreira.

[4] O espólio de Fernando Lopes-Graça encontra-se na "Casa-Museu Verdades de Faria", pertencente ao Museu da Música Portuguesa, no Monte Estoril. A correspondência, conservando-se inédita, é vastíssima,

documentação fundamental para a compreensão das relações de amizade, literárias e ideológicas que uniram estes elementos do movimento neo-realista e é um excelente complemento às referências de José Gomes Ferreira *em Memória das Palavras* ou *Poeta Militante*, como referido. Seleccionamos, assim, da vasta correspondência de Lopes-Graça, as cartas dos amigos deste núcleo que ilustram ou as relações com José Gomes Ferreira e/ou aquelas que atestam o interesse pela literatura tradicional. Tentámos fazer coincidir também a nossa selecção com os nomes simultaneamente citados por J. Gomes Ferreira na sua obra e existentes no espólio da correspondência de Lopes-Graça.

Curiosamente, as cartas do principal colaborador de Lopes-Graça, Michel Giacometti, num total de 37, escritas entre 1960 e 1990 (algumas cartas não estão datadas), não abordam nunca questões estéticas nem políticas. Demonstram também a rápida evolução na convivência entre os dois folcloristas, já que nas primeiras cartas Giacometti se dirige a Lopes-Graça como "Cher Monsieur" e alguns meses depois o tratamento é já muito mais familiar ("Caro Graça" ou "Cher Graça"). São sempre extremamente pragmáticas, abordando aspectos muito concretos sobre pedidos de subsídios, edições de discos, pagamentos, ou então, breves postais dando conta dos sítios por onde viaja – cidades e pequenas povoações de Portugal ou Paris, Córsega, Sul de Marrocos, Moscovo.

José Rodrigues Miguéis, em carta de Nova Yorque, de13 de Maio de 1948, escreve:

> Meu caro Lopes Graça:
>
> Tenho recebido todas as provas das minhas prosas (excepto a do Massacre), e quero agradecer-lhe o cuidado da remessa, e a limpeza da revisão. Já recebi mesmo as revistas com dois dos artigos.

pelo que seleccionámos apenas algumas dezenas de cartas dos autores mais directamente relacionados com a temática da nossa investigação.

Quanto à nota que Você traçou na prova do Canelão[5]... Se Você tivesse visto o fervor com que o aplaudi na noite do seu concerto da SNBA[6], sentiria que o trago há muito sentado nos cornos desta lua de devoções que quase todos arvoramos no céu cá de dentro. Aquele Canelão, será preciso afirmar-lho?, era para si apenas uma homenagem de quem sente que você vem pondo o nosso folclore no devido lugar; de resto, era uma canelada, um coice, nos promotores do grande e horrível crime do optimismo nacional, da bourrage do pitoresco ilimitado. - A sua nota mostra-me que V. não tem confiança na minha admiração, e vejo-me obrigado a dizer-lha por escrito, contra a sua modéstia e a minha reserva!

O estado de saúde em que me arrastei por Lisboa não me permitiu aproximar-me mais de si (e de tantas pessoas e coisas que já de longe me atraíam irresistivelmente); é certo que me senti também rodeado de certa inexplicável frieza... Mas isso não é para agora! – Lembre-se de que, no meu entusiasmo, remeti para aqui, para os meus portugueses, alguns exemplares de uma obra sua: não creio que pudesse prestar-lhe melhor homenagem, do que torná-lo amado dos trabalhadores portugueses de Massachusetts, que nunca tiveram a sorte de ouvi-lo!

(...).

Abraça-o com gratidão

O amigo e admirador certo

Migueis

Estamos ainda nos primórdios do trabalho de Lopes Graça, mas Rodrigues Miguéis revela já uma forte consciência de como esse tipo de trabalho se pode opor ao aproveitamento nacionalista e estupidificante da cultura popular.

Ofélia Marques, em duas cartas de Lisboa, datadas de 14 e de 28 de Setembro de 1951, solicita a Lopes Graça uma canção popular sobre o Natal, visto ter um desenho encomendado para ilustrar uma poesia num cartão de Boas Festas, para os produtos "Roche".

---

[5] "O "Canelão" Glorificado" é um texto de Rodrigues Miguéis, publicado no nº1079 da *Seara Nova*, em Abril de 1948, o qual, segundo esta carta do seu autor, terá sido comentado por Lopes Graça. Este texto esteve na base de *As HARMONIAS DO "CANELÃO". Reflexões de um Burguês. II.* (1974), volume que inclui também os textos "Da Mania das Grandezas", "E da Carência de Paixão" e "Ainda o Saber Recreativo". Este mesmo texto está também integrado no volume *É Proibido Apontar* (1996). O "Canelão" é uma dança de roda, dançada por homens, que se enlaçam pelos ombros e pela cintura, e em que os participantes vão desistindo à medida que são agredidos com pontapés nas canelas, dados pelos companheiros. O objectivo é tentar livrar-se dessas agressões e resistir o maior tempo possível dançando. Rodrigues Migueis, sentindo esta dança como uma espécie de ritual, estabelece uma analogia com o modo de ser português.

[6] O concerto na SNBA (Sociedade Nacional de Belas Artes) registado em 13.1. 1947 é o último antes da data da carta de Rodrigues Migueis (Primeira audição integral, Canções Populares Portuguesas – 24 canções).

Em Julho de 1953, Afonso Duarte, escrevendo de Coimbra, agradece-lhe o exemplar do livro *Bela Bartok* e testemunhando as inter-relações do grupo de escritores que referimos, como não tem a morada de Lopes Graça, envia o postal para casa "do nosso J. Cochofel" e, num outro postal de 1955, escreve: "(...) desejava muito estar com o C. de Oliv. Ou com o J. Cochofel."

As cartas de João José Cochofel são as mais numerosas no espólio de Lopes Graça[7]. Cochofel é um pouco mais novo do que Lopes Graça e tem por ele um autêntico fascínio, ao longo de mais de vinte anos (da década de 30 até finais da década de 50), as cartas revelam um enorme interesse na opinião de Lopes-Graça sobre os seus poemas, uma grande confiança e prazer na partilha de ideias e de interesses. As relações de amizade familiar[8] contribuem para o estreitamento dos laços. Também Cochofel começa, a partir de certa altura, a referir José Gomes Ferreira nas suas cartas. A primeira em que isso acontece é escrita no Senhor da Serra, em 23 de Agosto de 1945, onde pergunta quando é que ele irá de férias para o Senhor da Serra, para poder informar a dona da Pensão[9].

José Gomes Ferreira é ainda referido em mais 6 cartas, 5 delas escritas na Casa do Pinhal e Senhor da Serra, em 16 de Outubro de 1949, 25 de Agosto de 1950, 16 e 19 de

---

[7] No espólio de Fernando Lopes-Graça estão registadas 257 cartas de Cochofel, sendo, no entanto, 6 das últimas cartas assinadas por Maria Eugénia, sua avó. A primeira está datada de 30 de Maio de 1937, mas supõe-se que algumas não datadas serão de 1936.

[8] Em várias cartas de Cochofel, a mãe deste, Maria Albina, escreve também a Lopes Graça, dizendo-lhe, numa delas, sem indicação de data, mas com anotação no espólio de ter sido escrita provavelmente entre 1936 e 1941, e referindo-se ao filho: "O meu filho está apaixonado por si. Tem aqui um amigo para a Vida e para a morte." As referências a familiares e a amigos comuns, assim como os pedidos de apoio em momentos de doença de familiares, etc., revelam esses fortes laços de amizade. Maria Albina Cochofel estabelece, aliás, uma intensa correspondência com Lopes-Graça, existindo no espólio deste 65 cartas suas.

[9] Este hábito de encontro no Senhor da Serra, tantas vezes referido por J.Gomes Ferreira, é também várias vezes testemunhado por Cochofel: "(...) O nosso Gomes Ferreira suponho que faz tenção de ir logo no dia 1 [de Setembro]", escreve de Caldelas, em 11 de Agosto de 1947. Sempre, em Agosto, o ritual se repete:

Casa do Pinhal, 25. VIII. 1950

(...)

O Senhor da Serra sem ti nem parece o Senhor da Serra. E esses misteriosos afazeres não te deixam umas semaninhas livres?

Conto com o Zé Gomes amanhã ou para o princípio da semana. (...).

Setembro de 1950 e 6 de Setembro de 1953 e numa outra sem indicação de local nem data, mas provavelmente de 1956. Todas elas dão testemunho duma cumplicidade amigável e de partilha de interesses ideológicos e literários[10].

Quanto às cartas de Alves Redol, elas testemunham a partilha de interesses pela Literatura Tradicional, assim como a amizade com José Gomes Ferreira. São cartas ou bilhetes postais não datados:

> Caro Fernando
> Saúde!
> Soube pelo José Gomes que precisavas do início de um romance.
> Não será possível dizeres, pelo correio, do que se trata?
> Agradeço-te muito.
> Recebe cem abraços do
> teu velho amigo
> Redol

Na sequência de um desencontro, outra missiva: "(...) Aqui estive para revermos as dúvidas do "Romanceiro", mas não me foi possível esperar, em virtude de ter pessoas dependentes de mim às 10h30. Desculpa. (...)".

Referimos apenas mais uma outra em que volta a fazer referência ao seu envolvimento com a Literatura Tradicional:

> Meu caro Fernando
> Saúde!
> Desculpa a minha ausência, mas tenho andado a ganhar para o cadáver e o Romanceiro nem para os eléctricos dá achega. (...)". [11]

Algumas cartas de Carlos de Oliveira (doze no total) são também significativas quanto à amizade e admiração que este sente por José Gomes Ferreira: "Se vir esse

[10] Como pode ser exemplificado pela carta de Cochofel, de 16.10.1949: "Boa ideia essa do Zé Gomes de botar verso. O pior é que o tempo aperta. Ele que mande isso o mais tardar até terça-feira (...)", referindo-se à publicação na *Vértice*, revista na qual colabora.

[11] Em 1979, ecos desta amizade permanecem, como se pode confirmar por carta datada de Lisboa, 17 de Março de 1979, na qual Alberto Ferreira e António Mota Redol solicitam a Lopes Graça que integre a Comissão Nacional de Homenagem a Alves Redol, nos 10 anos da sua morte e 40 da publicação de *Gaibéus*. em 3 de Agosto desse mesmo ano, António Mota Redol escreve-lhe outra carta pedindo-lhe um artigo para o livro *Testemunhos sobre Alves Redol*.

excelente Gomes Ferreira dê-lhe um grande abraço meu. E que me escreva.", escreve de Coimbra, em 18 de Outubro de 1947. Do Senhor da Serra, em carta de 26 de Setembro de 1950, refere-se duas vezes a J.Gomes Ferreira como Zé Gomes, revelando uma familiaridade crescente[12].

De J. Gomes Ferreira para Fernando Lopes-Graça encontrámos sete missivas, incluindo dois cartões, escritas, seis delas, entre 1945 e 1974, sendo uma carta, escrita em Lisboa, sem data.

O teor da correspondência não é relevante para a análise das suas posições estético-literárias nem ideológicas, mas confirmam a relação de amizade saudável que J. Gomes Ferreira refere nos seus textos. Amizade, aliás, testemunhada também em cartas de Francisco e Maria Keil do Amaral (seis no total), das quais transcrevemos alguns excertos.

Apesar de estas cartas não serem datadas, elas interessam-nos como ilustração da solidez e permanência dessa amizade, a que a cumplicidade ideológica não foi certamente alheia.

Numa carta também sem data, Keil do Amaral insiste para que Lopes Graça vá para sua casa, depois de se ter sabido, por uma carta "do Cochofel para o Zé Gomes", que ele desistira de ir. Esta missiva é também assinada por Zé Gomes, Maria, Raul[13] e Pitum[14], todos eles escrevendo um pequeno texto. O excerto correspondente ao texto de J. Gomes Ferreira é o seguinte:

---

[12] Em 16 de Setembro de 1952 encontra-se em Lisboa e desta vez são os amigos que estão no ponto de reunião habitual, o Senhor da Serra, terra de João José Cochofel, pelo que termina o texto com "Cumprimentos e abraços para toda a colónia de férias". Numa outra carta escrita em Coimbra mas sem data, envia de novo cumprimentos "ao Gomes Ferreira" e numa outra sem cidade e sem data, escreve: "(...) Tive também já oportunidade de lhe enviar *Mãe Pobre* e, juntamente, um outro exemplar para o Gomes Ferreira, que V. terá o incómodo de lhe entregar, pois perdi a direcção dele".

[13] Raul José, filho de José Gomes Ferreira.

[14] Francisco Pires Keil do Amaral, filho de Maria e Francisco Keil do Amaral. Esta alcunha afectiva foi posteriormente usada pelo próprio para assinar livros que publicou, nomeadamente o livro para crianças *Zbiriguidófilo e outras histórias* (ilustração de Luísa Brandão), Porto, Asa, 1991.

Meu querido Fernando

Venha! Aqui há pássaros! Aqui há canções na atmosfera à espera dum médium. Aqui há um gramofone nos Bombeiros a tocar a sublime marcha de Lisboa do Ferrão[15]. Aqui há aldeãs idílicas a cantarem os fadinhos da Amália. Aqui há ovelhinhas com os respectivos balidos, e porcos com os respectivos grunhidos, e um bezerro acabadinho de nascer, e árvores curvas sob o peso dos pêssegos, e vindimas próximas, e uvas pisadas a pés num ambiente de idade média. Aqui há tudo: silêncio e barulho; xadrez e telefonia; almoços de causar inveja aos anjos; vinhinho a cheirar a uvas, aguardente, passeios de automóvel, moscas, versos para canções novas e um piano impossível de tocar!

Venha! Venha! Venha! Venha!

Um abraço do seu

Zé Gomes

Todas as intervenções na carta são deste teor. Este tom alegre e familiar mantém-se na seguinte, sem data, mas certamente escrita na mesma altura, pela coincidência de conteúdo e das pessoas que a assinam:

Caro Maestro

(...) Seria lamentável se V. não viesse. Que diriamos nós à "Comissão organizadora dos Festejos da Chegada do Maestro Lopes-Graça"?

Keil do Amaral

J. Gomes Ferreira escreve:

Meu caro Fernando

Isto aqui é bom, não há dúvida. Bom ar, boa comida, boa companhia e boa música. Ainda ontem o Gramofone dos Bombeiros que toca para a via pública nos brindou com uma maviosa versão da Marcha de Lisboa que nos enterneceu. Isto sem falar nos fadinhos da Amália que gemem, de boca em boca, nesta maravilhosa terra de Canas de Senhorim.

Venha, portanto. Os ares aqui suspiram. A brisa traz do céu canções maravilhosas que esperam apenas a sua argúcia musical para as eternizar na pauta.

Venha! As moçoilas da Vindima próxima exigem, em coro, a sua presença! Venha! Oh! Venha! Venha tocar neste piano que é impossível de tocar!

Venha!

Um abraço do

Zé Gomes

Agradecemos à artista Maria Keil os esclarecimentos prestados pessoalmente para esta investigação.

[15] Trata-se da "Marcha de Lisboa", composta por Raul Ferrão nos anos 30, com versos de Norberto de Araújo.

A par do tom ameno e brincalhão, é de salientar o tom irónico e a crítica a uma mentalidade de culto dos estereótipos nacionais, traduzidos no enternecimento pela Marcha de Lisboa e pelos fadinhos da Amália.

2. EM BUSCA DE ESPAÇOS E PERSONAGENS DE CONTOS TRADICIONAIS DEAMBULANDO PELA OBRA DE JOSÉ GOMES FERREIRA.

Sendo o romance *Aventuras de João Sem Medo*, que tem como intertexto toda uma literatura de tradição oral, o nosso principal objecto de análise no conjunto da obra de J. Gomes Ferreira, fizemos um percurso por esse conjunto de textos tão diverso, tentando verificar se este tipo de literatura era uma fonte de inspiração recorrente ou se apenas emergia pontualmente nos seus textos.

Começando pela poesia, nos 3 volumes de *Poeta Militante*, que inclui textos escritos entre 1931 e 1977[16], esse intertexto é quase inexistente. No 1° volume (4ª ed., 1990) na secção "A Morte de D. Quixote" (1935-1936), surge uma imagética que se socorre de personagens e espaços típicos dos contos tradicionais, mas num contexto totalmente diferente - é o mendigo orgulhoso que se intitula "El-Rei da Bruma nos Cabelos" e "Príncipe dos Braços Suplicantes" e que diz habitar "no Palácio da Haver Sonho, /suspenso no ar por águias e condores"(1990, I: 70); é a prostituta a quem o poeta chama "bruxa" e que ergue a sua voz auto-denominando-se de "(...) Rainha/ que vive no Palácio das Cem Portas"; há ainda um "cavaleiro da Lança Inútil", responsável por tudo

[16] Vol.I (1931 a 1945); vol.II (1945 a 1956); Vol.III (1956 a 1977).

isto, que sabemos, no final, ser D. Quixote, e um poeta desanimado, que continua o seu caminho "com passos a pesarem-se de bruma, /num rasto de duendes sem contorno..." (1990, I: 72-73).

Faz, assim, um investimento ideológico nestas personagens-tipo do conto tradicional transformando-as em símbolos de problemáticas sociais e do sofrimento do homem.

Depois, ao longo das 283 páginas do 2º volume de *Poeta Militante* (4ª ed., 1991), nem uma única alusão do género.

No 3º volume (4ª ed., 1998), apenas os poemas VI e VII de "Lágrimas Trocadas" (poemas de 1956), lembram princesas e torres encantadas:

VI.

(A princesa fugida de um conto que ouvi
na infância.)

A menina rompeu as paredes da Torre
E pairou no vale
Esquecida de sombras e bolores.

Mas de repente lembrou-se.

Parecia mal
ser tão feliz assim
a ceifar com a sua foice
ervas e cores.
E então estendeu-se no jardim
A aproveitar para o remorso dos olhos
O orvalho das flores.

VII.

(As princesas continuam a atravessar os muros das Torres encantadas.)

Outra menina
em voo de cabelos
e asas nos olhos

correu entre os castanheiros velhos
até encontrar a fonte
onde se desfez
- a chorar por todas as crianças mortas
que boiavam nos espelhos. (1998, III: 16-17)

Em *A Memória das Palavras* (1979) aflora de novo um imaginário de espaços e personagens de contos tradicionais, que se dilui, neste caso, em imagens poéticas da natureza:

Perguntei a um Adivinho:
Senhor, com quem vou noivar?
E respondeu-me baixinho:
com Sua Alteza o Luar.

Terás brincos nas orelhas,
e nos cabelos, capelas.
E em vez de guardar ovelhas
serás pastora de estrelas.

E terás dedal de prata,
mail-uma esvelta açafata,
um palácio, um bobo, um pagem...

Mas eu não quero noivar
com Sua Alteza o Luar
- com ciúmes da Paisagem.

Note-se, aqui, o uso de uma forma tipicamente classicista, o soneto.

Na sua obra em prosa, tão diversa (passa pelo conto, romance, ensaio, diário, com interferência dos vários tipos de escrita em cada um deles) que os críticos comentam, repetidamente, a dificuldade de classificação em géneros e tipos literários, as referências a este imaginário também não são frequentes. É, no entanto, interessante verificar que, quando surgem, elas são uma forma de encarnar o quotidiano, sendo, assim, *actualizadas* literária e ideologicamente. É o que acontece em *Dias Comuns*[17], numa reflexão sobre os

[17] O 1º volume de *Dias Comuns [Passos Efémeros]*, foi escrito entre 1 de Outubro de 1965 e 31 de Dezembro de 1966. O dia referido diz respeito ao ano de 1966.

festejos de Natal, datada de 23 de Dezembro (1990, I:184-185):

Nesta luta fomentada por certas organizações interessadas em pequeninas guerras civis moles, entre o *presépio* e a *árvore de Natal*, se alguém quisesse ouvir a minha opinião, escolheria a árvore. Mas não a de agora. Outra. A laranjeira, por exemplo. Sem estrelas nem adornos de neve ou barbas de anão. Apenas com as bolas de oiro do laranjal das três meninas da "Nau Catrineta".

Assim enfeitada de laranjas naturais é a árvore mais bela que as raízes imaginaram desde o princípio da Terra.

Mas como ninguém me ouve, voto pelo pinheiro, o bom pinheiro de Dom Dinis.

Custa a acreditar que, talvez inconscientemente, os homens das cidades (em que me incluo), saudosos de bosques e de árvores, aproveitem este pretexto para as meter em casa... e cheirá-las... amá-las... e cobri-las de luzinhas dos contos da infância...

Destes contos da infância, recupera, em *Relatório de Sombras ou A Memória das Palavras II*, de 1980, uma das personagens mais paradigmáticas (já comentada no Capítulo III) para se referir a Florbela Espanca: "(...) Lá jazia a Bela Adormecida, deitada no seu compêndio liceal, (...)" (p.45).

3. *AVENTURAS DE JOÃO SEM MEDO*[18].

Verificamos que ao nível da ficção, as *Aventuras de João Sem Medo* são uma espécie de "ilha" na produção de J. Gomes Ferreira - uma "ilha", no entanto, que emerge rodeada de águas solidárias e num clima propício ao desenvolvimento de uma fauna, flora e seres humanos e fantásticos que se alimentam, afinal, deste "replantar" de produtos

[18] Só na 1ª edição o título foi *Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo*, tendo o próprio autor optado por retirar "maravilhosas" a partir da 2ª edição, de 1974, acrescentando o sub-título "panfleto mágico em forma de romance", pelo que decidimos referir sempre a obra como *Aventuras de João Sem Medo*, título pelo qual, aliás, se tornou conhecida. A edição com que iremos trabalhar é a 14ª, de 1989, no entanto, a mais recente é a 19ª, de 1999.

tradicionais: contos, canções, romances, todo um universo que alimenta a imaginação de J. Gomes Ferreira e ao qual ele, sonhador incorrigível, não poderia ser impermeável, sobretudo se considerarmos "o primado da subjectividade na sua relação com o mundo", conforme afirma Fernando J. B. Martinho (1980: 6).

Os diálogos entre Literatura Tradicional e o romance de José Gomes Ferreira *Aventuras de João Sem Medo* plasmam-se, de forma variadíssima, através de inúmeras possibilidades estéticas e ideológicas. Trata-se de um texto que, numa perspectiva pedagógica, permite a compreensão de que os diversos discursos literários não existem isolados nem separados de um sistema cultural mais vasto. Trata-se ainda de um texto privilegiado para abordagens interdisciplinares.

A literatura tradicional alimenta, do princípio ao fim, este romance, mas nele convergem os mitos clássicos, a literatura de viagens, a literatura de vanguarda, a literatura de empenhamento social, etc., e não especificamente uma tradição da cultura portuguesa.

Assim, numa primeira parte, referimos a recepção crítica à 1ª edição, em 1963, e fazemos depois uma breve referência a aspectos estético-ideológicos do movimento neo-realista para contextualizarmos o romance; numa segunda parte, debruçamo-nos sobre o universo do romance, universo este capaz de suscitar o interesse do leitor adulto ou do leitor criança; numa terceira parte, apontam-se algumas situações que permitem falar da dimensão psicanalítica do romance; e, finalmente, uma quarta parte, onde se estabelece uma comparação entre os episódios publicados por José Gomes Ferreira, 30 anos antes, no jornal *O Senhor Doutor*, e este romance de 1963. Magia e subversão "actualizar-se-ão" no diálogo com o leitor.

3.1. Ecos da publicação de *Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo* na imprensa periódica da época [19].

A reacção da imprensa à 1ª edição desta publicação, em 1963, demonstra bem como a sua dimensão subversiva era evidente. A revista *Vértice* (nº239, Agosto de 1963: 431), quando sai o romance, publica uma resenha crítica de Armando Bacelar, onde o classifica de "corajosa lição de liberdade", com um "estilo muito vivo carregado de ironias a fazer sorrir e pensar sobre os problemas mais importantes *de hoje*". Mais interessante ainda é a transcrição, no número anterior da "Vértice" (nº238, Julho de 1963: 399), de um excerto do capítulo "O gramofone com asas", mas com o título ao invés: "os gramofones... sem asas", e terminando com um comentário jocoso do autor do artigo, José Carlos Vasconcelos, revelando uma perspectiva de crítica social e cultural muito forte:

"Porém, em toda a parte onde meteu o nariz continuou a ouvir o Disco, apenas o Disco. (...) Na Universidade, os mestres, nos tronos das cátedras, assistiam ao rodar solene do Disco perante a sonolência dos alunos que, para não dormirem, caçavam moscas que voavam em redor também com discozinhos de zumbidos atados às patas. Os literatos entravam nas livrarias e pediam aos caixeiros:

Dê-me o Disco recém-chegado de Paris.

- Temos o Ultra-Irracionalismo-Racional com molho de angústia azul.
- Óptimo!

(...) E abandonavam as lojas com as receitas debaixo do braço".

- Não, amigo leitor: que diabo de confusão! Limitamo-nos, simplesmente, a transcrever um passo do último livro de José Gomes Ferreira, onde ele admiravelmente nos conta as maravilhosas incursões, no reino do maravilhoso, do seu João Sem Medo, natural de Chora-Que-Logo-Bebes.

E este episódio passa-se no reino dos gramofones com asas. Portanto, não poderá ser mais do que parcial qualquer similitude com uma realidade nossa conhecida - sabido como é, que esses gramofones... nem sequer têm asas.

[19] A análise que se segue retoma, em parte, e desenvolve a investigação por nós feita para uma comunicação e posteriormente para um artigo publicado em 1996, incluído na bibliografia.

Álvaro Salema, no "Diário de Lisboa" (13-6-63), escreve:

(...) o que mais importa, para além da definição de género, é a liberdade e a fluência da imaginação nesta narrativa carregada de símbolos, transitando espontaneamente da alegoria para a representação do real muito próximo e evidenciado.

Na "Gazeta do Sul" (14-7-63), Eduardo Chianca de Garcia apesar de criticar a *excessiva* efabulação da narrativa que prejudica a articulação crítica do "real sobre que o maravilhoso flutua", valoriza, no entanto, "o sabor exótico e atraente quando o leitor pode imaginar que *situações semelhantes nos cercam* e, de certo modo, pode rever-se nos sonhos, nas esperanças e nos fracassos do herói".

Alexandre Pinheiro Torres, no nº 1419 da *Seara Nova*, de Janeiro de 1964, faz uma análise perspicaz do romance ao considerá-lo "francamente desconcertante para a crítica, um tanto habituada a esperar que as produções literárias se encaixem em moldes pré-estabelecidos, numa obediência escolar a quadros mais ou menos rígidos". Salienta depois três planos que demonstram "a tomada de vista original em relação às grandes linhas de ficção": a) a "posição anti-metafísica (...) e guerra contra a alienação ao mistério"; b) "desmistificação e desromantização do "maravilhoso" infantil e adulto da burguesia. Posição crítica em relação ao maravilhoso tornado lugar comum (...)"; c) "Tentativa, na linha de Rabelais, Swift, Cervantes, etc. da construção de um maravilhoso crítico, com a mira alçada para uma sátira social".

Um outro aspecto que A. Pinheiro Torres salienta é o facto de as grandes linhas deste livro terem surgido já no dealbar dos anos 30[20]:

Estava-se precisamente na época em que se preparavam na Europa Ocidental os estrugidos de uma literatura estranhamente metafísica, sequela das teorizações alimentadoras do "mistério", característica que se reputava de indispensável na obra de arte, como produto acabado.

[20] Vd. infra, neste capítulo, colaboração de J. Gomes Ferreira no Jornal *O Senhor Doutor*, em 1933.

Considera, assim, *Aventuras de João sem Medo* como um texto precursor, "por nula que tenha sido então a sua influência", tornando-se susceptível de "abrir perspectivas inéditas à interpretação global da obra do autor (...)".

São essas perspectivas inéditas que tentaremos descortinar.

3. 2. Humor e fantasia vs neo-realismo

Nos anos 60, quando sai *Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo*, estava-se longe já de se encarar a produção literária como Alves Redol o fizera em 1939, dizendo no prefácio do seu romance *Gaibéus* que não pretendia que ele ficasse na literatura como obra de arte[21].

Mário Dionísio desde cedo contesta essa posição. Em 1954, num artigo publicado na *Vértice*, intitulado "O Sonho e as Mãos", título já por si significativo, defende que "um quadro tem de ser uma obra de arte e não um discurso" (1954, nº124, Janeiro: 36) - aliás, muito antes, em 1939, escrevera que "um romance não deve ser um discurso de parlamento" - e que "o assunto em si mesmo considerado não é, nunca foi arte. (...) todo o assunto, como toda a natureza é a-estético. Só a interpretação a que dele chegamos, em circunstâncias históricas determinadas e o modo como damos corpo e comunicamos essa interpretação, só a sua completa reelaboração (...) pode fazê-lo existir em termos de estética" (nº125, Fevereiro de 1954: 96).

Esta começa a ser a posição estético-ideológica predominante. Em 1956, no artigo

[21] A obra de Carlos Reis, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português* (1983), que referimos já várias vezes neste trabalho, sobretudo na Parte que agora nos ocupa, estabelece de forma sistemática a evolução estético-literária do movimento. Parece-nos despiciendo repetir aqui uma síntese dessas questões, até porque não é esse o objectivo do nosso trabalho. Referiremos, no entanto, alguns textos teóricos que marcaram essa evolução para enquadrarmos a análise que nos propomos fazer.

"Nua Verdade e Fantasia" (in *Vértice*, 1956, nº156, Dezembro: 601) um título que nos remete para a epígrafe que Eça de Queirós usa n'*A Relíquia* ("sob a nudez forte da verdade - o manto diáfano da fantasia"), Manuel Campos Lima apresenta os dois termos necessários à atitude realista: " - o critério da *verdade da vida* como *guia ideológico* dos artistas. O critério da *diferença qualitativa* entre a vida e a arte como *guia técnico-formal* dos artistas". Numa acepção extremamente alargada de realismo, escreve:

> Há realismo em Homero, Camões, Shakespeare, Goethe e Ibsen, como em Marcel Proust. (...) O realismo existe onde o real é devassado, onde o homem compreende melhor a vida e o caminho do seu devir. Há mais realidade nos fantásticos caprichos de Goya ou nos monstros de Jerónimo Bosch do que nos retratos académicos.

Fazemos ainda uma outra citação de Mário Dionísio, em "O Sonho e as Mãos" (II), publicado na *Vértice* (1954, nº125, Fevereiro: 101) que, inevitavelmente, nos fará pensar nas *Aventuras de João Sem Medo*: "A originalidade só assusta os medíocres. Não há amor do real sem ousadia".

Neste romance de 1963, José Gomes Ferreira foge a todos os cânones literários e conjuga processos técnico-narrativos de várias correntes literárias. Para a compreensão destas opções é extremamente elucidativa a entrevista, já referida, que dá à *Seara Nova*, em 1962, onde afirma a sua independência e clarifica a sua posição em relação ao neo-realismo:

> (...) embora nunca fosse seareiro nem aceitasse, por feitio de independência, qualquer disciplina de grupo literário ou político, acompanhei-a sempre apaixonadamente desde o primeiro número. (...) Devo dizer-lhe que , até há pouco tempo, esse problema de rótulos e etiquetas me deixava totalmente indiferente. (...) Todavia, hoje, ante o ataque geral - e tantas vezes injusto - de todas as frentes contra o neo-realismo, sabe o que me apetece fazer? Pois apetece-me gritar bem alto: "Sim sou neo-realista"! E vou mesmo gritar bem alto: " Sou neo-realista! Acompanho há anos, os neo-realistas! Quero ser neo-realista"!

Esta afirmação, no entanto, retirada do contexto, tem sido usada um pouco

Esta afirmação, no entanto, retirada do contexto, tem sido usada um pouco abusivamente para vincular J. Gomes Ferreira a este movimento, como aconteceu num artigo de Joaquim Namorado, na revista *Vértice* (nº237, Junho de 1963), até porque a última afirmação surge destacada no meio do texto da entrevista. O próprio J. Gomes Ferreira refere essa situação em *Dias Comuns* (1990, I: 144).

De qualquer dos modos, esta se não *identificação*, pelo menos *aproximação* com o movimento neo-realista, surge noutros momentos, como, por exemplo, em *Memória das Palavras* (1979, I: 13), ao referir-se à sua "Aventura Poética" quando tinha os seus oito anos e à influência de João de Deus:

> Mais, a própria Criança-mito-símbolo, surgida muitos anos depois na insónia gritada de certos poemas de *Panfleto Contra a paisagem*, de *Eléctrico* e de *Café - vejam lá em que secretas entranhas o nefando neo-realismo (mesmo impuro como o meu) se engendrou!* - não será também a pobre ave implume de João de Deus, coberta de farrapos de protesto, pálida de existir?

José Gomes Ferreira faz, sistematicamente, questão de se distanciar de posicionamentos estético-ideológicos excessivamente vinculados a certos movimentos. Tendo o seu poema "Viver sempre também cansa" sido publicado em 1931, no nº33 da *Presença*, por iniciativa de Carlos Queirós, que o envia a João Gaspar Simões[22], J. Gomes Ferreira clarifica que nunca pertenceu à *Presença* nem à *Seara Nova*.

Quando, na referida entrevista de 1962, questionam J. Gomes Ferreira sobre a sua identificação com o movimento neo-realista, ele remete para os críticos da sua obra, como João Gaspar Simões, Mário Dionísio, Alexandre Pinheiro Torres, Jorge de Sena, Franco Nogueira, António Quadros, David Mourão-Ferreira e António Ramos Rosa, os quais são,

[22] Conforme refere em *Memória das Palavras*, 1979, I: 150.

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO CASTELO BRANCO OFERTA

por vezes, contraditórios na apreciação. Perante a insistência do entrevistador ("No entanto, apesar da opinião contrária da maioria dos críticos, decidiu proclamar-se, publicamente, neo-realista."), responde:

> Engana-se. Não manifestei essa opinião como poeta, *mas como crítico*. Como poeta, quando escrevo, esqueço-me de neo-realismos, de escolas e de espartilhos - e canto livremente. Foi como crítico que concluí: José Gomes Ferreira é neo-realista. Aliás, não considero o neo-realismo (e agora limito-me a repetir o que Mário Dionísio teorizou há perto de 20 anos) uma simples escola, mas um movimento literário (talvez o maior e mais fundo da nossa época) que contém inúmeras escolas e grupos: a célula inicial do *Novo Cancioneiro*, já por assim dizer clássica, os estetas da esperança sem estética, os neo-românticos panfletários, os evidentes-medíocres, os realistas, os satíricos, os poetas militantes, os surrealistas que transferiram a super-realidade para o futuro e até os neo-realistas que se ignoram, pois que não há poetas depois de 1940 [...] que não crescessem à sombra da Ilusão-da-Poesia-Que-Quer- Transformar-o-Mundo e abalou as raízes filosóficas da Poesia tradicional portuguesa. (...)

Cerca de 10 anos depois, em *Revolução Necessária*, publicado pela primeira vez em 1975, escreve:

> O meu querido amigo e poeta Mário Dionísio[23] que, há 30 anos, foi o teórico do neo-realismo, nunca me considerou pertencente a essa escola literária a que eu desejava cegamente pertencer. À força.
>
> O Mário tinha razão - reconheço-o hoje em público.
>
> E repito. Insisto: educado na adolescência por Leonardo Coimbra e Teixeira de Pascoaes, nunca passei de um saudosista. Apenas, graças à influência de Raul Brandão que depois misturei com Gorki, Dostoievski, Tolstoi, Marx, Engels, Revolução de Outubro, etc., a Saudade-Deusa dos mestres do Porto, transformou-me em saudosista do futuro, facilmente confundível com os neo-realistas. (p. 65)

Alexandre Pinheiro Torres (1975b: 77-78) analisa esta questão da seguinte forma:

[23] Os testemunhos de admiração por Mário Dionísio são frequentes, por isso as posições teóricas, que aqui apresentamos deste autor, ganham ainda maior relevância no contexto da nossa análise do romance de J. Gomes Ferreira. Transcrevemos , por isso, um outro testemunho dado em *A Memória das Palavras* (1979, I: 178): "Confesso que sempre me deslumbraram os homens do tipo de inteligência de Mário Dionísio, que deixam um rasto de prata em tudo o que escrevem, e cujo bom-senso acaba por corrigir as inclinações naturais para o Absoluto, atinentes aos espíritos afectivos como o dele, ávidos de pureza leal.

Aliás, só uma inteligência de grande lucidez junta a um instinto muito fino da cultura e do julgamento crítico pode explicar a autoridade rápida com que se impôs, como doutrinador do neo-realismo, não apenas aos pares da sua idade, mas sobretudo aos adversários.

Embora tenham sido naturais algumas hesitações em classificar José Gomes Ferreira como "neo-realista" (e tem havido flutuações – da nossa parte, por exemplo – e até mesmo *recusas* de outros críticos a considerarem-no como tal), podemos pelo menos afirmar que, de um ponto de vista ideológico, ele se encontra totalmente vinculado ao movimento do neo-realismo em Portugal, e, mais velho que qualquer dos então jovens do *Novo Cancioneiro* (Mário Dionísio, Fernando Namora, Manuel da Fonseca, Carlos de Oliveira, João José Cochofel, Joaquim Namorado, etc.), será ele quem exprimirá explícita e dramaticamente o conflito de transição implícito na passagem da mundividência adstrita à mentalidade do último quartel do século XIX, que, aliás se estende, durante algumas décadas, pelo século XX dentro, e uma mentalidade que, atenta à problemática social, pretendia ultrapassar e ultrapassava já o realismo *tout court*. Esse conflito será posto em equação por meio da dialéctica que se estabelece entre o *eu social* e o *eu individual* do Poeta (...)".

Nas *Aventuras de João Sem Medo*, a "intencionalidade *política* da alegoria" (idem: 268) concretiza-se através de uma imagética surrealista e de uma fenomenologia do fantástico, postas ao serviço da descontrução de todos os paradigmas de funcionamento sociocultural, incluindo o que contempla o universo maravilhoso dos contos de fadas.

Antes de avançarmos nesta linha de análise, consideramos importante lembrar a teorização de Manuel Frias Martins sobre o funcionamento da alegoria (1984:7): "(...) a alegoria não tem sido um objecto muito caro à consciência literária contemporânea. Ela é, no entanto, e curiosamente, mais do que qualquer outra forma literária, uma constante da produção literária ocidental". Passa depois a caracterizar o funcionamento da alegoria, dizendo que a sua configuração discursiva é a de um

> (...) discurso marcado pela tensão estabelecida entre um sentido literal e um sentido outro, estruturalmente figurado, que não só é clara e inequivocamente sugerido ao leitor, como sobretudo se oferece como verdadeiro sentido que o leitor deve ter em conta. (...) o que o leitor opera, ou o que a alegoria exige que ele opere, é a transferência dos signos de um nível de discurso para outro; ou uma espécie de metamorfose daquilo que era um sistema de sentido num determinado nível (= mimético) para um outro sistema mais elaborado que apela para o quadro ideológico por onde a imaginação se afirma (1984:10 e 13).

Entre os processos da mimese e da semiose que Manuel Frias Martins refere para a construção da alegoria, salientamos este último:

(...) pela semiose é sugerido um interpretante implícito – ou uma disposição para ler (interpretar) a informação distribuída pelos signos no nível mimético -, que se torna actuante pelo facto de se exercer fora do contexto sintagmático do discurso; quer dizer, e recorrendo mais uma vez a uma formulação de T. Todorov, através de "índices paradigmáticos" que apelam para a memória colectiva dos leitores." (idem:14).

Consideramos, assim, que a análise de *Aventuras de João Sem Medo* tem que ser feita nestes pressupostos.

Neste romance, a imagética surrealista é posta sobretudo ao serviço da "desmistificação e desromantização do "maravilhoso" infantil e adulto da burguesia" (Torres, 1975b), para além doutras implicações que iremos analisar. São as dimensões mais díspares e inesperadas do romance de J. Gomes Ferreira que nos interessa analisar para ilustrar a sua originalidade.

Sendo um romance considerado para jovens e tendo o autor feito uma dedicatória[24] para os seus dois filhos, um já homem, outro "ainda criança", lembramos que o Surrealismo, exaltando os poderes da infância, valorizava, mais do que a inocência, do ponto de vista moral, a ingenuidade que permite lançar um olhar novo sobre o mundo.

A propósito das *Aventuras de João Sem Medo* de José Gomes Ferreira, não falaremos de um livro da inocência. A ironia nunca foi inocente e ela percorre todo o texto, fazendo parte não só da perspectiva do narrador mas também do ponto de vista interno da

[24] "Para os meus dois filhos:
Para ti, Raul José, homem há muito – e homem autêntico -, que aprendeste à tua custa que a verdadeira coragem é a força do coração...
Para ti, Alexandre, ainda criança, mas já com todas as tendências para não te tornares num desses falsos adultos que sujam o mundo e odeiam a Imaginação...
Para os meus dois filhos – o homem e a criança – este Divertimento escrito por quem sempre sonhou conservar a Criança bem viva no Homem".

personagem; quanto ao leitor, jovem ou adulto, pretende-se que tenha não uma visão inocente mas capaz de lançar esse olhar novo sobre o mundo.

José Gomes Ferreira, fascinado, como o seu herói, "pelo comando voluptuoso das palavras", revelar-se-á original assumindo a ousadia de que fala Mário Dionísio e pondo o fantástico, o humor, o "nonsense", as tradições populares e folclóricas, a mitologia e alguns recursos de correntes literárias vanguardistas ao serviço da ideologia neo-realista.

Aliás, a sua sensibilidade estética leva-o a encarar alguns contos da tradição oral como tributários de um surrealismo não correspondente a um movimento teorético e datado, mas a uma tendência do imaginário colectivo e forma de narrativa oral que identifica em contos como " O Alvenéu" e "O Ovo Partido", incluídos na "sua" colectânea de *Contos Tradicionais Portugueses* (1977, II: 339 e 342-344).[25] Justifica esta sua "avaliação" da seguinte forma:

> Para me desquitar do embaraço de não poder vazar em formas fixas de classificação, "O Alvenéu", "O Ovo Partido" e outros semelhantes, sucumbo à tentação abusiva de lhes chamar surrealistas, impressionado talvez com a atmosfera onírica que os envolve, e o seu ilogicismo, mais aparente do que real, visto certos saltos no discurso resultarem não de qualquer ritmo oculto, mas de um escamoteamento de factos adstrito a determinada técnica de narrar, que lhes empresta um não sei quê de sobre-realidade pairante (*Gaveta de Nuvens. Tarefas e Tentames Literários*, 1980: 145).

Ao surrealismo José Gomes Ferreira vai buscar a liberdade ilimitada da criação artística, de forma a lutar contra a monotonia, o que considera uma das missões sociais da Arte. Só que a justaposição incongruente de elementos estranhos uns aos outros que por vezes surge não é o resultado do acaso, cultivado na criação surrealista, mas o resultado de um objectivo determinado de crítica social e política. Esse objectivo é desde logo assumido no título do livro.

[25] Estes contos foram seleccionados, respectivamente, das recolhas de António Tomás Pires e Adolfo Coelho, referidas na bibliografia.

AVENTURAS remete para toda uma literatura de descobertas através da viagem, das aventuras de cavalaria, para o conhecimento de novos mundos e novos valores. Remete para o saltar o *Muro* que separa o espaço de segurança do espaço da aventura - salto esse que o herói dará precisamente porque a sua personalidade tem as características necessárias para enfrentar os perigos. Por isso o seu nome é João *Sem Medo*. Esse traço da sua personalidade liga-se intrinsecamente ao nome próprio "João", que é um nome popular, permitindo identificá-lo com qualquer cidadão anónimo. Ora, a alcunha, no código estético-literário neo-realista, tem um valor ideológico forte - a personagem configura-se em função do comportamento que é a sua marca diferenciadora. Veja-se, por exemplo, os casos de "Gineto" e "Gaitinhas", em *Esteiros* (1941) de Soeiro Pereira Gomes. Estas alcunhas têm fortes implicações ideológicas pela dinâmica de transformação que implicam, já que definem o perfil psicológico das personagens, uma rebelde, a outra sonhadora, que se não conformarão com a sua situação desprivilegiada (Reis, 1983: 489 e segs.). Também *João Sem Medo* lutará contra as adversidades, usando muitas vezes a estratégia do *cantar*. É que enfrentar o medo é "a única valentia verdadeira dos homens verdadeiros" (1989:20).

Quanto ao subtítulo do livro - *Panfleto Mágico em forma de Romance* -, explicita mais o empenhamento da obra. PANFLETO atribui-lhe indubitavelmente o carácter de texto subversivo (de notar que esta designação só surgiu na 2ª edição, em 1973, 10 anos depois da 1ª edição, o que mostra como J. Gomes Ferreira acentua o carácter político e interventivo do texto) ; MÁGICO atribui-lhe por um lado um carácter fantasista mas por outro a dimensão da *transformação* adstrita à magia; e a FORMA DE ROMANCE revela uma opção de género privilegiado pelo neo-realismo, devido ao seu carácter ilustrativo e documental.

Dando um salto da incidência ideológica do título para a *Nota Final* da 2ª edição (1973), nela encontramos uma preocupação de frisar essa mesma incidência ideológica. O autor explica a importância do nome do herói, de forma a que ele definisse esse "inimigo de déspotas e tiranias", faz referência à "visão pitosga" e superficial de quem veja no romance uma história exclusivamente dedicada a crianças, classifica-o de "saga de contestação mansa, vencendo o preconceito de nela entrarem gigantes, fadas e bruxas" e termina com uma piada popular que perde toda a inocência ao ser ligeiramente "desviada" na sua formulação discursiva: "Bruxas? Não existem - dirão os senhores peremptórios, naturalistas e suficientes. Pois não. Mas caça às bruxas, isso afirmo-vos eu que há."

Não se trata de um posfácio que muito incisivamente pretenda garantir a eficácia da comunicação literária e ideológica, como é frequente em muitas obras neo-realistas, mas não deixa de chamar a atenção para a dimensão ideológica que o universo fantástico não deverá fazer esquecer.

Analisadas várias vertentes do romance, enquadrando-o, claramente, no posicionamento ideológico do neo-realismo, Alexandre Pinheiro Torres (1975b: 288), ao abordar o vocabulário predominante no romance e as palavras-chave (palidez de entusiasmo tímido, olhos de melancolia alegre, languidez vigorosa, dedos de violência branda, grosseria sublime, etc.), considera que elas coincidem "com o vocabulário típico do Romantismo, quer no sentido restrito de "escola" literária quer no sentido lato de "categoria" literária"[26], acrescentando:

Estas palavras criam um *clima* especial que, em certa medida, parece contrastar com a mensagem social do *eu apolíneo* do Poeta, o qual, em princípio (suporíamos), deveria exigir, no século XX, um vocabulário mais distante do lirismo oitocentista e uma imagética

[26] Convém lembrar, a propósito, como já referimos no início do Cap. V, que José Gomes Ferreira prefaciou uma edição de *Folhas Caídas*, de Garrett, prefácio esse escrito na Casa do Pinhal, no Senhor da Serra, em Setembro de 1954 : Almeida Garrett (1955). *Folhas Caídas*. Lisboa: Portugália Editora. Este texto foi também incluído em *Gaveta de Nuvens. Tarefas e Tentames Literários* (2ª ed.). (1980), (1ªed. 1975).

mais circunscrita às realidades terrenas do quotidiano contemporâneo, embora se tenha de conceder que há grande diferença de *sentido* em muitas dessas palavras (José Gomes Ferreira enriquece-as mesmo de novo peso semântico), conforme os contextos (vimos que, por exemplo, quando o Poeta fala de *lua*, poucas vezes "adere" à *lua*).

Mário Dionísio (1990: 27-28) considera:

Com efeito, o seu léxico predominante, por exemplo, é o da poesia tradicional ou do nível corrente: pássaro, flor, rio, fonte, lua, planta, árvore, pedra, lume, sol, vento, nuvem, bruma, fumo, mãos, cabelo, espelho, silêncio, treva, coração, raiva, dor, espanto, tempestade, ninfa, deusa, mulher ("E esta mania que eu tenho de pôr mulheres em tudo?", surpreende-se o poeta). Só muito, mas muito escassamente nesse léxico se encontram elementos típicos da época contemporânea: electricidade, máquina, motor, microscópio, automóvel, aço, termómetro, êmbolos (mas "de fábricas de coisa nenhuma"...), telegráfica (mas para adjectivar "melodia"...).

Para este autor, as novas combinações experimentadas por J.Gomes Ferreira resultam numa linguagem inconfundível e moderna porque ele aproveita a técnica do automatismo. Ora, é sabido que esta é uma das técnicas típicas da escrita surrealista.

Vejamos, então, como é que este poeta neo-realista escreve um romance de imagética surrealista, usando um vocabulário ora acentuadamente tradicional, ora típico do Romantismo e conseguindo, afinal, *desintegrar* "aquilo que pode ser considerado o "tipo" de metáfora do Romantismo" (Torres, 1975b: 289) , mantendo, assim, um forte investimento ideológico.

3.3. O Universo Diegético de *As Aventuras de João sem Medo*

3.3.1. O "desconcerto do mundo" e as "Viagens" do nosso universo cultural.

Para nos mostrar o "desconcerto do mundo" e aquilo que nele precisa de ser transformado, José Gomes Ferreira remete-nos para uma série de referências culturais que

criam uma intertextualidade contínua, por vezes de tal forma subtil que só uma atenção e uma sensibilidade também continuamente despertas permitem detectar no subtexto. Algumas dessas referências situam-nos logo num espaço fantástico, sendo, como diz Jean Bellemin-Noel (1972), uma estratégia usada para a criação do fantástico, mergulhando o leitor num clima distanciado do real:

> (...) il [l'écrivain] nous signale, rappelle instamment que nous sommes en face d'une situation ambigue. Ou bien il recourt pour parvenir à ce résultat à des moyens plus détournés: allusions, réfférences culturelles, tout ce qui peut créer un "espace fantastique", tel que l'ont fait exister déjà les autres conteurs.

Desde logo, como já foi dito, se estabelece uma relação de transtextualidade com toda a literatura de viagens, mas em particular com *As Viagens de Gulliver*, de Swift, pelo insólito das situações e o confronto estabelecido entre a sociedade a que o herói pertence e os espaços e culturas que percorre, consciencializando-se da relatividade de todos os valores.

Nos milhões de poços onde o Príncipe das Orelhas de Burro se mira à procura da sua imagem verdadeira, ele encontra milhões de Verdades diferentes e isto vem contrapor-se à falta de consciência da relativização que o aviador da "Cidade da Confusão" tem:

> "- Então o senhor imagina que conceberam o avião para andar no ar? O meu amigo não está bom da cachimónia! No ar voam os automóveis, os eléctricos, os combóios, os trens, os metropolitanos! Os aviões são para viajar debaixo da terra. *Aqui e em toda a parte* "(1989: 83-84).

De salientar que J. Gomes Ferreira, como José Régio, se socorre da personagem do conto tradicional "O Príncipe com Orelhas de Burro" para abordar uma das problemáticas essenciais do romance, ainda que o tratamento da personagem e o desenrolar dessa problemática sejam sujeitos a abordagens completamente diferentes.

Este deambular por vários espaços onde os seres e os objectos funcionam de formas opostas dá-nos a mesma dimensão de confronto que as viagens de Gulliver a Lilipute ou a Brobdingnac.

Outras "viagens" do nosso universo cultural estão subjacentes a este texto - é o caso da *Viagem Maravilhosa de Nils Holgersson através da Suécia,* de Selma Lagerlöf, de *D. Quixote de la Mancha*, de Cervantes, e outras que vamos referir.

Nas suas andanças contínuas, João Sem Medo fica, a certa altura, em poder de um gigante de um só olho. É como se se actualizasse aqui uma outra versão do episódio da *Odisseia*, em que Ulisses, com os seus companheiros, fica prisioneiro de Polifemo, o ciclope de um só olho - e entramos nas alusões à mitologia...

O Devorador de Sete Bocas enquadra-se num fundo mitológico greco-romano que faz parte da imaginação popular (veja-se, por exemplo, o conto de Ana de Castro Osório "O Bicho de Sete Cabeças"), lembrando a Hidra das 7 cabeças e o Minotauro, que se alimentava de carne e sangue de jovens. Só que aqui as cem vítimas têm as veias cortadas para "regarem os campos de sangue e assim fertilizarem as colheitas de pão, azeite e vinho destinadas ao bandulho do déspota e seus sequazes" (1989: 44). É por demais evidente a intenção ideológica desta deslocação da utilização do sangue das vítimas - a questão do trabalho da terra, da exploração dos camponeses, enquadra-se numa linha temática tipicamente neo-realista. Sobretudo porque não é o herói João Sem Medo que liberta o povo do déspota, como Hércules e Teseu fizeram com a Hidra de Lerna e o Minotauro, mas o próprio povo que luta contra a tirania, a ponto de ao longo dos anos ter havido uma mudança biológica na espécie, como adaptação do ser humano às adversidades - têm os dedos em forma de lâminas para se defenderem do inimigo, agora já reduzido a três bocas.

Há ainda alusão a uma outra viagem mitológica - a descida de Orfeu aos infernos.

Para libertar da morte a menina dos cabelos de mel (como outrora Orfeu desejava libertar a sua Eurídice), João Sem Medo terá que entrar na Colina de Cristal mas para sair dela não poderá olhar para o Monstro Branco que a habita.

Para além do universo da mitologia, temos, percorrendo todo o romance, a presença de elementos de histórias tradicionais. A compilação, já anteriormente referida, que o autor fizera, com Carlos de Oliveira, dos *Contos Tradicionais Portugueses* (1958) atesta o seu interesse e conhecimento da literatura popular, que ele vai utilizar aqui numa estratégia de subversão.

Não se trata, neste caso, de alusões mais ou menos subtis mas de uma presença concreta desses seres no universo diegético. As fadas, as bruxas, as princesas, se contribuem para a criação do maravilhoso, são, por outro lado, postas ao serviço da desmistificação de valores que a cultura tradicional vai perpetuando.

A questionação da distinção entre o Bem e o Mal, por exemplo, vai ter seguimento no tratamento dado a todos os seres e situações desse universo da cultura tradicional - a fada, que é afinal um homem vestido de mulher e que classifica ela própria a sua função de "fantochada", a Fada do Sonho que é obrigada a reger-se por um Regulamento, as princesas que perdem a sua individualidade ao serem designadas por números, etc.

As funções isoladas por Vladimir Propp (1992) no conto tradicional cumprem-se muitas vezes nestes episódios mas o final sofre sempre uma subversão investida de uma dimensão ideológica. João Sem Medo pensa, sorrindo, que "Nestas histórias de princesas o enredo nunca varia", mas isso verifica-se só até certo ponto. Os actantes que preenchem determinadas funções são, por vezes, os mais inesperados e o objecto nem sempre é atingido nos moldes estruturalistas definidos por Propp e Greimas. Por exemplo, quando, à semelhança de D. Quixote, montado no cavalo Rocinante (que agora está magro e fora

atrelado a uma carroça para transportar lenha, em vez de correr caminhos desconhecidos em busca de aventuras), procura a princesa nº 46734, não encontra mais do que uma imagem reflectida na água do rio e conclui que D. Quixote, e ele próprio, cometera o grande erro de " perseguir uma imagem em vez de porfiar em matar os dragões..." (1989: 117). O salvamento da princesa não é, assim, atingido, não se cumprindo, portanto, nenhuma das funções finais identificadas por Propp na estrutura do conto tradicional.

Quanto à integração de personagens de fábulas, como a cigarra e a formiga, a rã e o boi, o corvo e a raposa, ela é orientada de forma a conduzir a finais imprevistos, como se se recusasse toda e qualquer moralização.

A verdade é que, do lado de cá do Muro ou em Chora-Que-Logo-Bebes (a aldeia de João Sem Medo), domina a falta de respeito pela *diferença* como valor existencial. Na "Cidade da Confusão", onde toda a gente anda de mãos no chão, o indivíduo que anda com os pés no chão tem que publicar na clandestinidade o seu jornal "Mãos no Ar" e é acusado de doido. De novo, a presença no subtexto de uma obra de "nonsense" tão célebre como *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, onde surge também o mundo ao invés e há um gato que rosna quando está contente e abana a cauda quando está zangado, concluindo que "Logo, é maluco".

Verificamos, assim, como a personagem e o espaço, ao longo de toda a obra, funcionam como linhas de força do código ideológico. Também a medição do Tempo nos remete para o *País das Maravilhas*: "Os relógios não marcavam as horas, os minutos e os segundos, mas os séculos" (1989: 85). Depreende-se que o progresso era tão lento que era como se o tempo não passasse, daí ser desnecessário marcá-lo de outra forma. Até no *País das Maravilhas* o relógio da Lebre de Março, que ela mergulha na chávena de chá, diz o dia do Mês apesar de não dizer as horas!...

3.3.2. A clivagem do sujeito

A divisão de João Sem Medo em dois poderá relevar também de um certo gosto pelo "nonsense" (lembremos as transformações de Alice...) mas parece-me ser ilustrativa da presença de um lastro de influência modernista, através da problemática da divisão do sujeito. Do espelho onde João Sem Medo se olha sai um outro João Sem Medo e os dois formarão um "eu - ele - uno", tornando-se impossível saber qual é o verdadeiro. Como não pensar nas palavras de Mário de Sá-Carneiro: "eu-próprio sou outro... Sou o outro... O Outro!..." (1980: 221).

Aliás, este lastro da presença modernista já se manifestara noutros momentos, quando João Sem Medo diz: "Tenho de aproveitar *para ser tudo*" (1989: 71), manifestando como que uma herança do desejo futurista de Álvaro de Campos de ser "toda a gente e toda a parte", (como este escreve na "Ode Triunfal"), se bem que sem a angústia e ânsia do poeta; ou quando, ao transformar a sua própria perna em cavalo, comenta: "-Olha, lá vai a minha pobre perna a correr - gracejou João Sem Medo, a lembrar-se do estilo da *velha poesia futurista do "Orpheu", tão verdadeira e tão mágica*" (1989: 62). Há ainda uma série de estratégias de arranjos gráficos, com palavras destacadas da normal disposição gráfica, caracteres diferentes, quadros desenhados no meio do texto, que poderão ser uma marca ténue dos recursos gráficos usados na literatura modernista (1989: 13, 39, 89, 107, 108).

Voltando à questão da clivagem do sujeito, ela manifestara-se já, se bem que no "sentido físico" inverso, no momento em que surgira João Medroso, que "era um rapaz, pouco mais ou menos do seu tamanho e igual desenho de feições, autêntico irmão gémeo, que apenas se diferenciava de João Sem Medo pelos olhos redondos de pavor, os cabelos

eriçados, os dentes a entrechocarem-se num ritmo de castanholas e as mãos em permanente tremelique..." (1989: 135) e quando João Sem Medo começa a respirar o João Medroso disseminado no ar.

A figura de um duplo é, aliás, algo que se institui também na sua poesia "e se revela elemento essencial no alicerçar do mito do poeta vagabundo disseminado em toda a obra" (Morão, 2000: 25).

Posteriormente, as dificuldades de opção do herói serão então resolvidas através da sua divisão em dois. É por o problema ser resolvido desta forma que Alexandre Pinheiro Torres coloca em níveis diferentes a clivagem do sujeito na vida e obra de José Gomes Ferreira e a clivagem do sujeito em Fernando Pessoa ou Mário de Sá-Carneiro. Enquanto nestes há uma recusa impossível e portanto trágica, em José Gomes Ferreira há uma relação de contiguidade entre os diferentes "eus" (Torres,1975).

Enquanto numa fase anterior (o respirar o João Medroso) há uma recusa de "*Interiorização do "outro*", no final, a aceitação do "outro" que sai do espelho talvez seja o resultado da viagem interior que o herói fez, a par da exterior, e que lhe permite (segundo a teoria de Lacan) a construção do outro "eu", resultado do amadurecimento conseguido, como acontece com o percurso de amadurecimento habitualmente feito pelos heróis dos contos tradicionais.

3.3.3. Antropofagia ou lei da harmonia?

Antes de deixarmos o nosso herói, dividido em dois, saltar o Muro e voltar à sua aldeia é importante referirmos ainda uma outra experiência que ele vive pouco antes de

voltar para esse espaço de segurança - o encontro com a menina dos pés ocos. Por um lado, temos como que a nostalgia de uma ligação primordial à Terra-Mãe, num universo mítico em que a Natureza, mãe fecunda e benévola, tudo daria aos seus filhos; por outro lado, a atracção de João Sem Medo pela menina, comendo-lhe a maçã do rosto, a cabecinha do dedo pequeno, é também uma manifestação de antropofagia. Até aqui há um desfazer intencional de qualquer hipótese de crítica consistente, já que a classificação de "antropófago vegetariano" é um absurdo.

A antropofagia tem uma certa fortuna na tradição surrealista portuguesa e surge até uma certa "autofagia", que aparece também aqui quando João Sem Medo se come a si próprio e chega a deliciar-se no "antegozo espiritual de devorar a sua própria carne assada pela grelha" (1989: 58). Esta é uma forma de criar simultaneamente o reino do insólito e o retorno a culturas opostas às ocidentais.

Nos anos 60 parece haver uma certa obsessão pela antropofagia como forma de significar a destruição de uma cultura e dos seus valores mais sagrados (Marinho, 1987: 14 e 175). Talvez também por isso não tenha passado despercebido o centenário da morte de Álvaro do Carvalhal (1844-1868)[27], cujos contos exploram o fantástico, sendo "Os Canibais" um dos mais conhecidos (in *Contos*, 1990) . Neste conto, o canibalismo surge associado ao mundo do sobrenatural e Maria do Nascimento Oliveira relaciona-o com "o desejo ancestral da absorção do "outro" pelo "eu" e que é, no fundo, a colisão entre o social e o individual" (1992: 83).

As histórias de canibalismo estão largamente espalhadas pelo mundo e nem sempre

[27] José Régio escreveu, n' "O Primeiro de Janeiro", vários artigos sobre Álvaro do Carvalhal, em 14-2-68, 6-3-68 e 27-5-68 (vd. Cap. IV, nota 7). Também João Gaspar Simões, nesse mesmo jornal, escreveu sobre Álvaro do Carvalhal, nos n^{os} de 23-8-1972, 6-9-1972, 20-9-1972 e 4-10-1972.

estão associadas a mitos sobre atitudes bárbaras ou monstruosas de povos distantes da cultura ocidental. O canibalismo é uma prática frequente dos deuses nos mitos clássicos e os cristãos, por exemplo, comem o corpo e bebem o sangue de Cristo no sacramento da Eucaristia (ainda que metaforicamente). Isto reflecte o profundo desejo humano de incorporar o objecto da paixão. Também a linguagem carinhosa das mães para os bebés inclui, com frequência, comentários do tipo "És tão bom que vou comer-te". Por isso Marina Warner considera que, nestes casos, "(...) she's using the same imagery of union, of total comingling intimacy; every time lovers pretend to gnaw and bite each other, they're tapping the same metaphor" (Warner, 1995: 69).

Morder a menina de cheiro a fruta pode ser então uma máscara de canibalismo para uma metafórica iniciação sexual.

A referida autora salienta (1995: 78) uma história guineense sobre o homem que dá ao amigo que morre de fome carne do seu próprio corpo - este é um acto de altruismo e não de brutal desumanidade, que tem o seu paralelo, no nosso romance, numa metamorfose de João Sem Medo, menos violenta e mais de acordo com o cânone cultural ocidental, essencialmente no que diz respeito à dimensão poética de certas referências - João Sem Medo transforma-se em fonte para dar de beber à mulher que tem sede.

Italo Calvino, num texto sobre as características do conto popular italiano (1999: 45), salienta o sentido de beleza dos episódios de comunhões ou metamorfoses de mulher e fruto, mulher e planta, em que a " natural *barbárie* do conto de fadas" se verga a uma lei de harmonia. É, em parte, o que acontece aqui.

3.3.4. A necessidade de segurança (deslize psicanalítico?) e o regresso a casa.

É a seguir à gula sôfrega do herói pela menina de bochechas de maçã que João Sem Medo chega junto do Muro que separa o espaço do aconchego do lar do espaço de aventura. O regresso a Chora-Que-Logo-Bebes corre o risco de transmitir uma sensação de frustração, destruindo a mensagem de transformação imprescindível ao romance neo-realista. O herói, verificando a ineficácia dos seus discursos em defesa da "alegria revolucionária", põe a funcionar o seu espírito prático, monta uma fábrica de lenços e enriquece. Corre-se um risco de desencanto ideológico, já que os ideais se degradam pela inacção (Torres, 1975: 277). Fica uma dúvida quanto às potencialidades de intervenção social deste herói, visto que ele é o "Cavaleiro-Que-Só-Sabe-Combater-Em-Sonhos"; mas talvez isso revele uma consciência profunda da realidade, da circunstância histórica, por parte do autor.

Há, no entanto, uma projecção inalienável para o futuro já que para além da última frase com que o romance encerra ("Ah! Mas um dia, um dia!..."), há a garantia da existência desse outro João Sem Medo do outro lado do Muro, o qual, certamente, optará sempre por preferir tudo a viver sem cabeça. Ele nunca deixará que lha cortem ou substituam por uma bola de futebol ou de ténis, nem aceitará nas mãos e nos pés quaisquer correntes, ainda que estas sejam de ouro...

Pensando agora noutros aspectos que neste texto poderão aliciar a criança ou o jovem, o facto de o narrador ir em auxílio do herói, que sozinho não consegue salvar-se (havendo uma quebra da "autenticidade" das aventuras põe-se a descoberto o pacto entre narrador e leitor, assume-se a ficção em detrimento do documental), é uma estratégia que permite por um lado envolver o jovem leitor num jogo divertido entre real e ficção e por

outro transmitir-lhe a sensação de segurança perante o perigo. Numa perspectiva psicanalítica, na linha de Freud (s/d) e de Bettelheim (1985), esta é uma história de fadas que preenche todas as funções de projecção de desejos e frustrações por parte do leitor. De forma por vezes "camuflada" pelo fantástico ou pela ironia nela encontramos a questão edipiana, a conquista da liberdade, o despertar da sexualidade, a ambivalência do ser humano em fase de crescimento, a procura de novas experiências e a volta ao espaço de segurança. Lembro também a frequente necessidade de comer que o herói manifesta e o que isso pode revelar de uma projecção da fase oral do desenvolvimento da criança na diegese; e o facto de, depois de desejar e morder a menina de cheiro a fruta (como uma iniciação sexual) regressar para junto da mãe, para um mundo onde a figura do pai nunca é referida.

Para João Sem Medo, o regresso a casa é também o regresso a um espaço que, se não corresponde exactamente à ideia de Pátria ou país, é, de qualquer dos modos, o que o afasta de um "sem abrigo". Mas voltar a casa, para ele, não poderá já ser, como para Ulisses, voltar a Ítaca, "home as property, and place of authority" (Warner, 1995:85), porque algo mudou nele - parte de si ficou "do outro lado".

Se na *Odisseia* a posição de Ulisses é essencialmente recuperada pelo seu lugar junto de Penélope, no leito de Penélope, para João Sem Medo é o jantarinho de grelos com bacalhau, cozinhado pela mãe, o símbolo do *statu quo* recuperado.

A experiência vivida não pode ser totalmente banida e haverá sempre lugar, pelo menos, para uma fuga existencial, ainda que ele permaneça na aldeia de Chora-Que-Logo-Bebes. No entanto, neste espaço reencontrado, o herói não é mais o ingénuo que só sonha e sabe bem como aproveitar a fragilidade dos que o rodeiam (enriquecendo à custa das suas lágrimas, através da fábrica de lenços...). Perante este final, ao contrário do que

acontece nos contos tradicionais, "(...) home as a place or a time of innocence can only be an illusion" (Warner, 1995: 94).

*

* *

A conjugação da dimensão fantasista e da realidade de uma forma "desviada" coloca o jovem leitor perante a diversidade do mundo do qual ele faz parte e dos seres que o habitam, permitindo o desenvolvimento da imaginação e do espírito crítico sem imposições. Isto não invalida que para além do valor da coragem (o único apresentado explicitamente), outros valores, como o da generosidade (João Sem Medo transforma-se em fonte para dar de beber à mulher que encontra no deserto), não ganhem uma certa dimensão formativa, mas de tal forma "surrealizante" que toda e qualquer "imposição" está ausente.

As potencialidades trangressoras do texto literário estão aqui presentes com a garantia da liberdade de interpretação que o símbolo permite (esta, também, uma "fuga" aos princípios neo-realistas), assim como as características dominantes dos contos de tradição oral que se foram transformando em versões literárias, as quais foram "impondo" modelos de comportamento mais rígidos do que as versões que circulavam oralmente.

4. O "AVÔ DO CACHIMBO" - ANTECEDENTES DE JOÃO SEM MEDO

Este nosso herói nascera já em 1933, nos episódios das "Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo", publicadas no jornal infantil *O Senhor Doutor*, vivendo uma aventura por semana, ao longo de 26 episódios.

J. Gomes Ferreira (desiludindo um pouco o investigador que tanto deseja encontrar fontes de inspiração na tradição oral...), fala assim das inspirações que deram origem a estas aventuras, em *Gaveta de Nuvens*:

> Como eu e o Carlos de Oliveira havíamos, anos antes, coligido, com aturado denodo amador, uma antologia dos Contos Tradicionais Portugueses, assim que publiquei pela primeira vez em volume as *Aventuras de João Sem Medo*, em 1963, não admira que muita gente ligasse este livro ao meu espectacular fingimento de conhecer a fundo as narrativas populares.
>
> Ora, em verdade vos digo que em 1932, quando improvisei, durante duas dúzias de semanas, as peripécias do anti-herói choraquelogobebense, o meu pecúlio de histórias maravilhosas não excedia a Gata Borralheira, e o Frei João Sem Cuidados (pratos obrigatórios em todas as selectas infantis). Desprovido das leituras aos serões, a que se referia Bernardim na *Menina e Moça*, e das avós míticas de bocas mágicas, no meu tempo do mundo fornecia-se pouco sonho à miudagem. Por outro lado, o comércio ainda não se dedicara em cheio à divulgação desses contos com adoçamentos moralistas e veniagas coloridas de filmes de desenhos de Walt Disney, destinados a explorar a Criança num conjunto que vai dos ovos da Páscoa às árvores de Natal.
>
> As historietas fantásticas nada, ou pouco, tiveram pois, a ver com o meu João Sem Medo, produto de influência de outros livros devorados à balda na infância, como, por exemplo, a tradução portuguesa abreviada das *Viagens de Gulliver*, *As Minas de Salomão*, *As Aventuras de Tom Sawer*, etc. (1980: 119).

É uma longa citação, mas pareceu-nos pertinente apresentar este testemunho do próprio autor relativamente às possíveis intertextualidades que o texto estabelece e que o investigador, aqui, pode confirmar. Curiosa também é a sua referência, na continuação do texto anterior, ao conto "As Três Cidras do Amor", "Importante não como fonte inspiradora de alguns episódios do João Sem Medo, mas porque me serviu de prevenção pedagógica contra a redução cómoda, e sempre possível, de qualquer teoria ao tamanho de chave para abrir todos (e nenhuns) mistérios sem grandes esforços de perícia".

Não há dúvida que, trinta anos mais tarde, o investir o texto de 1963 de uma maior potencialidade transgressora é profundamente consciente por parte de José Gomes Ferreira. No nº 1 d' *O Senhor Doutor*, o primeiro episódio, "Aldeia dos Choramigas", assinado por "O Avô do Cachimbo", é antecedido de uma pequena introdução: "O avô do cachimbo.

Quem é (...) Mistério! O Avô do cachimbo é o pseudónimo de alguém que vai contar aos leitores do SENHOR DOUTOR histórias magníficas em que se conjuga a graça, a *moral* e os *ensinamentos*."

Vamos encontrar em vários episódios uma explicitação de certas moralidades que desaparece depois no romance de 1963. No episódio inicial, a 1ª personagem que o menino encontra depois de se afastar da sua aldeia é uma mulher muito bonita que depois se transforma em anjo e o leva pelos ares. Ora, esta figura do universo cristão desaparece do romance, assim como a explicação que ela dá para o triunfo do menino sobre o bicho de sete cabeças: "Só com a ajuda da tua energia e da tua força de vontade, acabas de dominar a bicha de sete-cabeças, isto é, a Intriga; a Indisciplina, a Inveja, a Preguiça, o Ódio, a Injustiça e o Oiro". Além desta diferença, o facto de aqui ser o menino e não os camponeses a enfrentar o monstro reduz o episódio a uma dimensão de problemas individuais em vez da dimensão de luta colectiva da versão de 63. Muitos outros exemplos poderiam ser dados sobre a explicitação da moral e ensinamentos que em 1933 estas *Aventuras Maravilhosas* tinham em vista.

Outro interesse dos episódios publicados n' *O Senhor Doutor* é o facto de serem acompanhados de ilustrações. A nossa curiosidade centrava-se sobretudo em verificar se a dimensão fantástica e "surrealizante" do texto fora captada pela ilustradora, Ofélia Marques, amiga do escritor. Na verdade, esse lastro de surrealismo indirectamente presente através do recurso a uma certa imagética (o que nos faz pensar em Salvador Dali ou Chagall), como as laranjas e as tangerinas voando com pequeninas asas azuis, ou a cabeça e o braço de João Sem Medo, cavalgando sozinhos em cima de um camelo, quase desaparece das ilustrações. É verdade que só na versão de 63 há uma referência a Surrealismo e mesmo assim desprestigiante, quando se refere o funcionamento ao invés da

Cidade da Confusão "segundo um plano de barafunda paranóica estabelecido por poetas surrealistas reformados" (1989: 84), mas a imagética que dele releva está já presente no texto de 33, assim como a de um fantástico por vezes macabro. Lembramos, apenas, a título de curiosidade, que o filme "King-Kong" teve a sua 1ª versão nos E.U.A. em 1933, o que poderá ser um sintoma de um certo gosto epocal por um fantástico assustador ou uma tendência para a utilização, a vários níveis, das teorias psicanalíticas recentes, na época, de projecção do inconsciente.

As ilustrações, elas sim, poderão traduzir uma certa inocência, mas tendo também o seu quê de subversivo, precisamente pela "naïveté" que transpiram.

Poderemos considerar que a ironia com que são tratadas todas estas remissões para correntes literárias e psicologistas, como o surrealismo, o fantástico, a psicanálise, pretende obter uma subversão paródica que percorre as grandes linhas da ficção de J. Gomes Ferreira, apontadas por Pinheiro Torres. Estas linhas de ficção incluem também uma herança cultural que mistura intencionalmente referências à Literatura Tradicional e a uma literatura que se tornou canónica no contexto europeu (como *As Viagens de Gulliver*), mas que, pelo seu forte pendor satírico, serve claramente as intenções de desmistificação do maravilhoso e de crítica social. A contrafacção funciona em vários sentidos, já que mesmo as intertextualidades com obras como as de Swift ou Cervantes também parodiam os hipotextos.

A ironia e auto-ironia que encontramos ao longo da sua obra também funciona "como modo de distanciamento e estratégia para vencer a inquietação e a angústia, estabelecendo uma máscara protectora" (Morão, 2000: 24).

Assim, consideramos que J. Gomes Ferreira consegue romper o convencionalismo não só do neo-realismo mais ortodoxo, mas também de todas as outras influências litérarias

que percorrem o seu texto, já que ele subverte o tratamento dos motivos, o funcionamento da imagética e até as estratégias narrativas.

Poder-se-á concluir relativamente a este romance de José Gomes Ferreira e à suas relações com o neo-realismo aquilo que Maria do Nascimento Oliveira refere a propósito da elaboração e subversão que Álvaro do Carvalhal faz da Literatura do sobrenatural: "Dir-se-ia que o panfletário se sobrepõe à configuração plástica e representativa de um "real" e a contestação ao pacto de mimetismo e de verosimilhança de que depende basicamente o sucesso desta forma de arte" (1992: 82).

CAPÍTULO VI

DA LITERATURA TRADICIONAL À LITERATURA INFANTIL ACTUAL

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

Recolocando a Literatura Infantil no centro da nossa análise, verificamos 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 ao longo deste trabalho. No entanto, se por um lado a literatura infantil se reclama de uma liberdade de recursos textuais, estéticos, gráficos, interdisciplinares, que exigem a aceitação de 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 Secretaria de Estado do Ambiente* (1976), *Prémio de Teatro Infantil da Secretaria de Estado da Cultura* (1978), *Prémio da Associação Portuguesa de escritores* (1979), *Prémio da Editorial Caminho* (1979), *Prémio Nacional de Ilustração* (1997; este prémio é atribuído pela Associação Portuguesa para a promoção do livro infantil e juvenil – Secção Portuguesa do IBBY- em colaboração com o Ministério da Cultura – Instituto Português do Livro e das Bibliotecas), 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 a 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 a problematização apresentada sobre o estatuto concedido aos textos de Tradição Oral , cujo conceito por vezes se entrelaça com o de Literatura Infantil, e que se reflecte na escolha dos textos para os manuais escolares, por exemplo). 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). Convém lembrar, no entanto, que há variadíssimas contingências a influenciarem a escolha desse elenco. Como considera Maria Alzira Seixo (1999: 10):

> (...) a literatura está presa justamente a uma selecção canónica que é condição do seu existir mas que simultaneamente embaraça o seu ensino: é que não se pode ensinar tudo, e muito menos se pode ler tudo, e por outro lado é preciso conhecer os clássicos, sobretudo os do nosso país mas também os da literatura mundial, e é preciso conhecer também os contemporâneos, que a escola elimina por falta de tempo (ou, quando não os elimina, integra-os em tempo cortado aos clássicos, não havendo - muito pelo contrário - um aumento da duração da escolaridade em função de espectro cada vez mais alargado da sua irradiação circundisciplinar ou, o que seria talvez mais importante, um trabalho didáctico de reflexão sobre a gestão dos tempos de leitura), ficando a *selecção canónica* a cargo da mediatização, que procede por critérios políticos, económicos, ou por humores conjunturais, que a escola em muitos casos acaba afinal por reproduzir.

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, 1995:72-73). 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 ao longo deste e do próximo capítulo, a propósito dos textos que pertencem ao corpus seleccionado para análise.

*

* *

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 génese: num contexto sociocultural 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 que 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 génese, 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. Segundo Veloso (1994: 18), em língua portuguesa existem três, publicadas no Brasil, de acordo com informação fornecida pela "International Jungend Bibliothek", de Munique, em Março de 1994. Mais recentemente, em Portugal, surgiu a revista *Malasartes*, cujo nº1 foi publicado em Novembro de 1999.

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, na bibliografia, para uma série de estudos que abordam esta questão, 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, indepentemente 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, nos Capítulos VI e VII do 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* (1983), refere a " contiguidade da música e da poesia" a propósito de *Os Silos da Infância*, de Torrado (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 comummente 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 [1].

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

---

[1] Juan Cervera, tendo em conta as teorias de desenvolvimento do indivíduo e em particular os estádios de desenvolvimento apresentados por Piaget, considera que:

"En cuanto a la recepción del cuento literario por parte del niño hace falta que estudios psicológicos aclaren cómo el niño lo recibe, de qué manera transforma los elementos literarios y cómo la experiencia literaria se transforma en experiencia psíquica, así como los efectos en general que las lecturas infantiles producen en el yo del niño.

La recepción del niño depende directamente de las operaciones mentales que es capaz de realizar en determinados momentos de su evolución. [...] Ante el cuento tradicional la recepción infantil tiene marcada tendencia a transformar la realidad, de acuerdo con las exigencias del deseo ingenuo. En el fondo no es más que una concesión al egocentrismo infantil. El niño escoge del cuento lo que le simboliza algo personal y subjetivo (Bortolussi, p.120). Si el cuento literario, creado para el niño, quiere conseguir los mismos efectos, no tiene más remedio que apoyarse en los mismos procedimientos que el cuento popular" (Cervera, 1990:76-77).

Mas, o problema continua a ser fundamentalmente literário:

"Si el autor no comparte con el niño el lenguaje que refleja en su libro, éste no interesará. Nótese que nos encontramos ante un lenguage que, como literario, será convencional, y lo que se exige es que sea compartido, no que sea calcado del del niño. Todo lector, al ponerse a leer, se da cuenta de que aquel lenguaje no es suyo, pero para continuar leyendo tiene que descubrir que aquel lenguaje, en cierto modo, también puede ser suyo, por lo menos mientras dure la lectura.

Esto significa compartirlo."(idem:77)

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 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, a que nível? 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, Fundação Calouste Gulbenkian, Dezembro, 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" (1994:29).

Quando Gérard Genette opta por intitular um dos seus mais recentes livros 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).

2. 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 (linguísticas e temáticas, por exemplo) 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.

Glória Pondé e Eliana Yunes, 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, relembramos o que o frade de *O Nome da Rosa* temia: 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 superestrutura 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 interacção com o leitor que o texto vive e assim o alvo da crítica desloca-se para o binómio texto/leitor.

Referimos 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 (1980:22). 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, 1990a).

*

* *

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.(1987:30).

Reconhecendo a possibilidade, na época actual, segundo Robert Leeson, 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 neste capítulo e no seguinte, sobre a recepção dos contos e sobre as "adaptações", retoma a questão do "diálogo" entre Literatura Tradicional e Literatura Infantil. A recente publicação, nos Estados Unidos, da obra de Donald Haase, já anteriormente referida, incluindo vários estudos sobre variadíssimas implicações ideológicas, pedagógicas e estéticas da recepção dos contos na sociedade contemporânea, é um exemplo extremamente elucidativo da actualidade destas questões. Também a abordagem, nos Capítulos VI e VII, 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, assim como volta a articulá-lo com os problemas que colocam designações ambíguas como "literatura popular", "literatura infantil", "literatura juvenil", "literatura para crianças".

Ainda que consideremos que estas designações "fraccionam" artificialmente a Literatura, usamo-las, no entanto, por questões de operacionalidade.

3. ECOS DA LITERATURA TRADICIONAL EM ANTÓNIO TORRADO E ALICE VIEIRA

3.1. António Torrado: um escritor no peitoril da janela...

A obra de António Torrado[2] 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.

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*, 1990). 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, do conto "Vítor" (in *de Vítor ao Xadrez*, 1984). Escolhemo-la,

[2] António Torrado nasceu em Lisboa, em 21 de Novembro de 1939.

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 "secreto 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*, 1978) 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 calcetado 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 (1986). 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.(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* (1984 b):

"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* (1984c), o mundo interior instaura-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 afloradas 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 vítor 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 sussurrante 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' *Aventuras 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, 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).

Por contraponto, esta valoração da "substância fónica", atribui um peso significativo ao silêncio. Quando ele aparece, como no *Teatro do Silêncio - 5 exercícios dramáticos em 1 acto* (1988), 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, que integram *Teatro*

do Silêncio, 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* (1984 a), 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." (destaque nosso).

Lembramos como este poder da palavra está presente em *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, 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 (1993), a propósito do filme de Scorsese "A Idade da Inocência" (1993) 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", como escreve em *O Bosque Mínimo* (1990a:33).

Esta linguagem, que explora aliterações, repetições - "Eles aí vêm, os palhaços, vozes de melaço, riso em estilhaços e grandes abraços para o povo todo" ("Hoje há palhaços", in *A nuvem e o caracol*, 1986); ou " Começa esta história com a família toda reunida à volta de um cachorrinho lãzudo, olhos de veludo, orelhudo, pançudo 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*, 1990 b) - 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 1° 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" (1990):

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 U, 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* (1984e), texto escrito em colaboração com Maria Alberta Menéres, 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* (1992), 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*, 1979), 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*, 1973).

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*, 1991).

*

* *

... 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 a personagem principal de *O mercador de coisa nenhuma* (1994), 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* (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 Alberta 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* (1989:164-165; 1ª ed. 1962), a lição*z*inha 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 rememorações 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), 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 àquilo que acontece sob os nossos olhos, às vezes coisas anódinas 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-nos 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* (1993), 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)[3], 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" (1991: 131 e 149) . 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.

3.2. Alice Vieira: o desdobramento do olhar

Os percursos de Alice Vieira[4] pela Literatura Tradicional são variados e não se enquadram apenas na opção pela recriação de contos e lendas. Neste campo, ela percorre

[3] Nenhuma das 60 histórias que compõem o livro tem título, são apenas numeradas e iniciam-se todas por "Era uma vez..."

[4] Alice Vieira nasceu em Lisboa, em 1943.

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* (1991-1998), de Alice Vieira, ou nas *Histórias Tradicionais Portuguesas Contadas de Novo* (1984-1986; 1992-1995), 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)[5].

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* (1991a) e, sem esse carácter de paródia, na colecção "Histórias Tradicionais Portuguesas" (alvo da nossa análise no Capítulo VII deste trabalho); ao nível da arquitextualidade, 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" (1988) 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* (1989a)e em *Chocolate à Chuva* (1994 a), por exemplo.

[5] Temos usado o termo "intertextualidade" na acepção global que lhe confere Julia Kristeva, encarando o texto como "absorção e transformação de outro texto" (1969:146), e considerando que esse processo integra três conjuntos de elementos: o *corpus* literário, o *corpus* paraliterário e o *corpus* não-literário.

Gérard Genette refere a intertextualidade como uma das manifestações de um processo mais vasto e englobante, que seria a **transtextualidade**, a qual se manifesta a vários níveis:1.intertextualidade 2.paratextualidade 3.metatextualidade 4.hipertextualidade 5.arquitextualidade (1982:7-17).

Optámos, assim, conscientemente, por usar o conceito de Kristeva para as referências mais englobantes (já que fazemos uma análise dos textos que remete também para o *corpus* paraliterário), conciliando-o com a taxonomia de Genette nos casos em que nos pareceu pertinente diferenciar, de uma forma mais específica, vários níveis de diálogos entre os textos.

A autora percorre também outra linha de textos tradicionais, a poesia, sendo a Antologia *Eu Bem Vi Nascer o Sol* (1994c) a principal manifestação desse percurso por "outras arquitextualidades". 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, 1994; Kristeva, 1969). Numa entrevista, Alice Vieira testemunha: "Não gosto de dar aos jovens uma visão maniqueísta (...)" (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! (12ª ed.,1994d: 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 Fecha* (1995b), 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!" (1995b:36).

Mariana, em *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" (1994d: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 (1994d: 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*, 1993b), 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 levara 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 foi 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 cá para casa quando tu precisaste de mim. (1993b:28-30)

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 famíla." (*Paulina ao Piano*, 1993b:70).

Uma das suas obras onde o desdobramento do olhar assume mais modalidades, incidindo sobretudo na teia das relações afectivas entre as personagens, profundamente depedentes de vivências familiares que se afastam da "família feliz", é em *A Lua não está à venda* (1996). 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 (1996: 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* (1994 a), *Úrsula, a maior* (1989b) e *Caderno de Agosto* (1995 a) 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* (1989a) 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 afagam 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 (1989a: 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* (1990), 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" (idem: 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, como se pode ver em *Lote 12 – 2º Frente* (1995d) - 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 fizermos.
>
> 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 (1995d: 42).

Pensando nas pessoas que a rodeiam, Mariana, menina de 12 anos, personagem deste romance, 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 (...)" (1995d:88-89).

Apesar de correrrmos 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. Capítulo VII 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*, 1994d: 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*, 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* (1995e), (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*. 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 (1994d: 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.

De *Rosa, Minha Irmã Rosa*, de 1979, a *Se Perguntarem Por Mim Digam Que Voei*, de 1997, o imaginário popular, com as suas fantasias, crenças, superstições entrelaça-se em todos os romances com essas vivências diversas e multifacetadas das personagens. Em *Se Perguntarem Por Mim Digam Que Voei*, para todas as personagens femininas das várias gerações há sempre alguma circunstância em que a Branca de Neve, a Bela Adormecida ou outras quaisquer princesas e cavaleiros andantes são o paliativo para o mal-estar físico ou insatisfação afectiva – nessas figuras fantasiadas, ela projectam os seus desejos e esperanças. O passar do tempo e a experiência da vida mostram-lhes, no entanto, que não é esse o caminho para a resolução dos problemas. É o que acontece com Almerinda, filha de Joana Ofélia, personagem da 3ª geração da família de *Se Perguntarem Por Mim Digam Que Voei* – quando os seus olhos doentes têm dificuldade em abrir-se e dantes ela imaginava que viria um príncipe acordá-la, com os anos ela "Já aprendeu que não vale a pena ficar deitada à espera do salvador, porque o salvador está sempre muito ocupado

noutros lugares" (1997: 149), por isso esfrega lentamente as pálpebras com azeite aquecido em banho-maria, onde Demétria, a velha criada, esmagara um punhado de flores de camomila. Quando era pequena, Almerinda fizera outras tentativas de concretizar o que ouvia nas histórias: "Uma vez ainda tentou levar um sapo para casa e deitá-lo na sua cama, e tratá-lo tal qual lera na história. Mas, mal lhe tocou, a pele encheu-se de borbulhas e ela teve um ataque de asma tão forte que não ficou com vontade de repetir a experiência" (p.149).

Toda a trama narrativa é dominada por sonhos tecidos, sonhos desfeitos, abençoados ou amaldiçoados com rezas e superstições, envoltos em mistérios e aventuras fantasiadas. Não se pense, no entanto, que este clima dominado por um imaginário popular é responsável, necessariamente, pela imobilidade do universo ficcional. Maria das Dores, da 2ª geração referida, Piedade ou Pedro, sobrinhos desta, procuram outros mundos; por outro lado, a Joana Ofélia, mãe de Piedade e de Pedro, bastara o imaginário misterioso de Demétria, sempre envolto em crenças do poder dos bagos da erva-das-sete-sangrias e outras ervas mágicas, e a sua capacidade de "voar pelas janelas" para encontrar outros mundos.

Será, talvez, este o romance onde Alice Vieira mais explora a diversidade de opções de vida e onde o imaginário popular mais se insinua na vida das suas personagens.[6]

[6] Depois de termos definido o *corpus* a trabalhar, relativamente à obra de Alice Vieira, considerando, desta série, o último livro publicado em 1997, *Se perguntarem por mim digam que voei*, foi publicado outro romance que já não considerámos: Vieira, A. (1999). *Um Fio de Fumo nos Confins do Mar*.Lisboa: Caminho.

*

* *

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 (Pires, 2000).

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* (1994b), 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* (1995c), 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 desde a Sé até S. Domingos e enchei de júbilo as minhas ruas libertas. Bailai sobre as pedras dos meus terreiros (...) - 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 eu dizer, gente minha: o inimigo está vivo (1995c: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* (1991b), 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 expusos. 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? (...) (1991b: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, citado por Lindeza 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* (1993a), 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.

CAPÍTULO VII

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

- INTERTEXTUALIDADES -

1. RELAÇÕES DE ARQUITEXTUALIDADE

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 tranformação 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 canónica 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 [1], podemos até considerá-lo exemplo de um processo de transtextualidade onde todas as modalidades específicas de diálogo transtextual se manifestam, à excepção, 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] Repetimos aqui uma explicação já apresentada no Capítulo VI, sobre o uso desta terminologia: temos usado o termo "intertextualidade" na acepção global que lhe confere Julia Kristeva, encarando o texto como "absorção e transformação de outro texto" (1969:146), e considerando que esse processo integra três conjuntos de elementos: o *corpus* literário, o *corpus* paraliterário e o *corpus* não-literário.

Gérard Genette refere a intertextualidade como uma das manifestações de um processo mais vasto e englobante, que seria a **transtextualidade**, a qual se manifesta a vários níveis:1.intertextualidade 2.paratextualidade 3.metatextualidade 4.hipertextualidade 5.arquitextualidade (1982:7-17).

Optámos, assim, conscientemente, por usar o conceito de Kristeva para as referências mais englobantes (como no caso do sub-título deste Capítulo VII, já que fazemos uma análise dos textos que remete também para o *corpus* paraliterário), conciliando-o com a taxonomia de Genette nos casos em que nos pareceu pertinente diferenciar, de uma forma mais específica, vários níveis de diálogos entre os textos.

*

* *

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 António 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 Michaëlis, 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 hipóteses épica la que por ahora sale más favorecida; pero téngase en cuenta que la cuestión está lejas de quedar resuelta y que algunas dudas y consideraciones formuladas por los partidarios del origen líricco 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 romanceiro 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 registar como que um "retorno" a uma certa indiferenciação de géneros 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 géneros 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 géneros, também os subgéneros são entidades historicamente localizadas; (...) sendo também, como os géneros, 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" (idem: 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. 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 Anexo 3 (referência fundamental para acompanhar a exposição que se segue) verificamos as seguintes situações relativamente aos dezasseis títulos dos textos de António Torrado e aos catorze 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 na *Obra Etnográfica*, na secção "Jogos e Rimas Infantis" (1993c, II: 93), texto esse que não tem, aliás, qualquer título. No entanto, como se pode verificar no Anexo 3, 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 baguinho 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 contecimentos - "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 Joaqu**ina**), 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 lém 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 encontrámos 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 "atracção" da terceira referência.

Concluímos, 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 metrificação 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 consequentemente 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 do 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*.

13. Comparado com o título da versão de Teófilo Braga *O sargento que foi ao inferno*, a opção de Alice Vieira por *Os Anéis do Diabo* é, sem dúvida, muito mais poética e misteriosa.

14. O título *O Gigante e as Três Irmãs*, em vez de apenas *O Gigante*, como acontece na versão de Tomás Pires, salienta o papel das personagens femininas, dando

também mais informação sobre a história, já que histórias de gigantes há muitas, e nalgumas a interacção do gigante dá-se preferencialmente com elementos masculinos, um príncipe, ou um rapaz pobre mas corajoso.

Concluímos 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, 1986, 1989, 1993b, 1995 ; Marie-Louise von Franz, 1993a; 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 Prodigiosa do Pedro Ovelheiro" não aparece, aliás, nenhuma personagem feminina) – Veja-se o Gráfico nº1.

Nos contos de Alice Vieira, a situação é bastante mais equilibrada, com 8 personagens masculinas e 9 femininas, constando várias vezes a personagem feminina como única referência no título (ex: "A Bela Moura", "Maria das Silvas") – Veja-se o Gráfico nº2.

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.

GRÁFICO Nº 1

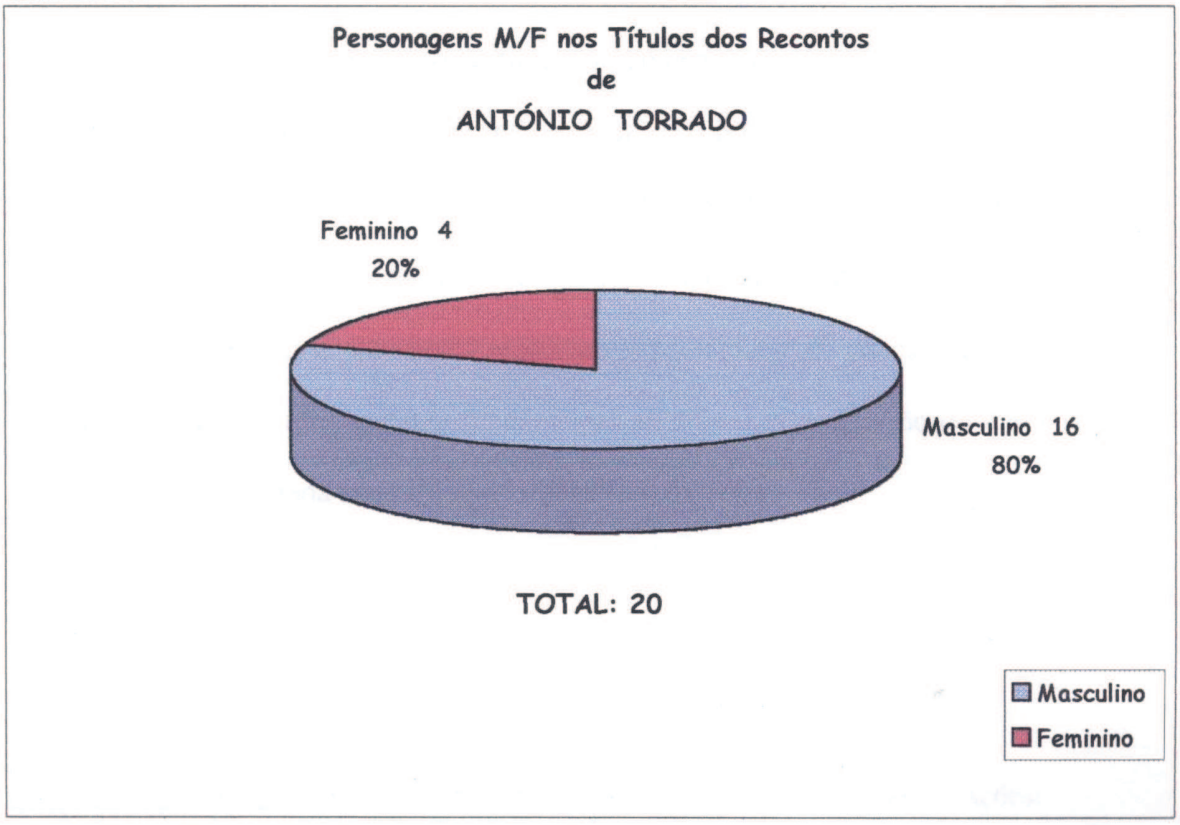
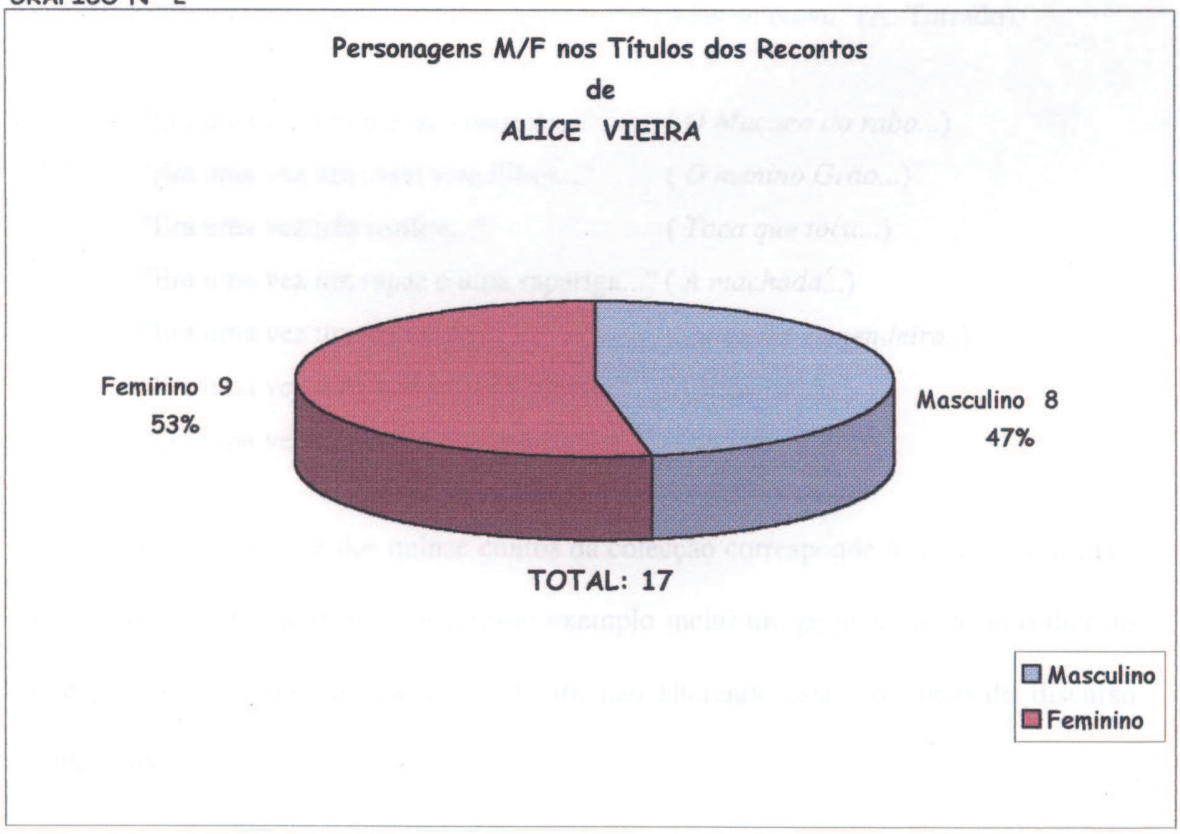


GRÁFICO Nº 2



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.

*
* *

Vejamos 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 remendeiro..*)
. "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).

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*)
. "Era uma vez um soldado..." (*Os anéis do Diabo*)
. "Era uma vez um lenhador..." (*O Gigante e as três irmãs*)

Em dez das catorze 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 14) conduziu à identificação

de 78 versões de contos tradicionais para o primeiro caso e de 93 versões para o segundo (como se pode verificar no Anexo 3). 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 58 versões para Alice Vieira (os contos eliminados da análise correspondem àqueles que são seguidos de asterico nos quadros do Anexo 3).

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 ("Uma velha tinha muitos netos (...)"). 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...", "Ia 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 adjectivo 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.

13. Na versão de Teófilo Braga "O Sargento que foi ao Inferno" não aparece o *incipit* "Era uma vez...", que é substituído por "Havia numa terra um sargento...". No reconto de Alice Vieira, *Os Anéis do Diabo*, não só o *incipit* tradicional é retomado, como as alterações estruturais reforçam o desenrolar mais tipificado destes contos: o soldado, no caminho para o Inferno, encontra três reis e não dois, como no hipotexto, um que anda à caça, outro à pesca, outro em busca de raízes milagrosas, por três vezes faz a mesma pergunta, em verso, sobre o caminho para o Inferno e por três vezes cada um dos reis lhe responde e lhe faz um pedido. Também por três vezes o Diabo responderá em verso à sua mãe, que resolvera ajudar o soldado, quando este chegou à casa do Diabo.

14. Entre a versão de Tomás Pires do conto "O Gigante" e o reconto *O Gigante e as três irmãs* mantém-se o incipit "Era uma vez...". A abordagem de alguns aspectos estruturais será feita num ponto mais à frente neste Capítulo (no caso anterior, estendemo-nos um pouco em relação a este aspecto por se relacionar com a tipificação do "Era uma vez...").

*

* *

Das noventa e três versões de contos tradicionais seleccionados como possíveis matrizes para "Histórias Tradicionais Portuguesas", de Alice Vieira, analisámos a situação do *incipit* em cinquenta e oito versões (segundo os critérios já definidos), concluindo-se que apenas vinte e cinco apresentam o *incipit* "Era uma vez..." (43%). Nas "Histórias Tradicionais Portuguesas" este mesmo *incipit* surge em 71% dos casos (Vd. Gráficos 3 e 4).

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 (Vd. Gráficos 5 e 6).

GRÁFICO Nº 3

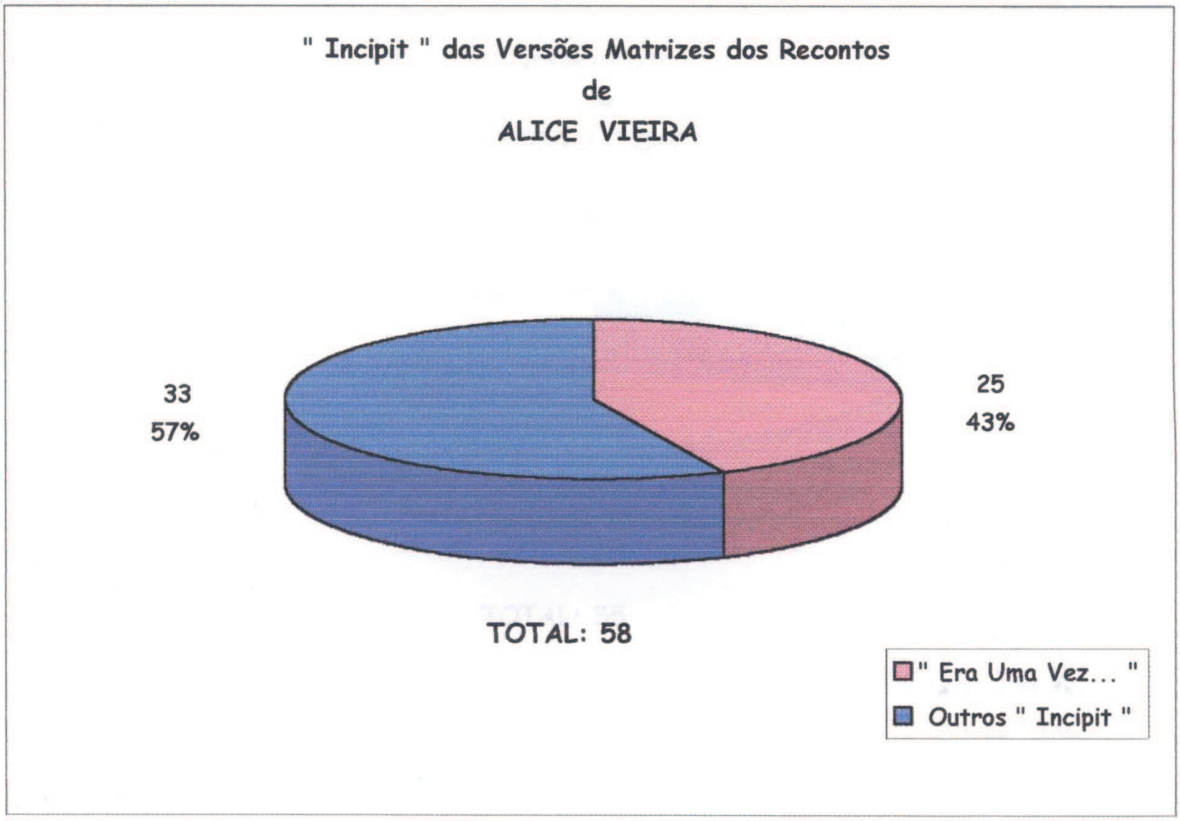


GRÁFICO Nº 4

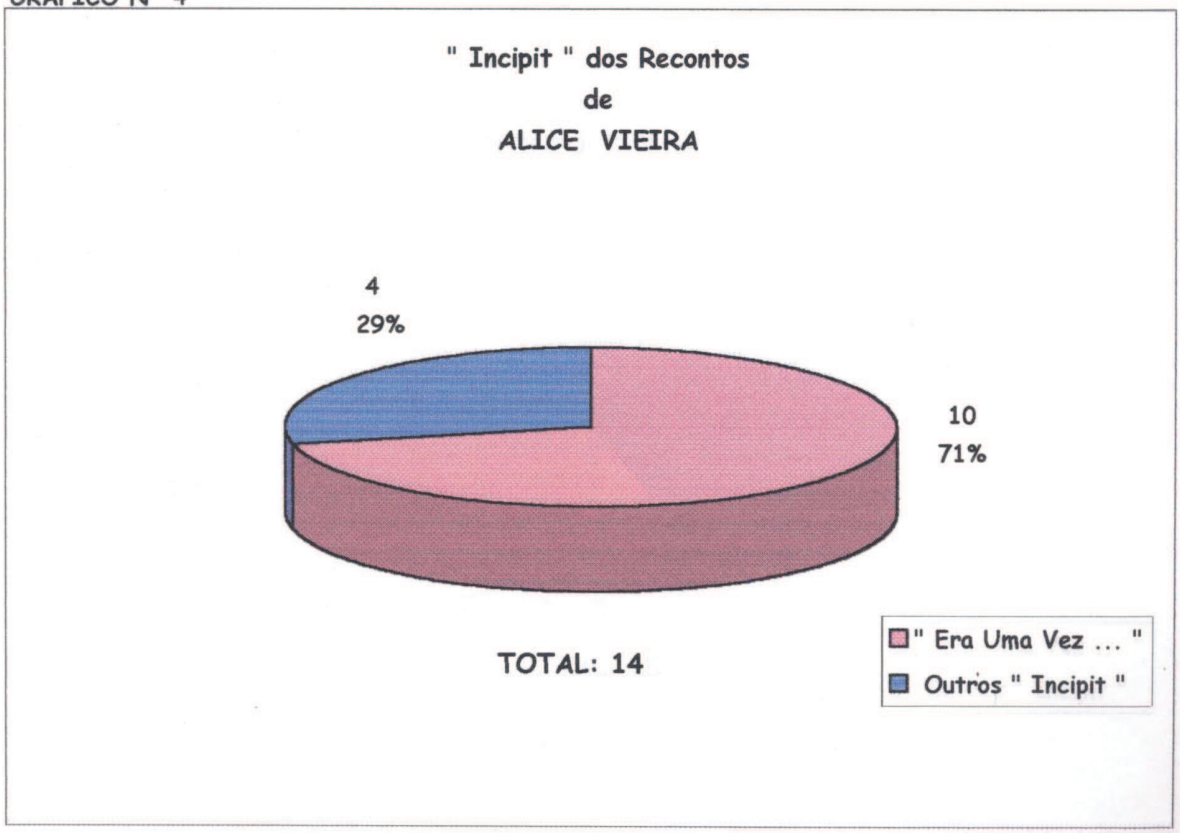


GRÁFICO Nº 5

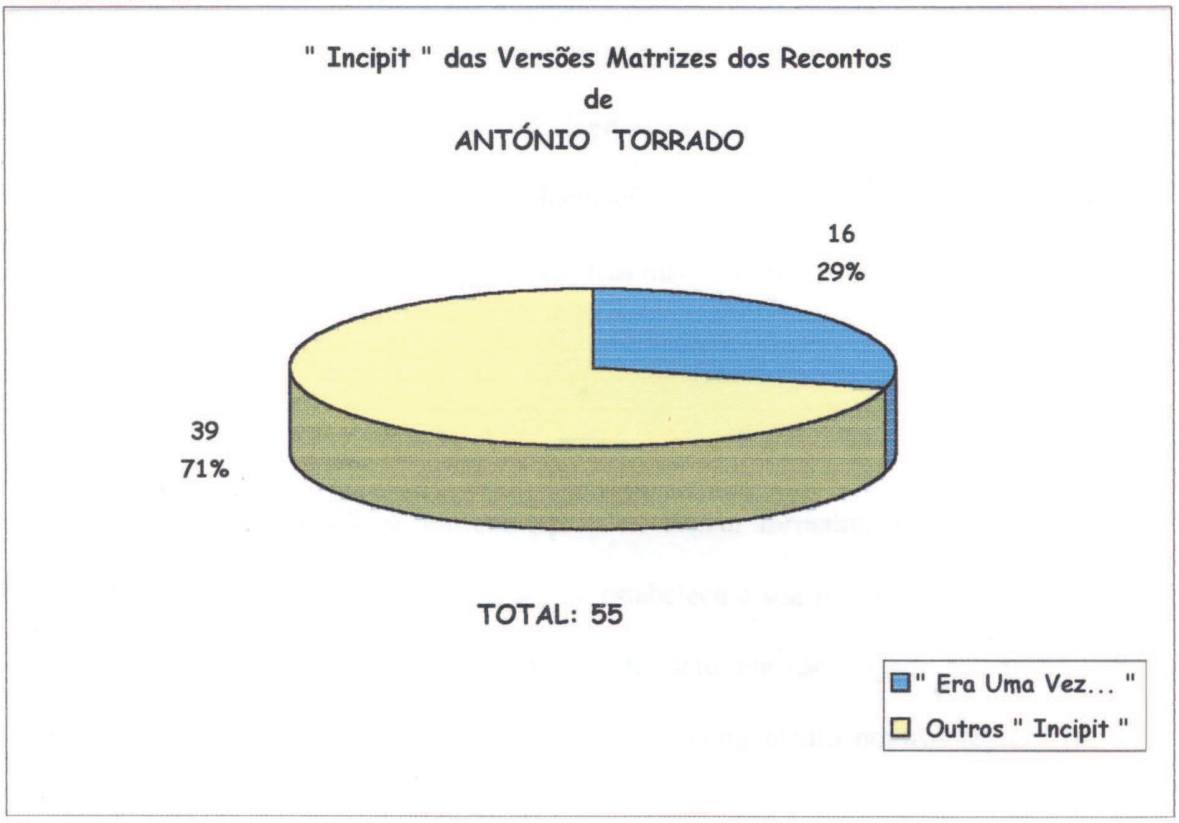
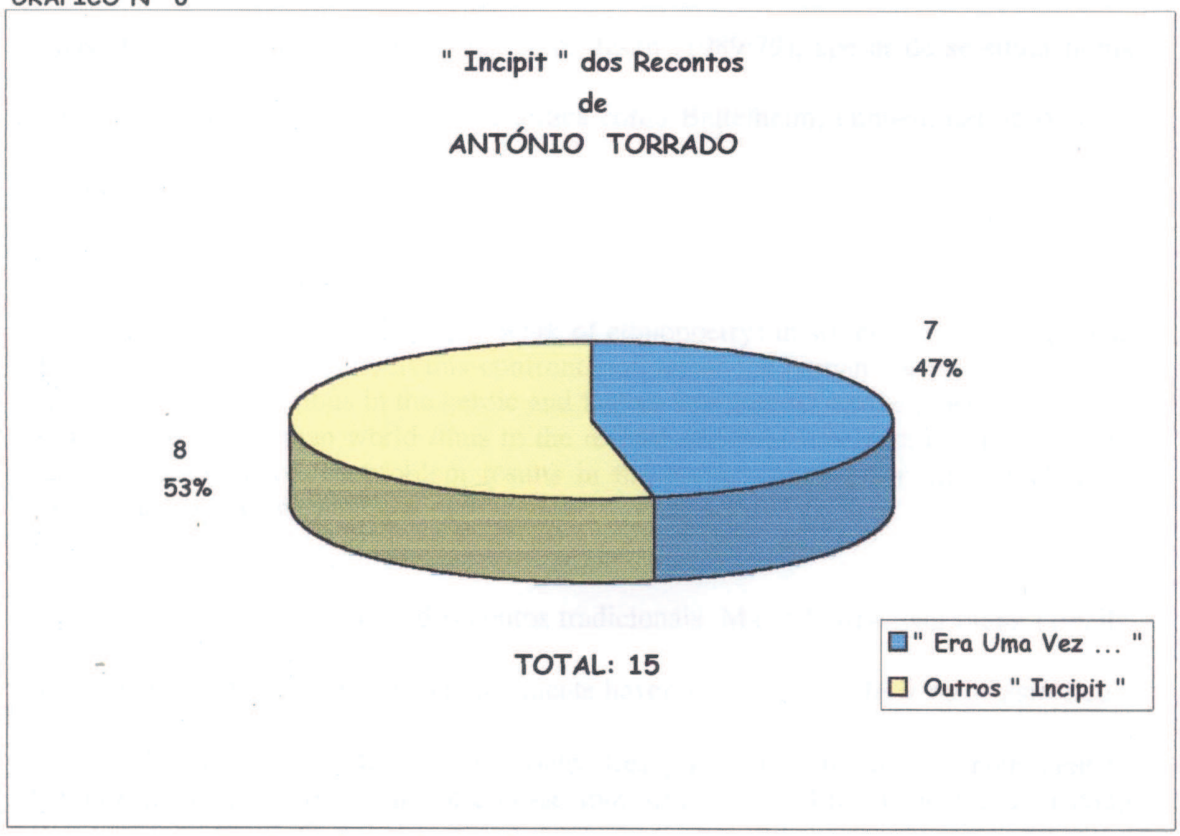


GRÁFICO Nº 6



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 (1993b: 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 ambigue, 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 (nºs 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 catorze 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 seis 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.); "Mas isso *eu* não garanto./ O que *eu*

garanto é que o soldado casou com a filha do mercador. *Fui convidada* para o banquete, e *ainda hoje recordo* as três argolas de canela que enfeitavam as travessas de arroz doce" (A.D.)

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

3.1. Propostas de Classificação

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 Prodigiosa 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, Os anéis do Diabo, O Gigante e as três irmãs.*

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.

Também o conto "O sargento que foi ao inferno", versão apresentada por Teófilo Braga, hipotexto de *Os Anéis do Diabo*, aparece na Secção "Lendas, Crendices, Mistérios e Prodígios", enquanto a versão de "O Gigante",de Tomás Pires, surge,como é

nossa proposta também para o hipertexto *O Gigante e as três irmãs*, no "Livro das Artes Mágicas".

Verificamos, de qualquer forma, que Alice Vieira dá preferência aos contos da secção "O Livro das Artes Mágicas" (oito em catorze), o que vem corroborar o que já deduziramos 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.

3.2. 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.

3.2.1. 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 Prodigiosa 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 campesinos.

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 beiços 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 (1985:136-137), na sua análise ideológica dos contos, considera que estas narrativas não estão desvinculadas de um conjunto de relações de produção, políticas e sociais determinadas, 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 arquétipa 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 arrebentado. 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 reconto 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...*).

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 carniceiro, 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; aflui 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. Além disso, uma visão dinâmica da ascenção 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 ascenção social. Essa ascenção 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

ESCOLA SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO
CASTELO BRANCO
OFERTA

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". Seleccionámos 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" (versão de L. Vasconcellos), 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 Prodigiosa... e *Olho Vivo...* são dois exemplos dos bons resultados da solidariedade, que se inspiram no conto recolhido por Ataíde Oliveira, "Máquina Maravilhosa". Umas sequências da versão-base são aproveitadas para um conto, outras para o outro.

Ao nível das personagens, *A Máquina Prodigiosa...* 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 3), 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.

3.2.2. A linguagem e o seu enquadramento sociocultural. Aspectos discursivos.

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 esfola,/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, paralelisticamente, 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.

3.2.3. Estatuto e subjectividade do narrador. Focalização.

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), *dez-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.D.D.).

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 omnisciente: "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 omnisciente, 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" [2].

---

[2] As estratégias referidas relevam também da necessidade de criar teatralidade, através de outras formas, já que falta a voz e o gesto.

A propósito do romance tradicional sobre a morte do príncipe Dom Afonso de Portugal, João Nuno Morais Alçada no artigo "Teatralidade e Intertextualidade do tema da morte do príncipe D. Afonso de Portugal nas Literaturas Culta e Popular" (1982-83: 69-101) diz que a função dos elementos reiterativos "é a de, envolvendo o público-auditor, fornecer a indicação de um tom, dentro do qual o relato se vai desenrolar." (p. 87). E continua, referindo a função destes elementos reiterativos, citando Giuseppe Di Stefano: "(...) el papel de un tal recurso es suscitar (...) màs sutilmente una expectatión del oyente y su compenetración con la atmosfera prevalentemente trágica del relato (...) Dando un marco forma inicial a la narración el apóstrofe prepara el oyente a recibir el relato, pero al mismo tiempo retrasa y demora su comunicación y agudiza la tensión de espera del destinatário" ("Un exordio de romances", in *El*

*

* *

A focalização interna infiltra-se subtilmente nesta focalizção omnisciente, pretensamente "focalização zero" (segundo Genette, 1982), 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.

Romancero Hoy: Poética (1978), (p.52). 2° Colóquio Internacional, University of California, Davis. Madrid: Catedra Seminario Menéndez Pidal, cit. in Alçada, 1982-1983: 87).

3.3. 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.

3.3.1.Análise de um caso particular - *Corre, Corre Cabacinha*

Escolhemos, para este efeito, o primeiro conto da colecção, pelo 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 saíu mas os lobos comeram-na.", "(...) quebrou-se o cabação 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.

*

* *

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 arquitectada - 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.

3.3.2. Aspectos Estruturais. Estratégia Narrativa. Personagens - Implicações Ideológicas.

Nos recontos de Alice Vieira predomina um universo feminino, para o qual, aliás, apontavam já os referidos "efeitos de moldura", sobretudo os títulos e os *incipit*, como vimos. As velhas, como detentoras da sabedoria e de poderes mágicos, as princesas ou raparigas pobres, como vítimas, mas, quase sempre também, como expoente da coragem e da iniciativa.

As velhas são personagens principais em *Corre, corre cabacinha* e *Um ladrão debaixo da cama*; são adjuvantes indispensáveis em *Periquinho e Periquinha* e n' *As Três Fiandeiras*.

Todas as personagens femininas principais são positivas e activas, excepto Alvabela (*As Três Fiandeiras*), que chora apenas perante a sua infelicidade (sendo uma personagem positiva aparece no entanto como passiva), e a madrasta de *Periquinho e Periquinha* (esta é personagem negativa mas é activa); ou seja, nenhuma personagem feminina reúne as características *negativo/passivo*.

É curioso verificar que em todas as versões tradicionais matrizes de *Periquinho...* a figura que mata a menina é a **mãe**, enquanto no conto de Alice Vieira é a **madrasta**. Este é, sem dúvida, um caso em que podemos identificar a preocupação de tornar menos chocante em termos socio-culturais e psico-afectivos uma situação não aceite na cultura ocidental - a da antropofagia, ainda por cima exercida sobre um ser com o qual se espera haja uma relação afectiva privilegiada: uma filha. Outro aspecto a ter em conta é o facto de no horizonte de expectativa do leitor caber esta situação, já que os contos de Perrault e de Grimm divulgaram esta personagem, a madrasta, como personagem-tipo, expoente da malvadez e inveja. Esta é uma situação que ilustra bem o que referimos no Ponto 4 do Capítulo II, sobre as influências destes contos nas narrativas contemporâneas: é que a tradição aponta para situações, por vezes, menos estereotipadas do que as que nos são apresentadas por Perrault e pelos Grimm, como é o caso nas versões matrizes de "Periquinho e Periquinha", relativamente à figura da mãe. No entanto, o que predomina na memória colectiva, pelo menos naquela que tem que ver com uma memória mais letrada, são as situações e personagens-tipo inscritas numa outra linha de tradição criada pelas versões escritas destes autores.

O processo de ressurreição da personagem através dos ossos tem subjacente dois aspectos de carácter fisiológico com implicações simbólicas: o osso é o elemento mais permanente do corpo e contém o tutano. A revivificação dos "ossos ressequidos" evoca a ressurreição gloriosa (Chevalier e Gheerbrant, 1994:493).

Das cinco versões matrizes só numa a menina reaparece cheia de flores, como no reconto de Alice Vieira, em todas as outras ela (ou ele, nos casos em que é o menino que é morto) regressa com laranjas. A laranja é um símbolo de fecundidade e , na China antiga, a oferta de laranjas às raparigas significava um pedido de casamento (Chevalier e

Gheerbrant, 1994:400) - será que Periquinha, renascida, surge como personagem preparada para uma nova vida, já não de menina mas de mulher? Numa perpectiva psicanalítica, esta situação será a do aparecimento de uma nova fase na vida da personagem. Este simbolismo terá dado lugar, em Alice Vieira, a um significado mais imediato de festa, alegria, juventude que resiste à maldade, representado pelas flores, mas não está totalmente eliminado, já que a menina reaparece também acompanhada de um arco-íris - manifestação com diferentes simbologias, benéficas e nefastas, das quais queremos salientar o facto de o arco-íris simbolizar, de uma forma geral, as relações entre o céu e a terra, sendo uma linguagem divina, representando, na China, a harmonia e a fecundidade e, na Colômbia, a divindade protectora das mulheres grávidas (Chevalier e Gheerbrant, 1994:84).

Em *As Três Fiandeiras* predomina um mundo ficcional onde o homem só tem lugar para estabelecer a tensão que justifica a acção, a qual, no entanto, é desencadeada pela mãe da jovem: Alvabela, a mãe e as três velhas dominam, assim, os dois pólos da tensão narrativa.

As princesas e outras jovens, nestes recontos de Alice Vieira, são também figuras positivas e não desdenhosas ou tolas como a princesa do conto *Olho Vivo, Pé Ligeiro e Mais Amigos*, que Crispim da Silva Patalim acaba por **recusar** como noiva, ou como Micaela, de *A Bela Micaela e o Monstro da Pata Amarela*, que era uma presumida e será castigada pelo monstro (recontos de A. Torrado).

A princesa de *Fita, Pente e Espelho* toma a iniciativa de resolver o seu próprio problema, a partir de uma solução que lhe é apresentada em sonhos; a filha do Conselheiro, em *A adivinha do rei*, resolve o complicado enigma que o rei coloca; Maria das Silvas resiste a todas as adversidades, sem qualquer ajuda a não ser a do acaso

(como o facto de ir arranjar precisamente o peixe que comera o seu anel); a Bela Moura toma a iniciativa de ir ter com o Conde Florival, decide qual o plano de fuga, não chora quando se separa do príncipe (na versão de Teófilo Braga "rompe num grande choro") e, depois de esquecida, descobre a solução para fazer o seu amado recuperar a memória; quanto à princesa mais nova de *O Pássaro Verde*, ela é suficientemente corajosa para contar o seu sonho ao pai ("Sonhei que me beijáveis a mão em sinal de obediência") e sofrer as consequências dessa sinceridade.

Em *O Gigante e as Três Irmãs*, conto que remete claramente para o conto de Perrault *O Barba Azul*, a figura paterna revela-se completamente impotente para ultrapassar as exigências do Gigante e proteger as filhas e é a irmã mais nova que revela uma enorme argúcia, salvando as outras irmãs e salvando-se a si própria, sem a ajuda de ninguém e enganando o Gigante. Neste reconto não há grandes diferenças estruturais relativamente ao seu hipotexto (versão de Tomás Pires), há, sim, um enriquecimento de cada uma das etapas de desenvolvimento da história. O ambiente mágico é acentuado através de vários pormenores: a personagem do coelheiro é substituída por um lenhador (figura do universo rural também, mas mais poética e frequente nos contos de fadas literários), a correntinha que o Gigante pendura ao pescoço de cada uma das irmãs é de ouro e transforma-se em ferro, em vez de escurecer apenas quando elas desobedecem e abrem a porta proibida, realçando a gravidade da transgressão e as suas consequências. A inteligência da irmã mais nova, que abre a porta secreta sem que o Gigante descubra, retira as irmãs da prisão (tentando ajudá-las primeiro com os braços, depois com as tranças, depois com as próprias armas do Gigante – a correntinha, que se transforma em grossas cordas) e as envia depois para casa do pai, como sendo um saco de açucar, um saco de farinha e a si própria como sendo um saco de aveia, chega ao requinte de

enganar ainda o Gigante deixando algo no mirante fingindo que é ela própria dizendo adeus. Consideramos, no entanto, que a substituição, no reconto de Alice Vieira, da boneca que a irmã mais nova deixara no mirante para enganar o gigante, por um tronco de árvore apenas com um lenço de cambraia atado, como se estivesse a acenar, parece-nos retirar alguma beleza poética ao texto, mas por outro lado, revela como, inteligentemente, a personagem feminina encontrou uma solução simples para enganar o Gigante.

Na verdade, os contos surgem habitualmente associados a um domínio essencialmente feminino. Os informantes de Perrault e dos Irmãos Grimm foram também preferencialmente mulheres e até o frontispício da 1ª edição dos contos de Perrault (1697), da autoria de Clouzier, criou um arquétipo na imaginação popular relativamente à figura do contador de histórias como uma mulher velha e de ar sábio. O frontispício do célebre Gustave Doré, na edição de 1862, mantém esse arquétipo, apesar de substituir a figura da velha criada pela figura da avó, que lê, com um livro nos joelhos, rodeada pelas crianças (Rowe, 1986: 65).

Outro aspecto interessante do frontispício da 1ª edição é o facto dessa mulher contadora de histórias estar a fiar. A arte da tecelagem é a arte semiótica da mulher por excelência, indissociável de mitos como o de Penélope e o de Filomela.

> The complex relationship among spinning, tale-telling, and courtship explains why women (*les vieilles*), as figures within fairy tales, as frame narrators of them, or as actual raconteurs, are often considered les *sages femmes*. In medieval French, the frase means midwife, one who literally presides at births. (Rowe, idem: 64)

> "The spindle is, as the tales themselves demonstrate, not only the identifying mark of wise women, but of all women, and especially - in the Germanies from the Middle Ages to the 19th century - of diligent, well- ordered womanhood", preciselly the ideal wich French *vieilles* and German *Spinnerinnen* seek to inculcate. (Bottigheimer, cit. in Rowe, ibidem)

Ora, parece-nos significativo o facto de num conto como *As Três Fiandeiras* nos aparecer precisamente esse padrão de avaliação das qualidades de uma mulher e o facto de a jovem não conseguir corresponder a esse arquétipo feminino. Mais significativo ainda porque essa incapacidade não é punida, pelo contrário, as três velhas, representantes da sabedoria, irão ajudá-la. Aliás, a presença de três figuras semelhantes, como é o caso das velhas, é quase sempre sinal de uma constelação benéfica, porque evocam as três dimensões do espaço e os três aspectos do tempo: passado, presente e futuro (Franz, 1993b:218). É verdade que o reconto de Alice Vieira segue de muito perto a versão matriz de Teófilo Braga, "As Fiandeiras", matriz essa, assim como as outras identificadas, que comprova o emergir da aceitação de um outro padrão de mulher (já que a personagem é ajudada e o marido vem a rejeitar que ela se dedique a essa actividade). O marido, confrontado com a dura realidade das consequências nefastas dessa actividade para o bem estar físico e a beleza da mulher, irá colocar esses aspectos acima da importância de uma actividade fulcral no contexto socio-económico. No entanto, a escolha de Alice Vieira enquadra-se na linha dominante dos seus outros contos, que nos apresentam um predomínio de problemáticas de vivências femininas, de mulheres injustiçadas.

As sementeiras, o fiar e o tecer do linho estão ligados à essência da vida feminina, com a suas implicações de sexualidade e fertilidade. "Na bacia do Mediterrâneo, e em particular em todo o Norte de África, fiar e tecer são para a mulher aquilo que lavrar é para o homem: associar-se à obra criadora" (Chevalier e Gheerbrant, 1994:326). O fio, o tear, o fuso, a roca são também símbolos do destino. As fiandeiras e tecedeiras abrem e fecham indefinidamente os ciclos individuais, históricos e cósmicos.

As conotações positivas do tecer, do bordar são muitas e, segundo Marie-Louise von Franz, pode até ser uma ocupação que conjuga actividade física e intelectual: "(...) toute personne qui a tricoté, exécuté un tissage ou une broderie sait quel effet bien faisant ceci peut avoir, car on peut rester tranquille et paresser sans se sentir coupable, et filer ses propres pensées tout en travaillant" (1993a:74).

Numa das lendas de Macau (*Um estranho barulho de asas*), o maior dom das sete filhas do Imperador de Jade é serem umas tecedeiras exímias, "que trabalham, trabalham, trabalham dia e noite". Elas "têm nos dedos toda a arte do mundo" e é por isso, apenas por isso, que o Imperador não permitirá que Tchêk Noi, a mais bela e mais prendada, se afaste da corte e viva com Ngau Ióng, o vaqueiro da estrela Altair, por quem se apaixonara: "Porque o Imperador quer que não haja mantos mais finos do que os mantos que ele veste (...)". Assim, este dom torna-se, simultaneamente, na prisão da mulher.

Mas a fiandeira é também uma figura ambígua: é no fuso da velha que fia que a princesa de "A Bela Adormecida" se pica; e a aranha-tecedeira apanha na sua teia, à traição, os desprevenidos.

O conto *As Três Fiandeiras* demarca-se, portanto, da tradição positiva atribuída ao fiar, assim como das suas conotações obscuras, para apresentar um corte com esse arquétipo feminino.

O mistério do princípio feminino não desaparece, no entanto, destes contos. Marie-Louise von Franz refere um conto onde o filho mais novo do rei descobre, descendo uns degraus para o interior da Terra, uma grande mãe-sapo que o ajudará a superar várias dificuldades e o fará encontrar a mais bela jovem com quem casará, o

que lhe possibilita ter acesso ao trono. É, assim, nas profundezas da Terra que se encontra a essência do feminino.

Em *Fita, Pente e Espelho*, a solução para o encantamento do príncipe e para a tristeza da princesa também se encontrará nas profundezas da Terra. Neste caso, quem se refugia aí é o príncipe, enquanto animal encantado (coelho branco), mas só com a chegada da princesa (elemento feminino) o elemento masculino se pode assumir de novo como homem. Este é um conto em que o feminino está, na verdade, em relação com o sentimento, o irracional e o imaginário (a princesa fica doente porque o coelho desaparece, descobre o sítio onde ele se esconde através de um sonho, etc.), características que Marie-Louise von Franz considera como necessárias ao equilíbrio da atitude consciente, racional e organizada - o que poderá estar relacionado com o simbolismo da "Filha do Rei" como inconsciente individual e do "príncipe" como o consciente (Chevalier e Gheerbrant, 1994:324).

No conto *Maria das Silvas*, outro símbolo se impõe no climax da acção: o anel - objecto circular, um dos numerosos símbolos da totalidade, do "*Soi*", na interpretação psicanalítica da autora que temos vindo a referir. A apresentação do anel pela menina ao príncipe é a última prova que ele precisa para se convencer que ela é a mulher que lhe está destinada. Esta carga simbólica do anel é reforçada pelo facto de este ser em ouro, feito para durar para sempre e não ser corrompido por nenhuma influência terrestre negativa. No sistema simbólico planetário, o ouro é atribuído ao sol e associado à imortalidade.

São também os anéis que o soldado de *Os Anéis do Diabo* tem que obter para poder casar com a filha do mercador. O início deste reconto remete para referências bíblicas e da literatura erudita, concretamente para o soneto de Luís de Camões "Sete

anos de pastor Jacob servia / Labão, pai de Raquel, serrana bela;/ mas não servia ao pai, servia a ela,/ e a ela só por prémio pretendia. (...)". Também aqui, "Durante sete anos o soldado lavou, passou e cozeu o pão. E cada vez mais o seu coração se enchia de amor pela filha do mercador". Ora, quando cria coragem para a pedir em casamento, será a obtenção dos anéis que o Diabo tem no corpo que o mercador lhe exige para ter direito ao seu amor.

O anel é, frequentemente, a forma de reconhecimento - lembremos o romance tradicional "A Bela Infanta" e o "anel de sete pedras" que permite o reconhecimento entre marido e mulher; assim como a cerimónia do casamento, segundo a religião católica, onde o anel é a marca da união "para a vida e para a morte", abençoada por Deus. Trata-se, portanto, de uma simbologia que percorre várias culturas.

*

* *

Outras alterações morfológicas entre hipotextos e hipertexto têm implicações semânticas significativas, ao nível ético e ao nível psicanalítico.

A propósito da caracterização das personagens femininas referimos a substituição da figura da mãe pela da madrasta, motivada por razões de ordem ética e moral, mas outras diferenças resultantes destas razões se podem detectar. Isso acontece em *A Bela Moura*, onde só surge uma jovem por quem o conde se apaixona e não três princesas, a quem, consecutivamente, ele propõe casamento (o que poderá apontar para falta de sinceridade por parte do conde, ou oportunismo); neste reconto ainda, outra situação releva das preocupações éticas: o conde pede perdão "à condessinha" por já não casar com ela - marca de respeito pelos sentimentos dessa personagem secundária que

não aparece em nenhuma das versões tradicionais, funcionando o diminutivo "condessinha" também com uma carga afectiva desabitual relativamente às personagens que surgem como entraves à felicidade da personagem principal, ainda que sem intencionalidade.

Maria das Silvas, estando próxima do hipotexto de Adolfo Coelho, conserva um pormenor que só surge nessa versão tradicional - o estigma da marca na testa - mas desaparecem algumas das atrocidades feitas pelo príncipe noutras versões.

Em *O Pássaro Verde*, a crueldade do pai também é atenuada relativamente aos hipotextos, onde ele manda abandonar a filha e que lhe cortem: o dedo mindinho/ a língua e um dedo/ a língua. Aqui, o pai "apenas" a atira pela janela.

Uma outra figura masculina (materializada no pássaro) irá então ajudá-la a preencher a sua vida. Numa perspectiva psicanalítica, é como se esta nova figura masculina só pudesse surgir depois da jovem ter coragem de enfrentar a figura parental. E só na sequência de um percurso com novas experiências e sofrimentos virá a ser possível coexistirem as duas na vida da princesa, exigindo-se também da parte do pai o reconhecimento da individualidade da filha e do lugar que o seu amor por ele ocupa.

A tradição esotérica esboçou toda uma série de correspondências entre as aves, as cores e as pulsões psíquicas. As cores principais são o preto, verde e azul, branco e vermelho. O pavão, verde e azul, é o símbolo das aspirações amorosas (Chevalier e Gheerbrant, 1994:102), ora é essa a cor do pássaro que ajuda a filha do rei, por ela se apaixona e depois se transforma em príncipe.

Também em *Fita, Pente e Espelho* podemos descortinar um percurso de despertar sexual e erótico, onde a figura paternal não assume, no entanto, contornos castradores, como no conto anteriormente referido.

Neste reconto de Alice Vieira, o coelhinho que visita a princesa "leva consigo" vários objectos (fita, pente e espelho). Ora, a princesa ficava horas a fio, à beira do lago, "penteando as suas longas tranças". A referência ao cabelo, elemento "fétiche" do imaginário erótico, realça a beleza e sensualidade da personagem. O coelho vai, precisamente, levar dois objectos associados a essa parte do corpo, por excelência definidora da beleza feminina em vários padrões estéticos (vejam-se exemplos desde o Renascimento ao Impressionismo e Decadentismo, com o exemplo paradigmático, neste último caso, do poema "La Chevelure", de Baudelaire).

Nas versões tradicionais, o animal "rouba", o que tem alguma conotação de agressividade ou até deslealdade. Por outro lado, em nenhuma das versões tradicionais ele rouba o espelho - este é um objecto que substitui as outras hipóteses que surgem (anel, pulseira, cordão de oiro, colar, grilhão de ouro com o retrato do pai, brinco, lenço e ...a liga da meia... - salientamos a dimensão erótica deste elemento), recuperando para este reconto um elemento típico do conto de fadas, com potenciais mágicos e evocador de outras belezas nele reflectidas, evocador dos ódios provocados pela não aceitação da beleza de outrém ou evocador de um campo mitológico, de amores narcísicos e de final dramático (indício que, aqui, não tem consequências).

O facto de o animal mais frequente nesta história ser o coelho (o passarinho só aparece na versão de Tomás Pires e numa de L. de Vasconcellos, sendo, curiosamente, num caso verde e no outro azul; o burro aparece apenas na versão de A. de Oliveira) parece-nos ter a ver com as próprias características físicas do animal, apelando à sensualidade: o corpo roliço e fofo do coelho encaixa-se melhor no aconchego do peito, criando um contacto mais íntimo, inclusive pela fusão do calor dos dois corpos. Por outro lado, é a princesa que o agarra e o acaricia. Sendo a referência cromática o branco,

ela atribui ao coelho, simbolicamente e simultaneamente, a relação com as pulsões psíquicas anteriormente referidas e com a pureza (que o passarinho não deixa de ter também) mas que, assim, aparece logo como um indício do amor verdadeiro que irá desabrochar.

Em sete das oito versões matrizes, quando a princesa adoece, devido ao desaparecimento do animal, é sempre o pai que fica muito aflito com o estado da filha e manda anunciar que compensará aquele que a fizer de novo feliz.

Na versão de Teófilo Braga, o rei acompanha, até, a princesa no momento do desencantamento do coelho (momento, por excelência, de proximidade e tensão emotiva entre os dois apaixonados...) e, curiosamente, numa das versões apresentadas por Leite de Vasconcellos, a princesa é sempre referida como "a filha do rei", retirando-se-lhe estatuto próprio como indivíduo. Assim, será sempre o pai (excepto na versão "O Coelhinho", de Consiglieri Pedroso) que, na economia da narrativa, (juntamente com o acaso) irá ter o papel fulcral de desencadear os acontecimentos que irão conduzir à felicidade da princesa.

No reconto de Alice Vieira, a figura paterna não é nunca referida e tudo é deslindado pela ama e pela princesa, por iniciativa desta - salientando-se, assim, mais uma vez, a autonomia e capacidade de iniciativa pessoal da protagonista (frise-se *figura feminina*). O reaparecimento da aia e as suas recomendações, no final da história de Alice Vieira, enquadram, no entanto, a princesa num ambiente familiar, recolocando-a face aos seus compromissos: "...decerto ainda lá estariam a esta hora /o príncipe e a princesa/ se a aia, ainda atrás dos reposteiros de brocado, não tivesse lembrado a princesa que eram horas de voltar para casa". O seu percurso está, no entanto, e de

forma evidente, muito menos dependente do poder social e parental da figura paterna do que nos hipotextos.

*

* *

Outras diferenças parecem-nos resultar mais de razões sócioculturais do que éticas ou psicanalíticas. É o caso do desaparecimento, no reconto *Fita, Pente e Espelho*, da personagem da "escrava preta" (versão de Ataíde de Oliveira) e do "preto" (versão de C. Pedroso).

No texto de Alice Vieira *Os Anéis do Diabo*, por exemplo, é importante salientar o diferente uso que o soldado faz do poder que cada um dos três reis lhe concede por um dia, como recompensa do seu feito corajoso, regressando do Inferno com todas as missões realizadas. Na versão tradicional do conto, a personagem usa o poder do rei apenas em benefício próprio, mandando chamar o mercador que lhe recusara a mão da filha, por quem ele estava apaixonado; no reconto contemporâneo, no primeiro dia de poder, "o soldado ordenou que todos na sua aldeia tivessem trabalho", no segundo dia, "ordenou que todos na sua aldeia pudessem casar com quem quisessem, para que mais ninguém tivesse que partir em busca do inferno" e só no terceiro dia de poder é que "ordenou que trouxessem finalmente o mercador à sua presença". Ora, numa estratégia teatral, o mercador, em vez de pedir "de joelhos muitos perdões", como no hipotexto, deu uma gargalhada, voltando a recusar o pedido de casamento da filha ao soldado e então... ouviu-se um grande estrondo e no lugar do mercador ficou apenas uma nuvem de fumo "que tomou o caminho do grande mar que fica no final da estrada onde a erva-do-enforcado encontra a erva-das-sete-cabeças", ou seja, o caminho do inferno (já que

foram essas indicações que o soldado recebera para lá chegar). Então, o soldado casou mesmo com a filha do mercador.

É evidente, por um lado, o investimento ideológico ao nível da justiça social e da defesa da liberdade do ser humano, por outro lado, a intencionalidade de surpreender o destinatário-criança com o efeito maravilhoso e inesperado do final.

Razões sócioculturais e até de adequação psicológica, tendo em vista o leitor preferencial (a criança), justificam também as alterações de episódios (face às respectivas matrizes) no reconto *Um ladrão debaixo da cama*: a velha, para poder gritar sem despertar suspeitas ao ladrão e chamar a atenção dos vizinhos, resolve contar uma história, história essa que, no reconto de Alice Vieira, é a de um rapaz tonto que não acreditou no poder dos seus chás e começou a gritar com medo e que nos hipotextos é a história de uma doença do pai (3x), do marido (1x), do avô (2x); outra vez é a "História do linho", que grita quando o estão a semear e o calcam; e em dois outros hipotextos é a confissão (num texto, a um padre, com o pretexto de que está a morrer; noutro, em frente a um crucifixo, contando, com malícia, o que acontecera na noite de núpcias e gritando "ai, ai, ai! que vergonha!"). A história das doenças pareceu certamente uma sequência pouco aliciante à autora, até porque são situações em que o pai, o marido ou o avô gritam porque o médico vai lancetar um tumor ou porque têm muitas dores. Quanto à estratégia da confissão ela anula um certa dimensão cómica da situação e, no caso da descrição da noite de núpcias, apresenta-se como uma sequência pouco adequada às referências da criança. Na economia da narrativa, a solução encontrada por Alice Vieira parece-nos bastante bem conseguida.

Algumas das matrizes destes contos sofreram uma cristianização pela intromissão de certas figuras da religião cristã que desaparecem nos recontos de Alice Vieira, como verificáramos também nos recontos de A. Torrado. Nos nossos contos tradicionais, em vez da fada, aparece frequentemente Nossa Senhora a desempenhar o papel de protectora. Isso acontece em três versões matrizes de *Periquinho e Periquinha* e numa versão matriz de *Maria das Silvas*. Nos hipotextos que estabelecem uma relação intertextual mais distante com *Desanda cacete*, "A velha da faveira" (Bernardino Barbosa) e "A cacheira" (Ataíde Oliveira), a personagem vai "às portas do céu" e é S. Pedro quem lhe dá os objectos mágicos.

As ajudas mágicas não surgem nunca através da figura da fada (como é habitual nos contos de Perrault e de Grimm), nem nas versões matrizes da tradição oral portuguesa nem nos recontos de A. Torrado ou Alice Vieira. Só uma única vez (no conjunto das cento e treze versões de contos seleccionadas - 55 para os recontos de A. Torrado e 58 para os recontos de Alice Vieira, como vimos) surge uma fada, em "O Coelhinho Branco", recolhido por Leite de Vasconcellos (I:187) - versão matriz de *Fita, Pente e Espelho*. Mesmo neste caso, a fada desempenha um papel meramente complementar, de explicação dos acontecimentos. Só aparece depois de o coelho se ter transformado em príncipe, dizendo que o encantamento dele fora devido à má vontade de outra fada. O seu papel na economia da narrativa é totalmente irrelevante.

Esta quase ausência de maravilhoso feérico tem, é claro, consequências linguísticas.

3.3.3. A Linguagem e o seu enquadramento sociocultural. Aspectos discursivos.

Não constam nestes contos **expressões e léxico** que relevam de um nível de língua "censurado" culturalmente sobretudo pelo uso de calão mas também pelo facto de se considerarem agressivos relativamente a comportamentos sociais. Dois exemplos: em três hipotextos de *Desanda cacete* aparece um animal com poderes mágicos - uma burra ou uma cabra - ao qual basta dizer "Mija dinheiro" para se dar a maravilha de ele aparecer; Em *O Coelho Branquinho...* desaparece a expressão "...sou a formiga rabiga/Que te tiro as tripas..." , a qual é substituída por "...Sou a Formiga Rabiga/ que te salto em cima...".

A referência ao *balcão* e ao *mirante* como os espaços onde a princesa vai passear, ou a ela associados, em hipotextos de *Fita, Pente e Espelho*, é substituída no hipertexto pelo jardim, como aliás, em 5 versões tradicionais. Uma interpretação possível é a da preferência por um vocabulário que resulte numa **actualização** de referências vivenciais e linguísticas. No entanto, este processo de "actualização" não é uma marca significativa nos recontos de Alice Vieira e, além disso, há que salvaguardar as diferentes dimensões semânticas, simbólicas, destes espaços alternativos, que funcionam, na Literatura Tradicional, mais como espaços opostos do que equivalentes [3].

[3] Relembramos o texto *Adozinda* (1828), de Garrett, já analisado no CAP. I, o qual estabelece um paralelo entre os espaços e os sentimentos de D. Sisnando, paralelo esse que vai gradualmente do social para o a-social - D. Sisnando sai dos salões do palácio em festa (espaço social por excelência, controlado, espaço das regras de conduta a respeitar), vai para o jardim; do jardim passa ao bosque, bosque esse "emaranhado" (Cantiga Segunda, estrofe VII) e é à medida que se afasta do espaço "intermédio" (o jardim - espaço ainda organizado, ainda sujeito à intervenção do homem, nas regras de decoração, para "domesticar" a natureza, para o lazer e conforto) e se embrenha no espaço selvagem do bosque que a sua paixão incestuosa se vai avolumando e acabará por extravasar. O bosque, neste caso, não é, portanto, um espaço equivalente ao jardim, não é indiferente que D. Sisnando e Adozinda se encontrem no jardim ou no bosque.

Como verificámos relativamente aos recontos de António Torrado, o **diálogo** é a categoria discursiva mais valorizada também nos recontos de Alice Vieira, com a particularidade de muitos dos diálogos se desenrolarem em verso. Em *Corre, corre, cabacinha* todo o texto de diálogo é em verso. Nos outros casos, o discurso rimado é empregue sempre em discurso directo, na manifestação de certos desejos e intenções ou como fórmulas mágicas.

Apenas em três dos catorze contos (*Rato do Campo..., Desanda Cacete, As Três Fiandeiras*) não existe diálogo em verso mas existe uma construção discursiva paralelística:

Exemplo 1: "Era uma vez o Rato do Campo. Rato do Campo vivia no seu buraquinho (...). Era uma vez o Rato da Cidade. Rato da Cidade vivia no seu buraquinho (...). De vez em quando Rato do Campo suspirava (...). De vez em quando Rato da Cidade suspirava (...)" .

Exemplo 2: "Põe-te mesa!" - Mas a mesa nem uma nem duas. (...) "Peneira, peneirinha, dá-me dinheiro em vez de farinha!" - mas a peneira, nem uma nem duas. (...) "Desanda Cacete!".

Exemplo 3: "Por que choras, Alvabela, que os teus olhos parecem fontes?
- Minha mãe mandou-me fiar todo este linho durante a noite, e eu não sou capaz.
- Seca as lágrimas, Alvabela (...).
- Por que choras, Alvabela que os teus olhos parecem rios?
_ Minha mãe (...).
- Seca as lágrimas, Alvabela (...).
- Por que choras, Alvabela, que os teus olhos parecem mares?
etc."

De uma maneira geral, a linguagem dos recontos de Alice Vieira não inclui o sabor vernáculo, popular e inesperado dos recontos de António Torrado. Não inclui também (neste caso coincidindo com a linguagem de Torrado) um léxico significativo em campos semânticos do feérico e do fantástico (ainda que tenhamos considerado que os seus contos se inscrevem num imaginário mais próximo desses universos ficcionais

do que os de A. Torrado), mas o efeito de surpresa não deixa de estar presente através do recurso a formas arcaicas de tratamento e de construção sintáctica. Se em António Torrado é sobretudo ao nível do léxico e da sonoridade que reside a novidade do discurso, em Alice Vieira isso acontece sobretudo ao nível sintáctico, com uma linguagem de dimensão arcaizante, bastante codificada e com formas ritualizadas.

3.3.4. Estatuto e sujectividade do narrador. Focalização.

Nos recontos de Alice Vieira, o narrador, normalmente, só se assume a nível discursivo para reforçar a veracidade da história com o seu testemunho. Isso acontece em cinco dos doze contos da colecção e nem sempre implica o uso do discurso pessoal, como acontece em *Maria das Silvas*, em cujo texto narrativo por três vezes é introduzida a frase "E quem o contou não mente". A intervenção do narrador reduz-se a mais quatro situações: "...Mas sabe quem lá esteve e *me* contou a história" (3x; *A adivinha...*), "Dizem as crónicas. E *eu* acredito." (*A Bela Moura*), "*Eu*, que fui convidada..." (*O Coelho Branquinho...*), "A *nossa* história começa assim..." (*O Pássaro Verde*).

No primeiro e último contos referidos, desta série, esta interferência discursiva surge repetida, em determinados momentos da diegese, contribuindo para a marcação de um certo ritmo narrativo. No último caso, essas intervenções marcam até as principais sequências do conto: 1. "A *nossa* história começa assim": as princesas contam os sonhos; 2. "A *nossa* história continua assim": a princesa mais nova é expulsa e é protegida pelo pássaro verde; 3. "E continua a *nossa* história": doença e desencantamento do pássaro num belo mancebo; 4. "E continua a *nossa* história": casamento da princesa com o imperador e reencontro do rei com a filha; 5. "E a *nossa*

história acaba assim": continuação da festa. Situação final: as duas irmãs continuam esperando um pássaro encantado...

Concluímos que o narrador é muito menos interveniente nos textos de Alice Vieira do que nos de António Torrado e que a focalização é muito mais "estável".

Verificamos também que as características de cada conjunto de textos reforçam as primeiras reflexões feitas sobre os recontos destes autores - Partindo de um mesmo fundo tradicional comum e criando (ou recriando...) num quadro de referências ideológicas próximas, cada autor imprime aos textos marcas de um estilo distinto, individual, que irá, certamente, entrar num novo circuito de transmissão.

*

* *

Cumpre observar ainda que algumas dimensões não analisadas nas secções anteriormente criadas, e que agora abordamos, não deram origem a secções independentes porque, apesar de importantes, não ocupam "espaço" suficientemente significativo no conjunto dos textos seleccionados que justifique essa compartimentação.

A **organização temporal** é, em todos os recontos, essencialmente baseada no encadeamento, desenvolvendo-se a acção linearmente, mas nalguns casos a intromissão de outras estratégias contribui para a amplificação da acção, para a coerência das motivações psicológicas, para a coesão dos episódios ou ainda para o reforço da presença da subjectividade do narrador. É o que acontece em *A História da Carochinha e do Infeliz João Ratão*, funcionando toda a história como uma longa analepse relativamente ao presente do narrador, que é representado numa introdução onde ele

assume a sua subjectividade, revelando que hesita até em contar a história, de tal forma se sente ainda emocionado ao recordá-la. A estratégia da analepse permite estas considerações, criando no leitor uma determinada expectativa emocional.

Caso diferente de utilização desta organização temporal é o que acontece em *O Menino Grão de Milho* onde surge uma curta analepse relativamente a uma aventura do menino, através da qual sabemos que se livra de morrer afogado ("Não fosse o sangue-frio do dez-réis-de-gente, pernas de gafanhoto, e nem é bom pensar no desfecho da brincadeira"). Esta analepse funciona como um indício e confere coerência e coesão à narrativa, já que a personagem revela desde cedo características psicológicas que fazem prever uma decisão corajosa como a de partir para conhecer mundo e uma capacidade para se desenvencilhar em situações difícieis.

Nos recontos de Alice Vieira encontramos sempre uma organização temporal baseada no encadeamento, à semelhança do que acontece nas versões matrizes.

Curiosa também é a **intertextualidade** que se estabelece entre estes recontos e outras histórias tradicionais para além das matrizes seleccionadas. Segundo a terminologia de Genette, o nível de transtextualidade a que aqui nos referimos é efectivamente o da intertextualidade, ou seja, a transtextualidade manifestada na alusão e na citação: em *A Raposa das Botas Altas*, as raposas, para cortarem a cauda, fazem bicha à porta do barbeiro, "o homem da navalha, já com prática de outra história, onde entrava um macaco..." - clara alusão à história *O Macaco do Rabo Cortado* (funcionando assim essa intertextualidade dentro do conjunto da própria obra do autor António Torrado); neste mesmo reconto, outra alusão é feita ao "Pequeno Polegar", a "O Gato das Botas" e outras histórias do género ("As velhas botas, fartinhas de caminhar à conta de muita história, lá ficaram na floresta").

A citação misturada com a alusão surge em *As Três Fortunas do Lobo Feroz*, remetendo-se para "O Capuchinho Vermelho", "Os três porquinhos" e para a fábula "O lobo e o cordeiro".

De referir ainda, em *Toca que Toca, Dança que Dança*, a personagem da velha designada como "velha furunfufelha", que releva de ritmos e léxicos de lengalengas.

Este nível de transtextualidade também o encontramos em Alice Vieira, se bem que o hipertexto assimile de forma mais profunda essas situações, podendo quase passar despercebidas. Em *Periquinho e Periquinha* a Terrível Madrasta mata a menina espetando-lhe na cabeça um alfinete, situação ao nível da alusão, que remete para várias versões do conto "As três cidras do amor" onde este é o método usado para matar a menina. Também em *Os Anéis do Diabo* se estabelecem intertextualidades com uma outra obra da própria autora, *Se Perguntarem Por Mim Digam Que Voei*, através das referências toponímicas que lembram as crendices e superstições da personagem Demétria, que leva o tempo a falar em ervas milagrosas e dos sítios misteriosos onde colhê-las: o soldado que vai ao inferno tem de seguir primeiro "a estrada de espinhos e cardos", depois a "estrada que ladeia a Lagoa das Trevas" e ainda "a estrada onde a erva-do-enforcado encontra a erva-das-sete-cabeças".

*

* *

No caso dos recontos de A. Torrado, verificamos que, ao nível da estrutura e das sequências seleccionadas ou criadas de novo, esses textos apontam para uma visão dinâmica da sociedade, em que as personagens não estão necessariamente sujeitas à

lógica da obtenção do benefício material ou da realização pessoal e social através do casamento.

Mesmo quando, aparentemente, nada é alterado relativamente à estrutura-base dos possíveis hipotextos, pequenas mudanças de perspectiva narrativa ou de dinâmica de relações entre as personagens, introduzem dimensões ideológicas e pedagógicas diferentes.

No caso dos recontos de Alice Vieira, parece-nos que o vector mais significativo ao nível ideológico e pedagógico tem essencialmente a ver com padrões de comportamento das personagens, de carácter mais individualizante (queremos dizer, de menor incidência nos pólos sociológicos "dominador"/"dominado"), o que não invalida, como vimos, nuances resultantes também de uma visão dinâmica da sociedade.

Maria Tatar (1986:107) afasta-se, na sua análise, da posição habitual de insistência na polarização dos opostos e na inflexibilidade dos atributos afectos aos heróis ou vilões porque a frequência com que cada inversão aparece sugere que esta posição é, muitas vezes, exagerada. Tanto os atributos de carácter como as condições sociais mudam rapidamente de um extremo ao outro nos contos de fadas. Os contos das nossas colecções em que esta polarização aparece não são a maioria (5 na colecção de A. Torrado, 4 na de Alice Vieira) mas em todos aqueles em que aparece acontece a inversão de que fala Maria Tatar. A generosidade, o trabalho honesto, a astúcia e a inteligência são os motores que levam à mudança de estatuto social, que se concretiza através de riqueza (*Sapateiro Remendeiro...*, *Doutor Grilo...*, *Olho Vivo...*, *O Menino Grão de Milho*, de entre os contos de A. Torrado; *Desanda cacete*, de entre os contos de Alice Vieira); de acesso à cultura (*Doutor Grilo...*); do casamento (*Toca que Toca...*, para A. Torrado; *A adivinha*, *Maria das Silvas*, *As Três Fiandeiras*, para Alice Vieira).

Apesar de haver na tradição oral numerosos contos onde o herói vence pura e simplesmente pela preguiça ou pela tolice, esse motivo não consta de nenhum dos contos seleccionados por António Torrado nem por Alice Vieira.

Numa perspectiva essencialmente sociológia, discordamos de Hugo Cerda (1985:420) quando ele conclui que:

> Es el indeterminismo de la filosofía burguesa contemporánea, que rechaza cualquier nexo entre los fenómenos en el tiempo y que considera que el mundo es un caos, que sólo obedece a las leyes de Dios y al destino. De ahí que los príncipes, las princesas y demás héroes de estos cuentos, serán siempre los eternos triunfadores, porque ellos, independientemente de su naturaleza humana, son ante todo los abanderados de la voluntad divina.

Ainda que muitos contos permitam esta interpretação, é extremamente significativo para a nossa reflexão salientar que aqueles que foram seleccionados pelos nossos escritores se afastam desse esquema de desenvolvimento, ou, pelo menos, não se baseiam essencialmente nesse paradigma burguês que se socorre das imagens feudais para mascarar uma ideologia de dominação.

De referir ainda que, nos recontos de António Torrado, algumas referências geográficas e culturais remetem para o espaço e a história de Portugal ("remissões" essas que não aparecem nunca nos recontos de Alice Vieira). É o caso em *Doutor Grilo, Médico de El-Rei*, cujo início de acção é muito concretamente situado na cidade de Coimbra, referindo-se ainda o rio Mondego, os estudantes e as capas, típicas do traje académico, e, em fase mais adiantada da diegese, o rei a quem roubaram o tesouro é o rei de Portugal (estas referências nacionais constam, no entanto, da versão apresentada por Adolfo Coelho, excepto a do rio Mondego). Em *A Máquina Prodigiosa do Pedro Ovelheiro*, é a referência à "Sé de Braga" que surge ("Ia a passar um vagabundo mais velho que a Sé de Braga") e em *As Três Fortunas do Lobo Feroz* usa-se como imagem a

"Fonte de Caneças" (que nos parece ter apenas uma funcionalidade independente da sua ligação a um espaço real determinado). O caso mais curioso surge em *A Raposa das Botas Altas*, onde esta protagonista se passeia, assobiando o Hino da Maria da Fonte Sendo, simbolicamente, o hino revolucionário por excelência, composto em 1846 - por Paulo Midosi e Ângelo Frondini -, no momento da insurreição nortenha conhecida como "Revolta da Maria da Fonte" (a qual decorreu entre Abril-Maio de 1846 e que teve como sequência "A Patuleia", em Outubro do mesmo ano), contra o despotismo do governo de Costa Cabral, em Portugal, só o intertexto com estas referências históricas permite perceber as conotações implícitas, numa perspectiva ideológica. No entanto, o desconhecimento desse intertexto não impede a funcionalidade da referência - a raposa apresentada como personagem inconformista, confiante e provocadora: ela não canta, assobia.

*

* *

Concluímos que estas versões literárias contemporâneas são alvo, de uma maneira geral, de uma amplificação da acção e uma maior coerência nas motivações psicológicas das personagens. Esta amplificação da acção implica frequentemente a inclusão de episódios que funcionam como catálises, segundo a análise estruturalista de Roland Barthes, mas são precisamente eles que imprimem um cunho pessoal a cada um destes contos.

Os modelos emocionais e a noção de dominação sofrem, nos contos de António Torrado e de Alice Vieira, como vimos, alguma subversão, ainda que, numa leitura de superfície, não haja alterações semânticas significativas.

CONCLUSÃO

"No hay tarea más ajena al narrador que la *desmitificación*, que es precisamente la tarea primordial del novelista moderno..., incluso de los que hoy desmistifican la desmitificación para en lugar de acercarse a la narración ordinaria superponer nuevas etapas que los alejan definitivamente de ella", escreve Savater (1986:27-28).

Salientamos que, conforme referido na Introdução, o objectivo deste trabalho não era, por um lado, abordar de forma extensiva nem exaustiva autores que se tivessem dedicado à recuperação ou reescrita de contos tradicionais, nem era, por outro lado, estudar correntes literárias como o Presencismo ou o Neo-Realismo. Pretendíamos, sim, percorrer vários textos ilustrativos de diferentes intertextualidades com contos da tradição oral, gerados em contextos sócio-políticos e epocais diferenciados, assim como informados por concepções ideológicas, estético-literárias e pedagógicas diversas.

Interessava-nos, essencialmente, ver como os textos dos quatro autores seleccionados, integrando-se dois deles na chamada "literatura para adultos" e os outros dois na "literatura para crianças", ilustram a citação de Fernando Savater, com que iniciámos esta reflexão final, e como ilustram a dinâmica do texto literário de tradição oral como obra de arte polarizadora de diversas evoluções e transformações.

Curiosamente, os romances que nos interessam dão testemunho de uma parcela da Literatura Contemporânea que, estabelecendo diferentes níveis de intertextualidade com a

literatura tradicional, nuns casos contribui para essa desmitificação mas noutros complexifica, fortemente, mitos e arquétipos.

No caso de *O Príncipe com Orelhas de Burro* encontramos em palavras do próprio José Régio a justificação para o nosso interesse por este romance e para a sua actualidade, bebida, afinal, na literatura de tradição oral:

> Uma das causas da perenidade de certas obras, ou da sua resistência ao tempo, é manterem-se enigmáticas e dúbias; conservarem alçapões; possibilitarem , através das gerações e das personalidades, interpretações muito diversas. A si próprias asseguram, assim, a permanente curiosidade dos homens, a quem, como já disse, o mistério interessa, intriga, irrita, obsidia (...). (*Há mais mundos*).

Se as *Aventuras de João Sem Medo*, de José Gomes Fereira, poderão desempenhar essa "tarefa" de que fala Savater, já o *Príncipe com Orelhas de Burro*, de José Régio (assim como os romances *D. Juan* e *A Bela Adormecida*, de Torrente Ballester, ou o conto deste mesmo autor "A história da Sereia"[1], por exemplo) contribui para aquilo que poderemos chamar "aumento do mito".

Os protagonistas destes romances distanciam-se, todos eles, incluindo João Sem Medo, dos heróis do conto tradicional que, vivendo as mais diversas aventuras realizam, afinal, um percurso idêntico de amadurecimento nas conquistas materiais ou espirituais que fazem e que lhes trazem a felicidade e o amor.

As personagens de José Régio, José Gomes Ferreira ou Torrente Ballester, respectivamente, o príncipe Leonel, João Sem Medo, rapaz do povo, o aristocrata D. Juan, o rei Canuto e o intelectual Alfonso Marino, são todas elas personagens divididas (tanto mais divididas quanto são esclarecidas), cujo percurso termina na morte ou na impossibilidade da permanência num mundo uno e temporal – o príncipe Leonel não permanecerá no mundo

[1] Este conto está incluído no volume *O SANGUE, O VENTO, A GUERRA e outras histórias* (1994).

dos vivos, João Sem Medo terá sempre um duplo "do outro lado do muro" e D. Juan reaparecerá, através dos séculos, sem solução para o seu percurso infinito de confronto entre livre arbítrio e destino.

É a incapacidade dos homens em aceitar com naturalidade *o acordar da princesa* (vd. *A Bela Adormecida vai à Escola*), ou seja, a integração da tradição, do maravilhoso, no contemporâneo, na vida do dia-a-dia, que conduz à divisão individual e social, ao conflito, e provoca a destruição e a morte.

Independentemente dos contextos sócio-ideológicos, parece ser na literatura para crianças que se aloja, de forma mais patente, o *statu quo*, mas também a subversão do universo dos contos tradicionais. Das selecções destes contos, incluídos em edições para crianças, feitas por Fernando de Castro Pires de Lima, acérrimo defensor da ideologia do Estado Novo, passando pelas colectâneas organizadas por autores que estiveram ligados ao presencismo, como Branquinho da Fonseca, ou ao movimento neo-realista, como Alves Redol, José Gomes Ferreira ou Carlos de Oliveira, até aos autores contemporâneos que escrevem novas versões para crianças desses contos tradicionais, encontrámos aspectos que persistem, é claro, podendo ser valorizados conforme a ideologia dominante, mas encontrámos também subtis alterações, nas reescritas, que lhes conferem um poder subversivo significativo.

O diálogo entre literatura culta, tradicional, infantil, dá-se no âmbito de um processo histórico onde se bebe num espaço cultural comum e onde a literatura tradicional vai naturalmente influenciando novos textos. No entanto, isso acontece de forma fragmentada, daí que haja convergências e divergências a vários níveis, como vimos.

Assim, a reabilitação destas histórias, que começam a desaparecer dos contextos pragmáticos da actualidade, nada tem de passadista, em nenhum dos quatro autores que

abordámos mais detalhadamente. Sobre *O Príncipe Com Orelhas de Burro*, de Régio, comentava Adolfo Casais Monteiro, num artigo citado no Capítulo IV, que o livro "não pretende voltar ao passado: acertaremos se dissermos que a sua ambição foi exactamente a de sair para fora do tempo".

Aliás, a selecção de textos inspiradores e o tratamento literário de que foram alvo por parte de cada autor estudado revela claramente uma cosmovisão, pela selecção referida e pelas subtis alterações por vezes introduzidas pelos romances ou pelas reescritas dos contos no sistema de valores veiculado pelos contos tradicionais [2].

No caso de António Torrado e de Alice Vieira, a sua atitude face à reescrita dos contos tradicionais, em determinado nível, não difere significativamente da atitude de Perrault ou dos Irmãos Grimm - todos introduziram alterações, fizeram selecções a partir do material que tinham à sua disposição (referindo-se aos Irmãos Grimm, escreve Pierre Péju: "Philologues et érudits, ils ont fait dès leur premier recueil une oeuvre de création en inventant véritablement une langue littéraires des contes" (1981:27)) - o que mudou

[2] Esta relação com o conceito de cosmovisão levou-nos a considerar significativo, em termos ideológicos, não só as alterações das reescritas mas também a opção por uns textos em detrimento de outros. A título de exemplo, se Alice Vieira integra na sua selecção um conto como "Periquinho e Periquinha" é certamente porque se afasta do conceito pedagógico que vigorou (em simultâneo até com outros opostos, como o da teoria psicanalítica) durante algumas décadas do séc.XX e que considerava que a violência dos contos tradicionais era traumatizante para a criança. É o que defende, em Portugal, nos anos 70, Alice Gomes, por exemplo. Parece-nos que Alice Vieira não a considera nem perniciosa nem vantajosa, aceita-a, simplesmente, como mais uma componente dos contos, que a criança consegue integrar no seu imaginário (salvaguardamos, é claro, a possibilidade de algumas crianças poderem reagir mal a essa violência, mas na mesma medida em que poderão reagir mal a outro tipo de situações, consoante a sua sensibilidade e vivências pessoais).

Citamos um excerto, já referido, do romance de Alice Vieira *Rosa, minha irmã Rosa*, onde, a propósito da história tradicional "Piriquinho e Piriquinha", as situações de violência são encaradas pela criança-protagonista da seguinte forma: "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 (a gente já sabia que a Piriquinha ia nascer outra vez no dia seguinte, com um enorme ramo de flores nos braços, por isso mais alfinete menos alfinete a desgraça não era grande), mais do que a malvada madrasta igual a todas que há nessas histórias, aborrecia-me aquela coisa da 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..." (1994d:92-93).

profundamente foram algumas das motivações e objectivos dessas alterações, para além de **assumirem a sua intervenção criativa**.

Foi-se consolidando ao longo do nosso trabalho a convicção de que o "arquétipo" do conto de fadas do imaginário colectivo contemporâneo não corresponde à realidade do conto tradicional português, onde há uma redução do maravilhoso relativamente a esse "arquétipo", criado pelos contos de Perrault e dos Irmãos Grimm (mais ainda por Perrault, visto que muitos contos dos Grimm - que curiosamente não estão entre os mais divulgados - são contos bizarros, com finais dramáticos e onde surgem não as fadas mas as "sages femmes" (Péju, 1981:22-24 e 158-159).

Nos recontos de António Torrado e Alice Vieira, em termos globais, encontrámos também uma redução do maravilhoso relativamente a esse "arquétipo" de origem mais literária do que popular, e verificámos, por outro lado, uma redução do sagrado relativamente às versões tradicionais portuguesas que considerámos como matrizes ou possíveis matrizes.

Por outro lado, a dimensão didáctica da moralização, se, por vezes, se entrelaça com as outras dimensões das histórias, não se assume nunca como vector principal, ultrapassando o maniqueísmo Bem/Mal (o que, aliás, acontece também frequentemente nas versões tradicionais dos contos portugueses, mas contraria as características dos contos de Perrault, os quais terminam sempre com uma "moralidade").

Algumas das alterações introduzidas por António Torrado e Alice Vieira nos seus recontos resultam, assim, de motivações ideológicas, pedagógicas e estéticas, só que informadas por correntes diferentes daquelas que orientaram os seus antecessores, pelo que nos parece de reforçar a postura de investigadores como Jack Zipes, Hugo Cerda, Ruth Bottigheimer que defendem a importância de uma abordagem dos contos ao nível da sua

relação com o contexto sociocultural e portanto histórico, contrariando as abordagens puramente estruturais ou psicanalíticas, que ignoram estas dimensões.

Não pretendemos homogeneizar o herói, por isso não nos sujeitámos à abordagem estruturalista, que o encara apenas segundo a sua função (não é indiferente, por exemplo, que o herói do reconto de Torrado "Gil Moniz e a Ponta do Nariz" seja um rapazola ou um velho). Com a contribuição da abordagem sócio-histórica é possível diferenciar bastante mais as acções do herói, consoante a sua classe social, os valores que a informam e o seu objectivo (Zipes, 1989:67). Não fizemos, de forma continuada, uma abordagem psicanalítica porque ela tende a ignorar a importância das variantes e o que isso implica ao nível das diferentes sensibilidades e formas de ver o mundo, ignora as diferenças culturais que moldam diferentemente o indivíduo, e atribui um significado universal aos contos (desde Bettelheim e Erich Fromm a Jung, Marie-Louise von Franz e outros que, retomando ou desenvolvendo as teorias de Freud, analisaram a presença das relações edipianas ou do inconsciente colectivo e dos arquétipos nos contos tradicionais).

Nenhum destes modelos daria resposta ao que nos propusemos: analisar os múltiplos processos de recepção e transmissão dos contos tradicionais na Literatura contemporânea, mas todos eles contribuiram para a compreensão dos processos de transformação a que os contos são sujeitos.

> The literary fairy tale is not only a speech genre, it is also a socio-cultural institution. That is, as the literary fairy tale became accepted and used for various purposes within the public sphere of western societies by educated members of these societies, certain stylistic and thematic conventions became established. (...) it is important to bear in mind that the fairy tale - and this distinguishes it from other genres - is particularly susceptible to changes introduced by different publishers and to a reappopriation by the oral tradition, which, in turn, constantly reshapes and transmits the text as oral tale under different conditions (Zipes, 1989:101).

Jack Zipes considera que ao longo dos anos algumas ideias e práticas literárias se disseminaram e institucionalizaram através da educação e da literatura ao ponto de funcionarem como uma "segunda natureza" ("a second nature") dos contos de tradição oral. Considera como "segunda natureza" precisamente alguns dos aspectos que detectámos na análise intertextual que fizemos dos recontos de António Torrado e de Alice Vieira com os seus possíveis hipotextos de tradição oral: é de "segunda natureza", por exemplo, começar um conto por "Era uma vez", estruturar um conto de acordo com um esquema funcional que permita ao indivíduo provar os seus méritos, subir no estatuto social e atingir o sucesso através da astúcia e da diligência (Zipes, 1989:22).

No entanto, este é um processo que nos chega já através dos grandes responsáveis pela transmissão dos contos , como os Irmãos Grimm, por isso eles são tão importantes no "arquétipo" contemporâneo de conto tradicional[3].

Na sequência de uma alargada informação bibliográfica e de uma análise comparativa de situações concretas no actual contexto literário português, podemos concluir, com Jack Zipes, que o diálogo entre o conto de tradição oral e o conto de fadas literário é uma constante, por isso:

> Whenever a literate writer of a fairy tale sits down to write out a fairy tale, he or she carries on a dialogue with the oral tradition that forms a portion of what has become institutionalized as a genre today.
> Still, despite the continuous dialogue, it is the literary fairy tale that eventually became "classical" in the process of civilization dominated by bourgeois culture. Given our emphasis on literacy, the literary fairy tale had to become exemplary as a genre, and consequently, the appropriation of the oral tradition led gradually to an institutionalization of the genre. (Zipes, 1989:22) (sublinhado nosso).

[3] What appears to be natural in the Grimms' tales was not natural in the oral folk tradition: the oral tales where not, *nor are they today*, as eloquently structured and thematically oriented around bourgeois values until literate members of the aristocracy and bourgeoisie began accepting them and adapting them for the printed page and for educated audiences (Zipes, 1989:22)

Estas palavras de Jack Zipes contribuem para uma compreensão histórica, cultural e estética das relações dialécticas de conservação/inovação que detectámos, sobretudo entre os contos tradicionais e os recontos de António Torrado e Alice Vieira, na sequência dos níveis de análise que nos propusemos abordar. Estas relações dialécticas provam também que: "The author's tale does not remain static as a simbolic act, but its signification can be altered by the manner it is reinterpreted and republished over the years and by the manner people as readers/listeners reabsorb and retell it in an oral tradition" (Zipes, 1989:102).

Confirmámos, assim, com exemplos concretos, a postulação teórica anteriormente apresentada da "possibilidade de inovar pelo interior da tradição" (Reis, 1995:291-292; vd. Cap.VII).

*

* *

Chegados a este ponto da nossa reflexão, o próprio percurso que fizemos nos conduz à necessidade de a enquadrar na problemática mais vasta dos modos de existência da obra de arte, socorrendo-nos da teoria de Gérard Genette sobre a imanência e transcendência da obra de arte (1994).

Segundo Gérard Genette (o qual parte da teoria de Goodman), a obra de arte pode ter um carácter **autográfico** (quando a noção de autenticidade é definida pela história de produção de uma obra), ou **alográfico** (quando a noção de autenticidade permite que todas as cópias correctas constituam exemplares igualmente válidos da obra). O texto literário tem um carácter alográfico mas uma situação de *contar oralmente*, pela simbiose com eventuais características de *performance*, pode atribuir ao texto um carácter autográfico.

O texto é também um objecto ideal, não pode mudar sem se tornar outro (ao contrário de um objecto físico - um quadro ou um exemplar de um texto podem arder, por

exemplo, mas as cinzas serão sempre as daquele exemplar): "(...) les objets d'immanence allographique ne peuvent se transformer sans altération, au sens fort, c'est-à-dire sans devenir (d') autres" (Genette, 1994:28).

O texto sendo, portanto, um objecto de imanência ideal, ao mudar de identidade específica torna-se um outro objecto ideal e muda também de identidade numérica, é múltiplo (visto que é susceptível de inúmeras execuções, em várias edições, por exemplo). Pelo contrário, um quadro, sendo um objecto de imanência material, pode transformar-se com o tempo (sofrendo esbatimento de cores, por exemplo), sendo, portanto, plural, numa dimesão diacrónica, mas ao mudar de identidade específica não muda de identidade numérica.

As obras podem, assim, ser múltiplas ou plurais. Encarando o trabalho de recriação dos contos feito por António Torrado e Alice Vieira nesta perspectiva, somos levados a encarar o conjunto das narrativas tradicionais matrizes e os recontos de autor como **obras alográficas plurais** e não só múltiplas:

> Les oeuvres à mon sens incontestablement plurielles en ce sens (c'est-à-dire au sens d'oeuvres à *immanence* plurielle) sont celles dont la pluralité n'est pas un artefact technique, mais procède pleinement d'une intention auctoriale, comme lorsqu'un artiste, après avoir produit un tableau, un texte, une composition musicale, décide d'en produire une nouvelle version plus ou moins fortement différente, mais assez proche (et dérivée) de la première pour que la convention culturelle la considère plutôt comme une *autre version* de la même oeuvre que comme une *autre oeuvre* (Genette, 1994:188).

Genette considera também que pode haver casos mistos, intermédios e ambíguos. No caso dos recontos de Torrado e Vieira, parece-nos ser possível "cruzar" este conceito de "immanence plurielle" com o de *uma imanência da obra dispersa por vários objectos* (idem:200), já que estas versões coexistem, de pleno direito, com o texto "original" (neste caso a situação torna-se ainda mais ambígua pelo facto de não haver uma obra "original",

apenas *versões* que funcionam como "manifestações" de um objecto ideal - "ideal" no sentido que Genette lhe atribui). Nestes casos, encontramos aquilo que este autor designa por "communauté de thème", que numa linha de tradição cria as **séries hipertextuais** (Genette, 1994:227).

No caso dos romances de José Régio e de José Gomes Ferreira, consideramo-los **obras alográficas múltiplas**, as quais, se inspiram, no entanto, em textos que têm um estatuto misto, como vimos (apesar de serem de imanência ideal e não de imanência material, podem ser plurais).

Qualquer identidade específica não pára de se modificar, espontaneamente ou através de intervenção, como é fácil perceber se pensarmos no restauro das obras arquitectónicas, por exemplo. Essas intervenções não modificam apenas as propriedades materiais dos objectos mas também a sua função de conjunto e portanto a sua significação. Por outro lado, "Un objet unique est par définition situé en un seul lieu, et ce lieu est toujours, quoique à des degrés divers, pertinent à son être" (Genette, 1994:263). Que pensar então da significação das esculturas que são retiradas das praças para ficarem resguardadas em museus (caso da estátua de David, de Miguel Ângelo, em Florença, por exemplo), dos castelos reconstruídos pedra a pedra noutro local? Deixaram de ser obras únicas para se tornarem plurais. Mas não é necessário mudar as obras de sítio para que elas possam adquirir um outro sentido, já que o sítio muda de tal forma ao longo do tempo, através do mais variado tipo de intervenções, que até uma obra arquitectónica autográfica pode deixar de ser uma obra única para passar a ser uma obra plural (idem:265).

Este alargamento da questão a outras manifestações artísticas que não a literatura parece-nos importantíssimo na conclusão deste trabalho, já que o dilema do lugar a ocupar pelos contos tradicionais, pelas reescritas contemporâneas e pelas intertextualidades de

vários tipos que com eles se estabelecem, se enquadra nesta problemática mais vasta das propriedades de imanência e propriedades de manifestação de toda e qualquer obra de arte, existindo nuances e gradações nos vários estatutos das diferentes manifestações artísticas. Salvaguardando o carácter relativamente arbitrário de certas distinções (onde a convenção cultural ou a evolução tecnológica podem interferir), Genette estabelece aproximações e divergências entre artes aparentemente tão díspares como a literatura, a pintura, o desenho, a escultura, a arquitectura ou a fotografia, perturbando, subvertendo, as classificações tradicionais e nesta sua postura encontramos o horizonte necessário para a compreensão do lugar que os textos dos autores que estudámos ocupam no tempo e no espaço actual.

> Dans tous les cas, l'oeuvre "ressuscite" ou survit dans un "monde de l'art" qui n'était pas le sien. La célèbre remarque de Wölfflin, qu'en art tout n'est pas possible à toute époque, ne vaut pas seulement pour la création, mais aussi pour la réception des oeuvres. Il ne s'agit pas là d'impossibilité physique (Poussin ou Hokusaï aurait *pu* peindre *Guernica*), mais de signification culturelle: hors de leur contexte, les actes changent de fonction, et le vrai est qu'en art tout n'a pas le même *sens* à toute époque et dans toute culture (Genette, 1994: 285).

A nossa relação com as obras do passado leva a questionar o conceito de "influência" - noção ilusória e demasiado unilateral, já que "l'histoire de l'art se "vit" toujours à l'envers, à partir du présent" (idem:284). Assim, também os romances de José Gomes Ferreira e de José Régio e as reescritas dos contos de António Torrado e Alice Vieira nos fazem olhar os textos que os antecederam de outra forma.

Se o contexto determina não só a espécie de função artística que o objecto desempenha mas também a presença ou ausência de função artística, e se uma obra de arte é um objecto de imanência "plus un certain nombre, virtuellement infini, de fonctions" (idem:286), isso explica, em termos teóricos e não apenas de empirismo histórico, vários dilemas com os quais este trabalho se confrontou.

A aceitação dos diferentes modos de existência das obras como objectos de relação estética e a comprovação da fragilidade teórica das taxinomias a que se sujeita a classificação da arte, permite compreender os diferentes olhares sobre a Literatura Tradicional, o variável estatuto que lhe tem sido concedido ao longo das épocas, assim como torna aceitável, num quadro teórico e não apenas *impressionista*, a ambiguidade das relações entre Literatura Tradicional, Literatura Culta e Literatura Infantil e a própria ambiguidade de cada um destes conceitos.

ANEXOS

ANEXO 1

CHACRA OU
ROMANCE DA SYLVANA

A Sylvana passeava
Por seu corredor acima,
Violla d'ouro levava,
Oh! que tam bem a tangia!
E se ella bem a tangia
Melhor romance fazia.
A cada passo que dava,
Seu padre a accomettia:
- "Atreves-te tu, Sylvana,
Uma noite a seres minha?"
- "Fôra uma, fora duas,
Fôra, meu pae, cada dia
Ma' las penas do inferno
Quem por mim las penaria!"
- "Pená-las-hei eu, Sylvana,
Que las peno cada dia."

Foi-se d'alli a Sylvana,
Mui agastada que ia;
Foi-se encontrar com su' madre
Entre a sala e a cuzinha.
- "Que tens tu, ó minha filha,
Que tens tu, ó filha minha?"
* * * * *
* * * * *
"Vai, filha, vai para casa.
Veste uma alva camiza,
Que o cabeção seja de ouro,
As mangas de prata fina;
Deitar-te has no meu leito,
Que eu no teu me deitaria.

La juncto da meia noite
D'amores a accommettia ...
- "Se eu soubera, Sylvana,
Que estavas tam corrumpida,
Oh! las penas do inferno,
Por ti as não penaria."
- "Esta não é a Sylvana,
E'a mãe que a paria;
Tambem paria Dom Alardo,
Senhor de cavalleria,
Tambem pariu a Dom Pedro,

Senhor de infanteria,
Tambem pariu a Sylvana,
Que de ti foi commettida."
- "Oh! Mal haja, quem haja a filha
Que a s'u padre descobria!"
- "Oh! mal haja, que haja o padre
Que sua filha commettia."

Manda-a metter n'uma tôrre
Que nem sol nem lua via:
Dão-lhe a comida por onça
E a agua por medida.
- No cabo de sette annos
Ves a tôrre que se abria:
Assomou-se a Sylvana
A uma ventana mui alta,
Foi-se encontrar com s'u madre
Cozendo n'uma almofada:
- "Esteis embora, mi'madre
Mi'madre já da minha alma;
Peço-vos por Deus do ceo
Que me deis um jarro d'agua,
Que se me aparta a vida,
Que se me arranca a alma."
- "Dera-t'o eu, filha minha,
Se a tivera salgada,
Que há sette anos para oito
Que por ti sou mal casada.
Se t'u padre tem jurado
Pelos cunhos da espada
Primeiro que se te desse agua
Tinha a cabeça cortada."

Assomou-se a Sylvana
A outra ventana mais alta;
Foi-se encontrar com os irmãos,
Que estavam jogando as cartas:
- "Estejaes embora, irmãos,
Meus irmãos já da minha alma;
Peço-vos por Deus do ceo
Que me deis um jarro d'agua,
Que se me aparta a vida,
Que se me arranca a alma."
- "Dera-t'o eu, irman minha,
Se a tivera salgada;
Se o padre tem jurado
Pelos cunhos da espada

Primeiro que te desse agua
Tinha a cabeça cortada."
Assomou-se a Sylvana
A uma ventana mais alta,
Foi-se encontrar com s'u padre
A jogar a embocada:
- "Peco-vos por Deus do ceo
Que me deis um jarro d'agua,
Que se me aparta a vida,
Que se me arranca a alma;
E de hoje em diante serei sua namorada."
- "Alevantem-se, meus moços,
Levantem-se, meus creados,
Venham com jarros de ouro,
Outros com jarros de prata.
Os primeiros que chegarem
Teem a commenda ganhada,
Os segundos que chegarem
Teem a cabeça cortada.

Os creados que chegavam,
Sylvaninha que finava
Nos braços da Virgem sancta,
Dos anjos amortalhada.
- "Vai-te embora Sylvaninha,
Sylvaninha da minha alma;
Tua alma vai para o ceo,
A minha fica culpada."

in *Adozinda*, 1ª ed., Londres, em
Casa de Boosey and son, 1828

SILVANINHA

Passeava-se a Silvana
Pelo corredor acima;[1]
Viola de oiro levava,
Oh! que tão bem a tangia!
E se ela bem a tangia,
Melhor romance fazia.
A cada passo que dava,
Seu padre a cometia:
- "Atreves-te tu, Silvana,
Uma noite a seres minha?"
- "Fora uma, fora duas,
Fora, meu pai, cada dia;
Ma las penas do inferno
Quem por mim las penaria?"
- "Pená-las-ei eu, Silvana,
Que las peno cada dia."

Foi-se dali a Silvana,
Mui agastada que ia;
Foi-se encontrar com sua madre
Lá no adro da ermida:[2]
- "Que tens tu, minha Silvana,
Que tens tu, ó filha minha?"
- "Oh! quem tal pai não tivera,
Quem não fora sua filha!
Que me acomete de amores,
Ó minha mãe, cada dia."
"Vai, filha, vai para casa.
Veste uma alva camisa,
Que o cabeção seja de oiro,[3]
As mangas de prata fina:
Deitar-te às no meu leito,
Eu no teu me deitaria...
E há-de valer-nos a Virgem,
A Virgem Santa Maria."

Lá junto da meia noite
Seu padre que a acometia ...
- "Se eu soubera, Silvana,
Que estavas tão corrompida,

[1] Por seu corredor acima – MINHO.
[2] Entre a sala, e a cozinha – MINHO, ESTREMADURA.
[3] As camisas bordadas de oiro e prata eram uma das absurdas elegâncias do luxo da Idade Média em que nada se dava aos cómodos e tudo à ostentação.

Oh! las penas do inferno,
Por ti las não penaria..."
- "Esta não é a Silvana,
E'a mãe que a paria;
Tambem pariu Dom Alardos,
Senhor da cavalaria,
Também pariu a Dom Pedro,
Príncipe da infantaria,[4]
Também pariu a Silvana,
Que seu pai acometia."[5]
- "Oh! Mal haja, que haja a filha
Que seu padre descobria!"
- "Oh! mal haja, que haja o padre
Que sua filha cometia!"
Manda-a meter numa torre
Que nem Sol nem Lua via;
Dão-lhe a comida por onça
E a água por medida.
Ao cabo de sete anos
Veis a torre que se abria...

Assomou-se a Silvana
A uma ventana mui alta,
Foi-se encontrar com sua madre
Lavrando numa almofada:[6]
- "Estejais, embora, madre,
Ó madre já da minha alma:
Peço-vos por Deus do Céu
Que me deis um jarro de água,
Que se me aparta a vida,
Que se me arranca a alma."
- "Dera-te eu, filha minha,
Se a tivera salgada,
Que há sete para oito anos
Que por ti sou mal casada.
Se teu padre tem jurado
Pela cruz de sua espada,
Quem primeiro te desse agua
Tinha a cabeça cortada!"
Assomou-se a Silvana
A outra ventana mais alta,
Foi-se encontrar cos irmãos,
Que estavam jogando as canas:
- "Estejais embora, irmãos,
Meus irmãos já da minha alma:

---

[4] *Príncipe* na significação de chefe é comum na linguagem dos séculos XI, XII e XIII.
[5] Que de ti foi cometida – BEIRA BAIXA.
[6] Cosendo numa almofada – ESTREMADURA.

Peço-vos por Deus do Céu
Que me deis um jarro de água,
Que se me aparta a vida,
Que se me arranca a alma!"
- "Dera-ta eu, irmã minha,
Se a tivera empeçonhada:[7]
Que nosso pai tem jurado
Pela cruz da sua espada[8]
Quem primeiro te desse água
Tinha a cabeça cortada."
Assomou-se a Silvana
A outra ventana mais alta,
Foi-se encontrar com seu padre
A jogar a embocada:
-"Estejais, embora, padre,
Padre meu já da minha alma:
Peço-vos por Deus do Céu
Que me deis um jarro de água,
Que se me aparta a vida,
Que se me arranca a alma...
E de hoje por diante
Serei vossa namorada."
"Alevantem-se, meus pajens,[9]
Criados da minha casa,
Uns venham com jarros de oiro,
Outros com jarros de prata:
O primeiro que chegar
Tem a comenda ganhada,
O segundo que chegar
Tem a cabeça cortada."
Os criados que chegavam,
Silvaninha que finava
Nos braços da Virgem Santa,
Dos anjos amortalhada![10]
- "Vai-te embora, Silvaninha,
Silvaninha da minha alma:
Tua alma vai para o Céu,
A minha fica culpada."

in *Obras de Almeida Garrett*, Porto,
Lello & Irmãos – Editores, s/d, vol. II,
pp. 775 – 778 (versão publicada em 1851,
no *Romanceiro*.)

[7] Se a tivera salgada – LISBOA.
[8] Pelos cunhos da espada – ALENTEJO.
[9] Alevantem-se, meus moços – MINHO.
[10] Dos anjos acompanhada – RIBATEJO.

ANEXO 2

COLÓQUIO SOBRE O CONTO POPULAR

Presidente: Prof. STITH THOMPSON

Reunião dos congressistas interessados no estudo do Conto Popular:
Temas sugeridos:

1º - Género e espécies: nomenclatura.
2º - Origem. Difusão e paralelismo.
3º - Contos locais de tema universal ou circunscritos a áreas mais ou menos amplas, contados por povos da mesma etnia ou de etnias diferentes e com fundo linguístico comum ou diverso. A problemática das variantes.
4º - O conto nas sociedades ditas primitivas e nas civilizadas.

Confrontos:

a) Valor funcional e estético.
b) Influência recíproca.

5º - Influências africanas no conto popular de Cabo Verde e do Brasil.
6º - O conto como factor cultural. Outros valores.
7º - O conto como fonte de renovação literária.
8º - Assuntos, personagens e classificações; as de Antti Aarne e Stith Thompson.
9º - Métodos de recolha.

Aceitam-se ainda comunicações sobre matéria porventura não contida nos números precedentes e esclarecedoras dos temas propostos.

in *Actas do Congresso Internacional de Etnografia, Colóquio sobre o Conto Popular,* promovido pela Câmara Municipal de Santo Tirso de 10 a 18 de Julho de 1963, Edição da Junta de Investigação do Ultramar, volume sexto.

ACTAS DO CONGRESSO INTERNACIONAL DE ETNOGRAFIA PROMOVIDO PELA CÂMARA MUNICIPAL DE SANTO TIRSO

Índice Geral

Sessão de Abertura do Colóquio – Discursos 13

Comunicações 29

O romance de «Silvaniña» en Galiza e Portugal, por XOSÉ MARIA ÁLVAREZ BLÁZQUEZ 31

Cuentos musicales en Sudemerica, por ISABEL ARETZ 45

Cuentos e leyendas populares de la Argentina – Cuentos de animales, por BERTA ELENA VIDAL DE BATTINI 61

Formules, motifs et types de contes populaires dans le théâtre français du Moyen Âge – (Théâtre profane du XIIIe siècle. Théâtre religieux), para ARIANE DE FELIC 73

Contos que o povo conta, por MANUEL BOAVENTURA 181

L'état actuel des études de «récits populaires» turcs, par PERTEV N. BORATAV 187

Historical Traditions in English Folklore, by KATARINE M. BRIGGS 193

O Conto Popular na Província de Lugo – Contos de animás – Ciclo do raposo, por RICARDO CARBALLO CALERO 201

O Dragão de sete cabeças, por MARIA LUÍSA GIRALDES DE VASCONCELOS CARNEIRO PINTO 221

Pedro Urdemales en el folklore Argentino, por SUSANA CHERTUDI 227

Contos Populares de Angola, por FERNANDO DE CASTRO PIRES DE LIMA 235

Psicologia do Conto Popular, por P.e ANTÓNIO DA EIRA 265

Du conte populaire au fait divers, par MARIA KOSKO 271

Apokryphen in der europäichen, von LEOPOLD KRETZENBACHER 275

Le conte oriental de l'épouse enterrée vive, dans le Madawaska américain, par GENEVIÈVE MASSIGNON 285

Apontamentos sobre o conto popular mirandês, por P.e ANTÓNIO MARIA MOURINHO 297

A Lenda do Senhor do Galo de Barcelos, por FERNANDO DE CASTRO PIRES DE LIMA 309

Contos raiotos e de pobos – Terra de Gudiña (Ourense), por LAUREANO PRIETO 325

Problems of Modern Folktale Studies – (Summary), by KURT RANKE 335

O conto dos três ovos, por MARGARIDA RIBEIRO 339

O romance da Barca Nova – Suas variantes no Brasil, por GUILHERME SANTOS NEVES 351

La naissance miraculeuse dans les contes bantu, par HARALD DE SICARD 363

Colloquium on the Folktale, by STITH THOMPSON 371

Índice dos autores das comunicações do Colóquio sobre o Conto Popular

XOSÉ MARIA ALVAREZ BLÁZQUEZ
Gran Via, 326 – 5º
Vigo – ESPANHA

ISABEL ARETZ
Apartado de Correos, 6238
Caracas – VENEZUELA

BERTA ELENA VIDAL DE BATTINI
Gualeguaychú, 3340
Buenos Aires – ARGENTINA

ARIANE DE FELICE
16, rue Cépré
Paris, 15 – FRANÇA

MANUEL BOAVENTURA
Casa do Susão
Esposende – PORTUGAL

PERTEV N. BORATAV
1, Avenue du Genéral Leclerc
Ivry (Seine) – FRANÇA

KATARINE M. BRIGGS
The Barn House – Burford
Burford – INGLATERRA

RICARDO CARBALLO CALERO
Colégio Fingoy
Lugo – ESPANHA

MARIA LUÍSA GIRALDES DE VASCONCELOS CARNEIRO PINTO
Casa do Calvário
Paredes (Douro) – PORTUGAL

SUSANA CHERTUDI
Malabia, 2475 – 2º B
Buenos Aires – ARGENTINA

FERNANDO DE CASTRO PIRES DE LIMA
Rua de Faria Guimarães, 755
Porto – PORTUGAL

P.e ANTÓNIO DA EIRA
Cimo de Vila
Chaves – PORTUGAL

MARIA KOSKO
Queens College Flashing
New York – U. S. A.

LEOPOLD KRETZENBACHER
Universidade de Kiel
Neue Universität
Haus, 17
Kiel – ALEMANHA

GENEVIÈVE MASSIGNON
Rue 21
Paris, 7 – FRANÇA

P.e ANTÓNIO MARIA MOURINHO
Duas Igrejas
Miranda do Douro – PORTUGAL

LAUREANO PRIETO
Orense
Galiza – ESPANHA

KURT RANKE
Kurge Geismarst, 40
Göttingen – ALEMANHA

MARGARIDA RIBEIRO
Rua Maria Andrade, 37 – 2º Frente
Lisboa-1 – PORTUGAL

GUILHERME SANTOS NEVES
Rua Afonso Brás, 73
Vitória – Espírito Santo – BRASIL

HARALD DE SICARD
Upsal-Fredsg. 4 – B – SUÉCIA

STITH THOMPSON
Indiana Unisersity
Bloomington – U. S. A.

ANEXO 3

CONTOS: ANTÓNIO TORRADO /VERSÕES TRADICIONAIS
POSSÍVEIS HIPOTEXTOS

Obs. Os asteríscos referem-se a duas situações diferentes:

a) autores cujas recolhas não fazem parte do corpus de base seleccionado mas que resolvemos incluir pelo interesse dos textos em questão.

b) contos com intrigas diferentes do texto em questão mas com aspectos coincidentes.

1. A. Torrado	**A Nau Catrineta que tem muito que contar***

* Não podemos seguir o mesmo critério para as fontes a indicar visto que as versões tradicionais deste texto se encontram em Romanceiros e não em colectâneas de contos.

Este caso só será referido pontualmente.

2. A. Torrado	**A História da Carochinha e do infeliz João Ratão**
A. Coelho	História da Carochinha (P. 79)
T. Braga	------
S. Roméro	------
A. Oliveira	A Carochinha (I: 178)
C. Pedroso	------
T. Pires	------
L. Vasconcellos	A Doninha e o João Ratinho / [A Carochinha] / A formiga e o João Ratão / A furniga i u ratunitu (I: 67, 70, 70, 73)
Soromenho	------

ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO CASTELO BRANCO OFERTA

3. A. Torrado	**O Macaco de Rabo Cortado**
A. Coelho	O rabo do Gato (P. 105)
A. Coelho (b)	O rabo do macaco (p. 41)
T. Braga	------
S. Roméro	O macaco e o rabo (a) / O macaco e o rabo* (b) (P. 162, 163)
A. Oliveira	O macaco e a viola/ A Fava* (I: 83, 195)
C. Pedroso	------
T. Pires	A raposa (P. 46)
L. Vasconcellos	O macaco (I: 89)
Soromenho	------

4. A. Torrado	**Dom Pimpão Saramacotão e o seu criado Pimpim**
A. Coelho*	[Sem título] (in *Jogos e Rimas Infantis*, p. 93)
T. Braga	------
S. Roméro	------
A. Oliveira	------
C. Pedroso	------
T. Pires	O padre ridículo (P. 42)
L. Vasconcellos	[Linguagem tonta] / [Língua de trapos] (II: 93, 94)
Soromenho	[Linguagem diferente] / O Papa-Cristos / [O Bispo e o Seminarista]* / Nomes trocados (II: 340, 342, 343, 344)

5. A. Torrado	**O Menino Grão de Milho**
B. Coelho	Histórias do Grão de Milho (P. 181)
T. Braga	------
S. Roméro	------
A. Oliveira	O bago de milho (I: 214)
C. Pedroso	------
T. Pires	O baguinho de milho (P. 62)
L. Vasconcellos	O grão de milho (I: 654)
Soromenho	O Grão de Milho/ O Bago de Milho (a)/ O Bago de Milho (b) (I: 690, 693, 694)
A. Alexandrino*	O Grão de Milho (in Oliv. e Ferr., I: 137)

6. A. Torrado	**Gil Moniz e a Ponta do Nariz**
A. Coelho	------
T. Braga	------
S. Roméro	------
A. Oliveira	A Fava (I: 195)
C. Pedroso	------
T. Pires	------
L. Vasconcellos	------
Soromenho	------

7. A. Torrado	**Toca que Toca, Dança que Dança**
A. Coelho	------
T. Braga	A gaita maravilhosa (I: 271)
S. Roméro	------
A. Oliveira	A gaita maravilhosa (II: 239)
C. Pedroso	------
T. Pires	------
L. Vasconcellos	[A gaita maravilhosa] (a) / [A gaita maravilhosa] (b) (I: 260, 262)
Soromenho	------

8. A. Torrado	**Vem aí o Zé das Moscas**
A. Coelho	------
T. Braga	O tolo e as moscas (I: 264)
S. Roméro	------
A. Oliveira	------
C. Pedroso	------
T. Pires	------
L. Vasconcellos	[O tolo e as moscas] (I: 426)
Soromenho	------

9. A. Torrado	**A Machada Machadinha do José e da Joaquina**
A. Coelho	A Machadinha (P. 200)
T. Braga	------
S. Roméro	------
A. Oliveira	Um mundo de tolos (II. 222)
C. Pedroso	------
T. Pires	------
L. Vasconcellos	[Ua Dagala] / As sete parvoíces / [O viajante]* / [A velha quer sol em casa] / As sete tolices (II: 430, 431, 433, 435, 436)
Soromenho	[Desgraças ...] (II: 606)

10. A. Torrado	**Doutor Grilo, Médico de El-Rei**
A. Coelho	O Doutor Grilo (P. 52)
T. Braga	João Ratão (ou Grilo) (I: 205)
S. Roméro	------
A. Oliveira	------
C. Pedroso	História de João Grilo (P. 277)
T. Pires	------
L. Vasconcellos	João Grilo (ou Doutor Grilo) / [João Ratão] (I: 302, 305)
Soromenho	O Mestre Grilo / João Grilo (I: 292, 294)

11. A. Torrado	**As Três Fortunas do Lobo Feroz**
A. Coelho	------
T. Braga	------
S. Roméro	------
A. Oliveira	------
C. Pedroso	------
T. Pires	------
L. Vasconcellos	------
Soromenho	------
A. Alexandrino*	O lobo e as três fortunas (in. Oliv. e Ferreira, I: 264)

12. A. Torrado	**A Raposa das Botas Altas**
A. Coelho	------
T. Braga	------
S. Roméro	------
A. Oliveira	------
C. Pedroso	------
T. Pires	------
L. Vasconcellos	------
Soromenho	------
A. Alexandrino*	O lobo e a zorra (in. Oliv. e Ferreira, I: 255)

13. A. Torrado	**Sapateiro Remendeiro, Muito Trabalho e Pouco Dinheiro**
A. Coelho	------
T. Braga	Nascer para ser rico / O sapateiro pobre* (I: 213, 243)
S. Roméro	------
A. Oliveira	------
C. Pedroso	------
T. Pires	------
L. Vasconcellos	------
Soromenho	------

14. A. Torrado	**A Bela Micaela e o Monstro da Pata Amarela**
A. Coelho	A Bela-Menina (P. 167)
T. Braga	------
S. Roméro	------
A. Oliveira	O Conde-Infante-Lagarto* / O Príncipe Lagarto* / O rei soberbo* (I: 181; II: 139, 331)
C. Pedroso	A menina e o Bicho (P. 90)
T. Pires	------
L. Vasconcellos	O Príncipe Urso Doce de Laranja* (I: 130)
Soromenho	------

15. A. Torrado	**A Máquina Prodigiosa do Pedro Ovelheiro**
A. Coelho	------
T. Braga	------
S. Roméro	------
A. Oliveira	Máquina Maravilhosa* (II: 211)
C. Pedroso	------
T. Pires	------
L. Vasconcellos	------
Soromenho	------

16. A. Torrado	**Olho Vivo, Pé Ligeiro e Mais Amigos**
A. Coelho	O homem da espada de vinte quintais* (P. 146)
T. Braga	A bengala de dezasseis quintais* (I: 165)
S. Roméro	Manuel da Bengala* (P. 69)
A. Oliveira	O Filho da Burra* / Os quarenta amigos* / A Máquina Maravilhosa* / (I: 170; II: 137, 211)
C. Pedroso	Come-Bois* / João Peludo* (P. 221, 242)
T. Pires	------
L. Vasconcellos	O Homem da Moca* / João da Burra* (I: 609, 627)
Soromenho	O Mama-na-Burra (a) / Mama-na-Burra / Mamas-na-Burra / O Mama-na-Burra (b) / O Arrasa-Montanhas e o Arranca Pinheiros (I: 632, 646, 649, 652, 661); Obs. * para todos

CONTOS: ALICE VIEIRA /VERSÕES TRADICIONAIS
POSSÍVEIS HIPOTEXTOS

Obs. Os asteríscos referem-se a duas situações diferentes:

a) autores cujas recolhas não fazem parte do corpus de base seleccionado mas que resolvemos incluir pelo interesse dos textos em questão.

b) contos com intrigas diferentes do texto em questão mas com aspectos coincidentes.

1. Alice Vieira	**Corre, corre, cabacinha**
A. Coelho	A velha e os lobos (P. 95)
T. Braga	------
S. Roméro	O macaco e a cabaça (P. 159)
A. Oliveira	A cabacinha (II: 165)
C. Pedroso	------
T. Pires	------
L. Vasconcellos	A velha e o cabaço (a) / A velha do cabaço / A velha e o cabaço (b) / A velha e o cabação / O cortiço / Velha que ia na calabaça e encontrou um lobo (I: 45, 46, 47, 48, 51)
Soromenho	A velha e a cabaça (I: 131)

2. Alice Vieira	**Um ladrão debaixo da cama**
A. Coelho	------
T. Braga	------
S. Roméro	------
A. Oliveira	A rapariga animosa (II: 335)
C. Pedroso	------
T. Pires	A velha (P. 53)
L. Vasconcellos	Esperteza de uma velha / A velha e o ladrão / [A mulher e o ladrão] (II: 387, 389, 392)
Soromenho	[A avozinha e o ladrão] / [A velha e o ladrão] / A mulher e o ladrão / A velhinha esperta / A esperteza da velha / A história do linho (II: 525, 526, 527, 528, 529, 530)

3. Alice Vieira	**Fita, Pente e Espelho**
A. Coelho	------
T. Braga	O coelho branco (I: 141)
S. Roméro	------
A. Oliveira	Os burros verdes (I: 282)
C. Pedroso	O coelhinho / O coelhinho branco (P. 78, 138)
T. Pires	O passarinho verde (P. 63)
L. Vasconcellos	O coelhinho branco / [o coelhinho] / O Príncipe do Reino Azul (I: 187, 190, 191)

4. Alice Vieira	**A adivinha do rei**
A. Coelho	------
T. Braga	A princesa que adivinha* / A adivinha do rei / Frei João Sem-Cuidados* (I: 184, 186, 204)
S. Roméro	O matuto João* (P. 122)
A. Oliveira	Frei Manuel Sem-Cuidados* (I: 62)
C. Pedroso	------
T. Pires	------
L. Vasconcellos	[Frei João Sem-Cuidados]* / Padre José Sem-Cuidados* / A Filha do Lavrador* / O pastor e a princesa* (I: 227, 279, 297, 682)
Soromenho	Padre e o Moleiro* / Padre Manuel sem Cuidados* (I: 304, 305)
Trancoso*	As três perguntas do rei* (Oliv. e Ferreira, IV: 935)

5. Alice Vieira	**O rato da cidade e o rato do campo**
A. Coelho	------
T. Braga	O rato da cidade e o rato da aldeia (II: 251)
S. Roméro	------
A. Oliveira	------
C. Pedroso	------
T. Pires	------
L. Vasconcellos	------
Soromenho	------

6. Alice Vieira	**Periquinho e Periquinha**
A. Coelho	------
T. Braga	------
S. Roméro	A Madrasta* (P. 57)
A. Oliveira	------
C. Pedroso	------
T. Pires	Não me cortes o cabelo que o meu pai me penteou / O Pirolito (P. 67, 114)
L. Vasconcellos	Periquito e Periquita (a) / Periquito e Periquita (b) (I: 477, 478)
Soromenho	A Piriquita / As três laranjas (I: 771, 772)

7. Alice Vieira	**Maria das Silvas**
A. Coelho	Maria Silva (P. 249)
T. Braga	Maria da Silva (I: 111)
S. Roméro	------
A. Oliveira	Maria da Silva (I: 261)
C. Pedroso	------
T. Pires	A menina aparecida (P. 143)
L. Vasconcellos	A Menina deitada ao mar / Um mercador e um sapateiro* (I: 550, 555)
Soromenho	O Príncipe das Pedras Negras (I: 389)

8. Alice Vieira	**Desanda cacete**
A. Coelho	A Cacheirinha (P. 154)
T. Braga	Desanda cacheira (I: 173)
S. Roméro	A princesa roubadeira* / O preguiçoso (P. 22, 139)
A. Oliveira	A cacheira (I: 52)
C. Pedroso	------
T. Pires	Desanda palitroques (P. 138)
L. Vasconcellos	------
Soromenho	O burrinho que cagava dinheiro* / O rapaz e o burro* / A boneca* (I: 626, 630, 630)
B. Barbosa*	A velha da faveira* (in Oliv. e Ferreira, III: 787)

9. Alice Vieira	**As três fiandeiras**
A. Coelho	------
T. Braga	As fiandeiras (I: 79)
S. Roméro	------
A. Oliveira	Desmazelada (I: 180)
C. Pedroso	As Tias (P. 131)
T. Pires	A Preguiçosa* (P. 104)
L. Vasconcellos	------
Soromenho	------

10. Alice Vieira	**A Bela Moura**
A. Coelho	------
U. Braga	A Filha do rei mouro* / O Cavalinho das Sete Cores (I: 94, 114)
S. Roméro	------
A. Oliveira	------
C. Pedroso	A Filha da Bruxa* (P. 62)
T. Pires	D. Buenos (P. 111)
L. Vasconcellos	------
Soromenho	------

11. Alice Vieira	**O Coelho Branquinho e a Formiga Rabiga**
A. Coelho	Coelhinho branco (P. 87)
T. Braga	------
S. Roméro	------
A. Oliveira	A Cabra – Cabriola* (II: 307)
C. Pedroso	------
T. Pires	------
L. Vasconcellos	------
Soromenho	------

12. Alice Vieira	**O Pássaro Verde**
A. Coelho	O Menino e a Lua* (P. 252)
T. Braga	O sal e a água* (I: 175)
S. Roméro	O rei Andrade (P. 12)
A. Oliveira	A Princesa-Imperatriz / A comida e o sal* / O Príncipe Pássaro (I: 216, 372; II: 175)
C. Pedroso	------
T. Pires	O Sonho / O sabor dos sabores* (P. 60, 130)
L. Vasconcellos	Bicho Cortição* / A corticeira* / O sabor dos sabores* / O gosto dos gostos* (II: 447, 449, 452, 453)
Soromenho	O sabor dos sabores* / A filha do rei e a prova do sal* (II: 648, 649)
Viale Moutinho*	O sabor dos sabores* (P. 78)

13. Alice Vieira	**Os Anéis do Diabo**
A. Coelho	------
T. Braga	O sargento que foi ao inferno (I: 181)
S. Roméro	------
A. Oliveira	------
C. Pedroso	------
T. Pires	------
L. Vasconcellos	------
Soromenho	------

14. Alice Vieira	**O Gigante e as três irmãs**
A. Coelho	------
T. Braga	------
S. Roméro	------
A. Oliveira	------
C. Pedroso	------
T. Pires	O Gigante (P. 82)
L. Vasconcellos	------
Soromenho	------

Observação final: Muitos dos contos constantes dos quadros apresentados, antes de serem incluídos nas colectâneas referidas foram publicados em revistas, como a *Revista do Minho*, *Revista Lusitana* e *A Tradição*.

Segundo pesquisa feita por nós, confirmámos que a maioria dos contos recolhidos por António Tomás Pires e por António Alexandrino, por exemplo, foram publicados na revista *A Tradição*:

1. Do conjunto dos hipotextos de António Torrado:
   . De T. Pires – "A raposa" e "O padre ridículo" (Ano IV, nº 10, vol. IV, Out. 1902); "O baguinho de Milho" (Ano V, nº3, vol. V, Março 1903)
   . De António Alexandrino: "O Grão de Milho" (Ano I, nº6, Série I, Junho 1899); "O lobo e as três fortunas" (Ano I, nº5, Série I, Maio 1899); "O lobo e a zorra" (Ano I, nº3, Série I, Março 1899).
2. Do conjunto dos hipotextos de Alice Vieira:
   . De Tomás Pires – "A velha" (Ano V, nº1, vol. V, Janeiro 1903); "O passarinho verde", "Não me cortes o cabelo que meu pai me penteou" e "O sonho" (Ano V, nº3, vol. V, Março 1903); "O Pirolito" (Ano V, nº11, vol. V, Novembro 1903); "A menina desaparecida" (Ano VI, nº6, vol. VI, Junho 1904); "Desanda Palitroques" (Ano VI, nº4, vol. VI, Abril 1904); "O sabor dos sabores" (Ano VI, nº2, vol. VI, Fevereiro 1904); "A preguiçosa" (Ano V, nº9, vol. V, Setembro 1903).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

E

APÊNDICE BIBLIOGRÁFICO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I. FONTES

1. Colectâneas de contos

1.1. *Corpus* Principal

Braga, T. (1992). *Contos Tradicionais do Povo Português.* (Vol.I). Lisboa: Publicações D. Quixote. (1ª ed.1883; 2ª ed. ampliada 1914).

Braga, T. (1994). *Contos Tradicionais do Povo Português.* (Vol.II). Lisboa: Publicações D. Quixote. (1ª ed.1883; 2ª ed. ampliada 1914).

Coelho, A. (1993 a). *Contos Populares Portugueses.* Lisboa: Publicações D. Quixote. (1ª ed. 1879).

Oliveira, F. X. A. de. (s/d). *Contos Tradicionais do Algarve.* (2 Vols.). Lisboa: Vega. (1ª ed. 1900).

Pedroso, C. (1992). *Contos Populares Portugueses.* (5ª ed. revista e aumentada). Lisboa: Vega. (1ª ed. 1910).

Pires, A. T. (1992). *Contos Populares Alentejanos - Recolhidos da tradição oral.* (Edição crítica e introdução de Mário F. Lages). Lisboa: Universidade Católica Portuguesa.
1ª ed.1919. Elvas: Editor António José Torres de Carvalho; a edição crítica inclui contos que não constam da 1ª ed. referida e que foram editados em publicações periódicas da época.

Roméro, S. (1885). *Contos Populares do Brazil.* (estudo preliminar e notas comparativas por Theophilo Braga). Lisboa: Nova Livraria Internacional.

Soromenho, A. da S. & Soromenho, P. C. (1984). (Estudo, coordenação e classificação de). *Contos Populares Portugueses (Inéditos).* (Vol.I). Lisboa: Centro de Estudos Geográficos, INIC.

Soromenho, A. da S. & Soromenho, P. C. (1986). (Estudo, coordenação e classificação de). *Contos Populares Portugueses (Inéditos).* (Vol.II). Lisboa: Centro de Estudos Geográficos, INIC.

Vasconcellos, J. L. (1963). *Contos Populares e Lendas.* (Coord. de Soromenho, A. S. & Soromenho, P. C.). (Vol. I). Coimbra: Por Ordem da Universidade.

Vasconcellos, J. L. (1966). *Contos Populares e Lendas.* (Coord. de Soromenho, A. S. & Soromenho, P. C.). (Vol. II). Coimbra: Por Ordem da Universidade.

1.2. *Corpus* Secundário

Carvalho, M. A. V. de & Crespo, G. (1956). *Contos para os nossos filhos* (coleccionados e traduzidos por), (11ª ed.). Porto: Manuel Barreira – Editor. (1ª ed. 1882).

Fonseca, B. da (1964). *Contos Tradicionais Portugueses* (2ª ed.). Lisboa: Portugália Editora. (1ª ed. 1963).

Grimm, J. & Grimm, W.(1993-1994).*Contes* (Vol. I e II). Paris: Flammarion.

Guerreiro, M. V. (1955). *Contos Populares Portugueses*. Lisboa: Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho.

Lima, F. de C. P. de (1957). *Contos para crianças*. Porto: Portucalense Editora.

Moutinho, V. (s/d. 1981?). *Contos Populares Portugueses*. Lisboa: Europa-América.

Oliveira, C. de & Ferreira, J. G. (1977) - *Contos tradicionais Portugueses*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 4 vols.

Perrault, C. (1981). *Contes*. Paris: Gallimard, coll. Folio.

A Tradição (1899-1904). Revista mensal d'etnographia portugueza, illustrada (directores Ladislau Piçarra e M. Dias Nunes). (Publicada em Serpa). Lisboa: Typographia de Adolfo de Mendonça. (Edição em "fac-simile", Câmara Municipal de Serpa, 1982, 2 vols.)

2. Documentos Inéditos – Correspondência entre intelectuais ligados ao movimento Neo-Realista: Espólio de Fernando Lopes-Graça.
Apenas discriminamos as cartas efectivamente citadas.

. Cartas de:
a) Cochofel, João José. Letra – C, Caixas 4 e 5, Nº Código 103, Nº de Cartas: 257.
. (sem local, sem data), entre 1936 e 1941.
. Senhor da Serra, 23-VIII-1945.
. Caldelas, 11-VIII-1947.
. Senhor da Serra, 16-X-1949
. Casa do Pinhal, 25-VIII-1950
. Casa do Pinhal, 16-IX-1950
. Casa do Pinhal, 19-IX-1950
. Senhor da Serra, 6-IX-1953
. (sem local), 1956

b) Cochofel, Maria Albina. Letra – C, Caixa 5, Nº Código 104, Nº de Cartas: 65.

c) Duarte, Afonso. Letra – D, Caixa – 2, Nº Código 036, Nº de Cartas: 15.
. Coimbra, Julho de 1953
. Coimbra, 1955

d) Ferreira, José Gomes. Letra – F, Caixa – 1, Nº Código 035, Nº de Cartas: 7.
. Lisboa, 4-IX-1945
. Lisboa, 29-IX-1954
. Lisboa, 6-IV-1956
. Lisboa, 8-V-1969
. (sem local), 10-IV-1970
. Lisboa, 16-IV-1974
. Lisboa, 1-X-(?)

e) Giacometti, Michel. (1960-1990). Letra – G, Caixa – 1, Nº Código 014, Nº de Cartas: 37.

f) Keil do Amaral, Francisco e Maria. Letra – K, Caixa – 1, nº Código 003, Nº de Cartas: 6.
. (sem local, sem data), assinada também por Zé Gomes, Maria, Raul e Pitum.
. (sem local, sem data), assinada pelas mesmas pessoas.

g) Marques, Ofélia. Letra – M, Caixa – 2, Nº Código 024, Nº de Cartas: 4.
. Lisboa, 14-IX-1951
. Lisboa, 28-IX-1951

h) Miguéis, José Rodrigues. Letra – M, Caixa – 2, Nº Código 075, Nº de Cartas: 1.
. Nova Iorque, 13-V-1948

i) Oliveira, Carlos de. Letra – O, Caixa – 1, Nº Código 007, Nº de Cartas: 12.
. Coimbra, 18-X-1947
. Senhor da Serra, 26-IX-1950
. Lisboa, 16-IX-1952

j) Redol, A. Alves e Família. Letra – R, Caixa – 1, Nº Código 018, Nº de Cartas: 15.
. Alves Redol – Lisboa, (sem data) [anterior a 1969, data da sua morte].
. Alves Redol (sem local, sem data).
. Alves Redol (sem local, sem data).
. Alberto Ferreira e António Mota Redol, Lisboa, 17-III-1979
. António Mota Redol, Lisboa, 3-VIII-1979

II. BIBLIOGRAFIA ACTIVA

1. Obras de José Régio

Poesia

(s/d). *Biografia*, (4ª ed.). Lisboa: Portugália Editora, s/d (1ª ed. 1929).
(1968). *Fado*. (3ª ed.). Porto: Brasília Editora, (com dez ilustrações de Stuart de Carvalhais), (1ª ed. 1941, com ilustrações de Júlio).
(1970). *Música Ligeira*. (1ª ed.). Lisboa: Portugália Editora.
(1981). *As Encruzilhadas de Deus*. (7ª ed.). Porto: Brasília Editora, (1ª ed. 1936, com ilustrações de Júlio).
(1983a). *A Chaga do Lado*. (4ª ed.). Porto: Brasília Editora, (1ª ed. 1954).

(1983b). *Filho do Homem*. (3ª ed.). Porto: Brasília Editora, (1ª ed. 1961).
(1984). *Poemas de Deus e do Diabo*. (10ª ed.). Porto: Brasília Editora, (1ª ed. 1925).

Romance, Conto e Novela

(1945). *A Velha Casa: I – Uma Gota de Sangue*. (1ª ed.). Lisboa: Editorial Inquérito Limitada.
(1973). *Há mais Mundos*. (3ª ed.). Brasília Editora, (1ª ed. 1962).
(1978). *Histórias de Mulheres*. (5ª ed.). Brasília Editora, (1ª ed. 1946).
Inclui *Davam Grandes Passeios aos Domingos...* (1941), (1ª ed.), a partir da 3ª edição de *Histórias de Mulheres*, em 1968.
(1982). *Jogo da Cabra Cega*. (4ª ed.). Brasília Editora, (1ª ed. 1934).
(1986). *O Príncipe com Orelhas de Burro*. (7ª ed.). Brasília Editora, (1ª ed. 1942).

Teatro

(1949). *El-Rei Sebastião*. (1ª ed.). Coimbra: Atlântida.
(1978). *Jacob e o Anjo*. (4ª ed.). Brasília Editora, (1ª ed. 1940).
(1983). *Benilde ou A Virgem-Mãe*. (3ª ed.). Brasília Editora, (1ª ed. 1947).
(1984). *A Salvação do Mundo*. (3ª ed.). Brasília Editora, (1ª ed. 1954).
(1994). *Benilde ou a Virgem Mãe, Mário ou Eu Próprio-o-Outro, O Meu Caso*. Lisboa: Círculo dos Leitores.
A primeira edição conjunta da segunda e da terceira peças, que incluía, aliás, "Três Máscaras", constituindo o volume *Três Peças em Um Acto*, é de 1957, tendo esta última sido já anteriormente publicada, em 1940.

Páginas Íntimas

(1971). *Confissão dum Homem Religioso*. (Volume póstumo), (1ª ed.). Brasília Editora.

Correspondência

(1977). *José Régio – Correspondência Familiar. Cartas a seus Pais*. (Introdução e notas de António Ventura). Câmara Municipal de Portalegre, Centro de Estudos José Régio.

(1994). *José Régio – Correspondência*. (Introdução e recolha de António Ventura). Lisboa: Círculo dos Leitores.

Antologia

(s/d.) [1944]. *As Mais Belas Líricas Portuguesas* (selecção, pref. e notas de J. Régio).(1ª ed.). Lisboa: Portugália Editora.

(1969). *Poesia de Ontem e de Hoje para o nosso povo ler* (2ª ed.). Lisboa: Ministério da Educação Nacional, (1ª ed. 1956).

2. Obras de José Gomes Ferreira

(1955). Prefácio. In Garrett, A. *Folhas Caídas*. Lisboa: Portugália Editora.
(1975). *Revolução Necessária*. Lisboa: Diabril Editora
(1977a). *Contos Tradicionais Portugueses*. (4 vols). (escolhidos e comentados por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira. Ilustrações de Maria Keil). Lisboa: Iniciativas Editoriais.
(1977b). *Imitação dos Dias. Diário Inventado*. (3ª ed.). Lisboa: Diabril Editora.
(1979). *A Memória das Palavras I ou o gosto de falar de mim*. (4ª ed.). Lisboa: Moraes Editores.
(1980). *Gaveta de Nuvens. Tarefas e tentames literários*. (2ª ed.). Lisboa: Moraes Editores
(1980 ?). *Relatório de Sombras ou A Memória das Palavras II*. Lisboa: Moraes Editores
(1983). *Calçada do Sol. Diário desgrenhado de um homem qualquer nascido no princípio do século XX*. Lisboa: Moraes Editores.
(1989). *Aventuras de João Sem Medo. Panfleto Mágico em Forma de Romance*. (14ª ed.). Lisboa: Publicações Dom Quixote.
(1990a). *Dias Comuns. I. Passos Efémeros*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
(1990b). *O Mundo dos Outros. Histórias e Vagabundagens*. (8ª ed.). Lisboa: Publicações Dom Quixote.
(1990c). *Poeta Militante. Viagem do Século Vinte em Mim*. Lisboa: Publicações Dom Quixote. (1º vol., 4ª ed.; 2º vol., 4ª ed., 1991; 3º vol., 4ª ed., 1998).
(1998). *Dias Comuns. II. A Idade do Malogro*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
(2000). *Dias Comuns. III. Ponte Inquieta*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

3. Obras de António Torrado

3.1 Colecção "HISTÓRIAS TRADICIONAIS PORTUGUESAS CONTADAS DE NOVO". (1992 - 1995, 9 vols). Porto: Livraria Civilização Editora.
Obs. No caso desta colecção e da de Alice Vieira, a sequência das obras obedece à numeração que os livros incluem na capa, independentemente da ordem alfabética dos títulos com a mesma data de publicação

(1992a). *A Nau Catrineta que tem muito que contar*.
(1992b). *A História da Carochinha e do Infeliz João Ratão*.
(1992c). *O Macaco do Rabo Cortado*.
(1993a). *Dom Pimpão Saramacotão e o Seu Criado Pimpim*.
(1993b). *O Menino Grão de Milho*.
(1994a). *Gil Moniz e a ponta do nariz*.
(1994b). *Toca que toca, dança que dança*.
(1994c). *Vem aí o Zé das Moscas*.
(1995). *A Machada Machadinha do José e da Joaquina*.

* "HISTÓRIAS TRADICIONAIS PORTUGUESAS CONTADAS DE NOVO". (1984-1987, 16 vols). Lisboa: Editorial Comunicação. (Só indicamos os títulos que ainda não foram reeditados pela Livraria Civilização Editora)

(1984a). *Doutor Grilo, Médico de El-Rei*.
(1984b). *As Três Fortunas do Lobo Feroz*.
(1985a). *A Raposa das Botas Altas*.
(1985b). *Sapateiro Remendeiro, Muito Trabalho e Pouco Dinheiro*.

(1985c). *A Bela Micaela e o Monstro da Pata Amarela.*
(1986a). *A Máquina Prodigiosa do Pedro Ovelheiro.*
(1986b). *Olho Vivo, Pé Ligeiro e Mais Amigos.*

3.2. Outras obras literárias referidas neste trabalho:

(1969). *A Chave do Castelo Azul.* Lisboa: col. Giroflé.
(1973). *Pinguim em Fundo Branco.* Lisboa: Edições Afrodite.
(1974). *Vento Novo, leituras para a 3ª classe* (em colaboração com Manuel Ferreira Patrício). Lisboa: Plátano Editora.
(1976). *Livro Aberto, leituras para a 1ª fase do ensino primário* (em colaboração com Maria Alberta Menéres). Lisboa: Plátano Editora.
(1978). *A escada de caracol.* Lisboa, Plátano Editora.
(1979). *Versos de Pé Folgado.* Lisboa: Editorial Caminho.
(1981). *Os Silos da Infância.* Lisboa: Livros Horizonte.
(1984a). *O Adorável Homem das Neves.* Lisboa: Editorial Caminho.
(1984b). *Histórias em Ponto de Contar - Sobre desenhos de Amadeo de Souza Cardoso* (em colaboração com Maria Alberta Menéres). Lisboa: Editorial Comunicação.
(1984c). *Não se chama chama.* Coimbra: Editorial Vértice.
(1984d). *Dos Templos.* Lisboa: edição & etc..
(1984e). *de vítor ao xadrez.* Lisboa: Livros Horizonte.
(1985). *O Livro das Férias.* Lisboa: Editorial Comunicação.
(1986). *A nuvem e o caracol.* Porto: Edições Asa.
(1987). *Dez dedos de conversa.* Lisboa: Edições "O Jornal".
(1988). *Teatro do silêncio - 5 exercícios dramáticos em 1 acto.* Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores.
(1990a). *O Bosque Mínimo.* Cadernos do IAC, 2, Lisboa, Novembro.
(1990b). *Dez Contos de Reis.* Lisboa: Edições "O Jornal".
(1991). *Almanaque Lacónico.* Lisboa: Edições "O Jornal".
(1992). *O Pagem não se cala* (2ª ed.). Porto: Livraria Civilização Editora.
(1993). *Do sabugo à unha.* Lisboa: edição & etc..
(1994). *O mercador de coisa nenhuma* (2ºed.). Porto: Livraria Civilização Editora.

. Colecção "Contos e Lendas de Macau". (1990, 3 vols.). Instituto Cultural de Macau-Editorial Pública, Lda.
A Cerejeira da Lua
O Coelho de Jade
A Noite Luminosa

4. Obras de Alice Vieira

4.1 Colecção "HISTÓRIAS TRADICIONAIS PORTUGUESAS". (1991-1994, 12 vols.). Lisboa: Editorial Caminho.

(1991a). *Corre, corre cabacinha.*
(1991b). *Um ladrão debaixo da cama.*
(1991c). *Fita, Pente e Espelho.*
(1991d). *A adivinha do rei.*

(1992a). *Rato do Campo e Rato da Cidade.*
(1992b). *Periquinho e Periquinha.*
(1992c). *Maria das Silvas.*
(1992d). *Desanda Cacete.*
(1993a). *As Três Fiandeiras.*
(1993b). *A Bela Moura.*
(1994a). *O Coelho Branquinho e a Formiga Rabiga.*
(1994b). *O Pássaro Verde.*
(1998a). *Os Anéis do Diabo.*
(1998b). *O Gigante e as Três Irmãs.*

4.2. Outras obras literárias referidas no trabalho:

(1989a). *Flor de Mel.* (3ª ed.). Lisboa: Editorial Caminho. (1ª ed. 1986; 6ª ed.1998).
(1989b). *Úrsula, a Maior.* (2ª ed.). Lisboa: Editorial Caminho. (4ª ed. 1998).
(1990). *Os Olhos de Ana Marta.* (1ª ed.). Lisboa: Editorial Caminho. (3ª ed.1998).
(1991a). *Graças e Desgraças na Corte de El-Rei Tadinho.* (7ª ed.). Lisboa: Editorial Caminho. (1ª ed.1984; 10ª ed. 1998).
(1991b). *Promontório da Lua.* (1ª ed.). Lisboa: Editorial Caminho. (3ª ed.1998).
(1993a). *Esta Lisboa.* Lisboa: Editorial Caminho.
(1993b). *Paulina ao Piano.* (4ª ed.). Lisboa: Editorial Caminho. (2ª ed. 1987; 5ª ed. 1999).
(1994a). *Chocolate à Chuva.* (8ª ed.). Lisboa: Editorial Caminho. (1ª ed. 1982; 10ªed.1998).
(1994b). *A Espada do Rei Afonso.* (8ª ed.). Lisboa: Editorial Caminho. (1ª ed. 1981; 9ª ed. 1996).
(1994c). *Eu bem vi nascer o Sol* (Antologia de poesia popular portuguesa). (1ª ed.). Lisboa: Editorial Caminho. (2ª ed.1995).
(1994d). *Rosa, minha irmã rosa.* (12ª ed.). Lisboa: Editorial Caminho. (1ª ed. 1979; 14ª ed. 1998).
(1995a). *Caderno de Agosto.* Lisboa: Editorial Caminho. (2ª ed. 1998)
(1995b). *Às dez a porta fecha.* (4ª ed.). Lisboa: Editorial Caminho. (1ª ed.1988; 5ª ed.1998).
(1995c). *Este rei que eu escolhi.* (9 ª ed.). Lisboa: Editorial Caminho. (1ª ed. 1983; 10ª ed. 1997).
(1995d). *Lote 12, 2º Frente.* (9ª ed.). Lisboa: Editorial Caminho. (1ª ed. 1980; 11ª ed. 1998).
(1995e). *Viagem à Roda do Meu Nome.* (6ª ed.). Lisboa: Editorial Caminho. (2ª ed.1987; 8ª ed.1999). (1ª ed., Lisboa: Distri Editora, 1984).
(1996). *A Lua não está à venda.* (4ª ed.). Lisboa: Editorial Caminho. (1ª ed. 1988; 5ª ed. 1998).
(1997). *Se perguntarem por mim digam que voei.* (1ª ed.) Lisboa: Editorial Caminho. (2ª ed. 1998)

. Colecção "Contos e Lendas de Macau". (1988, 6 vols.). Instituto Cultural de Macau: Editorial Pública.
As Mãos de Lam Seng
Uma Voz do Fundo das Águas
O que sabem os pássaros
As Árvores que ninguém separa
Um estranho barulho de asas
O Templo da Promessa

5. Obras literárias de outros autores – Bibliografia activa complementar

Aymé, M. (ilust. Philippe Dumas). (s/d) *Contos do Gato no Poleiro*. Lisboa: Editorial Teorema, (ed. orig.: *Les Contes Bleus du Chat Pérché*, 1963)

Ballester, G. T. (1994). *O Sangue, O Vento, a Guerra e outras histórias*. Lisboa: Caminho.

Ballester, G. T. (1995). *Don Juan*. Lisboa: Relógio D'Água.

Ballester, G. T. (1996). *A Bela Adormecida Vai à Escola*. Lisboa: Caminho.

Baudelaire, C. (1975). Le spleen de Paris – les Fenêtres, XXXV. In *Œuvres Complètes*. Paris : Gallimard.

Carvalhal, Á. (1990). *Contos*. Lisboa: Relógio d'Água.

Dahl, R. (ilust. Quentin Blake). (s/d). *Histórias em verso para meninos perversos*. Lisboa: Editorial Teorema, (ed. orig.: *Revolting Rhymes*, 1982)

Dumas, P. & Moissard, B. (1990). *Contes à l'envers*. Paris : L'école des loisirs.

Eco, U. (1984). *O Nome da Rosa*. Lisboa: Círculo dos Leitores.

Fonseca, B. (1956). *Bandeira preta*. Lisboa: Bertrand.

Fonseca, B. (1997). *O Barão*. Publicações Europa-América.

Fouqué, F. De la M. (1994). *Ondine*. Éditions Corentin. (1ª ed. 1811).

Garner, J. F. (1996). *Contos de Fadas Politicamente Correctos. Contos de Sempre nos Tempos Modernos*. Lisboa : Gradiva. (1ª ed. em inglês, 1994, *More Politically Correct Bedtime Stories*)

Garrett, A. (s/d). *Obras de Almeida Garret* (Vol.I e II). Porto: Lello & Irmão-Editores.

Gomes, M. (1990). *O Príncipe com Orelhas de Burro. Nova versão do conto tradicional por Mariana Gomes*. Elvas: Edições Ledo.

Les 7 histoires de la semaine: le prince a des oreilles d'âne !. (1993). Champigny-sur-Marne : Éditions Lito.

Jungman, A. (ilust. Javier Olivares). (1993). *La Cenicienta rebelde*. Madrid: Ediciones SM. (ed. orig.: *Cinderella and the hot air ballon*, 1992).

Leal, G. (1988). *Claridades do Sul*. Lisboa: Assírio e Alvim. (1ª ed. 1875).

Letria. J. J. (1994). *O Menino Eterno*. Porto: Livraria Civilização Editora.

Mathieu, R. & Salvá, F. (ilust.). (1992). *A última Cinderela*. Porto: Livraria Civilização Editora.

Morgenstern, S. (ilust. Serge Bloch). (1991). *Même les princesses doivent aller à l'école*. Paris : l'école des loisirs.

Oliveira, C. de (1973). *O aprendiz de feiticeiro*. Lisboa: Seara Nova. (1ª ed. 1971).

Osório, J. de C. (1940-1941). *A Tetralogia do Príncipe Imaginário*. (4 vols). Lisboa: Editorial Império.

Pef (1995). *La belle lisse poire du prince de Motordu*. Paris : Gallimard. Col. "Folio Benjamin".

O Príncipe com Orelhas de Burro e João e o Feijoeiro (s/d). (coord. de Araújo, M. R.). Lisboa: Editora Abril Morumbi, Lda. (Col. "Era Uma Vez").

Queirós, E. de. (s/d). *Lendas de Santos*. Lisboa: Livros do Brasil.

Ribeiro, Aquilino (1989). *Arca de Noé III Classe*. Venda Nova: Bertrand Editora. (1ª ed. 1962).

Rocha, R. (ilust.Walter Ono). (1985). *O Reizinho Mandão*. São Paulo: Quinteto Editorial.

Rónai, C. (ilust. Millôr). (1983). *Sapomorfose ou o Príncipe que coaxava*. Rio de Janeiro: Editora Salamandra.

Sá-Carneiro, M. de (1980). *Eu-Próprio o Outro*, in *Céu em Fogo*. Lisboa: Atica.

Sereno, J. (1954). *O Príncipe com Orelhas de Burro* (adaptação do tradicional). Porto: Editorial Infantil Majora.

Shields, C. D. & Meisel, P. (ilust.). (1994). *Je suis vraiment une princesse*. Paris: Gallimard. (ed. orig. *I am really a Princess*).

Soares, L. D. (1984). *A Princesa da Chuva*. Lisboa: Plátano.

Soares, L. D. (ilust. Manuela Bacelar) (1991). *A Nau Mentireta*. Porto Livraria Civilização Editora.

Solotareff, G. & Nadja (ilust.) (1989). *Le Petit Chaperon Vert*. Paris: l'école des loisirs.

Solotareff, G. & Nadja (ilust.) (1991). *La Laide au Bois Dormant*. Paris : l'école des loisirs.

III. BIBLIOGRAFIA PASSIVA

Actas do Congresso Internacional de Etnografia. Colóquio sobre o Conto Popular, Promovido pela Câmara Municipal de Santo Tirso de 10 a 18 de Julho de 1963, Edição da Junta de Investigação do Ultramar, Volume Sexto.

Alçada, J. M. (1982-83). Teatralidade e Intertextualidade do tema da morte do príncipe Dom Afonso de Portugal nas Literaturas Culta e Popular. *Revista Lusitana* (Nova série), 3, 69-101.

Alice Vieira – A arte de bem escrever para todos os jovens. (1994, Abril-Junho). (Entrevista). *Revista da Sociedade Portuguesa de Autores*, 139.

Almeida, R. (1967, Julho). Folclore e Educação. *Revista de Etnografia*, 17, Vol. IX, Tomo I.

Alvarenga, F. (1996, Dezembro). José Régio perante a estética neo-realista. As últimas abordagens. *Vértice*, 75, (II Série).

Andrade, J. P. (1943, Agosto, 7). O Príncipe com Orelhas de Burro – por José Régio. *Seara Nova*, 834, 281-282.

Arquitectura Popular em Portugal. (1961) (2 Vols). Lisboa: edição do Sindicato Nacional dos Arquitectos.

Arquivo Transtagano (1933-1938). Elvas.

Atwood, M. (1993).Grimms' Remembered. In Haase, D. (ed.). *The reception of Grimms' fairy tales.Responses, Reactions, Revisions*(pp.290-292).Detroit:Wayne State University Press.

Bacelar, A. (1963, Agosto). *Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo* – Romance de Joseé Gomes Ferreira.*Vértice*, 239.

Bakhtine, M. & Voloshinov, V. N. (1981). *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. Paris : Seuil.

Bakthine, M. (1994). *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard. (1ª tradução do russo para francês: 1970).

Balibar, E. & Marcherey, P. (1976). Sobre a literatura como forma de ideológica - algumas hipóteses marxistas. In *Literatura e Significaçã* (org. de Maria Alzira Seixo). Lisboa: Arcádia.

Basile, G. (1995). *Le Conte des Contes ou le divertissement des petits enfants.* Strasbourg : Éditions Circé. (1ª ed. com o título *Pentamerone*, 1634-1637 ?)

Bellemin-Noel, J. (1972). Notes sur le Fantastique (textes de Théophile Gauthier). *Littérature*, 8. Paris: Larousse.

Bénichou, P. (1968). *Creación Poética en el Romancero Tradicional*. Madrid: Editorial Gredos, S.A.

Benoist. (1975). *Sygnes, symboles et mythes*. Paris : Presses Universitaires de France.

Berger, G. (1962). *L'homme moderne et son éducation*. Paris : Presses Universitaires de France.

Bettelheim, B. (1985). *Psicanálise dos contos de fadas*. Lisboa: Betrand. (ed. or. francesa 1975).

Boletim do Centro de Estudos José Régio. (1989, Dezembro). (dir. de António Ventura). Número Um.

Boletim do Centro de Estudos José Régio. (1991, Dezembro). (dir. de António Ventura), Número Dois.

Boletim do Centro de Estudos Regianos – Trinta Anos. José Régio (1901-1969). (1999, Junho-Dezembro). (dir. de Eugénio Lisboa), 4-5, Câmara Municipal de Vila do Conde.

Bottigheimer, R. (1986). Silenced Women in the Grimms' Tales: The "Fit" between Fairy Tales and Society in their Historical Context. In Bottigheimer, R. (Ed.) *Fairy tales and society. Illusion, Allusion and Paradigm* (pp.115-131). Philadelphia : University of Pensylvania Press.

Bottigheimer, R. (Ed.) (1986). *Fairy tales and society. Illusion, Allusion and Paradigm*. Philadelphia : University of Pensylvania Press.

Bouvier, J.-C. (1987). Contes de l´écrit - contes de l'oral: l'opposition est-elle pertinente?. In *Litérature Orale Traditionnelle Populaire. Actes du Colloque* (pp.317-330). Paris, 20-22 Novembre 1986. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.

Braga, T. (1987). *História da Poesia Popular Portuguesa*. Edição fac-similada, Lisboa: Vega.

Burke, P. (1994). *Popular Culture in Early Modern Europe*. England: Scolar Press, (1ª ed. 1978).

Cadernos de Antropologia – Literatura Popular. Bibliografía. (1980), 6, (Org. de Isilda Figueiras), Universidade de Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico.

Calvino, I. (1980). *Contes Populaires Italiens*. Paris: Éditions Denoël. (1ª ed. italiana 1956).

Calvino, I. (1999). *Sobre o Conto de Fadas*. Lisboa : Editorial Teorema.

Cascudo, L. da C. (1984). *Literatura Oral no Brasil*. Editora Itatiaia Limitada/ Editora da Universidade de São Paulo.

Catalán, D. (1984). *Teoría General y Metodología del Romancero Pan-Hispánico. Catálogo General Descriptivo* (Vol. I). Madrid: Seminario Menéndez Pidal.

Cerda, H. (1985). *Ideología y cuentos de hadas*. Madrid : AKAL Editor.

Cervera, J. (1990). Problemas de la literatura escrita para niños. In *Literatura Infantil*, (coord. de P. Cerrillo & J. G. Padrino). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1994). *Dicionário de Símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema Lda.

No Cinquentenário da actividade literária de José Gomes Ferreira (Depoimentos). (1968, Abril), *Seara Nova*, 1470.

No Cinquentenário da actividade literária de José Gomes Ferreira (Depoimentos). (1968, Abril), *Seara Nova*, 1470.

No Cinquentenário da actividade literária de José Gomes Ferreira (Depoimentos). (1968, Maio), *Seara Nova*, 1471.

No Cinquentenário da actividade literária de José Gomes Ferreira (Depoimentos). (1968, Agosto), *Seara Nova*, 1474.

Coelho, F. A. (1993b). *Obra Etnográfica - Festas, Costumes e outros materiais para uma Etnologia de Portugal* (Vol.I). (org. e prefácio de João Leal). Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Coelho, F. A. (1993c). *Obra Etnográfica - Cultura Popular e Educação* (Vol. II.). (org. e prefácio de João Leal). Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Coelho, J. do P. (1980). Introdução à sociologia da leitura literária. In *Problemática da Leitura - Aspectos sociológicos e* pedagógicos (pp.9-33). Lisboa: INIC.

Colóquio/ Letras. Homenagem a José Gomes Ferreira. (1980, Janeiro), 53

Le Conte, pourquoi? Comment? / Folktales, why and how?, Actes des Journées d'Études En Littérature Orale. Analyse des contes - Problèmes de méthodes. (1989). Paris, 23-26 mars 1982. Paris: Éditions de Centre National de la Recherche Scientifique.

Correia, J. D. P. (1993). Introdução. In *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa* (Vol.I, pp.9-63). Lisboa: INIC.

Cortez-Mesquita, M.. T. M. B. (1998). *Os Contos de Grimm em Portugal. Estudo da Recepção dos Kinder – und Hausmärchen entre 1837 e 1910.* Dissertação de Doutoramento em Literatura (Literatura Alemã), apresentada à Universidade de Aveiro.

Coulet, H. (1995). Secret du personnage, secret de l'auteur, secret de l'oeuvre dans quelques romans du XVIII Siècle. In *Secret et Topique Romanesque du Moyen Âge au XVIII Siècle. Actes du Cinquième Colloque International* SATOR (pp.15-29), Institut Franco-Portugais, Lisbonne, 6-9 novembre 1991. Publié avec le concours de la Faculté des Sciences Sociales et Humaines de L'Université Nouvelle de Lisbonne et de l'INIC.

Culler, J. (1995). A Literariedade. In *Teoria literária* (pp.4-58). (dir. de M. Angenot, J. Bessière, D. Fokkema & E. Kushner). Lisboa: Publicações Dom Quixote.

D'Angelo, P. (1988). *A Estética do Romantismo*. Lisboa: Editorial Estampa.

Debax, M. & Andrade, B. F. T. de (1987). Le flambeau pour enseigne. In *Littérature Orale, Traditionnelle, Populaire. Actes du Colloque* (pp.127-140). Paris, 20-22 Novembre 1986. Paris : Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.

Delarue, P. & Ténèze, M.-L. (1997). *Le Conte Populaire Français* (Edition en un seul volume reprenant les quatres tomes publiés entre 1976 et 1985). Paris : Éditions G.-P. Maisonneuve et Larose.

Dias, A. C. (1968, Setembro). A crítica da cegueira e a cegueira da crítica. *Seara Nova*, 1475.

Diniz, M. A. S. (1994). *As Fadas não foram à Escola*. Porto: Edições Asa.

Diogo, A. L. (1994). *Literatura Infantil. História, Teoria, Interpretações*. Porto: Porto Editora.

Dionísio, M. (1954, Janeiro). O Sonho e as Mãos. I. *Vértice*, 124, 33-37.

Dionísio, M. (1954, Fevereiro). O Sonho e as Mãos. II. *Vértice*, 125, 93-101.

Dionísio, M. (1990). "Prefácio". In Ferreira, J. G. (1990). *Poeta Militante* (Vol.I). Lisboa: Publicações D. Quixote.

Dionísio, S. (1954, Fevereiro). Teatro de José Régio. *Seara Nova*, 1285-1286.

Dionísio, S. (1955, Maio-Junho). *A Chaga do Lado*, de José Régio. *Seara Nova*, 1305-1306.

Douro-Litoral – Boletim da Comissão Provincial de Etnografia e História. (1940-1959). (dir. Augusto César Pires de Lima).

Duarte, A. (1947, Dezembro 27 – 1948, Janeiro 10). Um esquema do Cancioneiro Popular Português. *Seara Nova*, 1065-1067.

Dubost, F. (1995). Quelques aspects de la topique du secret dans la littérature médiévale. Du *secret des secrets* au secret du secret. In *Secret et Topique Romanesque du Moyen Âge au XVIII Siècle. Actes du Cinquième Colloque International SATOR* (pp.63-81), Institut Franco-Portugais, Lisbonne, 6-9 novembre 1991. Publié avec le concours de la Faculté des Sciences Sociales et Humaines de L'Université Nouvelle de Lisbonne et de l'INIC.

Dundes, A. (1986). Fairy tales from a folkloristic perspective. In Bottigheimer, R., *Fairy tales and society. Illusion, Allusion and Paradigm* (pp.259-269). Philadelphia: University of Pensylvania Press.

Dundes, A. (1989). The symbolic equivalence of allomotifs: towards a method of analysing folktales. In *Le Conte... pourquoi? Comment?/ Folktales... Why and how?, Actes des Journées d'Études En Littérature Orale. Analyse des contes - Problèmes de* méthodes (pp.187-199). Paris, 23-26 mars 1982. Paris : Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.

Eco, U. (1992). *Os Limites da Interpretação*. Lisboa: Difel, (ed. orig. italiana 1990).

Emílio, M. G. T. (1989). *Metamorfoses de uma demanda. Adolfo Coelho e os "Contos Populares Portugueses" (1879).* Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Faria, D. (1977). *Metamorfoses do fantástico na obra de José Régio.* Paris: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro Cultural Português.

Faria, M. C. N. de (1987). *O ciclo de contos do "Animal -Noivo/a" na tradição oral portuguesa* (2 Vols.). Dissertação de Mestrado em Literaturas Clássicas (Área de Literaturas Comparadas). Lisboa: Faculdade de Letras.

Ferré, P. (1993). *Literatura Tradicional e Oral* - Relatório para o concurso para Professor Associado. Lisboa: Universidade Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

Figueiredo, T. (1943, Agosto 7). Ecos, ritmos, cultura. Comentário a *O Príncipe com Orelhas de Burro. Aléo – Boletim das Edições Gama*, 6, (Ano II), 4-5.

Franz, M.-L. v. (1981). *Interprétation d'un conte. L'Ane d'Or* (2ª ed.). Paris: La Fontaine de Pierre.

Franz, M.-L. v. (1990). *Símbolos de redención en los cuentos de hadas.* Barcelona: Ediciones Luciérnaga, (ed. orig. 1980).

Franz, M.-L. v. (1993a). *La femme dans les contes de fées.* Paris: Éditions Albin Michel S.A., (ed. orig. 1972).

Franz, M.-L. v. (1993b). *L'interprétation des contes de fées.* Paris: Editions Jacqueline Renard, (ed. orig. 1970).

Frenk, M. (1997). *Entre la voz y el silencio.* Madrid: Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos.

Freud, S. (s/d). *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade.* Lisboa: Livros do Brasil.

Fromm, E. *The forgotten language. An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales and Myths.* New York: grove Weidenfeld, s/d.

Galhoz, M. A. (1996). Em torno de *Filho do Homem.* In *Catorze ensaios sobre José Régio. Seguido de uma biobibliografia essencial* (pp. 67-76). Lisboa: Edições Cosmos.

Garcia, E. C. (1963, Julho 14). As *Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo. Gazeta do Sul.*

García Collado, M. (1992). El cuento folklorico y sus adaptaciones. Entre la tradición oral y la fijación escrita. Três apropriaciones del cuento *Juan el oso. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Tomo XLVII, 179-191.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré.* Paris: Seuil.

Genette, G. (1994). *L'Oeuvre de l'art. Immanence et Transcendance.* Paris: Seuil.

Gomes, A. (1979). *A Literatura para a Infância*: Lisboa, Torres & Abreu Editores.

Gomes, J. A. (1991). *Literatura para crianças e jovens. Alguns percursos.* Lisboa: Caminho.

Gomes, J. A. (1993). *A Poesia na Literatura para a Infância*. Porto: Edições Asa.

Grolnick, S. A. (1986). Fairy Tales and Psychoterapy. In Bottigheimer, R. (Ed.), *Fairy tales and society. Illusion, Allusion and Paradigm* (pp.203-215). Philadelphia: University of Pensylvania Press.

Guerreiro, M. V. (1981). Gil Vicente e os motivos populares: um conto na 'Farsa de Inês Pereira'. *Revista Lusitana,* (Nova Série), 2, 31-61.

Guerreiro, M. V. (1982). *Guia de recolha da literatura popular* (2ª ed.). Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, Departamento de Etnologia.

Guerreiro, M. V. (1987). Littérature populaire: autour d'un concept. In *Littérature Orale, Traditionnelle, Populaire. Actes du Colloque* (pp.11-19), Paris, 20-22 Novembre 1986. Paris : Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.

Há Mais Mundos, de José Régio. (1962, Setembro). (Texto não assinado). *Seara Nova* [Secção "Noticiário"], 1403

Haase, D. (Ed.) (1993). *The reception of Grimms' fairy tales. Responses, Reactions, Revisions*. Detroit: Wayne State University Press.

Havelock, E. A. (1996). *A Musa Aprende a Escrever. Reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente*. Lisboa: Gradiva.

Hourcade, P. (1977, Julho). O Ensaio e a Crítica na presença. *Colóquio/ Letras,* 38, 20-28.

Hyman, T. S. (1993). "Cut it down, and you will find something at the roots". In Haase, D. (Ed.) *The reception of Grimms' fairy tales. Responses, Reactions, Revisions* (pp.293-300). Detroit: Wayne State University Press.

Jarvis, S. (1993). Trivial Pursuit? Women Deconstructing the Grimmian Model in the *Kaffeterkreis*. In Haase, D. (Ed.) *The reception of Grimms' fairy tales. Responses, Reactions, Revisions* (pp.102-126). Detroit: Wayne State University Press.

Jason, H. (1989). The fairy tale of active heroine: an outline for discussion. In *Le Conte... pourquoi? Comment?/ Folktales... Why and how?. Actes des Journées d'Études en Littérature Orale. Analyse des contes - Problèmes de méthodes* (pp.79-97). Paris, 23-26 mars, 1982. Paris : Éditions du CNRS.

Jauss, H. R. (1996). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Galimard.

Jean, G. (1979). *Les voies de l'Imaginaire Enfantin - Les contes. Les poèmes. Le réel*. Paris: Scarabée.

Jean, G. (1990). *Le pouvoir des contes*. Belgique: Casterman, (1ª ed. 1981).

José Gomes Ferreira: o Neo-Realismo é o maior movimento literário da nossa época. (1962, Setembro),(entrevista). *Seara Nova*, 1403.

José Régio: Grande Prémio de Novelística. (1963, Julho) (notícia não assinada). *Seara Nova*, 1413.

Jung, C. G. (1988). *Dialectique du moi et de l'inconscient*. Paris : Gallimard.

Kristeva, J. (1969). *Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil.

Lacan, J. (1999). *Écrits I*. Paris : Éditions du Seuil (ed. orig. 1966).

Lapa, R. (1946, Outubro 26). O muito falado e inexistente programa da *Seara Nova*. *Seara Nova*, 1000, 81-83.

Laucirica, J. C. & Chevalier, M. (1995). *Catálogo Tipológico del Cuento Folklórico Español*. Madrid: Editorial Gredos, S.A.

Leal, J. (1994). Introdução. In Braga, T. *Contos Tradicionais do Povo Português* (Vol. I, pp.13-19). Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Leeson, R. (1985). *Reading and Righting. The past, the present and future of fiction for the young*. London: Collins.

Lesnik-Oberstein, K. (1994). *Children's Literature. Criticism and the Fictional Child*. Oxford: Clarendon Press.

Lima, F. C. P. de. (1940). *Salazar no vértice de oito séculos de História*. Porto: Domingos Barreira Editor. (Conferência pronunciada no Palácio de Cristal, na noite de 26 de Abril de 1936, no Salão nobre dos "Estudos Portugueses", organização cultural da Exmª Câmara Municipal do Porto).

Lima, F. C. P. de. (1948). *Selecção de contos populares para crianças*, (prefácio de J.A . Pires de Lima). Porto: Companhia Editora do Minho.

Lima, F. C. P. de. (1949). Prefácio. In Garrett, A. *O Romanceiro*. Porto: Livraria Simões Lopes de Manuel Barreira, Editor.

Lima, F. C. P. de. (1957). Prefácio. In *Contos para crianças (Selecção de contos populares para crianças)*. Porto: Portucalense Editora, (II série).

Lima, F. C. P. de. (1959). *Romanceiro* (Compilação). Lisboa: Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho. Col. "Cultura e Recreio".

Lima, F. C. P. de (1960). Prefácio. In *Histórias que o Povo Conta*. (Antologia de folclore infantil seleccionada e organizada por). Lisboa: Editorial Verbo.

Lima, F. C. P. de. (1983). *Na Linha de Fogo (discursos e conferências)*. Porto: Livraria Civilização Editora.

Lima, M. C. (1956, Dezembro). Nua Verdade e Fantasia. *Vértice*, 156, 599-603.

Lima, M. C. F. P. de (1966, Janeiro). A F.N.A.T. e a Etnografia. *Revista de Etnografia*, 11, Vol.VI, Tomo I.

Lisboa, E. (1999, junho-dezembro). Correspondência. José Régio/ Fernando Lopes-Graça. *Boletim do Centro de Estudos Regianos – Trinta Anos. José Régio (1901-1969).* (dir. de Eugénio Lisboa), 4-5, Câmara Municipal de Vila do Conde, 41-50.

Lisboa, M. M. (1994). O tema da dissidência na obra de José Régio: Releituras e tresleituras das *Histórias de Mulheres*. In *Ensaios Críticos sobre José Régio* (pp.231-255). Porto: Edições Asa.

Lopes, A. C. M. (1987). *Analyse Sémiotique de Contes Traditionnels Portugais*. Coimbra: INIC - Centro de Literatura da Universidade de Coimbra.

Lopes, J. (1993, Novembro 6). O cinema existe. *O Expresso*.

Lopes, Ó. (1996, Dezembro). Em torno do realismo social. *Vértice*, 75, (II Série).

Lopes-Graça, F. (1953 a). *Bela Bartok. Três apontamentos sobre a sua personalidade e a sua obra.* Lisboa: Gazeta Musical.

Lopes-Graça, F. (1953 b). *A canção popular portuguesa* (1ª ed.).Publicações Europa-América.

López-Vásquez, A. (1997). Introducción. In T. de Molina, *El burlador de Sevilla*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.

MacMath, R. (1994). Recasting Cinderella: How Pictures Tell the Tale. *Bookbird*, 4, Vol. 32, 29-34.

Manguel, A. (1998). *Uma História da Leitura*. Lisboa : Editorial Presença.

Marinho, M. de F. (1987). *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Martines, E. (1999, Junho-Dezembro), 4-5. Poemas dispersos de José Régio. *Boletim do Centro de Estudos Regianos. Trinta Anos. José Régio (1901-1969).* Câmara Municipal de Vila do Conde.

Martinho, F. J. B. (1980, Janeiro). Viagem, história, epígrafe. *Colóquio/ Letras. Homenagem a José Gomes Ferreira*, 53, 5-11.

Martins, M. F. (1983). *Sombras e Transparências da* Literatura (pp.97-101). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda (cap. "*Os Silos da Infância*, de António Torrado).

Martins, M. F. (1984, Maio). Para uma compreensão e fundamentação teórica do conceito de "alegoria literária". *Colóquio/ Letras*, 79, 7-15.

Mattoso, J. (1987). Sur les proverbes médiévaux portugais. In *Littérature Orale, Traditionnelle, Populaire, Actes du Colloque* (pp.533-560), Paris, 20-22 Novembre 1986. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.

Meletinsky, E. (1989). L'organisation sémantique du récit mythologique et le problème de l'index sémiotique des motifs et des sujets. In *Le Conte... pourquoi? Comment?/ Folktales... Why and how?, Actes des Journées d'Études en Littérature Orale. Analyse des contes - Problèmes de méthodes* (pp.21-33). Paris, 23-26 mars, 1982. Paris: Éditions du CNRS.

Melo, D. S. de. (1997). *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958).* Tese de Mestrado em História dos Séculos XIX e XX, apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Mieder, W. (1993). Fairy-tale allusions in Modern German Aphorisms. In Haase, D. (Ed.) *The reception of Grimms' fairy tales. Responses, Reactions, Revisions* (pp.149-166). Detroit: Wayne State University Press.

Miguéis, J. R. (1974). *As Harmonias do "Canelão". Reflexões de um burguês.II.* Lisboa: Estúdios Cor.

Miguéis, J. R. (1996). *É preciso apontar.* Lisboa: Círculo dos Leitores.

Mindlin, D. M. V. (1994). José Régio: a enunciação mascarada. In *Ensaios Críticos sobre José Régio* (pp.73-93). Porto: Edições Asa.

Monteiro, A. C. (1940, Setembro 7). Notas de leitura. José Régio – *Biografia.* I. *Seara Nova*, 682.

Monteiro, A. C. (1940, Setembro 21). Notas de leitura. José Régio – *Biografia.* II. *Seara Nova*, 684.

Monteiro, A. C. (1942, Dezembro 10). *O Príncipe com Orelhas de Burro*, de José Régio.I. Ideia geral da obra. *Diário Popular.*

Monteiro, A. C. (1942, Dezembro 17). *O Príncipe com Orelhas de Burro*, de José Régio.II. Sobre a intenção final do romance. *Diário Popular.*

Monteiro, O. M. C. P. (1971). *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação* (2 Vols.). Dissertação de Doutoramento em Filologia Românica, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Morão, P. (2000). O Poeta Andante, um Fingidor em Prosa. In *José Gomes Ferreira. Operário das palavras* (pp.21-28). (Catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento), org. Raúl Hestnes Ferreira, Câmara Municipal de Lisboa.

Mourão-Ferreira, D. (1977). *Presença da presença.* Brasília editora.

Nagy, O. (1989). Some types of the comparative tale analysis. In *Le Conte... pourquoi? Comment?/ Folktales... Why and how?* (pp.231-251). Paris : Éditions du CNRS.

Namora, F. (1977, Julho). Testemunhos. *Colóquio/ Letras,* 38, 52-53.

Namorado, J. (1963, Junho). Poetas de Hoje. *Vértice*, 237, 305-309.

Nascimento, B. do (1989). O romanceiro tradicional nas áreas periféricas. In *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del Coloquio Internacional del Romancero* (pp.333-340), (Sevilla - Puerto de Santa María - Cádiz, 23-26 de Junio de 1987). Fundación Machado - Universidade de Cádiz.

Neumann, S. (1993). The brothers Grimms as collectors and editors of german folktales. In Haase, D. (Ed.) *The reception of Grimms' fairy tales. Responses, Reactions, Revisions* (pp.24-40). Detroit: Wayne State University Press.

Notas de leitura e informação bibliográfica - *Romanceiro Geral do Povo Português* [org. de A. Redol]. (1960, Junho-Julho). *Seara Nova*, 1376-1377.

Noticiário [sobre a publicação da revista *Etnografia*] (1960, Abril). *Seara Nova*, 1374.

Nouveau Bizarre - Les contes de fées. (1995, Fevereiro), 1. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres S.A.

Oliveira, C. & Ferreira, J. G. (s/d). *Exemplos, Sentenças e Proveitos. Contos Tradicionais.* Lisboa: Iniciativas Editoriais.

Oliveira, E. V. de (1993a). Introdução. In Coelho, A. *Contos Populares Portugueses* (pp.13-39) (3ª ed.). Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Oliveira, M. do N. (1992). *O fantástico nos contos de Álvaro do Carvalhal.* Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Orta, J. A. (1990). Reflexões sobre a cultura. *Ler Educação. Revista da Escola Superior de Educação de Beja*, 1, 97-102.

Paulme, D. (1986). *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains.* Paris: Gallimard, (1ª ed. 1976).

Péju, P. (1990). *La petite fille dans la forêt des contes.* Paris. Éditions Robert Laffont. (1ª ed. 1981).

Petrini, E. (1981). *Estudio critico de la literatura juvenil.* Madrid: Ediciones Rialp, S. A.

Pires, D. (1986). *Dicionário das Revistas Literárias Portuguesas do Séc. XX.* Lisboa: Contexto.

Pires, M. da N. (1996). Diálogos entre tradição oral e literatura escrita : magia e subversão. *Educare/ Educere – Revista da Escola Superior de Educação de Castelo Branco*, 2, 117-125.

Pires, M. da N. (2000). Representações de Portugal na obra de Alice Vieira – Desdobramentos do olhar. In *No Branco do Sul as Cores dos Livros. Encontro sobre Literatura para Crianças e Jovens* (pp.43-62), Beja, 25 e 26 de Fevereiro de 1999. Lisboa: Editoral Caminho.

Pires, M. da N. C. (1990). A outra caixa de Pandora: o depósito sagrado da escrita. *Ler Educação. Revista da Escola Superior de Educação de Beja*, 1, 19-26.

Pondé, G. & Yunes, E. (1988). *Leitura e Leituras da Literatura Infantil*. São Paulo: Editora FTD S. A.

Presença. Folha de Arte e Crítica, 1927-1940.

Príncipe com Orelhas de Burro (1943, Janeiro 14) (artigo não assinado). *O Primeiro de Janeiro*.

Príncipe com Orelhas de Burro, de José Régio (1947, Janeiro 15) (artigo não assinado). *Diário de Lisboa*.

Propp, V. (1992). *Morfologia do conto* (3ªed.). Lisboa: Vega, (1ª ed. russa 1928).

Redol, A. (1964). *Romanceiro Geral do Povo Português*. Lisboa: Iniciativas Editoriais.

Régio, J. (1943, Janeiro 14). Uma carta de José Régio sobre *O Príncipe com Orelhas de Burro*. *Diário Popular*.

Régio, J. (1949, Setembro 3). Para uma teoria da crítica compreensiva. II. b) Da hostilidade à arte. *Seara Nova*, 1130.

Régio, J. (1950, Fevereiro 18-25). Para uma teoria da crítica compreensiva. II. c) Da pseudo-democratização da crítica. *Seara Nova*, 1154-1155.

Régio, J. (1968, Fevereiro 14). À beira dum centenário: Álvaro do Carvalhal e o seu prefaciador J. Gaspar Simões. *O Primeiro de Janeiro*.

Régio, J. (1968, Maio 27). Sobre o estilo de Álvaro do Carvalhal. *O Primeiro de Janeiro*.

Régio, J. (1968, Março 6). Álvaro do Carvalhal e a literatura fantástica. *O Primeiro de Janeiro*.

Régio. J. (1927, Março 10). Literatura Viva. *Presença*, 1.

Reis, C. (1983). *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*. Coimbra: Almedina.

Reis, C. (1995). *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Almedina.

Revista de Etnografia (1963-1972). (dir. Fernando de Castro Pires de Lima).

Revista do Minho (1889-1914).

Ribeiro, E. (1999, Dezembro). Régio e a ilustração: a gratificante evidência. *Boletim do Centro de Estudos Regianos – Trinta Anos. José Régio (1901-1969)*. (dir. de Eugénio Lisboa), 4-5. Câmara Municipal de Vila do Conde, 116-126.

Ricoeur, P. (1983). *A Metáfora Viva* (Introdução de Miguel Baptista Pereira). Porto: Rés-editora.

Robin, R. (1995). Extensão e Incerteza da Noção de Literatura. In *Teoria Literária* (pp.59-65) (dir. de M. Angenot, J. Bessière, D. Fokkema & E. Kushner). Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Rohrich, L. (1986). Introduction. In Bottigheimer, R., *Fairy tales and society. Illusion, Allusion and Paradigm* (pp.1-9). Philadelphia: University of Pensylvania Press.

Rosas, F. & Brito, J.M.B. (1996). *Dicionário de História do Estado Novo* (Vol.I).Lisboa: Círculo dos Leitores.

Rossi-Landi, F. (1980). *Ideologia*. Barcelona: Editorial Labor S.A

Rowe, K. E. (1986). To spin a yarn: the female voice in Folklore and fairy tale. In Bottigheimer, R. *Fairy tales and society. Illusion, Allusion and* Paradigm(pp.53-74). Philadelphia: University of Pensylvania Press.

Salema, Á. (1963, Junho 13). Aventuras de João sem Medo, por José Gomes Ferreira. *Diário de Lisboa*.

Savater, F. (1986). *La infancia recuperada*. Madrid: Alianza Editorial/ Taurus Ediciones.

Schenda, R. (1986). Telling tales - Spreading tales: change in the communicative forms of a popular genre. In Bottigheimer, R. *Fairy tales and society. Illusion, Allusion and* Paradigm (pp.75-94). Philadelphia : University of Pensylvania Press.

Seara Nova, 1921-1979 (anos consultados: 1940 a 1969).

Sébillot, P. (1967). *Les littératures populaires de toutes les nations*. (10 Vols.) Paris: G.-P. Maisonneuve & Larose, Éditeurs.

Seixo, M. A. (1999). Serventia e Servidão da Literatura. *Incidências*, 1, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Lisboa: Edições Colibri, 9-15.

Sena, J. (1949, Abril 2). Surrealismo I. (A propósito de uma exposição e de algumas publicações conexas). *Seara Nova*, 1108.

Sena, J. (1949, Junho 4). Surrealismo II. (A propósito de uma exposição e de algumas publicações conexas). *Seara Nova*, 1108.

Sena, J. (1949, Julho 2). Surrealismo III. (Conclusão, tendo em apêndice uma ode absolutamente surrealista e adequada às circunstâncias). *Seara Nova*, 1108.

Sena, J. De. (1977). *Régio, Casais, a "presença" e outros afins*. Brasília Editora.

O Senhor Doutor (1933, Março – Outubro) (ano consultado). Lisboa.

Serrano, R. L. (1986). *La recogida de literatura tradicional como actividad educativa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Sessão testemunhal sobre o neo-realismo. (1996, Dezembro). *Vértice*, 75, (II Série), 59-89.

Silva, V. M. de A. e (1982). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.

Silveira, P. (1958, Agosto-Setembro). José Leite de Vasconcellos nas ilhas de baixo. *Seara Nova*, 1352-1353. (Publicado posteriormente em livro: (1959). Lisboa: Seara Nova.).

Simões, J. G. (1943, Fevereiro 11). *Davam grandes passeios ao domingo*, novela, e *O Príncipe com Orelhas de Burro*, história para crianças grandes, por José Régio. *Diário de Lisboa*.

Simões, J. G. (1963, Dezembro 5). Aventuras Maravilhosas de João sem Medo: romance, por José Gomes Ferreira. *Diário de Notícias*.

Simonsen, M. (1984). *Le conte populaire*. Paris : PUF.

Síntese doutrinária para um programa seareiro (1961, Setembro-Outubro). *Seara Nova*, 1391-92, 181, 189 e 212.

Sobre o aproveitamento estético do folclore (Inquérito) (1965, Agosto). *Vértice*, 263.

Sobre o aproveitamento estético do folclore (Inquérito) (1965, Junho). *Vértice*, 261.

Sobre o aproveitamento estético do folclore (Inquérito) (1965, Julho). *Vértice*, 262.

Soriano, M. (1975). *Guide de Littérature pour la jeunesse*. Paris: Flammarion.

Soriano, M. (1989). *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*. Paris: Gallimard, (1ª ed.1968).

Stone, K. F. (1986). Feminist Approaches to the Interpretation of Fairy Tales. In Bottigheimer, R. (Ed.) *Fairy tales and society. Illusion, Allusion and Paradigm* (pp.229-236). Philadelphia : University of Pensylvania Press.

Tatar, M. (1986). Born Yesterday : Heroes in the Grimms' Fairy. In Bottigheimer, R. *Fairy Tales and Society. Ilusion, Allusion and Paradigm* (pp.95-114). Philadelphia: University of Pensylvania Press.

Thompson, S. (1932). *Motiv-Index of Folk Literature - A classification of narrative elements in folk-tales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends* (6 Vols.). Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

Torrado, A. (1994). *Da escola sem sentido à escola dos sentidos*. Porto: Livraria Civilização Editora, (1ª ed. 1988).

Torres, A. P. (1964, Janeiro). *Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo*, de José Gomes Ferreira. *Seara Nova*, 1419.

Torres, A. P. (1966, Maio). Um estilo de contrastes para um mundo de contrastes. *Imitação dos Dias*, de José Gomes Ferreira. *Seara Nova*, 1447.

Torres, A. P. (1975a, Março 13 e 21). Aventuras de João sem Medo ou a chave da abóboda do Mundo Gomes-Ferreiriano. *Diário de Notícias* (Supl. Artes & Letras).

Torres, A. P. (1975b). *Vida e Obra de José Gomes Ferreira*. Amadora: Liv. Bertrand

Traça, M. E. (1992). *O Fio da Memória - do conto popular ao conto para crianças*. Porto: Porto Editora.

Traça, M. E. (1994). O Tradicional na obra de António Torrado. In *25 anos de vida literária de António Torrado* (pp.23-29). Porto: Editora Civilização.

Vasconcelos, J. C. de.(1963, Julho). Os gramofones... sem asas. *Vértice*, 238.

Vaz, M. da G. B. (1994). Mito e Metamorfose no Reino da Traslândia (uma leitura do símbolo em *O príncipe com Orelhas de Burro*). In *Ensaios Críticos sobre José Régio* (pp.207-228). Porto: Edições Asa.

Velay-Vallantin, C. (1992). *L'histoire des contes*. Fayard.

Veloso, R. M. (1994). *A Obra de Aquilino Ribeiro para crianças. Imaginário e fantasia*. Porto: Porto Editora.

Ventura, A. (1977). *José Régio. Correspondência Familiar. Cartas a seus pais* (org., introdução e notas de). Portalegre: Câmara Municipal, Centro de Estudos José Régio.

Ventura, A. (1994b). *José Régio – Correspondência* (Introdução e notas de). Portalegre: Câmara Municipal, Centro de Estudos José Régio.

Viana, L. D. (1990). *El Romancero*. Madrid: Anaya.

Warner, M. (1995). *From the Beast to the Blonde on Fairy Tales and Their Tellers*. London: Vintage.

Yolen, J. (1993). The Brothers Grimm and Sister Jane. In Haase, D. (Ed.) *The reception of Grimms' fairy tales. Responses, Reactions, Revisions* (pp.283-289). Detroit: Wayne State University Press.

Zima, P. (1981). Les mécanismes discursifs de l'idéologie. *Revue de l'Institut de Sociologie*, 4. Bruxelles.

Zipes, J. (1989). *The Brothers Grimm. From enchanted forests to the modern world*. New York & London: Routledge.

Zipes, J. (1986). *Les Contes de Fées et l'art de la subversion*. Paris: Payot.

Zipes, J. (1993a). The Struggle for the Grimms' Throne: The Legacy of the Grimms' Tales in the FRG and GDR since 1945. In Haase, D. (Ed.). *The reception of Grimms' fairy tales. Responses, Reactions, Revisions* (pp.167-206). Detroit: Wayne State University Press.

Zipes, J. (1993b). *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood* (Ed.) (2ª ed.). New York/ London: Routledge.

Zipes, J. (1995, Fevereiro). La Belle au Bois Dormant. Du conte de fées au mythe. *Nouveau Bizarre - Les contes de fées*, 1. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres S.A., 20-29.

APÊNDICE BIBLIOGRÁFICO

I. BIBLIOGRAFIA PASSIVA (Organizada por Secções)

Secção I: Literatura tradicional e oral

1. Geral

Alçada, J. N. M. (1982-83). Teatralidade e Intertextualidade do tema da morte do príncipe Dom Afonso de Portugal nas Literaturas Culta e Popular. *Revista Lusitana* (Nova série), 3, 69-101.

Almendral Oppermann, A. I. (1992). Existencia y poder de las figuras acuáticas femeninas en la cultura popular centroeuropea. Su significatión mitológico-religiosa. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Tomo XLVII, 217-240.

Amores García, M. (1993). Del Folclor a la literatura: Vida de Pedro Saputo. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Tomo XLVIII, Cuaderno Primero, 103-123

Armistead, S. G. (1993). The Spanish Tradition in Luisiana e Isleño Folkliterature, (recensão crítica de José Manuel Pedrosa). *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Tomo XLVIII, Cuaderno Primero, 256-259.

Bakthine, M. (1994). *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard. (1ª tradução do russo para francês: 1970).

Bénichou, P. (1968). *Creación Poética en el Romancero Tradicional*. Madrid: Editorial Gredos, S.A.

Braga, T. (1987). *História da Poesia Popular Portuguesa*. Edição fac-similada, Lisboa: Vega.

Briggs, K. (1992). *Diccionario de las hadas*. Barcelona: José J. de Olañeta. (ed. orig. 1976)

Burke, P. (1994). *Popular Culture in Early Modern Europe*. England: Scolar Press, (1ª ed. 1978).

Cadernos de Antropologia – Literatura Popular. Bibliografía. (1980), 6, (Org. de Isilda Figueiras), Universidade de Coimbra, Museu e Laboratório Antropológico

Camarasa, A. V. (1990). *Filología y Saber Popular*. Cáceres: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes.

Cascudo, L. da C. (1984). *Literatura Oral no Brasil*. Editora Itatiaia Limitada/ Editora da Universidade de São Paulo.

Catalán, D. (1984). *Teoría General y Metodología del Romancero Pan-Hispánico. Catálogo General Descriptivo* (Vol. I). Madrid: Seminario Menéndez Pidal.

Catalán, D. (1997). *Arte Poética del romancero oral. Parte 1ª - Los textos abiertos de creación colectiva.* Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A.

Catalán, D. (1998). *Arte Poética del romancero oral. Parte 2ª - Memoria, invención, artificio.* Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A.

Coelho, F. A. (1993b). *Obra Etnográfica - Festas, Costumes e outros materiais para uma Etnologia de Portugal* (Vol.I). (org. e prefácio de João Leal). Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Coelho, F. A. (1993c). *Obra Etnográfica - Cultura Popular e Educação* (Vol. II.). (org. e prefácio de João Leal). Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Correia, J. D. P. (1993). Introdução. In *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa* (Vol.I, pp.9-63). Lisboa: INIC.

Critique - Littératures Populaires. Du Dit à l'Écrit. (1980, Mars). Revue générale des publications françaises et étrangères, nº 394, Tome XXXVI. Paris : Editions de Minuit.

Debax, M. & Andrade, B. F. T. de (1987). Le flambeau pour enseigne. In *Littérature Orale, Traditionnelle, Populaire. Actes du Colloque* (pp.127-140). Paris, 20-22 Novembre 1986. Paris : Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.

Diniz, M. A. S. (1994). *As Fadas não foram à Escola.* Porto: Edições Asa.

Duarte, A. (1947, Dezembro 27 – 1948, Janeiro 10). Um esquema do Cancionaeiro Popular Português. *Seara Nova*, 1065-1067.

Ferré, P. (1982). Nota Prévia. In T. Braga, *Romanceiro Geral Português* (Vol.I, pp.IX – XLVII). Edição fac-similada. Lisboa: Vega.

Ferré, P. (1986). (edição crítica de). Introdução. In A. T. Pires, *Lendas e Romances.* Lisboa: Editorial Presença.

Ferré, P. (1993). *Literatura Tradicional e Oral* - Relatório para o concurso para Professor Associado. Lisboa: Universidade Nova, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

Frenk, M. (1997). *Entre la voz y el silencio.* Madrid: Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos.

Gaignebet, C. (1986). *El folklore obsceno de los niños.* Barcelona: Editorial Alta Fulla. (ed. orig. fr.1974).

Guerreiro, M. V. (1981). Gil Vicente e os motivos populares: um conto na 'Farsa de Inês Pereira'. *Revista Lusitana,* (Nova Série), 2, 31-61.

Guerreiro, M. V. (1982). *Guia de recolha da literatura popular* (2ª ed.). Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, Departamento de Etnologia.

Guerreiro, M. V. (1987). Littérature populaire: autour d'un concept. In *Littérature Orale, Traditionnelle, Populaire. Actes du Colloque* (pp.11-19), Paris, 20-22 Novembre 1986. Paris : Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.

Littérature Orale, Traditionnelle, Populaire. Actes du Colloque. (1987). Paris, 20-22 Novembre 1986, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Paris.

Manguel, A. (1998). *Uma História da Leitura*. Lisboa : Editorial Presença.

Mattoso, J. (1987). Sur les proverbes médiévaux portugais. In *Littérature Orale, Traditionnelle, Populaire, Actes du Colloque* (pp.533-560), Paris, 20-22 Novembre 1986. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.

Nascimento, B. do (1989). O romanceiro tradicional nas áreas periféricas. In *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del Coloquio Internacional del Romancero* (pp.333-340), (Sevilla - Puerto de Santa María - Cádiz, 23-26 de Junio de 1987). Fundación Machado - Universidade de Cádiz.

Notas de leitura e informação bibliográfica - *Romanceiro Geral do Povo Português* [org. de A. Redol]. (1960, Junho-Julho). *Seara Nova*, 1376-1377.

Noticiário [sobre a publicação da revista *Etnografia*] (1960, Abril). *Seara Nova*, 1374.

El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del Coloquio Internacional del Romancero (1989), (Sevilla - Puerto de Santa María - Cádiz, 23-26 de Junio de 1987), Fundación Machado - Universidade de Cádiz.

Serrano, R. L. (1986). *La recogida de literatura tradicional como actividad educativa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Silveira, P. (1958, Agosto-Setembro). José Leite de Vasconcellos nas ilhas de baixo. *Seara Nova*, 1352-1353. (Publicado posteriormente em livro: (1959). Lisboa: Seara Nova.)

Sobre o aproveitamento estético do folclore (Inquérito) (1965, Junho). *Vértice*, 261.

Sobre o aproveitamento estético do folclore (Inquérito) (1965, Julho). *Vértice*, 262.

Sobre o aproveitamento estético do folclore (Inquérito) (1965, Agosto). *Vértice*, 263.

Le Temps de l'Enfance. Cahiers de Littérature Orale. (1993), 33. Paris : Centre Nacional de la Recherche Scientifique.

Viana, L. D. (1990). *El Romancero*. Madrid: Anaya.

2. Conto

Actas do Congresso Internacional de Etnografia. Colóquio sobre o Conto Popular, Promovido pela Câmara Municipal de Santo Tirso de 10 a 18 de Julho de 1963, Edição da Junta de Investigação do Ultramar, Volume Sexto.

Atwood, M. (1993). Grimms' Remembered. In Haase, D. (ed.). *The reception of Grimms' fairy tales. Responses, Reactions, Revisions* (pp.290-292). Detroit: Wayne State University Press.

Bastos, J. G. P. (1978). A Bela e o Monstro na literatura oral portuguesa - uma abordagem estrutural dinâmica. *Colóquio/ Letras*, 44.

Bettelheim, B. (1985). *Psicanálise dos contos de fadas*. Lisboa: Betrand. (ed. or. francesa 1975).

Bottigheimer, R. (Ed.) (1986). *Fairy tales and society. Illusion, Allusion and Paradigm*. Philadelphia : University of Pensylvania Press.

Bottigheimer, R. (1986). Silenced Women in the Grimms' Tales: The "Fit" between Fairy Tales and Society in their Historical Context. In Bottigheimer, R. (Ed.) *Fairy tales and society. Illusion, Allusion and Paradigm* (pp.115-131). Philadelphia : University of Pensylvania Press.

Bouvier, J.-C. (1987). Contes de l´écrit - contes de l'oral: l'opposition est-elle pertinente?. In *Litérature Orale Traditionnelle Populaire. Actes du Colloque* (pp.317-330). Paris, 20-22 Novembre 1986. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.

Calvino, I. (1999). *Sobre o Conto de Fadas*. Lisboa : Editorial Teorema.

Cardigos, I. (1996). *In and Out of Enchantment: Blood Symbolism and Gender in Portuguese Fairytales*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

Coelho, N. (1987). *O Conto de Fadas*. São Paulo : Editora Ática S.A

Le Conte, pourquoi? Comment? / Folktales, why and how?, Actes des Journées d'Études En Littérature Orale. Analyse des contes - Problèmes de méthodes. (1989). Paris, 23-26 mars 1982. Paris: Éditions de Centre National de la Recherche Scientifique.

Cortez-Mesquita, M.. T. M. B. (1998). *Os Contos de Grimm em Portugal. Estudo da Recepção dos Kinder – und Hausmärchen entre 1837 e 1910*. Dissertação de Doutoramento em Literatura (Literatura Alemã), apresentada à Universidade de Aveiro.

Dundes, A. (1986). Fairy tales from a folkloristic perspective. In Bottigheimer, R., *Fairy tales and society. Illusion, Allusion and Paradigm* (pp.259-269). Philadelphia: University of Pensylvania Press.

Dundes, A. (1989). The symbolic equivalence of allomotifs: towards a method of analysing folktales. In *Le Conte... pourquoi? Comment?/ Folktales... Why and how?, Actes des Journées d'Études En Littérature Orale. Analyse des contes - Problèmes de* méthodes (pp.187-199). Paris, 23-26 mars 1982. Paris : Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.

Emílio, M. G. T. (1989). *Metamorfoses de uma demanda. Adolfo Coelho e os "Contos Populares Portugueses" (1879).* Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Faria, M. C. N. de (1987). *O ciclo de contos do "Animal -Noivo/a" na tradição oral portuguesa* (2 Vols.). Dissertação de Mestrado em Literaturas Clássicas (Área de Literaturas Comparadas). Lisboa: Faculdade de Letras.

Franz, M.-L. v. (1981). *Interprétation d'un conte. L'Ane d'Or* (2ª ed.). Paris: La Fontaine de Pierre.

Franz, M.-L. v. (1990). *Símbolos de redención en los cuentos de hadas.* Barcelona: Ediciones Luciérnaga, (ed. orig. 1980).

Franz, M.-L. v. (1993a). *La femme dans les contes de fées.* Paris: Éditions Albin Michel S.A., (ed. orig. 1972).

Franz, M.-L. v. (1993b). *L'interprétation des contes de fées.* Paris: Editions Jacqueline Renard, (ed. orig. 1970).

Fromm, E. *The forgotten language. An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales and Myths.* New York: grove Weidenfeld, s/d.

García Collado, M. (1992). El cuento folklorico y sus adaptaciones. Entre la tradición oral y la fijación escrita. Três apropriaciones del cuento *Juan el oso. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Tomo XLVII, 179-191.

Grolnick, S. A. (1986). Fairy Tales and Psychoterapy. In Bottigheimer, R. (Ed.), *Fairy tales and society. Illusion, Allusion and Paradigm* (pp.203-215). Philadelphia: University of Pensylvania Press.

Haase, D. (Ed.) (1993). *The reception of Grimms' fairy tales. Responses, Reactions, Revisions.* Detroit: Wayne State University Press.

Heisig, J. W. (1976). *El Cuento detràs del Cuento. Un Ensayo sobre Psique y Myto.* Buenos Aires: Editorial Guadalupe.

Hyman, T. S. (1993). "Cut it down, and you will find something at the roots". In Haase, D. (Ed.) *The reception of Grimms' fairy tales. Responses, Reactions, Revisions* (pp.293-300). Detroit: Wayne State University Press.

Jarvis, S. (1993). Trivial Pursuit? Women Deconstructing the Grimmian Model in the *Kaffeterkreis*. In Haase, D. (Ed.) *The reception of Grimms' fairy tales. Responses, Reactions, Revisions* (pp.102-126). Detroit: Wayne State University Press.

Jason, H. (1989). The fairy tale of active heroine: an outline for discussion. In *Le Conte... pourquoi? Comment?/ Folktales... Why and how?. Actes des Journées d'Études en Littérature Orale. Analyse des contes - Problèmes de méthodes* (pp.79-97). Paris, 23-26 mars, 1982. Paris : Éditions du CNRS.

Jean, G. (1990). *Le pouvoir des contes*. Belgique: Casterman, (1ª ed. 1981).

Leal, J. (1994). Introdução. In Braga, T. *Contos Tradicionais do Povo Português* (Vol. I, pp.13-19). Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Lima, F. C. P. de. (s/d). A Bela e o Monstro. Raiz dum Mito Universal. Separata da *Revista de Etnografia e História*, 29, Junta Distrital do Porto.

Loiseau, S. (1992). *Les pouvoirs du conte*. Paris : Presses Universitaires de France.

Lopes, A. C. M. (1982-83). Contos de manhas e artimanhas na Literatura Tradicional Portuguesa. *Revista Lusitana* (Nova série), 4, 121-148.

Lopes, A. C. M. (1987). *Analyse Sémiotique de Contes Traditionnels Portugais*. Coimbra: INIC - Centro de Literatura da Universidade de Coimbra.

MacMath, R. (1994). Recasting Cinderella: How Pictures Tell the Tale. *Bookbird*, 4, Vol. 32, 29-34.

Meletinsky, E. (1989). L'organisation sémantique du récit mythologique et le problème de l'index sémiotique des motifs et des sujets. In *Le Conte... pourquoi? Comment?/ Folktales... Why and how?, Actes des Journées d'Études en Littérature Orale. Analyse des contes - Problèmes de méthodes* (pp.21-33). Paris, 23-26 mars, 1982. Paris: Éditions du CNRS.

Mieder, W. (1993). Fairy-tale allusions in Modern German Aphorisms. In Haase, D. (Ed.) *The reception of Grimms' fairy tales. Responses, Reactions, Revisions* (pp.149-166). Detroit: Wayne State University Press.

Nagy, O. (1989). Some types of the comparative tale analysis. In *Le Conte... pourquoi? Comment?/ Folktales... Why and how?* (pp.231-251). Paris : Éditions du CNRS.

Neumann, S. (1993). The brothers Grimms as collectors and editors of german folktales. In Haase, D. (Ed.) *The reception of Grimms' fairy tales. Responses, Reactions, Revisions* (pp.24-40). Detroit: Wayne State University Press.

Nouveau Bizarre - Les contes de fées. (1995, Fevereiro), 1. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres S.A.

Oliveira, E. V. de (1993a). Introdução. In Coelho, A. *Contos Populares Portugueses* (pp.13-39) (3ª ed.). Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Parvaux, S. (1981). Histoires d'un peuple. Posfácio a *La princesse Guenon/A princesa macaca*, org. de Pierre Léglise-Costa. Paris: Gallimard, Col. "Folio Junior/ Bilingue".

Paulme, D. (1986). *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains.* Paris: Gallimard, (1ª ed. 1976).

Péju, P. (1990). *La petite fille dans la forêt des contes.* Paris. Éditions Robert Laffont. (1ª ed. 1981).

Propp, V. (1992). *Morfologia do conto* (3ªed.). Lisboa: Vega, (1ª ed. russa 1928).

Rohrich, L. (1986). Introduction. In Bottigheimer, R., *Fairy tales and society. Illusion, Allusion and Paradigm* (pp.1-9). Philadelphia: University of Pensylvania Press.

Rosário, L. J. da C. (1986). *Narrativa Africana de Expressão Oral (Transcrita em Português).* Dissertação em Literatura Africana de Língua Portuguesa, Universidade de Coimbra.

Rowe, K. E. (1986). To spin a yarn: the female voice in Folklore and fairy tale. In Bottigheimer, R. *Fairy tales and society. Illusion, Allusion and* Paradigm(pp.53-74). Philadelphia: University of Pensylvania Press.

Schenda, R. (1986). Telling tales - Spreading tales: change in the communicative forms of a popular genre. In Bottigheimer, R. *Fairy tales and society. Illusion, Allusion and* Paradigm (pp.75-94). Philadelphia : University of Pensylvania Press.

Simonsen, M. (1984). *Le conte populaire.* Paris : PUF.

Soriano, M. (1989). *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires.* Paris: Gallimard, (1ª ed.1968).

Sousa, M. L. M. de (1992). Prefácio. In Pedroso, C. *Contos Populares Portugueses* (pp.9-28) (5ª ed.). Lisboa: Vega.

Stone, K. F. (1986). Feminist Approaches to the Interpretation of Fairy Tales. In Bottigheimer, R. (Ed.) *Fairy tales and society. Illusion, Allusion and Paradigm* (pp.229-236). Philadelphia : University of Pensylvania Press.

Tatar, M. (1986). Born Yesterday : Heroes in the Grimms' Fairy. In Bottigheimer, R. *Fairy Tales and Society. Ilusion, Allusion and Paradigm* (pp.95-114). Philadelphia: University of Pensylvania Press.

Thomassaint, J. (1991). *Conte et (ré)éducation.* Lyon: Chronique Sociale.

Thompson, S. (1932). *Motiv-Index of Folk Literature - A classification of narrative elements in folk-tales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends* (6 Vols.). Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

Traça, M. E. (1992). *O Fio da Memória - do conto popular ao conto para crianças*. Porto: Porto Editora.

Velay-Vallantin, C. (1992). *L'histoire des contes*. Fayard.

Warner, M. (1995). *From the Beast to the Blonde on Fairy Tales and Their Tellers*. London: Vintage.

Yolen, J. (1993). The Brothers Grimm and Sister Jane. In Haase, D. (Ed.) *The reception of Grimms' fairy tales. Responses, Reactions, Revisions* (pp.283-289). Detroit: Wayne State University Press.

Zipes, J. (1986). *Les Contes de Fées et l'art de la subversion*. Paris: Payot.

Zipes, J. (1989). *The Brothers Grimm. From enchanted forests to the modern world*. New York & London: Routledge.

Zipes, J. (1993a). The Struggle for the Grimms' Throne: The Legacy of the Grimms' Tales in the FRG and GDR since 1945. In Haase, D. (Ed.). *The reception of Grimms' fairy tales. Responses, Reactions, Revisions* (pp.167-206). Detroit: Wayne State University Press.

Zipes, J. (1993b). *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood* (Ed.) (2ª ed.). New York/ London: Routledge.

Zipes, J. (1995, Fevereiro). La Belle au Bois Dormant. Du conte de fées au mythe. *Nouveau Bizarre - Les contes de fées*, 1. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres S.A., 20-29.

Secção II: Literatura Infantil

Bravo-Villasante, C. (1977). *História da Literatura Infantil Universal*. Lisboa: Vega.

Bravo-Villasante, C. (1989). *Ensayos de Literatura Infantil*. Universidad de Murcia.

Cervera, J. (1990). Problemas de la literatura escrita para niños. In *Literatura Infantil*, (coord. de P. Cerrillo & J. G. Padrino). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Cervera, J. (1991). *Teoria de la Literatura Infantil*. Bilbao: Universidad de Deusto, Ediciones Mensajero.

24º Congreso Internacionaldel IBBY de Literatura Infantil y Juvenil. Literatura Infantil, espacio de libertad. Memoria. (1995). Sevilla 11-15 Octubre 1994. Madrid: Organización Española para el Libro Infantil y Juvenil (OEPLI).

Diogo, A. L. (1994). *Literatura Infantil. História, Teoria, Interpretações.* Porto: Porto Editora.

Escarpit, D. (1981). *La littérature d'enfance et de jeunesse.* Paris: Presses Universitaires de France.

Gomes, A. (1979). *A Literatura para a Infância*: Lisboa, Torres & Abreu Editores.

Gomes, J. A. (1991). *Literatura para crianças e jovens. Alguns Percursos.* Lisboa : Caminho.

Gomes, J. A. (1993). *A Poesia na Literatura para a Infância.* Porto: Edições Asa.

Held, J. (1977). *L'imaginaire au pouvoir.* Paris : Les Éditions Ouvrières.

Jean, I. (1977). *La Littérature Enfantine* (5ª ed.). Paris : Les Éditions Ouvrières, Dessain et Tolra.

Jean, G. (1979). *Les voies de l'Imaginaire Enfantin - Les contes. Les poèmes. Le réel.* Paris: Scarabée.

Jean, G. (1991). *Pour une pédagogie de l'imaginaire.* Casterman.

Khède, S. S. (1983, Dezembro). A marca cultural da dominação nos textos infanto-juvenis. *Ciência e Cultura*, 35 (12), 1853-1860. Campinas, Brasil.

Khède, S. S. (1980, Out.-Dez.). Literatura *Infanto Juvenil*: Ideologia e Consciência. *Revista Tempo Brasileiro*, (63) 34-46.

Leeson, R. (1985). *Reading and Righting. The past, the present and future of fiction for the young.* London: Collins.

Lemos, E. (1972). *A Literatura Infantil em Portugal.* Lisboa: Ministério da Educação Nacional-DGEP, INCM.

Lesnik-Oberstein, K. (1994). *Children's Literature. Criticism and the Fictional Child.* Oxford: Clarendon Press.

Literatura Infantil (Coord. de P. Cerrillo & J. G. Padrino). (1990). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Literatura Infantil de Tradición Popular (Coord. de P. Cerrillo & J. G. Padrino). (1993). Murcia. Universidad de Castilla-La Mancha.

Manzano, M. G. del (1987). *El protagonista-niño en la literatura infantil del siglo XX. Incidencias en la personalidad del niño lector*. Madrid: Narcea, S. A. de Ediciones.

Manzano, M. G. del (1988). *A criança e a leitura*. Porto: Porto Editora.

Northon, D. (1987). *Through the eyes of a child - An introduction to children's literature*. Columbus: Merrill Publishing Company.

Perroti, E. (1986). *O texto sedutor na literatura infantile*. São Paulo: Ícone Editora.

Petrini, E. (1981). *Estudio critico de la literatura juvenil*. Madrid: Ediciones Rialp, S. A.

Pires, M. L. B. (1983). *História da Literatura Infantil Portuguesa*. Lisboa: Vega.

Poesia Infantil (coord. de P. Cerrillo & J. G. Padrino). (1990). Universidad de Castilla-La Mancha.

Pondé, G. & Yunes, E. (1988). *Leitura e Leituras da Literatura Infantil*. São Paulo: Editora FTD S. A.

Rico, L. (1986). *Castillos de Arena. Ensayo sobre literatura infantil*. Madrid: Alhambra.

Rocha, N. (1984). *Breve História da Literatura Infantil em Portugal*. Lisboa: ICALP.

Rocha, N. (1987). *Bibliografia Geral da Literatura Portuguesa para Crianças*. Lisboa: Comunicação.

Silva, V. M. de A. e (1981). Nótula sobre o conceito de literatura infantil. In D. G. de Sá, *A Literatura Infantil em Portugal. Achegas para a sua história* (Catálogo bibliográfico e discográfico). Braga: Edição da Editorial Franciscana.

Soriano, M. (1975). *Guide de Littérature pour la jeunesse*. Paris: Flammarion.

Veloso, R. M. (1994). *A Obra de Aquilino Ribeiro para crianças. Imaginário e fantasia*. Porto: Porto Editora.

Zilbermann, R. (1983, Dezembro). Literatura Infantil e a leitura na escola. *Ciência e Cultura*, 35 (12), 1841-1844. Campinas: Brasil.

Secção III: Sobre a *Presença*

Colóquio/ Letras. (1977, Julho), 38.

Guimarães, F. (1977, Junho). O que foi a 'Presença'?. *"presença, folha de arte e crítica". Publicação Comemorativa do Cinquentenário da fundação da 'presença'"*, Edição da Secretaria de Estado da Cultura, 23-52.

Hourcade, P. (1977, Julho). O Ensaio e a Crítica na presença. *Colóquio/ Letras,* 38, 20-28.

Namora, F. (1977, Julho). Testemunhos. *Colóquio/ Letras,* 38, 52-53.

Mourão-Ferreira, D. (1977). *Presença da presença.* Brasília editora.

Mourão-Ferreira, D. (1993). Esta nova Presença *da Presença*, "Introdução" a *presença.* (Tomo I). Edição Facsimilada Compacta. Lisboa: Contexto.

Régio. J. (1927, Março 10). Literatura Viva. *Presença*, 1.

Vieira-Pimentel, F. J. (1996, Abril-Setembro). Em torno do movimento da "Presença": modernismos e vanguardas. *Colóquio/ Letras*, 140/141.

Simões, J. G. (1977, Junho). A Posteridade da 'Presença', in *"presença, fôlha de arte e crítica". Publicação Comemorativa do Cinquentenário da fundação da "presença",* Edição da Secretaria de Estado da Cultura, 11-22.

Secção IV: Sobre Neo-Realismo

Dionísio, M. (1954, Janeiro). O Sonho e as Mãos. I. *Vértice*, 124, 33-37.

Dionísio, M. (1954, Fevereiro). O Sonho e as Mãos. II. *Vértice*, 125, 93-101.

Ferreira, A. P. (1989, Dezembro). Do neo-realismo como equívoco ou os equívocos em torno do neo-realismo. *Vértice*, 21, (II Série), 49-57.

Ferreira, A. P. (1996, Abril-Setembro)."Um casamento infeliz ou Os neo-realistas e o feminino. *Colóquio/ Letras*, 140/141.

Guimarães, F. (1989, Dezembro). A poesia neo-realista entre um expressionismo possível e a impossibilidade de uma objectividade verbal. *Vértice*, 21, (II Série), 59-68.

Lapa, R. (1946, Outubro 26). O muito falado e inexistente programa da *Seara Nova. Seara Nova*, 1000, 81-83.

Lima, M. C. (1956, Dezembro). Nua Verdade e Fantasia. *Vértice*, 156, 599-603.

Lopes, Ó. (1996, Dezembro). Em torno do realismo social. *Vértice*, 75, (II Série).

Lourenço, E. (1983). *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista.* (2ª ed.). Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Losa, M. *(1989,* Dezembro). O herói colectivo: um aspecto da estratégia romântica do romance neo-realista. *Vértice*, 21, (II Série), 33-42.

Pita, A. P. (1989, Dezembro). Conflito e unidade do neo-realismo português (a 'polémica interna do neo-realismo' e a difusão do marxismo em Portugal). *Vértice*, 21, (II Série), 43-47.

Reis, C. (1983). *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*. Coimbra: Almedina.

Sessão testemunhal sobre o neo-realismo. (1996, Dezembro). *Vértice*, 75, (II Série), 59-89.

Síntese doutrinária para um programa seareiro (1961, Setembro-Outubro). *Seara Nova*, 1391-92, 181, 189 e 212.

Vértice. (1989, Dezembro). (Em Questão: "O neo-realismo literário em Portugal"), 21, (II Série).

Secção V: Sobre José Régio

Alvarenga, F. (1996, Dezembro). José Régio perante a estática neo-realista. As últimas abordagens. *Vértice*, 75, (II Série).

Andrade, J. P. (1943, Agosto, 7). O Príncipe com Orelhas de Burro – por José Régio. *Seara Nova*, 834, 281-282.

Boletim do Centro de Estudos José Régio. (1989, Dezembro). (dir. de António Ventura). Número Um.

Boletim do Centro de Estudos José Régio. (1991, Dezembro). (dir. de António Ventura), Número Dois.

Boletim do Centro de Estudos Regianos – Trinta Anos. José Régio (1901-1969). (1999, Junho-Dezembro). (dir. de Eugénio Lisboa), 4-5, Câmara Municipal de Vila do Conde.

Cabral, E. (1998). *A ilusão amorosa na ficção de José Régio*. Lisboa: Vega.

Carmo, C. I. (1994). Algumas reflexões sobre *Uma Gota de Sangue* (*A Velha Casa*, 1), de José Régio. *A Cidade. Revista Cultural de Portalegre* (dir. de António Ventura), 9 (Nova Série), 67-74.

Carmo, C. I. (1996, Abril-Setembro). José Régio e Carlos Queiroz: cartas trocadas. Correspondência inédita dos tempos da *presença*. *Colóquio/ Letras*, 140/141,101-131.

A Cidade. Revista Cultural de Portalegre. José Régio e D'Assumpção. (1990, Janeiro/Junho). (dir. de António Ventura), 4/5 (Nova Série), Julho/Dezembro 1989.

Colóquio/ Letras. (1973, Janeiro), 11.

Colóquio/ Letras. (1977, Julho), 38.

Dias, A. C. (1968, Setembro). A crítica da cegueira e a cegueira da crítica. *Seara Nova*, 1475.

Dionísio, S. (1954, Fevereiro). Teatro de José Régio. *Seara Nova*, 1285-1286.

Dionísio, S. (1955, Maio-Junho). *A Chaga do Lado*, de José Régio. *Seara Nova*, 1305-1306.

Ensaios Críticos sobre José Régio. (1994). Porto. Edições Asa.

Faria, D. (1977). *Metamorfoses do fantástico na obra de José Régio*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian - Centro Cultural Português.

Faria, E. L. de (1971). A Ausência-Régio. *Arquivos do Centro Cultural Português*. (Vol. III). Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 720-728.

Ferreira, A. V. (1947, Junho 7). *Histórias de Mulheres*, contos de José Régio. *Seara Nova*, 1036.

Figueiredo, T. (1943, Agosto 7). Ecos, ritmos, cultura. Comentário a *O Príncipe com Orelhas de Burro. Aléo – Boletim das Edições Gama*, 6, (Ano II), 4-5.

Florêncio, V. (1996, Abril-Setembro). Jogos edipianos em *Jogo da Cabra Cega. Colóquio/ Letras*, 140/141, 82-88.

Galhoz, M. A. (1996). *Catorze ensaios sobre José Régio. Seguido de uma biobibliografia essencial*. Lisboa: Edições Cosmos.

Galhoz, M. A. (1996). Em torno de *Filho do Homem*. In *Catorze ensaios sobre José Régio. Seguido de uma biobibliografia essencial* (pp. 67-76). Lisboa: Edições Cosmos.

Há Mais Mundos, de José Régio. (1962, Setembro). (Texto não assinado). *Seara Nova* [Secção "Noticiário"], 1403

José Régio: Grande Prémio de Novelística. (1963, Julho) (notícia não assinada). *Seara Nova*, 1413.

Lisboa, E. (1987). *José Régio. Uma literatura viva*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, col. Biblioteca Breve.

Lisboa, E. (1986). *José Régio. A obra e o homem*. (2ª edição revista e aumentada). Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Lisboa, E. (1987a). João Gaspar Simões: José Régio e a História do Movimento da *presença*. In *As vinte e cinco notas do texto* (pp.145- 149). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Lisboa, E. (1987b). Joaquim Pacheco Neves: Evocação de José Régio – Doença e Morte. In *As vinte e cinco notas do* texto (pp.179-181). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Lisboa, E. (1987c). Jorge de Sena: Régio, Casais, a "presença" e outros Afins. In *As vinte e cinco notas do texto* (pp.153-157). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Lisboa, E. (1987d). José Régio e Reinaldo Ferreira (No décimo aniversário da morte do primeiro e no vigésimo aniversário da morte do segundo). In *As vinte e cinco notas do* texto(pp.58-66). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Lisboa, E. (1987e). A propósito do 80º aniversário do nascimento de José Régio. In *As vinte e cinco notas do texto*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Lisboa, E. (1988). *José Régio ou a Confissão Relutante. Estudo Crítico-Biográfico e Antológico*. Lisboa: Edições Rolim.

Lisboa, E. (1999, junho-dezembro). Correspondência. José Régio/ Fernando Lopes-Graça. *Boletim do Centro de Estudos Regianos – Trinta Anos. José Régio (1901-1969).* (dir. de Eugénio Lisboa), 4-5, Câmara Municipal de Vila do Conde, 41-50.

Lisboa, M. M. (1994). O tema da dissidência na obra de José Régio: Releituras e tresleituras das *Histórias de Mulheres*. In *Ensaios Críticos sobre José Régio* (pp.231-255). Porto: Edições Asa.

Martines, E. (1999, Junho-Dezembro), 4-5. Poemas dispersos de José Régio. *Boletim do Centro de Estudos Regianos. Trinta Anos. José Régio (1901-1969).* Câmara Municipal de Vila do Conde.

In Memoriam de José Régio. (1970). Porto: Brasília Editora.

Mindlin, D. M. V. (1994). José Régio: a enunciação mascarada. In *Ensaios Críticos sobre José Régio* (pp.73-93). Porto: Edições Asa.

Monteiro, A. C. (1940, Setembro 7). Notas de leitura. José Régio – *Biografia.* I. *Seara Nova*, 682.

Monteiro, A. C. (1940, Setembro 21). Notas de leitura. José Régio – *Biografia.* II. *Seara Nova*, 684.

Monteiro, A. C. (1942, Dezembro 10). *O Príncipe com Orelhas de Burro*, de José Régio.I. Ideia geral da obra. *Diário Popular.*

Monteiro, A. C. (1942, Dezembro 17). *O Príncipe com Orelhas de Burro*, de José Régio.II. Sobre a intenção final do romance. *Diário Popular.*

Mourão-Ferreira, D. (1960). José Régio. I. Os *Poemas de Deus e do* Diabo à distância de vinte e cinco anos. II. Na terceira edição de *Biografia*. III. Na publicação de *A Chaga do Lado*. In Vinte *Poetas Contemporâneos* (pp.53-71). Lisboa: Edições Ática.

Pimentel, D. (1996, Abril-Setembro). *Jogo da Cabra Cega* e *Literatura Viva* de José Régio: romance sobre ensaio ou Uma ficção da *Presença*?. *Colóquio/ Letras*, 140/141, 89-146.

Pimentel, F. J. V. (1994). Régio e os alicerces teórico-programáticos da *Presença*. *A Cidade. Revista Cultural de Portalegre* (dir. de António Ventura), 9, (Nova Série), 49-66.

O Príncipe com Orelhas de Burro (1943, Janeiro 14) (artigo não assinado). *O Primeiro de Janeiro*.

O Príncipe com Orelhas de Burro, de José Régio (1947, Janeiro 15) (artigo não assinado). *Diário de Lisboa*.

Poppe, M. (1982a). *Davam Grandes Passeios aos Domingos* ou a Sede do Absoluto. In *Temas de Literatura Viva. 35 Escritores Contemporâneos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Poppe, M. (1982b). *Vidas São Vidas*, Um grande romance. In *Temas de Literatura Viva. 35 Escritores Contemporâneos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Poppe, M. (1982c). Profundidade e a Coragem Dela, *Confissão dum Homem Religioso*. In *Temas de Literatura Viva. 35 Escritores Contemporâneos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Régio, J. (1943, Janeiro 14). Uma carta de José Régio sobre *O Príncipe com Orelhas de Burro*. *Diário Popular*.

Ribeiro, Á. (1969). *A Literatura de José Régio*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural.

Ribeiro, E. (1999, Dezembro). Régio e a ilustração: a gratificante evidência. *Boletim do Centro de Estudos Regianos – Trinta Anos. José Régio (1901-1969)*. (dir. de Eugénio Lisboa), 4-5. Câmara Municipal de Vila do Conde, 116-126.

Sena, J. De. (1977). *Régio, Casais, a "presença" e outros afins*. Brasília Editora.

Simões, J. G. (1943, Fevereiro 11). *Davam grandes passeios ao domingo*, novela, e *O Príncipe com Orelhas de Burro*, história para crianças grandes, por José Régio. *Diário de Lisboa*.

Sobreira, L. (1996, Abril-Setembro). *Jogo da Cabra Cega* e *A Confissão de Lúcio*. *Colóquio/ Letras*, 140/141, 71-81.

Vaz, M. da G. B. (1994). Mito e Metamorfose no Reino da Traslândia (uma leitura do símbolo em *O príncipe com Orelhas de Burro*). In *Ensaios Críticos sobre José Régio* (pp.207-228). Porto: Edições Asa.

Ventura, A. (1977). *José Régio. Correspondência Familiar. Cartas a seus pais* (org., introdução e notas de). Portalegre: Câmara Municipal, Centro de Estudos José Régio.

Ventura, A. (1994a). As ideias políticas e a intervenção cívica de José Régio. Separata da *Revista de História das Ideias*, (Vol.16). Coimbra: Faculdade de Letras, Univ. de Coimbra.

Ventura, A. (1994b). *José Régio – Correspondência* (Introdução e notas de). Portalegre: Câmara Municipal, Centro de Estudos José Régio.

Ventura, A. (1996, Abril-Setembro). Oito cartas de José Régio a seu pai sobre teatro. *Colóquio/ Letras*, 140/141, 132-145.

Secção VI: Sobre José Gomes Ferreira

Aventuras de João sem Medo, de José Gomes Ferreira. (1963, Julho 14). Gazeta do Sul.

Aventuras de João sem Medo, de José Gomes Ferreira. (1974, Fevereiro). *& etc.*

No Cinquentenário da actividade literária de José Gomes Ferreira (Depoimentos). (1968, Abril), *Seara Nova*, 1470.

Bacelar, A. (1963, Agosto). *Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo* – Romance de Joseé Gomes Ferreira.*Vértice*, 239.

No Cinquentenário da actividade literária de José Gomes Ferreira (Depoimentos). (1968, Abril), *Seara Nova*, 1470.

No Cinquentenário da actividade literária de José Gomes Ferreira (Depoimentos). (1968, Maio), *Seara Nova*, 1471.

No Cinquentenário da actividade literária de José Gomes Ferreira (Depoimentos). (1968, Agosto), *Seara Nova*, 1474.

Colóquio/ Letras. Homenagem a José Gomes Ferreira. (1980, Janeiro), 53

Cruz, G. (2000, 31 de Maio - 13 de Junho). O concreto irreal e o simbólico. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 774. (Tema central deste nº: *José Gomes Ferreira. O poeta, de novo. 1900-1985).*

Cruz, L. (1966, Abril 27). Uma invenção real. *Jornal de Letras e Artes.*

Dionísio, M. (1990). "Prefácio". In Ferreira, J. G. *Poeta Militante* (Vol.I). Lisboa: Publicações D. Quixote.

Ferreira, A. (1973, Maio 17). Entrevista com o imaginário ou da necessidade de pôr um certo número de coisas a claro. *Diário de Lisboa.*

José Gomes Ferreira: Militante da Poesia e da Vida. No Centenário do nascimento do autor de *Aventuras de João Sem Medo.* (2000, Julho). (art. não assinado). *malasartes [Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude]*, 3.

José Gomes Ferreira: o Neo-Realismo é o maior movimento literário da nossa época. (1962, Setembro),(entrevista). *Seara Nova*, 1403.

José Gomes Ferreira. Operário das palavras. (2000). (Catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento), org. Raúl Hestnes Ferreira. Câmara Municipal de Lisboa.

Garcia, E. C. (1963, Julho 14). As *Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo. Gazeta do Sul.*

Lepecki, M. L. (1980, Janeiro). Sinédoque, eufemia, disfemia. *Colóquio/ Letras. Homenagem a José Gomes Ferreira*, 53, 12-21.

Lepecki, M. L. (1988). *Sobreimpressão.* Lisboa: Caminho.

Lopes, Ó. (1963, Setembro 24). José Gomes Ferreira, Aventuras Maravilhosas de João sem Medo, romance, Lisboa, 1963. *Comércio do Porto.*

Martinho, F. J. B. (1980, Janeiro). Viagem, história, epígrafe. *Colóquio/ Letras. Homenagem a José Gomes Ferreira*, 53, 5-11.

Matos, E. (1973, Maio 31). Acerca da entrevista de Alberto Ferreira com o imaginário. *Diário de Lisboa.*

Moisés, C. F. (1978). *A problemática social na poesia de José Gomes Ferreira.* Universidade de São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

Morão, P. (2000). O Poeta Andante, um Fingidor em Prosa. In *José Gomes Ferreira. Operário das palavras* (pp.21-28). (Catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento), org. Raúl Hestnes Ferreira, Câmara Municipal de Lisboa.

Mourão-Ferreira, D. (1960). José Gomes Ferreira, na publicação de "Eléctrico". In *Vinte Poetas Contemporâneos* (pp.49-52). Lisboa: Edições Ática.

Namorado, J. (1963, Junho). Poetas de Hoje. *Vértice*, 237, 305-309.

Pedro, M. do S. (1994). Calçada do Sol. *Românica*, 3, 155-162.

Pedro, M. do S. (1995). *A auto-reflexividade nos diários de José Gomes Ferreira.* Tese de Mestrado, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

Pires, M. N. (1996). Diálogos entre tradição oral e literatura escrita : magia e subversão. *Educare/ Educere – Revista da Escola Superior de Educação de Castelo Branco*, 2, 117-125

Quadros, A. (1968, Março 7). A Literatura fantástica. *Diário Popular*.

Reis, C. (1982). A ideologia do fantástico: *Aventuras do João Sem Medo*, in *Construção da Leitura* (pp.177-183). Coimbra: INIC - Centro de Literatura Portuguesa da Univ. de Coimbra.

A Revolução é um sonho – José Gomes Ferreira. Alexandre Ferreira. (2000). (Catálogo da exposição. Coordenação de João Mário Mascarenhas e Manuela Rêgo), Câmara Municipal de Lisboa.

Rodrigues, U. T. (1977, Fevereiro 25). João Sem Medo, Zambi e Zé Patego. *O Diário*.

Rosa, A. R. (1986). José Gomes Ferreira ou a imaginação perante o real. In *Poesia, liberdade livre* (pp.139-144). Lisboa: Ulmeiro.

Rosa, A. R. (1987). José Gomes Ferreira ou a contestação do real. In *Incisões Oblíquas* (pp.9-13). Lisboa: Caminho.

Salema, Á. (1963, Junho 13). Aventuras de João sem Medo, por José Gomes Ferreira. *Diário de Lisboa*.

Simões, J. G. (1956, Fevereiro 9). Contos Tradicionais Portugueses. *Diário de Notícias*.

Simões, J. G. (1963, Dezembro 5). Aventuras Maravilhosas de João sem Medo: romance, por José Gomes Ferreira. *Diário de Notícias*.

Torres, A. P. (1964, Janeiro). *Aventuras Maravilhosas de João Sem Medo*, de José Gomes Ferreira. *Seara Nova*, 1419.

Torres, A. P. (1966, Maio). Um estilo de contrastes para um mundo de contrastes. *Imitação dos Dias*, de José Gomes Ferreira. *Seara Nova*, 1447.

Torres, A. P. (1972, Março 13 e 21). Aventuras de João sem Medo ou a chave da abóboda do Mundo Gomes-Ferreiriano. *Diário de Notícias* (Supl. Artes & Letras).

Torres, A. P. (1975). *Vida e Obra de José Gomes Ferreira*. Amadora: Liv. Bertrand

Torres, A. P. (1990). Introdução ao estudo da poesia de José Gomes Ferreira. In *Ensaios Escolhidos II* (pp.123-168). Lisboa: Caminho.

Vasconcelos, J. C. de.(1963, Julho). Os gramofones... sem asas. *Vértice*, 238.

Vasconcelos, J. C. de. (1977, Janeiro 28). O novo livro de José Gomes Ferreira, O Sabor das Trevas - Um João Sem Medo nocturno. *O Jornal*.

Secção VII: Sobre Antonio Torrado

25 anos de vida literária de António Torrado. (1994). Porto: Editora Civilização, (artigos de Maria Emília Traça, Maria José Costa, Maria da Natividade Pires, Rui Marques Veloso).

António Torrado – "Os livros nunca me atraiçoaram". (1994, Dezembro, 11). (Entrevista de Cristina Baptista a A. Torrado). *Jornal de Notícias*.

Martins, M. F. (1983). *Sombras e Transparências da* Literatura (pp.97-101). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda (cap. "*Os Silos da Infância*, de António Torrado).

Pires, M. da N. (1990, Julho 17). "Vamos contar..." (Sobre a colecção "Contos e Lendas de Macau"). *Jornal de Letras, Artes e Ideias*.

Pires, M. da N. (1991, Dezembro 10). Um contador, várias histórias. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*.

Traça, M. E. (1994). O Tradicional na obra de António Torrado. In *25 anos de vida literária de António Torrado* (pp.23-29). Porto: Editora Civilização.

Secção VIII: Sobre Alice Vieira

Alice Vieira - A arte de bem escrever para todos os jovens. (1994, Abril-Junho). (Entrevista). *Revista da Sociedade Portuguesa de Autores*, 139.

Fragoso, I. (entrevista conduzida por). (1986, Outubro 13). Alice Vieira: "As crianças não devem ter apenas fadas e ninfas...". *Jornal de Letras, Artes e Ideias*.

F., M. J. (1993, Abril). Libros en Galego - Alice Vieira. *Papeles de Literatura Infantil*.

Freire, M. V. (1988, Fevereiro 18). Alice Vieira: A crónica dunha infancia portuguesa. *La voz de Galicia*.

Gomes, J. A. (1992, Fevereiro 15). Contos e recontos. *Jornal Expresso*.

Gomes, J. A. (1994, Novembro 19). Uma obra singular. *Jornal Expresso*.

Gomes, J. A. (1998). *Introdução à obra de Alice Vieira*. Lisboa: Editorial Caminho.

Guimarães, A. P. (2000). Através de Alice: a tradição ao espelho. In *No Branco do Sul as Cores dos Livros. Encontro sobre Literatura para Crianças e Jovens* (pp.63-95), Beja, 25 e 26 de Fevereiro de 1999. Lisboa: Editoral Caminho.

Lepecki, M. L. (1988, Agosto 14). Alice Vieira impressiona pela superior qualidade. *Diário de Notícias*.

Lepecki, M. L. (1989, Maio 7). Contar uma história como deve ser. *Diário de Notícias*.

Lepecki, M. L. (1984). Em forma de carta. *Diário de Notícias*.

Lepecki, M. L. (1990). O subjectivo e o adjectivo. *Diário de Notícias*.

Neves, H. (1990, Dezembro). Os Olhos de Ana Marta - O novo livro de Alice Vieira. *Mulheres*.

Pires, M. da N. (1992, Junho 23). A Voz de uma Palmeira. (Sobre o livro *Promontório da Lua*). *Jornal de Letras, Artes e Ideias*.

Pires, M. da N. (2000). Representações de Portugal na obra de Alice Vieira – Desdobramentos do olhar. In *No Branco do Sul as Cores dos Livros. Encontro sobre Literatura para Crianças e Jovens* (pp.43-62), Beja, 25 e 26 de Fevereiro de 1999. Lisboa: Editoral Caminho.

Secção IX: Vária

Arquitectura Popular em Portugal. (1961) (2 Vols). Lisboa: edição do Sindicato Nacional dos Arquitectos.

Arquivo Transtagano (1933-1938). Elvas.

Almeida, R. (1967, Julho). Folclore e Educação. *Revista de Etnografia*, 17, Vol. IX,Tomo I.

Bakhtine, M. & Voloshinov, V. N. (1981). *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. Paris : Seuil.

Bakthine, M. (1994). *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard. (1ª tradução do russo para francês: 1970).

Balibar, E. & Marcherey, P. (1976). Sobre a literatura como forma de ideológica - algumas hipóteses marxistas. In *Literatura e Significaçã* (org. de Maria Alzira Seixo). Lisboa: Arcádia.

Barroso, H. (1994). *O segredo nos contos populares portugueses: algumas observações.* Trabalho para o Seminário de Literatura de Expressão Oral, Mestrado de Literaturas Comparadas Portuguesa e Francesa SÉC. XIX e XX.

Basile, G. (1995). *Le Conte des Contes ou le divertissement des petits enfants.* Strasbourg : Éditions Circé. (1ª ed. com o título *Pentamerone*, 1634-1637 ?)

Bellemin-Noel, J. (1972). Notes sur le Fantastique (textes de Théophile Gauthier). *Littérature*, 8. Paris: Larousse.

Benoist. (1975). *Sygnes, symboles et mythes.* Paris : Presses Universitaires de France.

Berger, G. (1962). *L'homme moderne et son éducation.* Paris : Presses Universitaires de France.

Calvino, I. (1980). *Contes Populaires Italiens.* Paris: Éditions Denoël. (1ª ed. italiana 1956)

Cerda, H. (1985). *Ideología y cuentos de hadas.* Madrid : AKAL Editor.

Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1994). *Dicionário de Símbolos.* Lisboa: Editorial Teorema Lda.

Claudon, F. & Haddad-Wotling, K. (1992). *Précis de Littérature Comparée. Théories et méthodes de l'approche comparatiste.* Paris : Éditions Nathan.

Coelho, J. do P. (1980). Introdução à sociologia da leitura literária. In *Problemática da Leitura - Aspectos sociológicos e* pedagógicos (pp.9-33). Lisboa: INIC.

Coulet, H. (1995). Secret du personnage, secret de l'auteur, secret de l'oeuvre dans quelques romans du XVIII Siècle. In *Secret et Topique Romanesque du Moyen Âge au XVIII Siècle. Actes du Cinquième Colloque International* SATOR (pp.15-29), Institut Franco-Portugais, Lisbonne, 6-9 novembre 1991. Publié avec le concours de la Faculté des Sciences Sociales et Humaines de L'Université Nouvelle de Lisbonne et de l'INIC.

Culler, J. (1995). A Literariedade. In *Teoria literária* (pp.4-58). (dir. de M. Angenot, J. Bessière, D. Fokkema & E. Kushner). Lisboa: Publicações Dom Quixote.

D'Angelo, P. (1988). *A Estética do Romantismo.* Lisboa: Editorial Estampa.

Delarue, P. & Ténèze, M.-L. (1997). *Le Conte Populaire Français* (Edition en un seul volume reprenant les quatres tomes publiés entre 1976 et 1985). Paris : Éditions G.-P. Maisonneuve et Larose.

Douro-Litoral – Boletim da Comissão Provincial de Etnografia e História. (1940-1959). (dir. Augusto César Pires de Lima).

Duborgel, B. (1992). *Imaginaire et Pédagogie.* Toulouse : Editions Privat.

Dubost, F. (1995). Quelques aspects de la topique du secret dans la littérature médiévale. Du *secret des secrets* au secret du secret. In *Secret et Topique Romanesque du Moyen Âge au XVIII Siècle. Actes du Cinquième Colloque International SATOR* (pp.63-81), Institut Franco-Portugais, Lisbonne, 6-9 novembre 1991. Publié avec le concours de la Faculté des Sciences Sociales et Humaines de L'Université Nouvelle de Lisbonne et de l'INIC.

Eco, U. (1992). *Os Limites da Interpretação.* Lisboa: Difel, (ed. orig. italiana 1990).

Eliade, M. (1986). *Aspectos do Mito.* Lisboa. Edições 70.

Freud, S. (s/d). *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Lisboa: Livros do Brasil.

Genette, G. (1994). *L'Oeuvre de l'art. Immanence et Transcendance*. Paris: Seuil.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.

Glick, N. (1987). Vida nova para o conto. *Diálogo*, 2, Vol.20.

Havelock, E. A. (1996). *A Musa Aprende a Escrever. Reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente*. Lisboa: Gradiva.

Jauss, H. R. (1993). *A Literatura como provocação*. Lisboa: Vega.

Jauss, H. R. (1996). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Galimard.

Jung, C. G. (1988). *Dialectique du moi et de l'inconscient*. Paris : Gallimard.

Kristeva, J. (1969). *Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil.

Lacan, J. (1999). *Écrits I*. Paris : Éditions du Seuil (ed. orig. 1966).

Laucirica, J. C. & Chevalier, M. (1995). *Catálogo Tipológico del Cuento Folklórico Español*. Madrid: Editorial Gredos, S.A.

Lima, F. C. P. de. (1983). *Na Linha de Fogo (discursos e conferências)*. Porto: Livraria Civilização Editora.

Lima, F. C. P. de. (1957). Prefácio. In *Contos para crianças (Selecção de contos populares para crianças)*. Porto: Portucalense Editora, (II série).

Lima, F. C. P. de. (1949). Prefácio. In Garrett, A. *O Romanceiro*. Porto: Livraria Simões Lopes de Manuel Barreira, Editor.

Lima, F. C. P. de (1960). Prefácio. In *Histórias que o Povo Conta*. (Antologia de folclore infantil seleccionada e organizada por). Lisboa: Editorial Verbo.

Lima, F. C. P. de. (1959). *Romanceiro* (Compilação). Lisboa: Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho. Col. "Cultura e Recreio".

Lima, F. C. P. de. (1940). *Salazar no vértice de oito séculos de História*. Porto: Domingos Barreira Editor. (Conferência pronunciada no Palácio de Cristal, na noite de 26 de Abril de 1936, no Salão nobre dos "Estudos Portugueses", organização cultural da Exmª Câmara Municipal do Porto).

Lima, F. C. P. de. (1948). *Selecção de contos populares para crianças*, (prefácio de J.A . Pires de Lima). Porto: Companhia Editora do Minho.

Lima, M. C. F. P. de (1966, Janeiro). A F.N.A.T. e a Etnografia. *Revista de Etnografia*, 11, Vol.VI, Tomo I.

Lopes, J. (1993, Novembro 6). O cinema existe. *O Expresso*.

Lopes-Graça, F. (1953 a). *Bela Bartok. Três apontamentos sobre a sua personalidade e a sua obra*. Lisboa: Gazeta Musical.

Lopes-Graça, F. (1953 b). *A canção popular portuguesa* (1ª ed.).Publicações Europa-América.

López-Vásquez, A. (1997). Introducción. In T. de Molina, *El burlador de Sevilla*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.

Machado, Á. M. & Pageaux, D.-H. (1988). *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: edições 70.

Marinho, M. de F. (1987). *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Martins, M. F. (1984, Maio). Para uma compreensão e fundamentação teórica do conceito de "alegoria literária". *Colóquio/ Letras*, 79, 7-15.

Melo, D. S. de. (1997). *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*. Tese de Mestrado em História dos Séculos XIX e XX, apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Miguéis, J. R. (1974). *As Harmonias do "Canelão". Reflexões de um burguês.II*. Lisboa: Estúdios Cor.

Miguéis, J. R. (1996). *É preciso apontar*. Lisboa: Círculo dos Leitores.

Monteiro, G. (1985). Carta dos Estados Unidos - A renascença do conto. *Colóquio/Letras*, 87.

Monteiro, O. M. C. P. (1971). *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação* (2 Vols.). Dissertação de Doutoramento em Filologia Românica, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Mouralis, B. (1982). *As Contra-Literaturas*. Coimbra: Almedina.

Ó, J. M. R. do (1993). *O dispositivo cultural nos anos da "política do espírito" (1933-1949): ideologia, instituições, agentes e práticas*. Tese de Mestrado em História dos Séculos XIX e XX (Secção do século XX), Universidade Nova de Lisboa.

Oliveira, C. & Ferreira, J. G. (s/d). *Exemplos, Sentenças e Proveitos. Contos Tradicionais*. Lisboa: Iniciativas Editoriais.

Oliveira, M. do N. (1992). *O fantástico nos contos de Álvaro do Carvalhal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Orta, J. A. (1990). Reflexões sobre a cultura. *Ler Educação. Revista da Escola Superior de Educação de Beja*, 1, 97-102.

Pedroso, C. (1988). *Contribuições para uma Mitologia Popular Portuguesa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Pires, D. (1986). *Dicionário das Revistas Literárias Portuguesas do Séc. XX*. Lisboa: Contexto.

Pires, M. da N. C. (1990). A outra caixa de Pandora: o depósito sagrado da escrita. *Ler Educação. Revista da Escola Superior de Educação de Beja*, 1, 19-26.

Presença. Folha de Arte e Crítica, 1927-1940.

Redol, A. (1964). *Romanceiro Geral do Povo Português*. Lisboa: Iniciativas Editoriais.

Régio, J. (1949, Setembro 3). Para uma teoria da crítica compreensiva. II. b) Da hostilidade à arte. *Seara Nova*, 1130.

Régio, J. (1950, Fevereiro 18-25). Para uma teoria da crítica compreensiva. II. c) Da pseudo-democratização da crítica. *Seara Nova*, 1154-1155.

Régio, J. (1968, Fevereiro 14). À beira dum centenário: Álvaro do Carvalhal e o seu prefaciador J. Gaspar Simões. *O Primeiro de Janeiro*.

Régio, J. (1968, Março 6). Álvaro do Carvalhal e a literatura fantástica. *O Primeiro de Janeiro*.

Régio, J. (1968, Maio 27). Sobre o estilo de Álvaro do Carvalhal. *O Primeiro de Janeiro*.

Reis, C. (1993). *Towards a Semiotic of Ideology*. Berlim - New York: Mouton de Gruyter.

Reis, C. (1995). *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Almedina.

Revista de Etnografia (1963-1972). (dir. Fernando de Castro Pires de Lima).

Revista do Minho (1889-1914).

Ricoeur, P. (1983). *A Metáfora Viva* (Introdução de M. B. Pereira). Porto: Rés-editora.

Robin, R. (1995). Extensão e Incerteza da Noção de Literatura. In *Teoria Literária* (pp.59-65) (dir. de M. Angenot, J. Bessière, D. Fokkema & E. Kushner). Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Rosas, F. & Brito, J.M.B. (1996). *Dicionário de História do Estado Novo* (Vol.I).Lisboa: Círculo dos Leitores.

Rossi-Landi, F. (1980). *Ideologia*. Barcelona: Editorial Labor S.A

Savater, F. (1986). *La infancia recuperada*. Madrid: Alianza Editorial/ Taurus Ediciones.

Seara Nova, 1921-1979 (anos consultados: 1940 a 1969).

Sébillot, P. (1967). *Les littératures populaires de toutes les nations*. (10 Vols.). Paris : G.-P. Maisonneuve & Larose, Éditeurs.

Sébillot, P.(1984). *Le folklore de France*.(8 Vols) Paris:Éditions IMAGO (1ªed.1904-1906)

Seixo, M. A. (1999). Serventia e Servidão da Literatura. *Incidências*, 1, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Lisboa: Edições Colibri, 9-15.

Sena, J. (1949, Abril 2). Surrealismo I. (A propósito de uma exposição e de algumas publicações conexas). *Seara Nova*, 1108.

Sena, J. (1949, Junho 4). Surrealismo II. (A propósito de uma exposição e de algumas publicações conexas). *Seara Nova*, 1108.

Sena, J. (1949, Julho 2). Surrealismo III. (Conclusão, tendo em apêndice uma ode absolutamente surrealista e adequada às circunstâncias). *Seara Nova*, 1108.

O Senhor Doutor (1933, Março – Outubro) (ano consultado). Lisboa.

Sigila. Revista transdisciplinar luso-francesa sobre o segredo. (1998, janvier-Janeiro), 1 (Thème : *Dire le secret - o segredo dito)*. Paris: Publié avec le concours du Centre Culturel Calouste Gulbenkian et de l'Institut Camões à Paris.

Silva, V. M. de A. e (1982). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.

Stephens, J. (1994). *Language and ideology in children's fiction*. London and New York: Longman.

Teoria Literária. (1995). (dir. de M. Angenot, J. Bessière, D. Fokkema & E. Kushner). Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Torrado, A. (1994). *Da escola sem sentido à escola dos sentidos*. Porto: Livraria Civilização Editora, (1ª ed. 1988).

Werneck, R. (1983, Dezembro). A importância da imagem nos livros. *Ciência e Cultura*, 35(12). Brasil.

Zima, P. (1981). Les mécanismes discursifs de l'idéologie. *Revue de l'Institut de Sociologie*, 4. Bruxelles.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Abelaira, Augusto, 131, 204
Alberoni, Francesco, 185
Albuquerque, Mário de, 106
Alçada, João Nuno Morais, 349
Alegre, Manuel, 143
Alexandrino, António, 90, 91, 147, 340
Almeida, Manuel Lopes de, 106, 107
Almeida, Renato, 108
Amaral, Francisco Keil do, 107, 143, 209, 210
Ambrósio, 35
Andersen, Hans Christian, 18, 65, 91
Andrade, Barbara Fernandez Taviel de, 15
Andrade, João Pedro de, 127
Ângelo, Miguel, 389
Anti-Aarne, 93, 94, 95, 179, 182
Araújo, Norberto de, 210
Atwood, Margaret, 69
Aymé, Marcel, 79

B

Bacelar, Armando, 142, 216
Bakhtine, Mikhail, 25, 26, 27, 28, 277
Balibar, Etienne, 254
Ballester, Gonzalo Torrente, 7, 41, 58, 59, 201, 381
Barbosa, Bernardino, 370
Barbosa, Oliveira, 107
Barthes, Roland, 379
Bartok, Bela, 145
Basile, Giambattista, 30
Baudelaire, Charles, 260, 366
Baum, L. Frank, 84
Beaumont, Madame de, 87
Bellemin-Noel, Jean, 228
Bello, Andrés, 298
Bénichou, Paul, 77
Benoist, 25
Benoit, Francine, 143
Bensaúde, João, 118, 119, 158
Berger, Gaston, 13
Bergson, 116
Bernard, Catherine, 64
Bettelheim, Bruno, 66, 67, 68, 99, 161, 237, 323, 385
Bettencourt, Eugénia, 122
Bortolussi, Marisa, 246, 247, 250
Bosch, 192, 219
Bottigheimer, Ruth, 311, 339, 360, 384
Bôtto, António, 91, 119
Bouvier, Jean-Claude, 33, 34, 35
Braga, Teófilo, 87, 89, 90, 91, 95, 104, 106, 107, 118, 141, 147, 149, 151, 152, 178, 307, 309, 310, 319, 328, 347, 359, 361, 367
Brandão, Raul, 203, 221
Breia, Márcia, 122
Breughel, 192
Bugalho, Francisco, 124
Burke, Peter, 29, 30

C

Cabral, Costa, 379
Calvino, Italo, 181, 235
Camões, Luís de, 15, 219, 363
Campos, Álvaro de, 232
Cardigos, Isabel, 9
Cardoso, Carlos Lopes, 105
Carroll, Lewis, 183, 231
Carvalhal, Álvaro do, 172, 173, 234, 235, 242
Carvalho, Maria Amália Vaz de, 90, 91
Cascudo, Luís da Câmara, 87, 96, 144
Castelo, Virgílio, 122
Castilho, Guilherme, 104
Catalán, Diego, 63
Cejador, Julio, 299
Cerda, Hugo, 333, 343, 378, 384
Cervantes, 217, 229, 241
Cervera, Juan, 246, 249, 250, 251
Chagall, Marc, 240, 263
Chambers, Aidan, 293
Chevalier, Jean, 357, 358, 361, 363, 365
Chevalier, Maxime, 36, 181
Cochofel, João José, 126, 131, 143, 203, 204, 207, 208, 209, 222
Coelho, Adolfo, 60, 85, 86, 87, 89, 90, 95, 107, 147, 149, 151, 178, 184, 302, 309, 310, 316, 318, 339, 341, 346, 353, 354, 356, 365, 378
Coelho, Jacinto do Prado, 26, 254, 255
Coimbra, Leonardo, 203, 221
Collado, García, 37
Correia, João David Pinto, 40
Cortezão, Jaime, 147
Cortez-Mesquita, Teresa, 40
Costa, Lúcio, 142, 143
Coulet, Henri, 196, 197
Coutinho, José d'Azevedo, 118
Crespo, Gonçalves, 91
Croce, Benedetto, 250
Cruz, Maria da Conceição Braga da, 104, 140
Culler, Jonathan, 21
Cunha, João de Brito e, 106
Cunhal, Álvaro, 123, 127

D

d'Angelo, Paolo, 32, 33
Daciano, Bertino, 105, 106
Dahl, Roald, 79
Dali, Salvador, 240
d'Angelo, Paolo, 14
D'Aulnoy, Marie Catherine, 64
Debax, Michelle, 15
Del Pan, Ismael, 106
Delarue, Paul, 38, 180
Deus, João de, 203, 220
Di Stefano, Giuseppe, 40, 299, 349
Dias, Augusto da Costa, 129
Dias, Ferreira, 102
Dias, Jaime Lopes, 134

Dias, Jorge, 89, 105, 108, 144, 145
Dias, Mário Simões, 143, 144
Diniz, Maria Augusta Seabra, 38, 40, 41
Diogo, Américo Lindeza, 246, 256, 293
Dionísio, Mário, 126, 131, 204, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 227
Dionísio, Sant'Ana, 123, 129
Disney, Walt, 186, 239
Doré, Gustave, 360
Dorson, Richard, 106
Dostoievski, 221
Duarte, Afonso, 119, 120, 121, 132, 207
Dubost, François, 197
Dumas, Philippe, 79
Dundes, Alan, 19
Durán, Agustín, 299
Durand, Gilbert, 154

E

Eco, Umberto, 20, 25, 62, 312
Elísio, Filinto, 15, 46, 47
Emílio, Maria Graciete G. S. Toco, 15, 97
Engels, 221
Espanca, Florbela, 214

F

Fafe, José Fernandes, 131
Faria, Duarte, 190, 192, 193
Faria, Maria do Céu Novais de, 179, 180, 329
Ferrão, Raul, 210
Ferré, Pere, 39, 88, 89, 299
Ferreira, Alberto, 208
Ferreira, José Gomes, 15, 16, 20, 58, 91, 97, 109, 114, 115, 116, 122, 124, 126, 130, 131, 138, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 233, 239, 241, 242, 263, 327, 328, 381, 382, 389, 390
Ferro, António, 101, 102
Figueiredo, Tomaz de, 176, 177
Finnegan, Ruth, 94
Fonseca, Branquinho da, 90, 91, 118, 138, 153
Fonseca, Catarina, 277
Fonseca, Manuel da, 203, 222
Fontanals, Milá y, 298
Force, Charllote Rose Caumont de la, 64
Fouqué, La Motte, 189
Franz, Marie-Louise von, 67, 99, 311, 323, 325, 326, 361, 362, 363, 385
Frenk, Margit, 35, 36
Freud, Sigmund, 116, 237, 385
Fromm, Erich, 385
Frondini, Ângelo, 379
Frye, Northrop, 252

G

Galhoz, Maria Aliete, 158, 160, 165, 170, 183, 193
Garcia, Eduardo Chianca de, 217
Garner, James Finn, 79
Garrett, Almeida, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 54, 56, 57, 86, 87, 89, 103, 112, 135, 203, 226, 371
Genette, Gérard, 34, 252, 253, 276, 296, 301, 315, 350, 375, 387, 388, 389, 390
Gheerbrant, Alain, 357, 358, 361, 363, 365
Giacometti, Michel, 138, 205
Gide, André, 116
Goethe, 219
Gomes, Alice, 66, 67, 383
Gomes, José António, 247
Gomes, Mariana, 182
Gomes, Soeiro Pereira, 136, 146, 225
Goodman, 387
Goody, Jack, 23
Gorki, 221
Goya, 219
Gramsci, Antonio, 29, 39
Greimas, 230
Greimas, A. Julien, 72
Grimm, Irmãos, 28, 32, 63, 65, 66, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 86, 91, 92, 179, 350, 357, 360, 370, 383, 384, 386
Grolnick, Simon A., 67
Guerreiro, Manuel Viegas, 39, 40, 91, 108

H

Haase, Donald, 63, 65, 66, 69, 70, 72, 73, 74, 256, 311
Havelock, Eric A., 23, 24
Henriques, Afonso, 110
Homero, 219
Horta, Maria Teresa, 131
Hourcade, Pierre, 122
Hutra, Alberto de, 118
Hyman, Trina Schart, 69

I

Ibsen, 219
Idt, Geneviève, 296
Ivory, James, 259

J

Jarvis, Shawn, 311
Jason, Heda, 95, 323
Jauss, Hans Robert, 62
Jean, Georges, 19, 61, 72, 75, 76, 248
João, Adelaide, 122
Joaquina, Teresa, 41
Jung, Carl Gustav, 77, 99, 385
Jungman, Ann, 79, 80
Júnior, J. N. Ferreira Dias, 102

K

Kaplan, Carey, 245
Keil, Maria, 139, 207, 209, 210, 216
Kristeva, Julia, 276, 277, 296

L

Lacan, Jacques, 198, 233
Lagerlöf, Selma, 229
Lapa, Rodrigues, 125

Laucirica, Julio Camarena, 180
Laurent, Donatien, 38
Leal, Gomes, 172, 188
Leal, João, 89
Leal, Raul, 116
Leeson, Robert, 83, 256
Lepecki, Maria Lúcia, 251, 252
Lesage, 197
Lesnik-Oberstein, Karín, 251, 252
Lessa, Duarte, 44, 48, 49, 54, 56, 57
Letria, José Jorge, 187
Lévi-Strauss, Claude, 23
Lhéritier, Marie-Jeanne, 64
Lima, Augusto César Pires de, 104
Lima, Fernando de Castro Pires de, 90, 91, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 133, 135, 149, 150, 151, 152, 155, 382
Lima, Manuel Campos, 219
Lima, Maria Clementina Pires de, 108, 113
Lisboa, Eugénio, 122
Lisboa, Maria Manuel, 170
Lobo, Rodrigues, 15
Lopes, Ana Cristina Macário, 255, 295
Lopes-Graça, Fernando, 122, 126, 137, 138, 139, 145, 149, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210
López-Vásquez, Alfredo Rodríguez, 58
Lorca, Federico García, 140
Lord, Alberto B., 40
Lurie, Alison, 83

M

MacDonald, Georges, 84
Macedo, António de, 122
MacMath, Russ, 74
Maillard, Jean, 38
Manguel, Alberto, 24, 35, 36
Manta, Abel, 203
Marcherey, Pierre, 254
Marivaux, 197
Marques, Ofélia, 206, 240
Martínez, Saturnino, 35
Martinho, Fernando J. B., 215
Martins, Manuel Frias, 222, 223, 249, 263
Martins, Oliveira, 90
Marx, 221
Mattoso, José, 26, 27, 28
Mayr, Ernst, 23
McLuhan, Marshall, 23
Meisel, Paul, 79
Meletinsky, Eleazar, 94, 95
Melo, Daniel Seixas de, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 113
Mendes, Manuel, 131
Menéres, Maria Alberta, 266, 271
Michaëlis, Carolina, 299
Midosi, Paulo, 379
Mieder, Wolfgang, 69, 78
Miguéis, José Rodrigues, 203, 204, 205, 206
Mindlin, Dulce Maria Viana, 171, 191
Moissard, Boris, 79
Molina, Tirso de, 58
Mónica, Teresa, 122
Montaigne, 254
Monteiro, Adolfo Casais, 127, 174, 175, 200, 202, 383
Monteiro, Ofélia Milheiro Caldas Paiva, 8, 46, 49
Morão, Paula, 233, 241
Morgenstern, Susie, 7, 79
Mourão-Ferreira, David, 121, 220
Moutinho, Viale, 91, 92
Muller, Adolfo Simões, 79, 91
Murat, Henriette Julie de, 64

N

Nadja, 79
Nagy, Olga, 19, 98
Namora, Fernando, 132, 222
Namorado, Joaquim, 140, 220, 222
Nascimento, Braulio do, 299
Nietzsche, 66
Nodot, Paul-François, 64
Nogueira, Franco, 220

O

Oliveira, Carlos de, 91, 97, 131, 138, 139, 141, 143, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 203, 204, 208, 222, 230, 239, 327, 328, 382
Oliveira, Ernesto Veiga de, 87, 89, 90, 105
Oliveira, Francisco Xavier Ataíde de, 90, 147, 151, 152, 303, 306, 331, 335, 337, 339, 342, 343, 344, 353, 366, 368, 370
Oliveira, Maria do Nascimento, 172, 234, 242
Orta, José A., 42
Osório, Ana de Castro, 135, 229
Osório, João de Castro, 135, 136

P

Pascoaes, Teixeira de, 203, 221
Patrício, Manuel Ferreira, 271
Paulme, Denise, 60, 94, 98
Pavia, Manuel Ribeiro de, 203, 204
Pedro, António, 117
Pedroso, Consiglieri, 86, 89, 90, 91, 96, 107, 118, 147, 149, 150, 328, 341, 345, 367, 368
Pef, 7
Péju, Pierre, 67, 68, 383, 384
Pelayo, Menéndez, 298
Pereira, João Maria dos Reis, 125
Pereira, Vergílio, 142, 143
Perrault, Charles, 28, 60, 63, 64, 71, 72, 92, 350, 357, 359, 360, 370, 383, 384
Pessoa, Fernando, 233
Petrini, Enzo, 250
Piaget, Jean, 250
Pidal, Menéndez, 139, 298, 352
Pina, Luís de, 106
Pires, António Tomás, 90, 147, 149
Pires, Daniel, 115
Pires, José Cardoso, 204
Pires, Maria da Natividade, 26, 255, 290
Pires, Tomás, 302, 309, 310, 320, 328, 359, 366
Pondé, Glória, 253
Ponte, Pedro Ferré da, 8
Prechac, Jean de, 64
Prévost, 197

Proença, Raul, 123

Propp, Vladimir, 230, 231
Proust, Marcel, 219

Q

Quadros, António, 220
Queirós, Carlos, 203, 220
Queirós, Eça de, 219

R

Rabelais, François, 28, 217
Ranke, Kurt, 106
Redol, Alves, 133, 136, 139, 140, 141, 208, 209, 218, 382
Redol, António Mota, 208
Régio, José, 15, 16, 20, 58, 109, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 142, 143, 150, 152, 153, 155, 157, 158, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 199, 200, 201, 381, 389, 390
Reis, Carlos, 9, 21, 125, 140, 145, 146, 147, 218, 225, 243, 244, 245, 290, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 323, 387
Reys, Câmara, 127
Ribeiro, Aquilino, 271
Ribeiro, Eunice, 165
Ricoeur, Paul, 25
Riordan, James, 83
River, Elias, 35
Robin, Régine, 21, 22
Rocha, Ruth, 79
Rodrigues, Álvaro, 121
Rodrigues, Amália, 211
Rodrigues, Urbano Tavares, 131
Rohrich, Lutz, 339
Roig, Marcedes Díaz, 40
Romero, Silvio, 90, 107
Rónai, Cora, 79
Rosa, António Ramos, 220
Rose, Ellen C., 245
Rosenberg, Bruce A., 298
Rossi-Landi, Ferruccio, 70
Rousseau, Jean-Jacques, 87
Rowe, Karen E., 311, 360

S

Sá-Carneiro, Mário de, 172, 232, 233
Salazar, Oliveira, 109, 110, 113
Salema, Álvaro, 217
Santarém, Délio de Castro Cardoso, 106
Santareno, Bernardo, 144
Santo Agostinho, 35
Saramago, José, 131, 290, 291
Savater, Fernando, 41, 380, 381
Schenda, Rudolf, 67
Scorsese, 264
Sébillot, Paul, 180
Seixo, Maria Alzira, 245
Sena, Jorge de, 115, 116, 117, 120, 121, 129, 131, 132, 199, 220
Sereno, João, 181
Serpa, Alberto de, 124
Serrão, Joel, 204
Shakespeare, 219
Shields, Carole Diggory, 79
Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, 21, 39
Silveira, Pedro da, 133
Simões, João Gaspar, 116, 118, 176, 177, 220, 235
Simonsen, Michelle, 59
Skapinakis, Nikias, 204
Soares, Luísa Ducla, 79
Sobrinho, José Maria Pereira, 125
Solmer, António, 122
Solotareff, Grégoire, 79
Soriano, Marc, 34, 60, 71, 72, 76, 77, 78, 99, 251
Soromenho, Alda da Silva, 90, 96, 97, 178, 302, 308
Soromenho, Paulo Caratão, 90, 96, 97, 178, 302, 308
Sousa, Gabriel de, 106
Stone, Kay F., 69, 311
Straparola, Giovan, 106
Swift, 217, 228, 241

T

Tatar, Maria, 377
Ténèze, Marie-Louise, 180
Thompson, Stith, 93, 94, 95, 106, 179, 182
Todorov, Tzvetan, 172, 223
Tolstoi, 221
Torrado, António, 15, 16, 17, 18, 20, 58, 79, 140, 150, 152, 184, 185, 249, 256, 257, 258, 260, 263, 264, 265, 267, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 295, 297, 301, 302, 307, 309, 311, 312, 314, 315, 316, 320, 324, 325, 326, 327, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 338, 339, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 358, 370, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 390
Torres, Alexandre Pinheiro, 130, 131, 212, 217, 220, 221, 223, 226, 227, 233, 236, 241
Traça, Maria Emília, 59, 327
Trancoso, Gonçalo Fernandes, 91, 106, 118, 178

V

Vasconcellos, José Leite de, 90, 96, 107, 109, 133, 135, 147, 149, 178, 302, 308, 335, 341, 366, 367, 370
Vasconcelos, José Carlos, 216
Vaz, Maria da Graça, 183, 190, 192
Velay-Vallantin, Catherine, 38
Veloso, Rui, 248
Ventura, António, 9, 116, 123, 124, 125, 128
Viana, Luis Diaz, 298
Vicente, Gil, 15
Vieira, Alice, 15, 16, 17, 18, 20, 58, 79, 140, 150, 151, 152, 153, 256, 274, 275, 277, 278, 279, 281, 282, 284, 286, 287, 289, 290, 294, 295, 297, 301, 307, 308, 310, 311, 312, 315, 316, 318, 319, 320, 325, 326, 328, 329, 351, 353, 356, 357, 358, 360, 361, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 383, 384, 386, 387, 388, 390

W

Waddell, Martin, 81
Walker, A. R., 94
Warner, Marina, 186, 187, 188, 193, 235, 237, 238
Watt, Ian, 23
Wieland, 46
Wilde, Oscar, 84
Williams, Jay, 84
Winnicott, 67
Wolf, Fernando J., 299

Y

Yolen, Jane, 69
Yunes, Eliana, 253

Z

Zima, Pierre, 70
Zipes, Jack, 64, 66, 74, 81, 83, 84, 311, 333, 384, 385, 386, 387

ERRATA

Em "Referências Bibliográficas":

Pág. 431 - depois da linha 3, acrescentar: Alberoni, F. (1988). *Público & Privado*. Venda Nova: Bertrand Editora.

Em "Apêndice Bibliográfico":

Pág. 464 – depois da linha 12, a 1ª referência da "Secção IX: Vária", deverá ser também a seguinte: Alberoni, F. (1988). *Público & Privado*. Venda Nova: Bertrand Editora.

ESCOLA SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO
CASTELO BRANCO
OFERTA