

ISBN 85 08 01524 0

A proposta deste livro é uma viagem maravilhosa pelos labirínticos caminhos do Real e do Imaginário, presentes na novelística oriental e ocidental. Ao mesmo tempo, representa um esforço de ultrapassagem do envoltório lúdico/fantástico com que, vulgarmente, são vistas as narrativas maravilhosas, a fim de atingir suas fontes primeiras e vitais.

Perseguidos, desde as origens até os nossos dias, os contos de fadas e o conto maravilhoso são, aqui, contrapostos como formas narrativas semelhantes, mas geradas por problemáticas diferentes.

Nelly Novaes Coelho é professora-titular de Literatura Portuguesa e de Literatura Infantil/Juvenil da Universidade de São Paulo. Entre suas inúmeras publicações, destaca-se o **Dicionário crítico da literatura infantil/juvenil brasileira**, obra pioneira no gênero.

Áreas de interesse do volume

- Antropologia • Artes • Estética • Literatura
- Psicologia

Outras áreas da série

- Administração • Ciências • Civilização
- Comunicações • Direito • Economia
- Educação • Filosofia • Geografia • História
- Lingüística • Política • Sociologia

O CONTO DE FADAS Nelly Novaes Coelho

103

SERIE
PRINCÍPIOS

Nelly
Novaes
Coelho

O CONTO DE FADAS

ea
editora ática

Direção
Benjamin Abdala Junior
Samira Youssef Campedelli

Preparação de texto
José Eduardo Andrade

Arte
Coordenação e
projeto gráfico (miolo)
Antônio do Amaral Rocha

Arte-final
René Etienne Ardanuy

Capa
Ary Normanha
Antonio U. Domiencio

ISBN 85 08 01524 0

1987

Todos os direitos reservados
Editora Ática S.A. — Rua Barão de Iguape, 110
Tel.: (PABX) 278-9322 — Caixa Postal 8656
End. Telegráfico "Bomlivro" — São Paulo

Sumário

1. As fadas estão de volta...	7
Ciência <i>versus</i> mistério	7
O caminho do maravilhoso	8
2. As narrativas maravilhosas	10
Conto de fadas & conto maravilhoso	11
<i>As raízes</i>	14
3. As fontes	16
Onde História, mito e lenda se confundem	16
Fontes orientais	17
<i>Calila e Dimna</i>	17
<i>Um manuscrito de 3 200 anos</i>	19
<i>Sendebar ou O livro dos enganos das mulheres</i>	21
<i>As mil e uma noites</i>	23
Fidelidade ou fraude? 24; A originalidade de <i>As mil e uma noites</i> , 24; Amor, morte e palavra, 25; A imagem dual da mulher e o amor, 27; O juízo definitivo da crítica, 29; Um auto-de-fé, 30	
Fontes célticas	31
<i>As fadas</i>	31
Onde nasceram as fadas? 32; A origem celta das fadas, 32; O mundo real e as fadas, 34	
<i>Os celtas</i>	37
O caráter e os costumes dos celtas, 39; A religiosidade celta, 39; A liturgia celta e os druidas, 40; A casta dos druidas, 41; Os sacrifícios humanos, 42; As druidesas, 42; Da História para a lenda e para a Literatura, 43	
<i>Os textos-fontes</i>	43
<i>O Beowulf</i> , 43; <i>Os Mabinogion</i> , 45; A matéria bretã e a França, 47; <i>Os lais</i> de Marie de Fran-	

ce, 49; O romance cortês, 53; Chrétien de Troyes e o romance bretão, 53	
<i>O ciclo arturiano e as fadas</i>	56
<i>Cavaleiros e fadas ou damas amadas</i>	59
Fontes europeias	60
<i>Noites prazerosas</i> , de Straparola (1480-1557), 61;	
<i>O conto dos contos</i> , de Basile (século XVII), 62	
<i>O século XVI e as fadas</i>	64
<i>O século de Perrault e as fadas</i>	65
Racionalismo × maravilhoso no tempo de Perrault, 65; Nasce a literatura infantil, 66; As fadas e as preciosas, 70	
4. A Gramática Histórica e as fadas	72
O maravilhoso germânico: os Grimm	73
O maravilhoso nórdico “filtrado” pela razão romântica	76
Os antigos contos nórdicos	78
5. Fadas: repúdio e atração	80
Novos contos de fadas	80
<i>Alice no País das Maravilhas</i>	81
<i>Pinóquio</i>	81
6. Vocabulário crítico	83
7. Bibliografia comentada	88

1

As fadas estão de volta...

...os contos maravilhosos são mitemas, isto é, resultam de um conjunto de versões diferentes do mito inicial e se definem segundo estruturas rigorosas.

LÉVI-STRAUSS

De todos os materiais de estudo, o conto popular maravilhoso é justamente o mais amplo e mais expressivo. (...) revela informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social. É um documento vivo, denunciando costumes, idéias, mentalidades, decisões julgamentos. Para todos nós é o primeiro leite intelectual. Os primeiros heróis, as primeiras cismas, os primeiros sonhos, os movimentos de solidariedade, amor, ódio, compaixão, vêm com as histórias fabulosas, ouvidas na infância.

CÂMARA CASCUDO

1

As fadas estão de volta...

Mesmo os “distraídos”, se quiserem, podem perceber facilmente que uma das características mais significativas do nosso século é a coexistência, pacífica ou não, entre a *inteligência racional/cientificista*, altamente desenvolvida, e o *pensamento mágico* que dinamiza o imaginário.

Isso porque vivemos num limiar histórico: em nossos tempos, uma nova era está em gestação. Daí o aparente caos reinante: a *ordem racional e progressista* defronta-se com a *ordem mágico-poética*. A primeira, representante da lógica tradicional herdada, é desafiada pela nova lógica, seja *cibernética* (descoberta pela Ciência), seja *mágico-poética* (inventada pela Arte), que tenta reencontrar as fontes originais da vida e da humanidade através dos escombros daquela racionalidade, que foi brilhante e hoje está esclerosada.

Ciência versus mistério

É curioso notar que um dos grandes objetivos da Ciência, há pouco mais de um século, era destruir de uma

vez por todas a idéia de *transcendência*. Ou melhor, pretendia oferecer aos homens explicações definitivas de cada fenômeno natural e, conseqüentemente, eliminar os enigmas da existência e dar provas indiscutíveis da inexistência de Deus ou do *mistério*.

Entretanto, nesta nossa *era einsteiniana*, depois que, nos componentes mais elementares da matéria, se descobriram certas formas aparentes de "vontade" e se detectou a agitação que fermenta em torno de unidades como os *gens*, ou se repara na caminhada cósmica feita pela astrofísica, ou se tenta entender a recente *teoria do caos* etc. etc., torna-se-nos evidente que se está dando uma reviravolta naquela intenção primeira. A Ciência está sendo levada a reconsiderar o *sobrenatural*, a aceitar o *mistério*, a buscar um novo sentido para a transcendência e a remodelar a face do próprio Deus.

É no umbral desse novo *maravilhoso*, aberto pela Ciência, que estamos vivendo hoje. E é também, a nosso ver, dessa *abertura científica* que surgem as forças propícias à volta da *visão mágica do mundo*.

Na área da Literatura tal fenômeno revela-se de maneira expressiva. Observe-se, entre os leitores de hoje (ou espectadores de TV), o sucesso da ficção científica, dos super-heróis e das máquinas "mágicas" (carros, helicópteros, mecanismos eletrônicos etc.). Simultaneamente, exploram-se os mistérios do além-mundo, o poder da mente, a força interior de seres extraterrenos etc.

O caminho do maravilhoso

Enfim, estamos vivendo um momento propício à volta do maravilhoso. Daí a redescoberta dos tempos inaugurais/míticos e a atração pelas origens arcaicas que, sob suas múltiplas formas, se expressa na literatura contem-

porânea. O Realismo Mágico ou Maravilhoso é, desde os anos 50/60 (sem falarmos nos precursores do início do século), uma das correntes mais fecundas da nova literatura. O maravilhoso, o imaginário, o onírico, o fantástico... deixaram de ser vistos como pura fantasia ou mentira, para ser tratados como *portas que se abrem* para determinadas verdades humanas.

A visão mágica do mundo deixou de ser privativa das crianças, para ser assumida pelos adultos. *A bela adormecida*, *Rapunzel*, *Chapeuzinho Vermelho* e mil outras narrativas maravilhosas ainda terão algo a nos dizer? Sem dúvida que sim. O que nelas parece apenas "infantil", divertido ou absurdo, na verdade carrega uma significativa herança de sentidos ocultos e essenciais para a nossa vida.

É nessa perspectiva que tentaremos compreender aqui as *narrativas populares maravilhosas*, em suas formas mais importantes: os *contos de fadas* e os *contos maravilhosos*, procurando distinguir as diferenças existentes entre eles, mas que foram esquecidas ou se confundem sob ambos os "rótulos". Claro que, para uma leitura meramente lúdica, a preocupação com "rótulos" ou "classificações" é totalmente desnecessária ou inútil. Mas, para aqueles que (dentro da atual orientação dos estudos literários) estão preocupados em chegar às raízes ou às origens dos fenômenos culturais, essa investigação será muito proveitosa.

Esperamos que esta "viagem" através das eras, povos e culturas seja, em primeiro lugar, atraente ao leitor e, em última análise, uma aventura de aprendizagem que possa abrir muitas outras portas para outras tantas "viagens" pelos caminhos da Literatura, da cultura e do conhecimento do homem a braços com a vida.

2

As narrativas maravilhosas

Desde sempre o homem vem sendo seduzido pelas narrativas que, de maneira simbólica ou realista, direta ou indiretamente, lhe falam da vida a ser vivida ou da própria condição humana, seja relacionada aos deuses, seja limitada aos próprios homens.

Entre as múltiplas causas capazes de explicar esse fascínio estaria o fato de que provavelmente, desde as origens dos tempos, o homem deve ter sentido a presença (ou a força) de poderes muito maiores do que sua própria vontade e poder pessoal ou de mistérios que o atingiam, sem que sua mente conseguisse explicar, conhecer ou compreender.

Mas, como sabemos, nenhum obstáculo consegue deter o ser humano. O desconhecido exerce sobre ele um desafio constante. Assim, como a História nos mostra, desde os primórdios, os homens lançaram-se no encalço do conhecimento e tentaram vencer os poderes e mistérios que ultrapassavam os limites daquilo que, neles, era simplesmente humano.

A Literatura é, sem dúvida, uma das expressões mais significativas dessa *ânsia permanente de saber* e de *domí-*

nio sobre a vida, que caracteriza o homem de todas as épocas. Ânsia que permanece latente nas narrativas populares legadas pelo passado remoto. Fábulas, apólogos, parábolas, contos exemplares, mitos, lendas, sagas, contos jocosos, romances, contos maravilhosos, contos de fadas... fazem parte dessa heterogênea matéria narrativa que está na origem das literaturas modernas e guarda um determinado saber fundamental.

Todas essas formas de narrar pertencem ao caudal de narrativas nascidas entre os povos da Antiguidade, que, fundidas, confundidas, transformadas... se espalharam por toda parte e permanecem até hoje como uma rede, cobrindo todas as regiões do globo: o caudal de *literatura folclórica* e de *velhos textos novelescos* que, apesar de terem origens comuns, assumem em cada nação um caráter diferente.

Conto de fadas & conto maravilhoso

Desse imenso caudal narrativo (hoje transformado ou simplificado em literatura folclórica ou literatura infantil), duas formas destacam-se, não só pela divulgação que alcançaram através dos séculos, mas principalmente pela identificação feita entre uma e outra, como se ambas tivessem a mesma natureza. O que não é verdade.

Trata-se do *Conto de fadas* e do *conto maravilhoso*, formas de narrativa maravilhosa surgidas de fontes bem distintas, dando expressão a problemáticas bem diferentes, mas que, pelo fato de pertencer ao mundo do maravilhoso, acabaram identificadas entre si como formas iguais.

Nosso propósito, aqui, será portanto deslindar os possíveis fios que se emaranharam em torno delas e tornar visíveis as *duas atitudes humanas* por elas expressas, atitudes que se vêm sucedendo na vida e na Literatura, desde

o princípio dos tempos até nossos dias. Referimo-nos à luta do *eu*, empenhado em sua *realização interior* profunda, ao nível do *existencial*, ou em sua *realização exterior*, ao nível do *social*.

Embora uma não anule a outra (muito pelo contrário, ambas devem completar-se em uma realização integral), não podemos esquecer que, por temperamento ou personalidade, cada indivíduo, consciente ou inconscientemente, privilegia uma delas, e é essa escolha que orienta sua luta pela vida. Daí a atualidade visível no conto de fadas e no conto maravilhoso e a importância de os redescobrimos desde as raízes.

Como sabemos, essas duas denominações vêm sendo utilizadas, indistintamente, para rotular os milhares de narrativas que constituem o acervo da chamada Literatura Infantil Clássica (*Chapeuzinho Vermelho*, *Branca de Neve*, *O Pequeno Polegar* etc. etc.).

Na França, a denominação é *conte de fées*; na Inglaterra, *fairy tale*; na Espanha, *cuento de hadas*; na Itália, *racconto di fata*; na Alemanha, *märchen* (fábula popular, história fantasiosa, não-verdadeira, substituindo, a partir dos Grimm, a forma *feenmarchen*, usada no século XVIII). Em Portugal e no Brasil, surgiram, no fim do século XIX, como *contos da carochinha*. Câmara Cascudo chama-as de *contos de encantamento*. Mas a verdade é que hoje são vulgarmente conhecidas como contos de fadas ou contos maravilhosos, sem nenhuma distinção entre as duas formas.

Entretanto, por um simples confronto entre *A Bela Adormecida*, *A bela e o Fera* ou *Rapunzel*, de um lado, e *O Gato de Botas*, *O pescador e o gênio* ou *Aladim e a lâmpada maravilhosa*, de outro, nota-se que há uma diferença essencial. Diferença *quase inexistente* ao nível da *forma* (pois todos pertencem ao universo do maravilhoso), mas que pode ser facilmente percebida ao nível da *problemá-*

tica motriz de cada conto. Indo direto a essas “diferenças”, temos:

As narrativas do primeiro grupo são *contos de fadas*. Com ou sem a presença de fadas (mas sempre com o maravilhoso), seus argumentos desenvolvem-se dentro da magia feérica (reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, gênios, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida etc.) e têm como eixo gerador uma *problemática existencial*. Ou melhor, têm como núcleo problemático a realização essencial do herói ou da heroína, realização que, via de regra, está visceralmente ligada à união homem—mulher.

A efabulação básica do *conto de fadas* expressa os *obstáculos* ou *provas* que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance sua auto-realização existencial, seja pelo encontro de seu verdadeiro eu, seja pelo encontro da *princesa*, que encarna o *ideal* a ser alcançado.

Nos contos nórdicos e eslavos, encontramos com frequência a busca inversa: a princesa (ou plebéia) sai em busca do *príncipe*, vencendo terríveis provas, até que ela possa “desencantá-lo” e ambos se unirem para sempre (por exemplo, o conto russo *A pena do Finist-Fier Falcão*). Compreende-se que esse esquema da *busca feminina* tenha desaparecido dos *contos de fadas*, assimilados pelo *espírito cristão* (como os que circulam entre nós, via Grimm, Perrault e Andersen), pois contraria a *idealização da mulher*, que está na base da civilização cristã. Via de regra, um *encantamento*, uma *metamorfose* é o ponto de partida para a *aventura da busca*.

Os *contos de fadas*, como veremos adiante, são de origem celta e surgiram como poemas que revelavam amores estranhos, fatais, eternos... Poemas que são apontados como células independentes, mais tarde integradas no ciclo novelesco arturiano, essencialmente *idealista* e

preocupado com os *valores eternos* do ser humano: os de seu espírito.

No segundo grupo, temos *contos maravilhosos*. São narrativas que, *sem a presença de fadas*, via de regra se desenvolvem no cotidiano mágico (animais falantes, tempo e espaço reconhecíveis ou familiares, objetos mágicos, gênios, duendes etc.) e têm como eixo gerador uma *problemática social* (ou ligada à vida prática, concreta). Ou melhor, trata-se sempre do desejo de auto-realização do *herói* (ou anti-herói) no âmbito socioeconômico, através da conquista de bens, riquezas, poder material etc. Geralmente, a *miséria* ou a *necessidade de sobrevivência física* é ponto de partida para as aventuras da busca.

Os *contos maravilhosos*, como veremos adiante, originaram-se das narrativas orientais, e enfatizam a parte material/sensorial/ética do ser humano: suas necessidades básicas (estômago, sexo e vontade de poder), suas paixões do corpo. (Veja-se, mais adiante, o extraordinário acervo de contos maravilhosos reunidos em *As mil e uma noites*, onde o sensorial é esplendidamente explorado e onde a *paixão erótica* efêmera substitui o *amor espiritual*, eterno.)

Enfim, os *contos de fadas* e os *contos maravilhosos* expressam atitudes humanas bem diferentes diante da vida. Optar por uma ou outra é questão do quê? Destino? Personalidade? Circunstâncias de vida? de meio social? Influências culturais? Quem o pode responder com exatidão? A verdade é que através dos milênios as duas atitudes vêm tendo expressão na Literatura, porque vêm sendo vividas na vida.

As raízes

Nas *raízes* ou *fontes geradoras* das narrativas maravilhosas, encontraremos, com certeza, respostas para algumas das perguntas acima. Mas a verdade é que, no mo-

mento em que nos dispomos a reunir as pesquisas feitas ao longo do tempo e a querer traçar um painel de seus resultados, acabamos descobrindo um verdadeiro oceano de pistas e caminhos resistentes a qualquer esforço de ordenação lógica e definitiva.

Se as perseguirmos, numa viagem através dos textos (muitos dos quais nasceram séculos antes de Cristo), passaremos pelas sábias e místicas regiões da Índia ou do misterioso Egito; defrontaremos a bíblica Palestina do Velho Testamento e a Grécia clássica; entraremos pelo Império Romano adentro, descobrindo-o como o grande mediador/divulgador que foi, no Ocidente, de toda a sabedoria *mágica* gerada no Oriente. Ao mesmo tempo, descobriremos as migrações narrativas realizadas na Pérsia, Irã, Turquia e principalmente na luxuriosa Arábia, cuja ênfase na materialidade sensorial mais plena vai se contrapor ao espiritualismo gerado pela imaginação sonhadora dos celtas e bretões.

Já na Idade Média, veremos como todo esse lastro *pagão* choca-se, funde-se ou deixa-se absorver pela nova visão de mundo gerada pelo espiritualismo cristão e, transformado, chega ao Renascimento... Até que, finalmente, na passagem da era clássica para a romântica, grande parte dessa antiga literatura maravilhosa destinada aos adultos é incorporada pela tradição oral popular e transforma-se em *literatura para crianças*.

É nesse momento que se perde completamente o significado primitivo dos contos de fadas, intimamente relacionado com a "verdade" dos mitos que urge redescobrir. Aos interessados nessa redescoberta, propomos que nos acompanhem no percurso doravante iniciado, a partir das *fontes*.

3

As fontes

Onde História, mito e lenda se confundem

Historicamente nascidos na França do século XVII, na faustosa corte do rei Luís XIV e pela mão do erudito Charles Perrault, na verdade os conhecidos contos clássicos infantis têm suas origens em tempos bem mais recuados, e nasceram para falar aos adultos.

A verdadeira origem das narrativas populares maravilhosas perde-se na poeira dos tempos. A partir do século XIX, quando se iniciam cientificamente os estudos de literatura folclórica e popular de cada nação, mil controvérsias são levantadas por filólogos, antropólogos, etnólogos, psicólogos e sociólogos, que tentavam detectar as fontes ou os *textos-matrizes* desse caudal de literatura maravilhosa, de produção anônima e coletiva. Produção que permanecia viva entre o povo e testemunhava, não só os valores mais originais da língua por ele falada, como também sua maneira mais verdadeira de *ver e sentir a vida*.

Os vestígios mais remotos, localizados por esses estudiosos, remontam a séculos antes de Cristo e provêm de

fontes orientais e célticas que, a partir da Idade Média, foram assimiladas por textos de fontes européias. A despeito das muitas pesquisas desenvolvidas, foi impossível determinar quais teriam sido os textos-matrizes “puros”, tal a amálgama de fontes que se fundiam nas narrativas recolhidas.

Algo, porém, tornou-se evidente: teria havido um fundo comum a todas elas, pois de outra forma não se poderia explicar a coincidência de episódios, motivos etc., em contos pertencentes a regiões geograficamente tão distantes entre si e com culturas, línguas ou costumes absolutamente diferentes.

Começemos com as

Fontes orientais

Apesar das muitas controvérsias havidas, hoje é ponto pacífico, entre os orientalistas, que a fonte mais antiga da literatura popular maravilhosa, integrada no folclore de todas as nações do mundo ocidental, é a *oriental*. Historicamente, sua coletânea mais importante é:

Calila e Dimna

Originária da Índia, onde surge no século VI, essa coletânea resulta de narrativas pertencentes originalmente ao *Pantshatantra* (apólogos usados pelos pregadores budistas, a partir do século V) e à primitiva epopéia indiana *Mahabarata* (escrita entre os séculos IV a.C. e IV d.C.).

Escrito em sânscrito, o livro *Calila e Dimna* difundiu-se pelo mundo da Antiguidade, entre os séculos VI e XIII, através das inúmeras versões feitas em persa, sírio, hebraico, latim, árabe e línguas vulgares, como o castelhano, o *francien* etc. A mais importante, do ponto de vista da fidelidade ao original, é a versão árabe, feita por Ibn Al-

-Mukafa, no século XVIII e que serviu para a tradução brasileira que consultamos.

Considerada por uns como verdadeiro tratado de política (pois seu tema central é a luta pelo poder) e, por outros, como um exemplário de "boa conduta", a coletânea *Calila e Dimna* é, acima de tudo, o grande modelo de uma visão de mundo *mágica*, na qual o real e o imaginário fundem-se tão essencialmente que se torna difícil distinguir os respectivos limites.

A rigor, as narrativas de *Calila e Dimna* são fábulas, pois o maravilhoso ali presente é a *antropomorfização dos animais* (característica básica do gênero). Os casos de *metamorfose* (característica básica das narrativas maravilhosas) são raríssimos (exemplo: "O anacoreta e a rata metamorfoseada em donzela").

Quanto à composição narrativa, *Calila e Dimna* resulta de um embaralhamento de estórias imbricadas umas nas outras. Obedece à estrutura, hoje chamada de *labiríntica*, *en abyme*, estrutura-em-cadeia ou estrutura caixa-de-surpresas. Compõe-se ela de um *eixo condutor* do qual partem e ao qual voltam sucessivas estórias, que vão saindo umas de dentro das outras, numa progressão labiríntica e interminável.

O eixo condutor dessa teia narrativa labiríntica, em *Calila e Dimna*, é Dabshalim, rei da Índia, que pede a Báidaba, príncipe dos filósofos, para lhe contar uma "história que ilustre uma situação exemplar". E as situações se sucedem: os males da intriga, do ciúme ou da inveja; a ambição desmedida; a precipitação imprudente no agir; a irreflexão das palavras etc.

Note-se, nesse contraponto rei—filósofo, o alto valor dado, na Antiguidade, à palavra *narrativa*, isto é, à palavra daquele que tem o conhecimento da vida e, portanto, poder sobre esta. O *poder material* do rei curva-se ao *espiritual* do filósofo.

Pela natureza de seus *argumentos*, as narrativas de *Calila e Dimna* identificam-se, em sua maioria, com fábulas, apólogos e contos exemplares. E pelo menos duas, "O anacoreta e a rata..." e "Ilaz, Chadarm e Irakht", seriam precursoras do conto de fadas, no sentido que lhe damos (o qual explicaremos mais adiante).

Um manuscrito de 3 200 anos

No fim do século XIX, a egiptóloga Mrs. D'Orbeney encontrou, em escavações feitas na Itália, manuscritos egípcios (em papiro), cuja idade foi calculada em cerca de 3 200 anos, bem mais antigos, portanto, do que os textos indianos, com narrativas semelhantes a algumas registradas em coletâneas da Índia.

É o caso do romance *Os dois irmãos*, apontado pelos estudiosos como texto-fonte do episódio bíblico "José e a mulher de Putifar". O valor dado às narrativas e à necessidade de preservá-las da destruição do tempo revela-se, no início do manuscrito, pela auto-identificação do Autor:

Foi composto pelo escriba Anana, possuidor deste rolo.
Que o deus Tot livre da destruição todas as obras contidas neste rolo.

Segundo síntese feita por Câmara Cascudo (ao estudar as fontes de nossa literatura folclórica), a trama de *Os dois irmãos* é a seguinte:

Anepu e Batau, irmãos, moram juntos. Anepu é casado e sua mulher tenta seduzir Batau, que lhe resiste. A mulher de Anepu acusa o cunhado de violência. Anepu prepara-se para matar o irmão, mas este, avisado pelas bezerras do curral, foge. Anepu persegue-o, mas o deus Armachis, invocado por Batau, faz aparecer ao mais velho que ia para a floresta dos cedros e deixaria sua alma numa flor, em cima

de uma árvore. Se o cedro fosse derrubado e a flor caísse, ele morreria, e ensinou o processo para ressuscitá-lo. E separaram-se. Anepu matou sua mulher e ficou vivendo sozinho, com seus bois e seu campo. O deus solar Armachis falou ao deus Chnum e este deu uma linda mulher a Batau, para que não continuasse solitário na floresta dos cedros. Um cacho do cabelo da mulher de Batau caiu no mar e foi perfumando as águas até o rio onde lavavam as roupas do faraó. Este, informado do estranho perfume, descobriu o cacho de cabelo e mandou procurar a dona. Depois de muita luta, veio a mulher de Batau para o faraó e contou como seu marido morreria. Cortaram o cedro, a flor caiu e Batau morreu. O irmão, sabendo, veio e procurou a flor da alma de Batau até que a encontrou. Colocou o corpo de Batau numa esteira e a flor num vaso com água de cevada. Depois pôs essa água na boca do irmão, que se ergueu, vivo. Batau transformou-se no novilho sagrado, propriedade de Anepu. O faraó comprou o novilho sagrado por muito ouro e o colocou num santuário. Quando a nova mulher do faraó foi visitar o novilho, este falou, expondo-lhe o procedimento. A mulher pediu ao faraó para comer o fígado do novilho sagrado, e o faraó matou o touro e a mulher comeu o fígado. No momento do sacrifício, duas gotas de sangue do novilho sagrado caíram e duas árvores nasceram. Quando a mulher veio repousar na sombra dessas árvores, elas falaram, censurando sua conduta. A mulher pediu que o faraó cortasse as árvores para fazer tábuas. Uma lasca feriu a mulher na boca. Ela ficou grávida e nasceu um príncipe. O faraó morreu, e o príncipe subiu ao trono. Era Batau. Mandou julgar a mulher e puniu-a. O irmão, Anepu, foi feito vice-rei e substituiu-o no governo do Egito¹.

São inúmeros os *motivos* que aparecem nesse conto antiquíssimo e ressurgem em centenas de outros de dife-

¹ In: CÂMARA CASCUDO, J. da. *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro, Americ, 1946. p. 16-17.

rentes partes do mundo. Os estudos orientalistas apontam essa versão egípcia como uma das fontes principais do ciclo narrativo que, desde tempos remotos, divulgou uma *visão negativa da mulher*. Nesse ciclo, ela é sempre revelada como um ser maligno, movido apenas pelo lado escuro ou sombrio de sua condição de fêmea. Daí os motivos que se repetem: a polaridade *paixão—ódio*, os ciúmes descontrolados, que separam irmãos ou amigos e provocam mortes, as metamorfoses contínuas, que atingem inocentes ou castigam culpados e, finalmente, o reconhecimento e prêmio aos injustiçados.

No folclore brasileiro (Rio Grande do Norte) foi localizada uma versão dessa narrativa egípcia, no conto "A princesa e o gigante"².

Em relação à distinção entre o conto de fadas e o maravilhoso (tal como a fazemos), pode-se dizer que, pela natureza de sua problemática central (a paixão amorosa, revelada como realizadora ou destruidora do ser humano), esse antiquíssimo relato maravilhoso é um precursor do conto de fadas, pois dá a Eros o máximo poder de intervenção na vida humana.

Sendeban ou O livro dos enganos das mulheres

Da mesma natureza que o texto egípcio, mas originário da Índia, e com a mesma intrincada estrutura de *Calila e Dimna*, a coletânea *Sendeban ou O livro dos enganos das mulheres* é outra fonte oriental que está na gênese das narrativas maravilhosas no Ocidente.

Atribuído ao filósofo hindu Sendabad, o texto original, em sânscrito, perdeu-se; mas sua matéria continuou sendo transmitida através das muitas versões feitas, entre

² Idem, p. 129.

os séculos IX e XIII, em persa, árabe, siríaco, grego, hebraico e, principalmente, em castelhano, que foi o texto sobrevivente de que se serviram os orientalistas de todas as nações européias, no século XIX.

Traduzida do árabe, no século XIII, por ordem do infante Fradique, irmão de Afonso, o Sábio, a versão castelhana de *Sendebâr* consta de 26 narrativas, que se desenvolvem em torno do eixo *paixão—ódio—sabedoria*, o qual pode ser assim resumido:

O filho de um rei, acusado falsamente por sua madrasta de ter tentado violentá-la, é condenado à morte por seu pai, pois todas as aparências estavam contra ele. Porém a execução vai se adiando durante sete dias, durante os quais combatem, através de estórias exemplares, a acusadora e os sete sábios que tentavam defender o príncipe, enquanto este permanecia mudo. No oitavo dia (quando se cumpre o prazo dado pelo horóscopo, que havia anunciado ao príncipe um grande perigo se abrisse os lábios durante toda a semana), o acusado, renunciando à sua mudez fingida, consegue justificar-se plenamente, e a madrasta mentirosa é entregue às chamas.

Como se vê pelo próprio argumento-eixo, *Sendebâr* pertence ao ciclo narrativo que difunde a imagem negativa da mulher. E, tal como o texto de *Os dois irmãos*, embora não tenha fadas como personagens, pode ser incluído entre os precursores do conto de fadas, uma vez que o seu conflito básico é de natureza existencial: a *Paixão amorosa* e a *Sabedoria da palavra* são postos em jogo para a preservação ou a destruição de uma vida.

É importante notar, ainda, que a maior divulgação de *Sendebâr* na Europa dá-se entre os séculos X (versão árabe) e XIII (versão castelhana), período em que a Igreja intensifica seus esforços de cristianização do mundo ocidental. Entre tais esforços, estava a *valorização/idealização da mulher*, seja no plano religioso, por meio do

culto marial (veneração da Virgem Maria e conseqüente sacralização da condição feminina), seja no plano leigo, com o incentivo ao *culto do amor cortês*, difundido pelos trovadores nas cortes medievais.

Nesse período temos, pois, no âmbito da Literatura, as narrativas de *repúdio à mulher-demônio* (imagem negativa) e de *exaltação à mulher-anjo* (imagem positiva) que tem, na fada céltica, o seu mais antigo e perfeito avatar. Foi essa *dualidade* que, via espiritualização cristã, se impôs a todo o mundo ocidental até o nosso século.

Dos muitos episódios de *Sendebâr* saíram vários contos maravilhosos de grande sucesso. Entre eles, estão as extraordinárias *Aventuras de Simbad, o marujo*, que só viriam realmente a ganhar mundo a partir do século XVIII, quando incluídas na mais famosa coletânea oriental:

As mil e uma noites

Verdadeiro ponto de convergência de todo o fabulário oriental, a coletânea de *As mil e uma noites* é a mais célebre compilação de contos maravilhosos, que circularam (ou circulam?) no mundo ocidental. Sua forma original deve ter-se completado em fins do século XV. Entretanto, só no início do XVIII foi divulgada no mundo europeu, quando Antoine Galland traduziu para o francês uma primeira seleção. Era o ano de 1704, sete anos após o sucesso das estórias maravilhosas que Perrault havia descoberto na memória popular e introduzido na corte já crepuscular de Luís XIV.

Era também o momento em que as fadas entravam na moda. Em meio a esse clima aberto para a fantasia, *As mil e uma noites* tornaram-se de imediato nova fonte de diversão e encantamento. Suas narrativas audaciosas falavam de um Oriente fabuloso e exótico, já desaparecido no tempo e que a Literatura preservava.

Fidelidade ou fraude?

Entretanto, seu rápido sucesso de público não coincidiu com o sucesso junto aos críticos e orientalistas. Seja por duvidarem da fidelidade de Galland aos possíveis textos originais (até então desconhecidos de todos), seja pela licenciosidade do conteúdo ou pela “vulgaridade de estilo”, inteiramente oposto ao que então era conhecido como “estilo árabe” (sofisticado e retórico, mas cheio de poesia), de que o acusaram, a verdade é que essa famosa coletânea esperou anos pelo reconhecimento oficial de sua autenticidade.

Com os estudos dos filólogos e orientalistas, acabou sendo provado que Galland não inventara nada e havia sido, afinal, um elegante e culto compilador/tradutor de textos originais (posteriormente localizados). Na labiríntica trama das narrativas, reunidas nesta fabulosa coletânea, misturam-se textos originários de todas as regiões do Oriente: desde os apólogos indianos até os velhos “romances” de amores e traições, narrados nos bazares de Bagdá; desde lendas chinesas ou egípcias até compilações budistas; desde contos persas até fábulas judaicas... Daí que inúmeros de seus episódios estejam presentes também em *Calila e Dimna*, *Sendebâr* e em muitas outras coleções orientais.

A originalidade de As mil e uma noites

Sem a intenção moralizante das *narrativas exemplares* (fábulas, apólogos, exemplos...), que então circulavam nas cortes européias ou entre o povo, e sem a inverossimilhança dos *romances preciosos* (com seus heróis e heroínas mitológicos, naufrágios, seqüestros, pirataria, aventuras mirabolantes provocadas pela fúria dos deuses etc.), *As mil e uma noites* traziam a malícia e o alegre imora-

lismo dos antigos *fabliaux* franceses, porém com maior requinte ou finura...

Juntamente com a sedução do maravilhoso (metamorfoses, gênios, duendes, objetos mágicos, reversão do tempo, eliminação das leis naturais, exaltação do erotismo, beleza feérica...), as narrativas de *As mil e uma noites* vinham revelar o mundo real e fascinante de uma outra civilização e cultura, bem diferentes da cristã, tal como se consolidara durante a Era Clássica.

A versão de Galland tem apenas 350 noites, mas foram suficientes para que o drama da princesa Sherazade e suas intermináveis histórias, contadas ao rei Schariar, passassem a fazer parte do cotidiano, nos alegres e cultos salões mundanos que, na época, desafiavam a austeridade devota que o poder de Mme de Maintenon (amante e depois esposa secreta de Luís XIV) impunha à corte francesa.

Amor, morte e palavra

É enorme o número de narrativas populares maravilhosas que estabelecem uma ligação visceral entre o *amor*, a *morte* e a *palavra*. Entretanto, em raros casos, essa ligação mostra-se tão profunda e fascinante como no argumento-eixo de *As mil e uma noites*.

A unidade desse fabuloso caleidoscópio narrativo assenta na história da jovem Sherazade e do rei Schariar, o qual, para vingar-se da traição da esposa, encarregou o seu vizir de lhe entregar uma donzela por noite, jurando matá-la na manhã seguinte à noite nupcial.

E assim aconteceu durante três anos, até que já não havia mais virgens no reino (porque haviam ou fugido ou sido mortas), e o vizir, desesperado, não sabia mais o que fazer para atender o desejo do rei.

Foi quando uma de suas filhas, a formosa Sherazade, pediu-lhe que a levasse como noiva ao rei, pois sabia de um estratagema para escapar ao triste fim que a esperava.

Muito sábia, pois “havia lido as histórias e façanhas dos reis antigos e conhecia as lendas dos povos longínquos, tanto assim que possuía mais de mil livros de poetas, de povos antigos e de sua história”, Sherazade, logo após ser possuída pelo rei e para atender ao pedido da irmã mais nova (que fora convidada a lhes fazer companhia e ali ficara sentada aos pés da cama), começa a narrar “um conto para que passassem alegremente o resto da noite”.

Começa a contar a extraordinária “História do mercador e do Efrit”, mas, antes que a manhã rompesse,

Sherazade suspendeu seu relato. Então sua irmã disse:
— Que bela, doce e agradável é tua narração!

Ao que Sherazade respondeu:

— Isto não é nada, em comparação com o que vos contarei na próxima noite, se ainda viver e o rei, meu senhor, mo permitir.

Ao ouvir isto, o rei pensou consigo: “Juro que não a matarei, até ter ouvido o final da narração”. Permaneceram abraçados o resto da noite, até de manhã, quando o rei foi ocupar-se dos negócios do Estado e do Governo.

Esta foi a primeira das mil e uma noites, nas quais Sherazade conseguiu sobreviver graças à sua palavra sábia e à curiosidade do rei. Ao fim desse tempo, Sherazade já havia tido três filhos e, na milésima primeira noite, pede ao rei que a poupe, por amor às crianças. Ao que o rei, chorando, respondeu:

— Sherazade, por Alá, eu já te havia perdoado, mesmo antes de chegarem estes meninos, porque és casta, sincera e pura. Que Alá te bendiga e bendiga também ao teu pai, à tua mãe, à tua estirpe e à tua descendência. Tomo Alá

por testemunha, para que afaste de ti todo mal.

Ela, então, louca de alegria, beijou-lhe as mãos e pés e acrescentou:

— Que Alá te conserve em vida, que aumente teu prestígio e dignidade.

Como vemos, o *amor* e a *morte* são as forças polares que a *palavra* narrativa mantém equilibradas. Por outro lado, é pela *fala*, é pelo *narrar* que Sherazade se mantém viva, donde a identificação da *palavra* com um *ato vital*.

A imagem dual da mulher e o amor

Confrontando o argumento-eixo com as demais narrativas que dele vão fluindo, vê-se de imediato a dualidade de atitudes, em relação à mulher, que aí se manifesta. O argumento-eixo (Sherazade e o rei) tem como alicerce uma *problemática existencial* (a das *relações homem—mulher*, baseadas no Amor e no mútuo Conhecimento profundo, como meio de *realização interior* do ser), problemática essa que filia o núcleo dessas caudalosas narrativas à natureza do conto de fadas.

A quase totalidade das demais narrativas tem como problemática-base as *paixões dos sentidos*, a *ambição de poder e riquezas*, o predomínio do sensorial, os prazeres materiais (caminhos procurados para a realização do ser, no *plano concreto da vida*). Daí que predominem, em *As mil e uma noites*, os contos maravilhosos.

A essa dualidade de problemática corresponde também a *dupla imagem* da mulher: a “pura” (Sherazade e algumas princesas) e a “impura” (todas as demais personagens femininas que povoam esse luxurioso universo). São elas verso e reverso da mesma moeda — a mulher “cunhada” pela Tradição.

(E agora, um parêntese: não há dúvida de que a consciência dessa *dualidade* é muito mais forte na leitura

que nós, cristãos, fazemos dessas narrativas, do que na visão de mundo que as gerou. O erotismo, como força sagrada, é uma concepção de amor desconhecida no Ocidente cristão e fundamental nas religiões do Oriente.)

Observe-se, por exemplo, a atmosfera alegre, descontraída e feérica que permanece ao longo de todo o fluxo narrativo de *As mil e uma noites*, apesar de seu conteúdo trágico e brutal.

O problema é complexo, e aqui não é o lugar para discuti-lo. Mas, como proposta de reflexão, lembramos apenas um ponto, para nós básico para uma compreensão maior dessas antigas narrativas orientais, que tanta influência exerceram sobre a literatura ocidental. Trata-se da *idéia de pecado*, que absolutamente não existia nas religiões orientais e na "cultura mágica" presente nas narrativas maravilhosas do Oriente.

O exercício do sexo, por exemplo, é visto pelos indianos como uma das mais importantes relações entre os seres, pois através do desejo o *múltiplo*, próprio da vida contingente, encontrará o *uno*, próprio da existência absoluta. As relações eróticas equivalem, pois, à fusão profunda entre *indivíduo e unidade cósmica* ou *Natureza* (representada pelos deuses). O sexo seria, assim (ao contrário do que ensina o Cristianismo), uma força valiosa e poderosa a ser legitimamente exercida por todos.

Em contrapartida, no âmbito social, as leis que controlam o exercício sexual da mulher são extremamente rígidas. Veja-se que já no *Kama Sutra* a submissão absoluta desta ao seu senhor polígamo está rigorosamente codificada por normas repressivas. Nesse sentido, compreende-se que a atividade sexual "adúltera" das personagens femininas nas narrativas orientais é tratada não como *pecado* (falta moral, espiritual, introjetada no próprio ser), mas como "crime" ou "infração" à *lei dos costumes*, que

dava ao "senhor" direitos de posse absoluta sobre suas mulheres e seus escravos, assim como o direito de *gládio*, isto é, o direito de lhes tirar a vida, em caso de desobediência. Assim sendo, a "infração", ao nível do social, estava de certa maneira justificada pelo "direito" natural do sexo. Daí a atmosfera "leve" que atravessa o livro todo.

Obviamente, ao serem difundidas no mundo ocidental cristão, onde o sexo já havia sido codificado como um valor moral, as narrativas de *As mil e uma noites* foram consideradas imorais, obscenas e, nas adaptações, através dos tempos, foram "expurgadas" de toda a sua "licenciosidade".

Não podemos nos esquecer de que todo texto, para ser compreendido em sua verdadeira essência, exige de seu leitor o prévio conhecimento do "código" que o alicerça. Fora dele, os equívocos de interpretação serão inevitáveis. Daí o perigo da adoção indiscriminada de "modelos" de comportamento ou de cultura estrangeiros.

O juízo definitivo da crítica

Quanto ao verdadeiro interesse da crítica por essa coletânea, ele só se deu em princípios do século XIX, muito mais por interesses filológicos do que literários. A essa altura, esses *contos orientais* já se haviam difundido por todo o mundo ocidental, mediante adaptações e reações, incorporadas nas várias literaturas populares ou recriações cultas. Inclusive muitos de seus episódios, despojados do "escabroso", já começavam a ser divulgados como literatura infantil.

Em recente versão italiana de *As mil e uma noites*, o erudito F. Gabrieli faz uma análise percuciente de sua matéria e chama-o de "insigne palimpsesto do folclore oriental" e "documental caleidoscópio do Islã medieval",

qualificativos que nos dão bem a medida de sua essência literária.

Um auto-de-fé

Recentemente, mais uma página da extraordinária história de *As mil e uma noites*, em sua caminhada pelo tempo, acaba de ser virada. Em junho de 1985, doutores do Islão, *mollahs*, *imãs* e outros fanáticos religiosos, defensores da "pureza" islâmica, fizeram um grande incêndio de livros no Cairo. E nesse inominável auto-de-fé foram queimados cerca de 3 000 exemplares desse fabuloso, e aparentemente inofensivo, livro de contos maravilhosos, eróticos, fantásticos e poéticos.

Diante desse ato terrível, uma interrogação é inevitável: por quê déspotas laicos ou religiosos, de qualquer parte do mundo, detestam a Literatura, a poesia, os contos de fadas? Que podem eles temer de escritos aparentemente tão frágeis e inócuos? Por que investem com crueldade contra quem os escreve ou destroem o que já está escrito? Será porque os ditadores (seja de que facção forem) — como os selvagens redutores de cabeças, com a diferença de que estes, em seu primitivismo cultural, as reduzem para usá-las como troféus de vitória e de auto-realização — servindo a um "progressismo" maquiavélico, querem *cabeças e almas vazias*, para mais facilmente escravizá-las? Daí o tentarem (por meios sutis ou violentos) esvaziar as mentes, extirpar delas o imaginário, o sonho, a poesia, sempre empapados de simbolismos e significações profundas para o ser humano. E isso porque são estes os caminhos abertos para uma verdadeira *consciência crítica do mundo* e para o *relacionamento essencial do Eu com os Outros* — forças interiores capazes de se oporem às arbitrariedades e às injustiças dos poderes egoísticos e despóticos.

Fontes célticas

Simultaneamente à expansão dos povos orientais pelo mundo ocidental anterior a Cristo, tem início a migração dos celtas, cuja personalidade e cultura eram como que o reverso da medalha em relação àqueles.

Como não tinham espírito guerreiro (só eram levados a guerras quando suas terras eram invadidas), os celtas atuaram em todo o processo de formação e transformação da cultura ocidental, de maneira mais ou menos "silenciosa", através de seus valores espirituais ou religiosos e de sua inteligência prática e criadora.

Foi no seio do povo celta que nasceram as *fadas*. Ou melhor, foi na criação poética céltico-bretã que surgiram as primeiras mulheres sobrenaturais a darem origem à linhagem das fadas.

As fadas

Quem são, afinal, essas fascinantes figuras femininas? Etimologicamente, a palavra *fada* vem do latim *fatum* (destino, fatalidade, oráculo...). Provando essa origem comum, as fadas de todas as nações européias são nomeadas com termos que provêm da mesma área semântica latina: *fada* (port.); *fée* (fr.); *fairy* (ingl.); *fata* (ital.); *feen* (al.); *hada* (esp.).

Fazem parte do folclore europeu ocidental (e dele emigraram para as Américas) e tornaram-se conhecidas como seres fantásticos ou imaginários, de grande beleza, que se apresentavam sob forma de mulher. Dotadas de virtudes e poderes sobrenaturais, interferem na vida dos homens, para auxiliá-los em situações-limite, quando já nenhuma solução natural seria possível.

Podem ainda encarnar o Mal e apresentarem-se como o avesso da imagem anterior, isto é, como bruxas. Vulgar-

mente se diz que *fada* e *bruxa* são formas simbólicas da eterna dualidade da mulher ou da condição feminina.

Se há personagem que, apesar do correr dos tempos e da mudança de costumes, continua mantendo seu poder de atração sobre adultos e crianças, essa é a fada.

Onde nasceram as fadas?

Impossível determinar com exatidão o ponto geográfico ou o momento temporal em que as fadas teriam nascido. Entretanto, o mais provável é elas terem surgido e se arraigado naquela fronteira ambígua entre o *real* e o *imaginário*, que vem, desde a origem dos tempos, atraindo os homens.

Têm sido grandes os esforços para se descobrir o possível local de nascimento das fadas. Pacientes pesquisas de historiadores, arqueólogos, filólogos, etnólogos, cronistas ou compiladores, que através dos tempos se debruçaram sobre a literatura primitiva dos mundos oriental e ocidental, acabaram por tecer uma intrincada rede de dados históricos, míticos e lendários, que, pacientemente percorridos e confrontados entre si, oferecem algumas pistas plausíveis para uma possível elucidação acerca da presença das fadas na vida dos homens.

A origem celta das fadas

Quanto a serem de origem celta, parece não haver mais nenhuma dúvida entre os pesquisadores. Desde a mais antiga menção a tais seres, tudo leva a essa certeza; Pomponius Mela (geógrafo que viveu no século I) afirmou:

...na ilha do Sena, nove virgens dotadas de poder sobrenatural, meio ondinas (gênios da água) e meio profetisas, que, com suas imprecações e seus cantos, imperavam so-

bre o vento e sobre o Atlântico, assumiam diversas encarnações, curavam enfermos e protegiam navegantes³.

Ora, o rio Sena, naquela época, banhava a Gália (extensa região que na Antiguidade abarcava parte da França, Itália e Espanha atuais), onde povos celtas se concentraram durante séculos. Por outro lado, facilmente se comprova que as primeiras referências às fadas, como personagens ou figuras reais, aparecem na literatura cortesã-cavaleiresca surgida na Idade Média, nos *lais* da Bretanha e nas novelas de cavalaria do ciclo arturiano, ambos de origem céltico-bretã.

Curiosamente, é também nessa literatura que nasce o *amor espiritual*, eterno, mágico e indestrutível. E a ele estão ligadas as primeiras fadas que o mundo conheceu (Viviana, Morgana...).

Enfim, o que se divulgou, durante a Idade Média até a Renascença, como peculiar ao *espírito celta*, levou os estudiosos a determinarem, quase com exatidão, o povo no seio do qual nasceram as fadas: *o povo celta*.

Dentre as características levantadas nos textos acima mencionados, destacamos: um exaltante espiritualismo; um delírio amoroso, dando à mulher um poder que, entre os demais povos, ela estava longe de ter; tendência ao misticismo; atração por regiões longínquas, brumosas, com lagos misteriosos; devoção quase religiosa pela Natureza, vista como dona de estranhas forças; lendas, onde vagam heróis invencíveis (ou estranhas criaturas submetidas a um poder ou encantamento místico); mulheres divinas ou diabólicas; fadas; anões; gigantes; encantadores de várias espécies; monstros; talismãs; filtros mágicos; reinos fantásticos...

³ Apud MANTOVANI, F. S. de. *Sobre las hadas*. Buenos Aires, Nova, 1974. p. 10.

Estudiosos das tradições celtas definem suas fadas como “mestras de magia”, que simbolizam “poderes paranormais do espírito ou potencialidades da imaginação”. Em certos povos, como o irlandês, a fada céltica, de início, era vista como uma mensageira do Outro Mundo, que viajava, muitas vezes, sob a forma de um pássaro, um cisne, de preferência.

Na maioria das tradições, as fadas aparecem ligadas ao amor, ou sendo elas próprias as amadas, ou sendo mediadoras entre os amantes. A partir da cristianização do mundo, foi esse último sentido que predominou, perdendo-se completamente aquela outra dimensão “mágica”, *sobrenatural*.

Ser dotado de magia, a fada foge às contingências das três dimensões; e a *maçã* ou *varinha*, que carrega, tem qualidades maravilhosas. Segundo a crença celta, nem os poderosos sacerdotes druidas poderiam reter aquele a quem ela chama para si; e seu “eleito” perde o alento vital, quando ela se afasta⁴.

Dignas de um estudo à parte são as *antifadas*, que aparecem no conto eslavo: a Baba-Yaga, velha, feia e corcunda, que geralmente se multiplica em três figuras exatamente iguais e mora em uma cabana, na floresta, que gira para todos os lados e se ergue sobre quatro pés de galinha.

O mundo real e as fadas

Curiosamente, há testemunhos de *clarividência*, fenômenos paranormais ou parapsicológicos, que afirmam a existência das fadas, de modo absolutamente natural, em nosso mundo, embora elas sejam invisíveis ao olhar ou

⁴ CHEVALIER e GHEERBRANDT. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Seghers, s. d.

percepção comum, como o de Dora Van Gelder, em um livro publicado por um grupo editorial teosófico, *O mundo real das fadas*, e de cuja seriedade não se pode duvidar. A verdade é que Dora nasceu no Oriente, em cuja cultura “o visível e o invisível se superpõem e se interpenetram de tal maneira, e até um ponto estranho e incrível para os hábitos ocidentais de pensamento”⁵. É dentro dessa perspectiva “mágica” (incompreensível para nós, ocidentais, visceralmente racionalistas) que deve ser compreendido o relato biográfico da Autora, alguém que desde criança teve o privilégio de “ver” e de se “comunicar” com as fadas. Segundo ela mesma:

É preciso despertar um sentido especial em quem quiser ver fadas. A espécie de mundo em que elas vivem não afeta, diretamente, os nossos sentidos habituais. (...) Todos [os homens] têm, latente, um sentido mais delicado do que a visão, e certo número de pessoas [tem-no] bem aguçado. É este sentido mais elevado de percepção que é usado para observar as ações no mundo das fadas⁶.

Trazemos, aqui, esse estranho fenômeno de clarividência, porque as descrições feitas pela testemunha resultam em uma classificação desses *seres mágicos* que coincide com as diferentes formas pelas quais eles aparecem nos mitos, lendas ou narrativas maravilhosas, sempre ligados a fenômenos da Natureza.

Resumindo, Dora Van Gelder classifica os espíritos mágicos da Natureza em categorias hierárquicas bem definidas:

Anjos ou devas: são grandes seres angélicos ou radiantes, de notável inteligência, que ajudam a orientar a Natureza por sua compreensão do plano divino. Orientam

⁵ BREGDON, C. Prefácio. In: GELDER, Dora Van. *O mundo real das fadas*. São Paulo, Pensamento, 1986. p. 10.

⁶ GELDER, Dora Van. Op. cit., p. 14.

as energias da Natureza e supervisionam as fadas menos importantes sob seus cuidados, tais como as que podem responsabilizar-se pelas nuvens, pelos ventos, pelos espíritos das árvores etc.

Elementais: são, literalmente, os espíritos dos elementos, as criaturas evoluídas dos reinos do ar, da terra, do fogo e da água, segundo os cabalistas. São chamados *gnomos* (os da terra), *sílfides* (os do ar), *salamandras* (os do fogo) e *ondinas* (os da água),

Dora completa seu testemunho sobre os *elementais* com o de Helena Blavatsky (*Glossário teosófico*), que os interpreta como seres invisíveis gerados nos 5.º, 6.º e 7.º planos de nossa atmosfera terrestre e correspondentes a: fadas, peris, devas, djins, sílfos, sátiros, faunos, elfos, *leprachauns*, anões, *trolls*, *kobolds*, *brownies*, *nixies*, *pixies*, gobelinos, gente do musgo, *mannikins* e muitos outros. (Os leitores familiarizados com os contos de fadas reconhecerão nesses seres as personagens familiares ao mundo feérico.)

Espíritos da Natureza: são as criaturas superiores, que cuidam das diferentes categorias da Natureza, como o ar e o vento, as plantas em crescimento, o aspecto das paisagens, a água e o fogo. Confundem-se, muitas vezes, com as fadas.

Fadas: são criaturas que pertencem aos quatro reinos elementais: ar, terra, fogo e água.

As fadas do ar dividem-se em: *sílfides* ou *fadas das nuvens*, criaturas altamente desenvolvidas, que vivem nas nuvens e que evoluíram da terra, da água e da experiência do fogo, sendo por isso dotadas de elevada inteligência. Há também as *fadas do vento e das tempestades*, espíritos dotados de poderosa energia, que giram por cima das florestas e ao redor dos altos picos das montanhas.

As *fadas da terra* dividem-se em espíritos da superfície e do subsolo: *fadas dos jardins* ou *bosques* (as de superfície) e *gnomos* ou *fadas dos rochedos* (as do subsolo ou reino mineral).

As *fadas do fogo* ou *salamandras* habitam a região do subsolo vulcânico e estão relacionadas com o relâmpago e as fogueiras acima do solo. Têm mais força do que as *fadas dos jardins*, mas ficam mais distantes da humanidade do que estas.

As *fadas das águas* ou *ondinas* habitam as profundezas das águas e uma de suas principais tarefas é retirar energia do Sol para transmiti-la à água. Há ainda aquelas que vivem junto à praia e marés: são pequeninas, alegres e mais conhecidas como *bebês d'água*.

Aí ficam as fadas que Dora Van Gelder e seus amigos videntes conheceram em várias regiões do globo, como a Índia, o National Park (Austrália), o Grand Canyon (Arizona), o Central Park (Nova York), Montanha Azul etc. Como decidir de sua "verdade" ou "inverdade", quando sabemos que há muito mais mistério do que certeza no mundo à nossa volta?

E para que se veja como são tênues as fronteiras entre o mundo concreto e o transcendental, ou entre o real e o imaginário, e também para que se avalie como esses mundos misturam-se na História, no mito e na lenda, percorreremos a seguir os históricos e lendários caminhos do povo celta, em cujo seio os documentos afirmam terem nascido as fadas.

Os celtas

Provavelmente originários da Ásia, historicamente os celtas aparecem constituídos como povo na região sudoeste da Alemanha, de onde se viram impelidos para a Gália, Península Ibérica, Ilhas Britânicas, Vale do Pó... até

que, entre os séculos II a.C. e I d.C., foram completamente submetidos pelos romanos. (A História registra cerca de 110 povos celtas, que, nesse momento, haviam sido incorporados aos romanos.)

Apenas escaparam do domínio de Roma os celtas fixados na Grã-Bretanha, onde a conquista latina foi incompleta, de modo que eles puderam se fortalecer, mesclando-se ao elemento indígena — os bretões — a ponto de resistir heroicamente à invasão saxônica, durante sessenta anos.

Portanto, durante séculos, os celtas foram se expandindo e se fundindo com germanos, gauleses, francos, lusitanos, béticos, bretões etc. Daí compreender-se a extensão de sua influência cultural, que acabou por ser mais profunda na Bretanha, no País de Gales e na Irlanda.

A cultura criada pelos celtas ficou conhecida como Cultura de La Tène (lago na Suíça Ocidental) e caracterizava-se, principalmente, pelo trabalho com o ferro (armas, moedas, instrumentos de lavoura...).

Pelo estudo de sua língua, ficou provada a filiação dos celtas ao tronco indo-europeu. Embora não tivesse deixado nenhuma organização política e econômica importante, o celta foi dos povos da Antiguidade que mais influência teria exercido sobre os demais, no que concerne à convivência humana, à espiritualidade, à religiosidade ou, mais amplamente, à exaltação do *imaginário*.

As primeiras pesquisas arqueológicas, no século XIX, atribuíram aos celtas praticamente todos os vestígios culturais anteriores à cultura romana, aquela que acabou por se impor a quase todo o mundo então conhecido. Restam ainda muitas ruínas de monumentos de pedra (como túmulos, dólmens, palafitas, pedras oscilantes etc.), que testemunham a presença celta em quase todo o Mundo Antigo.

O caráter e os costumes dos celtas

Como todo povo na Antiguidade, os celtas dividiam-se em tribos ou clãs. A princípio formavam um povo de pastores e emigravam em busca de grandes pastos para carneiros, gado vacum e cavalos. Eram, pois, sedentários e só se tornavam guerreiros para defenderem seus territórios. Impetuosos nos combates, preferiam a morte a serem aprisionados.

Na vida comum, eram simples e leais e, sendo vencedores ou vencidos, aceitavam a convivência pacífica e colaboravam com o "inimigo". Tal feitio explica, através dos milênios, a contínua fusão dos inúmeros grupos celtas com os povos com que entravam em contato. E, conseqüentemente, explica também a enorme difusão de sua cultura, religião e costumes entre grande parte da Europa da Antiguidade.

A religiosidade celta

Os celtas foram espírito-naturalistas, isto é, deificavam e veneravam todas as manifestações da Natureza: a fertilidade do solo e o crescimento das plantas, as árvores, os bosques e os frutos. Suas divindades agrárias eram femininas, por ser a agricultura, entre eles, tarefa das mulheres. Renderam culto também aos animais, tanto os conquistados na caça (javali) quanto os domésticos e os de pastoreio (cavalo, touro, porco, carneiro etc.).

Com o desenvolvimento de sua cultura, estenderam seus cultos a deuses da guerra, do comércio, da música, da poesia... Também cultuavam as armas (martelo, machado, maça e espada, de que foram grandes fabricantes), atribuindo-lhes poderes mágicos.

Ao rei e chefes de tribos ou clãs eram atribuídos poderes e qualidades de caráter divino. Honravam os

heróis (Artur, Fionn, Cuchulaim...), também considerados participantes da divindade. Tiveram um deus do mar (Manonnan) e outros, de rios e fontes, pois a *água* significava coisa sagrada.

Possuíam diversos rituais para comerem animais, dos quais alguns eram proibidos e outros permitidos. Explicavam os acontecimentos pela vontade dos deuses, aos quais ofereciam vítimas humanas, devido à crença de que assim elas passariam a participar da divindade para sempre. Acreditavam na imortalidade corporal e na existência de outra vida, para além desta.

A liturgia celta e os druidas

Esse espírito de religiosidade difundiu-se entre todos os povos que se ligaram aos celtas, devido principalmente à organização da casta sacerdotal dos *druidas*, defensores de um rito que chegou a superar o dos romanos: o *rito céltico*.

Durante séculos, a religião céltica foi professada com admirável constância e uniformidade por todos os povos de linhagem ou cruzamento celta. Tal fidelidade deveu-se, com certeza, ao amor pelos costumes herdados dos antepassados e, também, à extraordinária organização da Ordem dos Druidas, sacerdotes ou sábios que tinham por tarefa ensinar e orientar o povo.

Pelas ruínas de monumentos encontrados, os historiadores puderam provar que a religião dos druidas e os ritos célticos estenderam-se para além da Gália e da Alemanha, implantando-se de maneira intensa nas Ilhas Britânicas e na Bretanha, seja entre as comunidades bretãs, seja nos mosteiros ali fundados pelos irlandeses cristãos.

O vigor da religião céltica durou desde o século V até bem entrado o XI, período durante o qual a ação cristianizadora e centralizadora de Roma e Toledo pro-

vocou a fusão dos rituais pagãos com a liturgia cristã, fusão que se concretizou, finalmente, durante o reinado de Carlos Magno (século IX), rei dos francos e coroado, por Roma, Imperador do Ocidente.

A casta dos druidas

Assimilados, principalmente pelos gauleses, germânicos e bretões, os druidas compunham casta sacerdotal que pertencia a uma instituição religiosa extremamente poderosa e cuja origem celta parece evidente.

As várias etimologias, aventadas para se explicar a origem do nome "druida", são importantes provas dessa origem. Uns destacam a possível derivação da palavra céltica *derw*, *derou*, *dru*, que quer dizer "carvalho" (e o fato é que os druidas exerciam suas misteriosas funções na profundidade dos bosques). Outros apontam a palavra gaulesa *druide*, *druith* (aparentada aos termos escandinavos *drott*, *druitt*), que significa "mestre", "senhor". Decomposta, a palavra apresenta duas raízes: *dru* (prefixo indo-europeu que significa "completamente, a fundo") e *vid* (que significa "conhecer"). Nesse caso, druida denominaria um homem que *conhece a fundo as coisas*, um sábio, um quase deus, como era realmente considerado esse sacerdote.

Os druidas foram conhecidos pelos gregos e romanos, uns duzentos anos antes de Cristo, e, segundo referências que deixaram a respeito, a *ordem druídica* dividia-se em cinco classes: a dos *vazios*, encarregados dos sacrifícios, preces e interpretações dos dogmas religiosos; a dos *saronidos*, conhecedores da ciência e dedicados à educação da juventude; a dos *bardos*, poetas, oradores e músicos encarregados de exortar os guerreiros às *virtudes* heróicas; a dos *oráculos*, capazes de predizer o futuro pelo vôo das aves ou pelo exame das vísceras de vítimas oferecidas aos deuses,

e a dos *causídicos*, encarregados da administração da justiça, no fórum cível e criminal.

Os sacrifícios humanos

Os sacrifícios humanos faziam parte dos ritos druídicos, pois com eles acreditavam: agradar aos deuses e assim curar enfermos; defender os povos de invasões inimigas; evitar calamidades da Natureza (tempestades, inundações, vulcões, secas etc.); propiciar a fecundidade dos seres humanos, dos animais e da terra... Também acreditavam que, para as vítimas, era um alto privilégio, pois passariam a participar diretamente da divindade. Tais sacrifícios eram feitos sobre enormes mesas de pedra (dólmenes), cujas ruínas chegaram até nossos tempos.

As druidesas

As referências históricas a mulheres druidas são poucas e vagas. Entretanto, sua existência parece ter sido confirmada, pois as controvérsias entre os historiadores são, em geral, quanto ao papel que as *druidesas* desempenhariam ou não dentro da Ordem, quanto às tarefas que lhes competiriam. Todos são concordes em aceitá-las como sacerdotisas, magas e profetisas, embora não tenham podido descobrir se pertenciam às "classes" existentes nas ordens druídicas ou se formavam uma classe ou ordem à parte.

Houve uma, porém, excepcionalmente famosa por ter-se tornado personagem de novela de cavalaria: Melusina, druidesa da ilha do Sena, mulher de grande beleza, por vezes transformada em serpente. Ela aparece também como gênio dos Lusignan (família gaulesa), dizendo a lenda que ora agia como fada benfeitora, ora como anunciadora das desgraças iminentes, surgindo na torre do castelo lançando gritos lúgubres, cada vez que um dos

membros dessa família ia morrer. Popularizou-se em um romance do século XV, como uma fada de maravilhosa beleza, que se casa com o cavaleiro Raimondin.

Da História para a lenda e para a Literatura

Não há dúvida de que a passagem do *real* para o *imaginário*, isto é, da existência histórica dos celtas para o surgimento dos romances e narrativas maravilhosas dos bretões, célula primeira dos contos de fadas, fez-se através da espiritualidade marcante ou da tendência para a *fantasia* e para o *mistério* característica do espírito céltico.

Atribui-se a primeira explosão do gênio literário bretão (que será visto mais adiante) ao longo período bélico e heróico em que celtas e bretões, juntos, fizeram frente aos invasores saxônicos, período esse dominado pela figura fabulosa do rei Artur, vencedor dos saxões.

A diluição da História na lenda ter-se-ia dado com o nascimento da literatura céltico-bretã: os *lais*, romances ou novelas de cavalaria, nos quais as fadas teriam surgido pela primeira vez, como personagens.

Para não nos perdermos nesse novo emaranhado de dados históricos, lendários e literários, comecemos puxando os fios que ficam entre a História e a lenda.

Os textos-fontes

O Beowulf

Expresso em língua anglo-saxã e originário das Ilhas Britânicas, onde surge em meados do século VII, o poema *Beowulf* é considerado, ao lado das sagas escandinavas, um dos mais belos e importantes textos épicos da Europa anglo-saxã e nórdica. Embora seu argumento seja de

feição mítica ou maravilhosa, sua matéria-prima é histórica.

Os fatos relatados no *Beowulf* teriam acontecido na Dinamarca, no século VI, em terras do rei nórdico Hygelac, figura bastante conhecida na Idade Média, e sido vividos por seu heróico sobrinho, Beowulf, que passou para a História e a lenda como modelo do perfeito cavaleiro.

O argumento registra duas grandes façanhas do herói Beowulf: a primeira, vencendo, numa luta de morte, o gigante antropófago Grendel (e, tendo sido ferido também, é curado por uma misteriosa mulher que o encontra inconsciente); a segunda, cinquenta anos depois, lutando com um dragão ignívomo, a quem mata, mas pelo qual é ferido de morte. Conforme Jorge de Sena⁷:

No *Beowulf* podemos observar a coexistência de uma tradição pagã, tribal, primitiva, e de uma consciência cristã, que dulcifica o poder do destino e a presença da morte, e que dá sentido transcendente às virtudes heróicas daqueles ferozes guerreiros em luta contra dragões que personificam a natureza hostil, sombria, devoradora, só vencida à ponta de espada. Os velhos costumes, os velhos ritos, mas não os velhos deuses germânicos, são registrados com minúcia e refinamento artístico; e aquela barbárie violenta está, apesar de tudo, muito longe da atmosfera trágica, fatalista e sanguinária que, na Alemanha, a saga dos "nibelungos" conservará.

Essa "suavização" da antiga violência e ferocidade dos primitivos bárbaros germânicos, que Sena atribui à influência de uma "consciência cristã", talvez se devesse mais, no momento em que surge o poema, ao fato de os germanos terem se mesclado com os celtas, cuja tendência espiritualista teriam assimilado.

⁷ A literatura inglesa. São Paulo, Ed. Cultrix, 1963. p. 30.

Enfim, no poema *Beowulf* predomina o maravilhoso sombrio e ameaçador das brumosas terras nórdicas, e também a força poderosa de homens e monstros, que parecem igualar-se a deuses. Força que, nos contos maravilhosos ou nos contos de fadas, vai atenuar-se ou espiritualizar-se, sob o influxo do Cristianismo, que facilmente se funde com o lastro celta e difunde uma nova filosofia de vida. Em *Beowulf*, a realização mais plena do herói já é atribuída a forças interiores, misteriosas; entretanto, em seu universo, ainda não aparece o Amor, com o poder realizador/destruidor que os celtas e bretões lhe atribuíam e que já aparece nos *mabinogion*.

Os Mabinogion

Expressos em língua gaulesa, os *Mabinogion*, quatro poemas narrativos surgidos por volta do século IX, também pertencem àquela fronteira entre real e imaginário, onde cresceram os textos-fontes da narrativa maravilhosa. Neles nascem as fadas e, ao mesmo tempo, dá-se a passagem das aventuras "arturianas" da História para a lenda.

Os *Mabinogion* estão, pois, entre os mais antigos documentos da poesia primitiva céltico-gaulesa, a que está na origem da grande novelística da *matéria bretã*: as novelas de cavalaria do ciclo do rei Artur. Transformada pela imaginação celta (nutrida de lendas, feiticeiros, fadas, seres sobrenaturais, florestas encantadas, lagos e pântanos, castelos ou montanhas misteriosas, espectros etc.), a *História* transforma-se em *lenda* ou *mito*.

Esses poemas são relatos fantásticos, onde se multiplicam os fatos e seres maravilhosos, sortilégios, fadas, magos, encantamentos e metamorfoses, animais monstruosos, paisagens irreais e misteriosas..., em meio às quais acontecem as fabulosas aventuras do rei Artur e seus

famosos cavaleiros (os que, no século VI, fizeram frente aos invasores anglo-saxões, no sudoeste da Bretanha).

Principalmente em dois poemas, "O sonho de Rhonabry" e "Kulewch e Olwen", torna-se evidente a referida *passagem da história ao mito*. O primeiro é a narrativa do guerreiro gaulês Madawa, que vê em sonhos figuras do passado heróico da região, entre as quais está o rei Artur e alguns de seus cavaleiros (Kei, Galván, Peredur, Marwa, Tristão...). É nesse poema que as fadas teriam sido mencionadas pela primeira vez. Trata-se do episódio da luta contra os romanos, quando Artur, traído pelo sobrinho Morderete, é vencido e, mortalmente ferido, levado pelas fadas (mulheres belas e sobrenaturais) para a ilha de Avalon, onde moram. Aí ele permanece oculto até o dia em que, recuperado, pode voltar à luta para resgatar seu povo e cobrir-se de glória.

(É curioso que, no século XVI, esse messianismo céltico vai ser revivido em Portugal, onde a influência celta foi enorme, após a morte em Alcácer-Quibir do rei D. Sebastião, cuja volta a crença popular esperou durante séculos...)

Em "Kulewch e Olwen", relato maravilhoso do grande amor do cavaleiro Kulewch, cunhado do rei Artur, pela bela Olwen, que ele acaba por conquistar com ajuda de meios "mágicos". Em ambos os poemas há descrições feéricas da corte arturiana, onde se reúnem os mais ilustres cavaleiros, que daí partem em busca de aventuras perigosas, voltando carregados de glória.

Dessa primitiva coletânea saem os *lais* bretões, que desenvolvem e transformam aqueles "motivos" originais e, por sua vez, dão origem às novelas de cavalaria arturiana. Como disse Menendez Pelayo⁸, ao referir-se à "imaginação nova e misteriosa" das primeiras novelas arturianas:

⁸ *Orígenes de la novela*. Santander, Aldus, 1943. v. 1, p. 252.

O mundo clássico greco-romano não conhecera nada igual. Nem tampouco o conhecia o mundo germânico, que engendrou a epopéia heróica das *canções de gesta*. Nos celtas estariam, pois, as raízes desse novo espírito mágico, sensual-místico e etéreo, que mais tarde se vai fundir de maneira perfeita com o espírito do Cristianismo nas novelas do ciclo do Graal, criação medieval.

Porém, séculos se passaram antes que tal fenômeno se concluísse, e dos *primitivos poemas celtas* do século IX surgissem os *lais bretões*, e estes (através da grande mediadora que foi a França) se divulgassem na Europa, acabando por ser organizados em uma estrutura novelística — a das novelas arturianas —, cujo sucesso, iniciado no século XII, vai se manter inabalável até início do XVII (quando Cervantes, pretendendo satirizar sua decadência, escreveu uma das obras-primas da novelística universal, *D. Quijote de la Mancha*, em 1605).

A matéria bretã e a França

Nesse longo processo de transformação e de migração dessa literatura maravilhosa para o resto da Europa, cabe destacar o papel que coube à França.

No século XII, na corte de Luís VII, ao norte da França, e por influência da rainha Alienor D'Aquitânia, um novo clima, menos rude, mais cortês e mais culto, começa a se impor entre os cortesãos, a exemplo do que já existia na refinada convivência dos castelos do sul, na Provença.

Neta de Guilherme de Poitiers, o mais antigo dos trovadores provençais, Alienor é uma apaixonada das artes e torna-se protetora de poetas e artistas, atraindo à sua volta uma sociedade refinada e culta. Seu exemplo, no incentivo à cultura e às artes em geral, é seguido mais

tarde por sua filha Marie de France, que passou à História como a primeira poeta francesa.

Em 1152, a rainha Alienor, repudiada por Luís VII, casa-se com Henrique II e torna-se rainha da Inglaterra. Assim, ainda menina, Marie de France muda-se para a corte britânica. Lá completa sua educação e, com os trovadores da corte, passa a conviver com a literatura de *matéria bretã*, impregnada pela magia sonhadora dos celtas. Apaixona-se por essa literatura e torna-se, ela própria, uma de suas mais importantes divulgadoras.

Em 1155, o monge anglo-normando Wace, a pedido da rainha Aliênor, escreve o *Romance de Brut*, traduzindo para o francês a *História dos reis da Bretanha* (que havia sido escrita em latim, em 1135, por G. Monmouth, por sua vez baseada na *História dos Bretões*, escrita por Nennius, no século VIII). Misturando fatos históricos com relatos fabulosos, esse *romance histórico*, o *Romance de Brut*, fala das origens troianas dos primeiros príncipes bretões e dá amplo espaço ao romanesco feérico das aventuras do rei Artur e seus cavaleiros, incluindo a fada Viviana, que cria, no lago onde vive, um menino que encontra abandonado e vem a ser o cavaleiro Lancelote, também chamado Cavaleiro do Lago.

No *Romance de Brut* aparece também a figura histórica do sábio Ambrósio, grande mestre de Astrologia (que teria influência para que o rei Artur fundasse a Ordem de Cavalaria da Távola Redonda), o qual acaba sendo absorvido pela lendária figura do mago Merlin, personagem constante das novelas arturianas (que teria fundado, com o famoso Rei, uma ordem druida, de caráter mais literário do que religioso). Trata-se do mesmo Merlin, que, já velho, é seduzido e enganado pela fada Viviana, a Dama do Lago (lenda que, no século XIX, Walter Scott vai aproveitar em seus romances históricos).

Desse registro histórico-fantástico para a invenção literária foi um passo. E o rei Artur — rei do País de Gales, vencedor dos saxões e dominador da Inglaterra, Escócia, Irlanda, Noruega... e também dos romanos — passa a ser a figura predominante nos *lais* bretões, fascinando as imaginações, com seu heroísmo, refinamento, sua corte luxuosa, seus cavaleiros e damas enfeitados pela magia do amor...

É o momento do acaso das antigas *canções de gesta carolíngias*, de ideal guerreiro e religioso, e o início do sucesso da *matéria bretã*, de ideal espiritual-heróico-amoroso.

Os *lais* de Marie de France

Marie de France, encantada com os primitivos e líricos *lais* bretões, impregnados desse novo ideal, entrega-se ao trabalho de traduzi-los para o francês: nascem as narrativas maravilhosas, conhecidas como os *Lais de Marie de France*.

Neles se expressa uma visão nova da *mulher*, do *amor* e de um *mundo misterioso*, onde os objetos têm vida, onde reinam as fadas e os magos; onde os animais falam, os homens transformam-se em animais, os heróis realizam feitos sobre-humanos e onde existem os "filtros de amor".

Hoje, reconhecidos como as células líricas das novelas arturianas (e de muitos contos de fadas que se tornaram famosos), os *Lais de Marie de France* estão entre os textos que cumpriram a importante tarefa de divulgar o espírito céltico-bretão para o resto da Europa e de auxiliar a fusão do antigo "paganismo" com o espírito cristão.

Sem dúvida, a rápida e enorme difusão que tiveram tais poemas e também os inúmeros episódios das novelas arturianas podem ser explicados pela atmosfera idealizan-

te, provocada pelo *código do amor cortês* e pela poesia trovadoresca que se expandira no sul da França, espiritualizando o amor através da valorização da mulher.

Houve, pois, uma coincidência de atitudes espirituais: a religiosidade *mágica* dos celtas (que criou a fada) e a religiosidade cristã (que criou o culto da Virgem Maria), ambas convergindo para a valorização da mulher.

Dentre os mais conhecidos *Lais* de Marie de France, destacamos:

- *Lai d'Yonec* (síntese) — Um marido ciumento mantém sua esposa encerrada em uma torre, mas ela recebe a visita de um belo mancebo, que toma a forma de um pássaro e entra pela janela aberta. O marido, suspeitando, espeta pontas de vidro em toda a volta da janela e o pássaro foge mortalmente ferido. A dama, seguindo seu rastro de sangue, chega a um magnífico castelo, onde encontra o seu cavaleiro agonizante. Ele lhe dá um anel, que fará seu marido esquecer-se de tudo, e também sua espada, para que ela entregue, mais tarde, ao filho de ambos, Yonec. Quando este se torna um jovem cavaleiro, a dama o conduz à tumba do verdadeiro pai, revela-lhe o segredo de seu nascimento, dá-lhe a espada da vingança e cai morta. Yonec procura o marido ciumento e corta-lhe a cabeça.

(Esse é o tema do conto de fadas *O pássaro azul*, recriado no século XVII por Mme D'Aulnoy e também presente, como *motivo* (o amante transformado em pássaro, que entra pela janela e é ferido por alguém ciumento ou invejoso), em inúmeros contos de diferentes regiões, como no eslavo *A pena do Finist-Fier Falcão*.)

- *Lai de Bisclavaret* (síntese) — Um cavaleiro, amigo do rei, é ternamente amado por sua esposa, que, curiosa,

quer saber por que ele sempre se ausenta por três dias na semana. Ele se nega a contar, mas com os muitos rogos da mulher acaba confessando que, durante essa ausência, transforma-se em homem-lobo (*loup-garou* ou *bisclavaret*) e permanecerá sob tal forma se por acaso não reencontrar as vestimentas que despe, no momento da metamorfose.

Assustada, a dama encarrega um de seus amigos de se apoderar das vestimentas que seu marido despe ao transformar-se em homem-lobo, para que ele fique para sempre vagando pelos bosques, enquanto ela se casa com seu "salvador".

Um dia, durante a caçada, o rei aprisiona um lobo que lhe dá grandes demonstrações de amizade. Contente, guarda o animal em seu castelo, deixando-o sempre ao seu lado, muito manso com todos. Mas, durante uma festa que ele dá, tão logo aparece a esposa do cavaleiro desaparecido e seu cúmplice, o lobo investe contra eles, ferindo-os gravemente. O rei suspeita de algum mistério e, pondo a dama em interrogatório, ouve dela a confissão de sua falta.

O lobo é levado para um quarto, onde haviam deixado as vestimentas do marido traído e, logo pela manhã, quando abrem a porta, vêem no leito o cavaleiro adormecido. Grande é a alegria do rei ao reencontrar o amigo, assim como o desespero da dama castigada, juntamente com seu cúmplice.

(O motivo da *metamorfose em animal* é dos mais frequentes nos contos de fadas, bem como nos Maravilhosos. Inclusive temos aqui a provável origem do lobisomem, pois *bisclavaret* é palavra de raiz celta que corresponde ao anglo-saxão *werewolf* e ao francês *loup-garou* (homem-lobo).)

- *Lai de Lanval* — Aventura maravilhosa de um cavaleiro amado por uma fada que acaba por levá-lo para sempre para seus misteriosos domínios.
- *Lai de Iwenec* — Desenvolve o mesmo motivo do conto *O pássaro azul*.
- *Lai de Fresno* — Narra a paciência e submissão de uma dama para com o amor exigente e quase cruel de seu senhor, e se identifica, como *motivo*, ao conto *Grisélidis*, redescoberto por Perrault no século XVII.
- *Lai de Tidorel* — Amores de uma rainha com um misterioso Cavaleiro do Lago. (Neste *lai*, temos a fusão de vários motivos presentes em episódios de novelas arturianas e em certos contos de fadas.)
- *Lai de Eliduc* — Narra a paixão de um cavaleiro por duas damas: uma, ressuscitada da morte; outra, resignada a partilhar seu amor, com a outra, diante da fatal circunstância.
- *Lai de Guingamor* — Aventura maravilhosa de um cavaleiro no país das fadas, onde trezentos anos se passam como se fossem três dias.
- *Lai de Tiolet* — Aventura de um cavaleiro, vencedor de um monstro, a quem um rival quer arrebatar o prêmio através de uma fraude, o que é afinal descoberto, sendo o mistificador punido. (Esse *motivo* aparece em inúmeros contos de fadas e já existia também na mitologia grega, mas um dos mais famosos textos bretões onde ele surge é o consagrado romance *Tristão e Isolda*.)

- *Lai da Madressilva* — É um dos episódios brevíssimos da lenda celta *Tristão e Isolda*. Narra o momento em que Tristão, exilado longe da rainha Isolda, sua bem-amada, deposita no caminho por onde ela deverá passar um delicado sinal de reconhecimento: um ramo de aveleira, entrelaçado com um galho de madressilva, símbolo de seus destinos inseparáveis. A rainha reconhece o sinal, penetra no bosque, encontra Tristão e lhe ensina o modo pelo qual ele pode se reconciliar com o rei.

(O *motivo* da paixão de Tristão e Isolda, o “filtro de amor” que bebem por engano, tornando-se apaixonados até para além da morte, é dos mais populares em toda a novelística de raiz arturiana.)

O romance cortês

No século XII, ao mesmo tempo em que os *lais* bretões atraíam o gosto das cortes para as emoções do amor e do maravilhoso feérico, surge o *romance cortês*, também de matéria bretã e que acaba por substituir as *canções de gesta* no gosto do público culto.

O início da divulgação desse romance cortês, nas cortes européias, deveu-se também a Marie de France, que depois de casada com Henri I faz de sua corte, na região de Champagne, um centro de cultura e de cultivo das Artes.

Chrétien de Troyes e o romance bretão

Foi nessa corte que viveu Chrétien de Troyes, um dos escritores medievais que maior fama conheceu em vida e cuja influência estendeu-se bem além de sua morte. Foi tradutor e recriador do romance bretão, em dialeto *francien*, língua vulgar ou “romance”, surgido na Île de

France e que acaba se impondo como língua oficial da nação francesa.

O sucesso dessas narrativas em “romance” *francien* fez com que todas as narrativas de amor e maravilhoso passassem a ser conhecidas como *romance*. Assim, o nome que designava, originalmente, a língua na qual a narrativa se expressava passa a designar seu gênero.

Seduzido pela *concepção do amor cortês* (que se difundira a partir da Provença) e atraído pelo maravilhoso feérico da literatura céltico-bretã (que Marie de France levava da Inglaterra para sua corte), Chrétien dedica-se não só a traduzir os *romances bretões*, mas a lhes dar expressão literária mais elaborada e estrutura narrativa mais rica, aumentando o número de episódios de cada romance original.

Nessa recriação convergem elementos da matéria bretã e da *matéria oriental* que, nessa época, começava a se difundir na Europa medieval, por meio dos cristãos participantes das Cruzadas, em terras “infiéis”. A matéria oriental revelava um mundo de luxo, magia, esplendor, exotismo e sensualidade, que acabou coexistindo com a visão de mundo céltico-cristã, de tendência espiritualizante e também impregnada de maravilhoso, que dava à mulher um lugar de destaque no contexto existencial e social da época.

Chrétien escreve dois romances originais: *Erec e Enide* (1168) e *Cligès* (1170), cujas peripécias maravilhosas passam-se em Constantinopla e na Bretanha, e cujas personagens vivem amores extraordinários, em que se fundem a magia celta do “filtro de amor” e a sensualidade oriental do “amor erótico”. *Cligès* resulta em uma aventura anti-*Tristão e Isolda*, pois, em virtude de beber o filtro mágico, os amantes se unem e nada consegue separá-los. Em lugar de “morrerem de amor”, vivem por ele.

Entre os romances de raízes céltico-bretãs adaptados por Chrétien de Troyes, estão alguns dos mais famosos episódios do ciclo novelesco arturiano:

■ *Lancelote* ou *O cavaleiro na carroça* (1172) — Verdadeira encarnação do amor cortês, Lancelote submete-se às inumeráveis e duras provas que lhe exige sua amada Ginevra, e tudo sofre em silêncio, inclusive o ser conduzido, sob falsa acusação, na “carroça infamante”.

■ *Ivã* ou *O Cavaleiro do Leão* (1173) — Amor de Ivã pela viúva do cavaleiro por ele vencido, e que o leva a fabulosas façanhas, onde o mágico é elemento constante.

■ *Percival* ou *O conto do Graal* (1190) — Episódio pertencente ao *ciclo do Graal*, mostra o momento em que o jovem Percival, mantido por sua mãe afastado do conhecimento das “proezas cavaleirescas”, acaba por encontrar cinco cavaleiros que o levam à corte do Rei Artur, onde ele descobre a finalidade de sua vida: a busca de *aventuras*.

■ *Tristão e Isolda* — Entre os textos de Chrétien de Troyes que se perderam estaria uma versão de *Tristão e Isolda*. É bastante curioso o destino histórico dessa famosa lenda céltica: apesar de ter sido das mais conhecidas em todo o mundo ocidental, só no século XIX teve sua primeira versão completa, quando J. Bédier a reconstituiu a partir das centenas de variantes e fragmentos conhecidos.

Nela nasceu o filtro de amor, feito pela mãe de Isolda, que era uma espécie de fada ou bruxa, para que a filha e o rei Marcos, com quem esta iria se casar,

apaixonassem-se. Entretanto, quis o destino que, por engano, fosse tomado por Tristão (sobrinho do rei e mensageiro encarregado de lhe levar a noiva) e por Isolda, unidos até a eternidade por um amor fatal, presente em todos os contos de fadas.

Em *Tristão e Isolda* estão presentes, também, quase todos os motivos característicos desses contos: o herói, de ascendência nobre, criado longe de seu verdadeiro meio social; a luta com o dragão como *prova iniciática* para se tornar cavaleiro; ferido de morte, abandonado sozinho em um barco sem remos à deriva, o herói é encontrado por uma fada (ou uma mulher sobrenatural), que o cura e por ele se apaixona; o amor fatal e eterno; o falso herói que, por fraude, tenta apoderar-se da vitória alcançada pelo verdadeiro e receber o prêmio em seu lugar, sendo depois desmascarado etc. etc.

Tristão e Isolda representa a mais bela fusão do espírito mágico dos celtas e bretões com a espiritualidade cristã, fusão que constitui a essência dos contos de fadas, quando entendidos em nível simbólico.

O ciclo arturiano e as fadas

Durante o século XIII, os romances bretões (breves episódios de amor e magia) tornam-se conhecidos em toda a Europa, encaixados em estruturas novelescas que resultaram nas *Novelas de cavalaria do rei Artur* ou do ciclo arturiano. Centenas de episódios, com nomes de seus mais famosos cavaleiros, multiplicam-se em coletâneas em todas as nações. Tal sucesso indica a crescente espiritualização, que, durante a Idade Média, se infiltra no mundo europeu e, no âmbito da literatura novelesca, substitui o ideal guerreiro-religioso das primitivas novelas carolíngias.

Para exemplificar o crescente predomínio do ideal heróico-amoroso-mágico sobre o guerreiro, lembramos *Oberon, o encantador*, introduzido no século XIII, como episódio das façanhas carolíngias. Trata-se do episódio do cavaleiro Huon de Bordeaux, guerreiro de Carlos Magno. Após matar por engano o filho e herdeiro do grande rei, ele é condenado a viajar até a Babilônia, onde deve cortar a cabeça do primeiro pagão que encontre no palácio; além disso, passa por mil outros perigos e sofrimentos. Há um momento em que Huon e os treze cavaleiros que o acompanham se vêem perdidos em uma floresta, onde deparam o anão Oberon.

Enquanto os cavaleiros assim conversavam, um homenzinho surge no bosque espesso. Ele, tal qual vos direi: tão belo quanto o sol, vestido com um manto bordado e ornado com trinta faixas de ouro puro, e preso nos lados com fios de seda. Carregava um arco de que sabia servir-se com precisão: a corda era de seda natural e a flecha também de grande valor. Deus não fez nenhum animal de poder tão grande que ele não pudesse aprisionar com facilidade, desde que o quisesse. Tinha, pendurado ao pescoço, um corno branco, cercado de faixas de ouro, trabalho das fadas que moravam em uma ilha do mar.

Uma delas deu a Oberon este dom: aquele que ouvisse o corno ressoar, se estivesse doente, recuperaria imediatamente a saúde. Uma outra fada lhe deu outro dom ainda maior: aquele que ouvisse o corno soar, se tivesse fome, estaria saciado; se tivesse sede, estaria dessedentado. A terceira fada lhe deu outro dom ainda maior: não haveria homem, por mais infeliz que fosse, que, ao ouvir o corno soar, não se pusesse a cantar! A quarta fada, querendo dotá-lo melhor ainda, disse-lhe: "Não há caminho nem país nem reino, até a Árvore Seca⁹, nem além do mar que

⁹ Árvore da Palestina, velha como o mundo, que secou desde a morte de Cristo.

Oberon não escute, em Monmur, sua cidade, no momento em que ouvir o corno soar”.

(Como o anão mostra-se prepotente, exigindo de Huon e companheiros homenagens e submissão, estes fogem mas, devido a mil obstáculos intransponíveis, são obrigados a voltar. Então, o anão Oberon conta-lhes a sua história maravilhosa.)

Júlio César educou-me com muita ternura e a fada Morgana, minha mãe, era a dama de grande beleza que todos conhecem. Não tiveram nenhum outro filho, e meu nascimento foi um grande acontecimento, festejado com grandes festas. Foram convidados todos os barões do reino. As fadas visitaram minha mãe, e uma delas, descontente, deu-me o triste dom que vedes: ser um anãozinho corcunda. Durante três anos não cresci nada; certo dia, quando ela me viu assim, quis desfazer o mal feito e deu-me o dom que vos contarei. Disse que eu seria tão belo quanto o sol, mais belo do que qualquer homem de carne, feito à imagem de Nosso Senhor. Outra fada deu-me ainda outro dom: o de poder conhecer o coração e os pensamentos dos homens, e saber dizer como eles deveriam conduzir-se. Uma terceira fada deu-me coisa ainda melhor; para que me aperfeiçoasse, deu-me o dom de vencer todas as distâncias, dizendo que não haveria caminho nem país nem reino, até a Árvore Seca, que eu não pudesse alcançar num segundo, se assim o desejasse, em nome de Deus. E, quando quisesse construir um palácio com muitos quartos e grandes colunas, eu o conseguiria imediatamente. Vós podeis duvidar, mas disse-me ainda que eu teria sempre quanto alimento desejasse e toda bebida que quisesse. Nasci na vila de Monmur, que está a quatro léguas daqui; pois posso ir e voltar, antes que um cavalo dê um salto. (...) Huon, meu irmão, sejais bem-vindo!

E as aventuras extraordinárias do guerreiro Huon prosseguem, às voltas com *obstáculos* ou *mediadores má-*

gicos, até a vitória final e o casamento com a princesa amada. Facilmente se percebe, por esses fragmentos, os motivos essenciais do conto de fadas e também a fusão da *matéria pagã* (as fadas, os duendes, o maravilhoso mágico etc.) com o *espírito cristão* (menções à Árvore Seca, “feito à imagem de Nosso Senhor” etc.)

Cavaleiros e fadas ou damas amadas

Uma das figuras mais fascinantes das aventuras heróico-amorosas foi Lancelote do Lago. É imenso o número de novelas que narram suas façanhas e seu indestrutível amor pela rainha Ginevra, esposa do rei Artur. Desse amor (*mágico*, para os celtas-bretões e *pecaminoso*, para os cristãos) nasce Gallaz, o “cavaleiro casto”, transformado no grande cavaleiro das aventuras heróico-místicas, o único que chegou a encontrar o Graal.

Juntamente com as extraordinárias aventuras desses cavaleiros e suas amadas damas mistura-se o sobrenatural diabólico (magos, duendes, particularmente o fabuloso Merlin), o maravilhoso das metamorfoses e a magia das fadas, em sua ambivalência de seres benéficos e maléficos. Dessa complexa mistura de elementos transparece o *ideal de vida cristã*, que tenta transformar a *ordem sentimental* em *disciplina ética* ou, ainda, confunde as *emoções* da arte e do amor com a *ação prática* do real.

A esse ideal liga-se uma imagem poderosa: a da mulher, que interfere na vida dos homens, com um poder entre divino e demoníaco, e à qual se tributa um verdadeiro culto sagrado ou se repudia. Essa mulher vulgarizou-se, em nossa civilização, como fada ou como bruxa, povoando os contos de fadas.

A fada mais famosa do ciclo bretão é Morgana, personagem benfazeja que continuou aparecendo na literatura dos tempos modernos. Outra, também famosa, é Viviana,

cuja personalidade vai mudando: aparece pela primeira vez como Dama do Lago, protetora de Lancelote; depois como fada (ou mulher sobrenatural), companheira do mago Merlin, para, em outras aventuras, com um Merlin já velho, aparecer como a sedutora maligna que o fecha no círculo mágico do desejo erótico.

Lembramos, ainda, Melusina (druidesa ou fada?), que aparece em vários episódios novelescos arturianos, grande e ambígua figura lendária, ora descrita como mulher de grande beleza, ora meio mulher e meio serpente. Foi personagem do romance *Melusine*, publicado na França no século XIV, cujo sucesso durou mais de um século. Ela é também apontada como fundadora da estirpe dos Lusignan.

Aliás, foi um costume bastante comum na Idade Média (quando os livros de linhagens ou registros genealógicos começaram a ser organizados) atribuir-se a uma mulher sobrenatural a *origem* de famílias ilustres. Seria evidentemente um modo de "enobrecer" a família, pois ter como *mãe primordial* uma criatura não-natural, capaz de sortilégios, seria muito mais importante do que descender de uma simples mortal. (Veja-se, por exemplo, em Portugal, o *Nobiliário do conde D. Pedro*, com as lendas *Dama Pé de Cabra*, *A mulher marinha*, a *Lenda de Gaia*).

A verdade é que, desde sempre, o homem preocupa-se com o enigma das origens e, não podendo explicá-lo, projeta-o no mistério.

Fontes europeias

Ao findar da Idade Média, no período que se segue à expansão dos romances bretões e das narrativas orientais pelas diferentes regiões europeias, começam a circular novas coletâneas de narrativas, mostrando a absorção e

transformação daquela matéria inaugural. São esses novos textos representativos das *fontes europeias*, divulgadoras da criação novelesca, que vai ser a grande moda nos tempos modernos, a partir do Renascimento (século XVI). Eles resultam de um trabalho de compilação, onde a *criatividade* e o *talento* do autor assumem importância decisiva. Não são obras populares, anônimas, mas textos de *origem popular* recriados por uma elaboração erudita.

Ligadas especificamente ao maravilhoso que aqui nos interessa, destacamos as *duas* fontes europeias mais importantes: a de Straparola e a de Basile.

Noites prazerosas, de Straparola (1480-1557)

Com grande difusão na península Ibérica, a coletânea *Noites prazerosas* (*Le piacevoli notti*), de Gianfrancesco Straparola da Caravaggio, é publicada em duas etapas (1550 e 1554). Com intuito mais erudito do que literário, o estudioso Straparola recolhe grande número de narrativas, que circulavam oralmente em vários dialetos, nas diversas províncias italianas.

São histórias de origem oriental-medieval e de fundo folclórico peninsular, em que predomina o elemento fantástico ou o maravilhoso. Entre elas está o conto "O Príncipe Porco e as Três Irmãs", apontado como uma variante de "A Bela e o Fera", do qual sai também "Henrique do Topete". A verdade primitiva desse motivo (a metamorfose de um jovem em animal, só retornando à forma humana através do amor de uma mulher), estaria no mito greco-latino "Cupido e Psique" (que o latino Apuleio incluiu em seu romance *O asno de ouro*, do século II).

Embora tenha conseguido dar um sabor de novidade a esse material antigo, as versões de Straparola são, no geral, muito prolixas. Foi um autor famoso entre filólogos e eruditos, e sua obra auxiliou muito a propagação das

fontes inaugurais da novelística européia nos séculos XVI e XVII, transformando-se, ela própria, em substancial fonte européia.

O conto dos contos, de Basile (século XVII)

A coletânea *O conto dos contos* (*Lo cunto degli cunti*), de Giambattista Basile, é publicada em Nápoles, em 1634, e tem várias edições. Seu subtítulo, *Pentameron*, alude evidentemente ao *Decameron*, de Boccaccio, que lhe serve de “modelo”, muito embora Basile opte pela matéria fantástica ou maravilhosa das narrativas bretãs e orientais, em lugar da matéria realista escolhida por seu ilustre antecessor.

No início do século XVII, a Itália volta-se com grande interesse para o folclore, tradições populares, contos e canções, pois vive o momento em que os inúmeros dialetos lutam para se imporem como *língua*. Nessa linha de preocupações, o erudito e aristocrata Basile descobre, entre os camponeses de Nápoles, as maravilhas lingüísticas do dialeto regional.

Chega a compor poemas nesse dialeto (*Musas napolitanas*), mas torna-se famoso com a recriação feita no *Pentameron* ou *O conto dos contos*, onde se destacam contos de fadas ou de encantamento pertencentes à tradição popular napolitana, mas que, em essência, se revelam como versões mediterrâneas de narrativas maravilhosas de fundo comum, indo-germânico ou saxônico, e reminiscências das novelas de cavalaria (principalmente do ciclo arturiano, como *Amadis de Gaula*).

A narrativa-moldura (isto é, o eixo narrativo em torno do qual as demais histórias vão surgindo) é a história de Zoza, a princesa melancólica a quem nada fazia rir nem sorrir (motivo este muito comum em narrativas ma-

ravilhosas arcaicas). Seu argumento resumido é o seguinte:

Zoza, a princesa triste, que nunca havia sorrido, estava um dia à janela de seu palácio, quando ouviu uma ridícula discussão entre uma velha e um jovem. Achou muita graça na cena e pôs-se a rir de maneira incontida, o que ofendeu profundamente a velha e levou esta a amaldiçoá-la, condenando-a a não ter paz enquanto não se casasse com o príncipe de Camporotundo.

Desesperada, Zoza pôs-se a caminho para encontrar o príncipe. Levou consigo três objetos mágicos e, ao chegar, encontrou o príncipe profundamente adormecido, imerso em verdadeiro estado cataléptico, colocado em uma tumba sobre a qual havia uma ânfora, que ela devia encher com suas lágrimas e fazer transbordar sobre a face dele, para poder acordá-lo.

Zoza pôs-se a chorar, para encher a ânfora, mas, cansada, adormeceu, e uma escrava aproveitou-se de seu sono e continuou chorando na ânfora, fê-la transbordar, e foi a ela que o príncipe viu, quando acordou. Casaram-se. Zoza, desesperada por ter sido enganada, recorreu a um dos objetos mágicos e provocou na esposa do príncipe o desejo doentio de ouvir histórias. O marido, para satisfazê-la, mandou vir uma velha contadora de histórias, e as narrativas sucedem-se, noite após noite. Mas, no último dia, Zoza substituiu-a e narrou sua própria história, desmascarando a escrava e casando-se enfim com o príncipe.

Como já sugere o subtítulo (*Pentameron*), o tempo narrativo dura cinco dias. É escrita em dialeto napolitano e estruturada em dezenas de narrativas que se vão encaixando na narrativa-moldura.

A grande imaginação de Basile tornou tão fascinantes essas narrativas que elas correram mundo, traduzidas em nove idiomas. Nelas está a maioria dos motivos encontrados nos contos de fadas espalhados por todo o mundo. Algumas, como o atestam vários estudiosos, serviram de

fonte para Perrault, em sua recolha *Os contos da Mamãe Gansa*. Por exemplo, de “Cogluso” saiu “O Gato de Botas”; de “Sole, Luna e Talia”, “A Bela Adormecida”; de “Zezolla”, “A Gata Borralheira”. . . Evidentemente, todos eles “expurgados da maliciosa ironia e de uma certa insolência de que Basile se utiliza ao contá-los para ouvindo cortesãos e homens mundanos”, como diz Fryda Mantovani¹⁰.

O século XVI e as fadas

O sucesso das novelas arturianas prolonga-se pelo Renascimento adentro. São inúmeras as obras, surgidas por volta do século XVI, que mostram motivos ou sofrem influência da atmosfera mágica céltico-bretã.

O mago Oberon, Titânia, a rainha das fadas, e o duende Puck são aproveitados, na peça-fantasia *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, que em *Romeu e Julieta* também introduz uma fada, a rainha Mab. Em *Orlando Enamorado*, poema épico de Boiardo, aparece a fada Alcina, irmã da famosa fada Morgana. Em *Orlando Furioso*, poema épico de Ariosto, aparecem as fadas Andrônica e Melissa, e a maga Carandina. Em *Jerusalém Libertada*, de Tasso, aparece a fada Armida. Na novela castelhana *História do cavaleiro Cifar*, surge também a Dama do Lago e em *O Cavaleiro do Cisne* a dama amada é uma mulher misteriosa, que, sendo possuída durante o sono, concebe sem perceber (lembrando, por um lado, o conto de fadas *A Bela Adormecida* e, por outro, a concepção da Virgem Maria).

A “Ilha de Avalon” e as “Ilhas Afortunadas” tornam-se conhecidas como habitação ideal das fadas. Camões, sem dúvida, é influenciado por essa tradição

¹⁰ *Sobre las hadas*. Buenos Aires, Nova, 1974. p. 68.

do maravilhoso, quando cria, em *Os lusíadas*, o episódio da “Ilha dos Amores”, onde as ninfas acolhem os portugueses cansados de “seus esforçados trabalhos”.

Seria muito longa a lista de obras que, no Renascimento e através da Era Clássica, acolheram o maravilhoso feérico, onde vivem não só as fadas celtas, mas também as *banshee* irlandesas, as “mouras encantadas”, as *xanas* asturianas, as “damas verdes” germânicas. . ., nascidas em diferentes climas, simbolizando importantes experiências existenciais, que a compreensão lógica não conseguia explicar.

Com o tempo, todo esse maravilhoso, que nasceu com um profundo sentido de *verdade humana*, foi esvaziado de seu verdadeiro significado e, como simples “envoltório” colorido e estranho, transformou-se nos *contos maravilhosos infantis*.

O início dessa transformação deu-se, concretamente, no século XVII, na França, com Charles Perrault.

O século de Perrault e as fadas

Racionalismo × maravilhoso no tempo de Perrault

Ao final do século XVII, na França, todo esse caudal de narrativas maravilhosas já entrara em declínio: parte delas fora absorvida pelo povo e transformara-se em *narrativas populares folclóricas*, esvaziadas de sua essencialidade primitiva; outra parte diluira-se nos *romances preciosos*, nos quais as aventuras heróico-amorosas da novelística medieval tendem a ser substituídas pelas aventuras sentimentais, patéticas, ou pelo heroísmo da paixão, intensificando-se o maravilhoso que lhes servia de espaço. A valentia cavaleiresca cede lugar ao romanesco. A fantasia desafia a lógica.

Nasce a literatura infantil

É dentro desse contexto que Charles Perrault sente-se atraído pelos relatos maravilhosos/exemplares, guardados pela memória do povo, e dispõe-se a redescobri-los. Com esse trabalho de exegese, e obviamente ignorando o alcance que teria, Perrault cria o primeiro núcleo da literatura infantil ocidental: *Histórias ou contos do tempo passado, com suas moralidades — Contos da minha Mãe Gansa* (*Contes de ma Mère l'Oye*, 1697).

A verdadeira intenção de Perrault, ao realizar esse trabalho de redescoberta e recriação do maravilhoso popular, não ficou claramente definida, pois o próprio autor não o esclareceu. Inúmeras hipóteses têm sido levantadas, mas o problema continua aberto às pesquisas e conjecturas.

Uma coisa, porém, é indiscutível: tal redescoberta do popular, em plena crise dos valores clássicos/aristocráticos, na França de Luís XIV, está, por um lado, ligada à Querela dos Antigos e Modernos (que dividiu a Academia Francesa e marcou, historicamente, o crepúsculo do Classicismo), e, por outro, à luta feminista, na defesa dos direitos intelectuais e sentimentais da mulher, que Perrault defendia ardorosamente.

Parece evidente que, com a redescoberta dessa literatura popular, autenticamente francesa e, portanto, moderna, Perrault pretendia provar a identidade de valores entre a criação dos novos povos e a produção dos antigos (gregos e romanos), tidos como modelos superiores pela cultura oficial.

A natureza dos argumentos dos contos escolhidos por Perrault para a sua coletânea (praticamente todos centrados em mulheres injustiçadas, ameaçadas ou vítimas) confirma sua intenção de apoio à causa feminista, da qual uma das líderes era sua sobrinha, Mlle Héritier.

Note-se, quanto a essa possível intencionalidade, que Perrault não iniciou seu trabalho de redescoberta do maravilhoso popular preocupado com as crianças. Sua primeira publicação (*A paciência de Grisélidis*, 1691) antecipou-se ao ataque preparado por Boileau (um dos papas da cultura francesa da época) contra as mulheres (*Sátira X — Sobre as mulheres*, 1694). *Grisélidis* resultou da recriação em versos de um dos mais antigos e conhecidos *fabliaux* do folclore francês e exalta a capacidade de resignação da mulher em face dos sofrimentos que o homem lhe impõe.

Três anos depois, Perrault publica *Os desejos ridículos*, recriação de um conto antigo (*conte de vieille*, correspondente ao nosso *conto da carochinha*) em versos burlescos. Com esse antiquíssimo conto (onde o problema feminino também é central) Perrault tentava provar a tese de seu amigo D'Aubignac acerca da *Ilíada*: a de que as antigas epopéias não foram obra de um só autor, mas resultantes de vários contos populares tradicionais encaixados uns nos outros, seguindo um certo fio narrativo (tese que o tempo encarregou-se de provar).

Como se vê, a preocupação de Charles Perrault, nesse início de recriação da literatura folclórica, estava longe de ser com a infância. Só após sua terceira adaptação, *A pele de asno* (também um conflito feminino, ocasionado pelo desejo incestuoso de um pai por sua jovem filha), é que se manifesta sua intenção de produzir uma literatura para crianças. Esses três primeiros livros foram publicados em volume, em 1696. No prefácio, Perrault diz:

Houve pessoas capazes de perceber que essas bagatelas não são simples bagatelas, mas guardam uma moral útil, e que a forma de narração não foi escolhida senão para fazer entrar essa moral de maneira mais agradável no espírito, e de um modo instrutivo e divertido ao mesmo

tempo. Isso me basta para não temer ser acusado de me divertir com coisas frívolas. Mas como há pessoas que não se deixam tocar senão pela autoridade dos antigos, vou satisfazê-las abaixo.

As fábulas milesianas, tão célebres entre os gregos e que fizeram as delícias de Atenas e Roma, não são de natureza diferente destas. A história da Matrona de Éfeso é da mesma natureza que a de Grisélidis: ambas são *nouvelles*, isto é, narrações de coisas que podem ter acontecido e não têm nada a ferir-lhes a verossimilhança. A fábula "Psychê", escrita por Apuleio, é uma ficção pura, tal como o conte de vieille "A pele de asno" (...)¹¹.

A partir daí Perrault volta-se inteiramente para essa redescoberta da narrativa popular maravilhosa, com um duplo intuito: provar a *equivalência de valores* ou de "sabedoria" entre os Antigos greco-latinos e os Antigos nacionais, e, com esse material redescoberto, divertir as crianças, principalmente as meninas, orientando sua formação moral.

Com a publicação dos oito *Contos da Mãe Gansa*, nascia a literatura infantil, que hoje conhecemos como clássica. Pela primeira vez são publicados *A Bela Adormecida no bosque*, *Chapeuzinho Vermelho*, *O Barba Azul*, *O Gato de Botas*, *As fadas*, *A Gata Borralheira*, *Henrique do Topete* e *O Pequeno Polegar*, todos eles originários dos antiquíssimos *lais* ou dos romances céltico-bretões e de narrativas originais indianas, que, com o tempo, transformações e fusões com textos de outras fontes, já haviam perdido seus significados originais.

Como veremos mais adiante, nessa primeira seleção de Perrault, temos seis *contos de fadas* e dois *contos maravilhosos*. Mas, naquele momento, não havia distinção de

¹¹ Apud SAINTYVES, P. *Les contes de Perrault*. Paris, Librairie Critique, 1923.

espécie entre eles. Eram todos igualados como *histórias e contos do passado*, que ficaram famosos como *Contos da Mãe Gansa*.

A Mãe Gansa era uma personagem de velhos contos populares, muito familiar aos franceses (*Mère l'Oye*): sua função era contar estórias para os seus filhotes fascinados. Mas certamente por analogia com o costume popular europeu, de as mulheres contarem estórias, enquanto fiavam durante os longos serões ou dias de inverno, a vinheta que ilustrava a capa do livro mostrava uma *velha fiandeira*, em lugar de uma *gansa*. Compreende-se, pois, que o nome *Mère l'Oye* tenha passado a designar não a gansa dos contos populares, mas uma velha contadora de estórias que, ao emigrar para outros países, foi ganhando diferentes nomes.

Note-se, ainda, que a identificação da velha contadora de estórias com uma *fiandeira* não seria gratuita. Conhecedor, como era, da mitologia pagã, Perrault sem dúvida teria associado a tarefa das Parcas (tecer a vida dos homens) com o "tecer estórias" que formam a rede da vida humana. Aliás, este relacionamento deveria já existir na Antiguidade, pois nos costumes europeus, desde a Idade Média, o *ato de fiar* (com fuso e roca) foi sempre associado à mulher, isto é, foi estreitamente vinculado ao *feminino* (poder de tecer o abrigo dos corpos e principalmente o de tecer novas vidas).

(A primeira coleção de pequenos volumes de contos traduzidos de Perrault, Grimm e Andersen, feita no Brasil, a da Biblioteca Infantil, da Melhoramentos (São Paulo, 1915-1925), conservava na capa a figura dessa velha fiandeira contadora de estórias, que se tornou uma espécie de símbolo do maravilhoso para várias gerações de crianças brasileiras.)

As fadas e as preciosas

A época de Perrault correspondeu, pois, à decadência do racionalismo clássico (“A razão é a medida de todas as coisas”) e à conseqüente exaltação da fantasia, do imaginário, do sonho, do inverossímil, que empapavam uma literatura que se fazia mais ou menos à margem da literatura “oficial”.

Nesse domínio, destacou-se a produção literária das *preciosas* — mulheres cultas, que reuniam à sua volta intelectuais e artistas da época, e em cujos “salões” conheciam-se e difundiam-se atitudes e obras que se transformavam em “moda”.

Prosseguia o sucesso dos extravagantes e fantasiosos romances preciosos, derivados da Antiguidade clássica e de elementos novelescos do maravilhoso medieval, quando surgiu a grande novidade: *os contos de fadas para adultos*.

Pouco antes das publicações de Perrault, Mme D'Aulnoy (uma jovem baronesa de vida aventureira e cheia de escândalos) escreve o romance precioso *História de Hipólito* (1690), onde encaixa um episódio, “História de Mira”, cuja personagem central é uma fada, verdadeira variante da maga Melusina. O grande sucesso dessa personagem provocou a “moda das fadas” na corte francesa.

Entre 1696 e 1698, Mme D'Aulnoy publica oito romances preciosos/feéricos: *Contos de fadas*, *Novos contos de fadas*, *Ilustres fadas* etc. Destinados ao prazer das damas e cavalheiros da corte já crepuscular de Luís XIV, acabaram sendo fonte de contos hoje integrados na literatura infantil: “O Pássaro azul”, “A princesa de cabelos de ouro”, “O ramo de ouro” etc.

Como se vê, a atmosfera já estava preparada para acolher o maravilhoso erótico de *As mil e uma noites*... A voga das fadas e do maravilhoso feérico resiste até fins do século XVIII, quando, entre 1785 e 1789, é publicada

a série Gabinete de Fadas — Coleção Escolhida de Contos de Fadas e Outros Contos Maravilhosos (na qual como se vê pelo subtítulo, fazia-se distinção entre duas espécies narrativas que, mais adiante, definiremos). Seus 41 volumes, de vários autores, marcam o fim dessa produção literária fantástica destinada aos adultos.

A Revolução Francesa eclode em 1789 e, após o apocalíptico período que se segue, abre-se uma nova era, a *Romântica*, quando se impõe uma *nova razão*. Novamente as fadas passam para segundo plano, no interesse dos adultos, e refugiam-se no mundo infantil.

4

A Gramática Histórica e as fadas

O ressurgir do interesse dos adultos pelas narrativas maravilhosas vai dar-se logo mais, no início do século XIX, por causas bem distantes de qualquer preocupação com as crianças ou com o possível entretenimento dos homens.

Após a descoberta, em fins do século XVIII, da analogia existente entre o sânscrito, língua sagrada da Índia¹, e a maioria das línguas européias antigas e modernas, têm início os estudos de Gramática Comparativa, na área da Filologia.

Pelo confronto entre as características do tronco lingüístico (indo-europeu ou indo-germânico) e o estágio a que haviam chegado as novas línguas, os gramáticos tentavam detectar não só a *origem* das várias línguas e dialetos, e as “leis” que teriam determinado os diferentes *processos de transformação* havidos, mas também descobrir a verdadeira *identidade nacional* de cada povo.

¹ Como vimos no item “Fontes orientais” do capítulo 3, as primeiras narrativas maravilhosas e contos exemplares foram escritos em sânscrito e originaram-se na Índia.

Fez-se então necessária a coleta de material para tais estudos, e descobriu-se, na tradição oral da literatura popular, uma fonte extraordinariamente rica. É nesse momento que, em todas as nações européias, nórdicas e eslavas, as narrativas maravilhosas, os contos exemplares, as fábulas, provérbios, cantigas de roda, lendas etc. começam a ser recolhidas da memória do povo e transcritas com todo o rigor exigido pelas pesquisas científicas.

Portanto, nos rastros desse importante movimento lingüístico, as fadas mais uma vez retornam...

O maravilhoso germânico: os Grimm

O núcleo europeu mais importante desses estudos surge na Alemanha. Participantes do Círculo Intelectual de Heidelberg, Jacob e Wilhelm Grimm (filólogos e grandes folcloristas, estudiosos da mitologia germânica e da história do Direito alemão) recolhem da *memória popular* as antigas narrativas maravilhosas, lendas ou sagas germânicas, onde se mesclavam relatos das mais diversas fontes, que os germanos, ao longo dos séculos, foram acrescentando aos seus próprios.

Duas mulheres teriam sido as principais testemunhas de que se valeram os Irmãos Grimm para essa homérica recolha de textos: a velha camponesa Katherina Wieckmann, de prodigiosa memória, e Jeannette Hassenpflug, descendente de franceses e amiga íntima da família Grimm.

Na imensa massa de textos que lhes serve para os estudos lingüísticos, os Grimm redescobrem o mundo maravilhoso da fantasia e dos mitos que desde sempre seduziu a imaginação humana. Seleccionam uma centena deles e, despojando-os da erudição com que haviam sido tratados, começam a publicá-los com o título de *Contos de*

fadas para crianças e adultos (Kinder und Hausmaerchen — 1812-1822).

Evidentemente, a justa avaliação dessa matéria literária só pode ser feita a partir do conhecimento global dos textos originais publicados (o que, para nós, é praticamente impossível). De qualquer forma, na impossibilidade de acesso a tais textos, limitamo-nos às coletâneas acessíveis em diferentes traduções consideradas fiéis ao original. Resultou que, das centenas de narrativas publicadas, apenas uma ou duas dezenas divulgaram-se, transformadas em literatura infantil, e obviamente “expurgadas” de trechos menos recomendáveis, tendo-se em vista o público a que se destinavam. (Em face dos treze grossos volumes que compõem o *Dicionário de termos e motivos dos contos de Grimm (Deutsches Wörterbuch)*, de 1854, podemos avaliar quão deficiente é o nosso atual conhecimento dessa importante produção.)

Entre os mais conhecidos dos contos de Grimm, que circulam em tradução portuguesa, entre nós, estão: “A Bela Adormecida”, “Os músicos de Bremen”, “Os sete anões e a Branca de Neve”, “O Chapeuzinho Vermelho”, “A Gata Borralheira”, “O corvo”, “As aventuras do Irmão Folgazão”, “A dama e o leão” etc.

Com a perspectiva do tempo, fácil é percebermos, hoje, que a atração pelo maravilhoso popular, no início do século XIX, não se deveu exclusivamente às pesquisas lingüísticas que então se intensificaram, mas também a uma tendência generalizada na literatura de fins do século XVIII, para descobrir possíveis “mistérios” por trás das aparências do real comum ou para satirizar o racionalismo, que procurava explicar todos os fenômenos, inclusive os do comportamento humano. Na Alemanha, na linha do “mistério” estão, por exemplo, os contos fantásticos

de Tieck, inspirados em fábulas populares (cf. “O loiro Eckert”, 1797), e, na linha satírica, o absurdo Barão de Münchhausen (a primeira versão de Raspe é de 1790), que se transforma em literatura infantil.

Mais de um século separa os contos alemães dos Grimm daqueles descobertos, na França, por Perrault. Entretanto, as inúmeras semelhanças de motivos, episódios e personagens... que todos eles apresentam revelam com evidência o *fundo comum* das fontes orientais, célticas e européias, de onde surgiram.

Em todos, o sobrenatural, o maravilhoso, as metamorfoses, o destino... são a grande presença. Em todos, há sempre grandes provas a serem vencidas para que as personagens alcancem o que desejam. Entre o *real do cotidiano* e o *mistério do imaginário*, desaparecem as fronteiras, mostrando a vida como algo muito difícil de ser enfrentado, mas, talvez por isso mesmo, extremamente valiosa e merecedora dos mais extremos sacrifícios.

Tanto em Grimm como em Perrault predomina a atmosfera de leveza, bom humor ou alegria, que neutraliza os dramas ou medos existentes na raiz de todos os contos. Daí essa literatura entender-se tão bem com o espírito das crianças.

Não há dúvida de que, sem esse mar de narrativas maravilhosas, que cobrem a humanidade desde a origem dos tempos, a vida na Terra teria sido bem diferente: dificilmente poderia ser vista e sentida na essencialidade e grandeza que lhe são inerentes e que, infelizmente, nem todos conseguem descobrir.

(Quanto às denominações vulgarmente usadas nas coletâneas, para classificar as narrativas de ambos os escritores, permanecem, como equivalentes, os rótulos *contos de fada* ou *contos maravilhosos*.)

O maravilhoso nórdico “filtrado” pela razão romântica

Essa mesma equivalência permanece na rotulação dos contos nórdicos, que Andersen, cerca de vinte anos após a recolha dos irmãos Grimm, vai buscar na literatura popular nórdica (Dinamarca, Finlândia, Suécia e Noruega, nações estreitamente ligadas à cultura germânica).

Consagrado, hoje, como o verdadeiro criador da literatura infantil, o poeta e novelista dinamarquês Hans Christian Andersen publicou, com o título geral de *Eventyr* (1835-1872), por volta de duas centenas de *contos infantis*. Parte deles foi retirada da literatura popular, outra parte foi criação do próprio escritor. Daí a mescla de matérias que convivem em seu universo literário sob um mesmo rótulo: *eventyr*, ou, na tradução mais comum, “contos”.

Tal como acontece com os contos de Grimm, para que se possa ter um conhecimento mais seguro acerca da verdadeira natureza e dimensões dessa importante produção literária atribuída a Andersen, seria indispensável que tivéssemos acesso à totalidade de seus textos. Tal necessidade, em seu caso, é ainda maior porque, por um lado, Andersen foi, ao mesmo tempo, *redescobridor* da literatura guardada pela memória do povo e *criador* de uma nova literatura, e, por outro, porque, dos 168 (ou 156, segundo outros registros) que ele publicou, apenas uns 50 chegaram ao conhecimento do público, através das versões alemãs, francesas, italianas, espanholas, portuguesas, brasileiras...

Entretanto, se confrontarmos coletâneas anônimas de antigos *contos nórdicos* com os textos de Andersen, de imediato nota-se uma grande diferença. O maravilhoso feérico, espesso e misterioso, inerente ao antigo espírito

céltico-germânico-nórdico se presente naquelas coletâneas anônimas, apresenta-se, em Andersen, como que “filtrado” pela ternura e sentimentalismo do espírito romântico que surgia em sua época.

Nesse sentido, Andersen revela-se como o grande criador da *literatura infantil romântica*, pois conseguiu, de maneira admirável, a fusão entre o *pensamento mágico* das origens arcaicas e o *pensamento racionalista* dos novos tempos. Como “índices” do lastro romântico patente em suas narrativas infantis, apontamos para as duas atitudes predominantes em todas elas:

- 1) a do *espírito cristão*, que exalta como virtudes básicas a paciência, a resignação, o amor, a obediência, o recato, a caridade... e vê este mundo como um “vale de lágrimas”, que precisamos atravessar, para chegarmos ao céu, bem-aventurança eterna.
- 2) a do *espírito liberal-burguês*, que exalta o individualismo generoso e empreendedor, a igualdade entre os homens, a importância do dinheiro ou das riquezas, para a realização do indivíduo, o pragmatismo das ações, a fraternidade e o paternalismo dos ricos, para minorar o sofrimento ou as carências dos pobres etc.

Em seu universo literário, não há a alegria, o ludismo e a leveza de atmosfera existentes na maioria dos contos de Grimm e Perrault. Os momentos de bom humor e descontração, em Andersen, são poucos. Predomina, em geral, um ar de tristeza ou dor.

Em compensação, há ali uma enorme ternura humana, principalmente dirigida aos pequenos e desvalidos. No confronto constante entre o poderoso e o desprotegido, o forte e o fraco... seus contos enfatizam não só a *injustiça do poder explorador* como também a *superioridade humana do explorado*, expressando assim a consciência democrática e cristã de que todos os homens devem ter

direitos iguais, ideal básico do Romantismo. Enfim, sente-se, em todos os contos de Andersen, o esforço de racionalização do imaginário, em benefício de um mundo real mais gratificante para todos os homens.

Examinando-se a natureza da matéria própria a cada um de seus contos², chega-se à conclusão de que o número de *contos maravilhosos* é praticamente igual ao de *fadas*³, fato esse que nos parece bastante natural, na medida em que o Romantismo preocupou-se, com a mesma intensidade, com ambos os níveis de realização do indivíduo: o nível *social* e o *existencial*.

Foi essa busca ou esse confronto Indivíduo × Mundo que V. Propp acabou por descobrir como invariante nos milhares de contos maravilhosos eslavos que a pesquisa dos folcloristas levantou.

Nesse sentido, são *contos maravilhosos*: “A roupa nova do imperador”, “O isqueiro mágico”, “Nicolau Grande” e “Nicolau Pequeno”, “A pequena vendedora de fósforos”... São *contos de fadas*: “A sereiazinha”, “Os sapatinhos vermelhos”, “Os cisnes selvagens”, “A rainha da neve”... (Evidentemente, nesta classificação não estamos nos preocupando com as outras formas, como fábulas, apólogos etc., que se multiplicam em suas coletâneas.)

Os antigos contos nórdicos

No folclore escandinavo, tal como no da Bretanha, Irlanda, Escócia, Alemanha... o sobrenatural desem-

² Baseamo-nos, evidentemente, nos cinquenta e poucos contos a que tivemos acesso, nas diversas coletâneas.

³ Estes, embora nem sempre apresentem a figura da *fada*, são reconhecidos pela problemática existencial que lhes serve de eixo narrativo, conforme analisamos mais atrás no capítulo 2, no item intitulado “Conto de fadas & conto maravilhoso”.

penha um papel absoluto. Nele inexistia aquela razão disciplinadora, facilmente perceptível em Andersen, e que já é própria do Romantismo, por ele representada de maneira exemplar.

Convergem em sua matéria os mesmos *motivos e intenções* que povoam os universos dos demais: os objetos mágicos; os animais falantes ou metamorfoseados; príncipes ou plebeus, enfrentando monstros ou duras provas, para libertar a princesa amada; as jovens apaixonadas (nobres ou plebéias), arrostando os mais sérios perigos, para “desencantar” o amado; os pássaros sábios; as fadas benfazejas ou malfazejas (Skuld, Nornas, Freya...); os gnomos; os gênios maus (*trolls*); os ogres canibais; os gigantes ferozes; astutos anões; pérfidos ondines ou elfos frívolos — todos simbolizando o “povo noturno dos espíritos”, seres mágicos que povoam as trevas, para perturbar ou ajudar os humanos.

Todo esse mundo mágico ou sobrenatural, próprio do arcaico, expressa, no nível do *sonho* ou do *imaginário*, as lutas e paixões que o ser humano enfrenta no mundo real, para encontrar aí o seu lugar verdadeiro ou para alcançar sua auto-realização.

5

Fadas: repúdio e atração

Com o avançar do *racionalismo científico* e sua febre de *conhecimento exato e objetivo*, o maravilhoso dos contos de fadas, de natureza *sobrenatural* ou *mágica*, foi sendo gradativamente marginalizado e inclusive recusado pelas novas diretrizes do Ensino. O pragmatismo da sociedade progressista que então começa a se consolidar não tem espaço para a “pura” fantasia.

Novos contos de fadas

Uma das provas desse gradual desinteresse pelo maravilhoso mágico está na obra da Condessa de Ségur (uma das mais populares escritoras da literatura infantil de cunho romântico-realista). Seguindo a tradição literária infantil herdada, a Condessa de Ségur estréia, na França de 1856, com *Novos contos de fadas*, onde tenta fundir o maravilhoso feérico arcaico com o racionalismo moderno. Mas a época não era favorável a tal fusão e esse seu primeiro livro fracassou no interesse do público.

(Seu verdadeiro sucesso começa com *Meninas exemplares*, também de 1856, onde ela se volta para a vida

real e, através das aparentes insignificâncias do dia-a-dia, vai forjando, com muito bom humor, os *modelos de conduta* que deveriam ser seguidos por suas jovens leitoras. Sucesso absoluto.)

Alice no País das Maravilhas

Em lugar do maravilhoso feérico, sobrenatural, começa a se impor um outro maravilhoso: o do *fantástico absurdo* ou do *nonsense*.

O grande exemplo desse novo maravilhoso (de base racionalista) é o famoso livro de Lewis Carroll, publicado na Inglaterra em 1865. Com suas peripécias absolutamente ilógicas, absurdas, fantásticas e inverossímeis, *Alice no País das Maravilhas* torna-se uma das obras mais famosas da literatura infantil ocidental. Entretanto, vem sendo redescoberta pelos adultos, como uma das sátiras mais contundentes e profundas do racionalismo “vitoriano” (e, por extensão, da sociedade burguesa herdada por nosso século) e suas certezas, normas e limites absolutos. Na verdade, *Alice*... inaugura, sob as aparências do “infantil”, a linha do *nonsense* ou do *realismo absurdo*, que vai ter ampla aceitação na literatura adulta em nossos tempos.

Pinóquio

Fundindo o *maravilhoso sobrenatural* dos contos de fadas com o *racionalismo realista* dos contos exemplares, Collodi publica na Itália, em 1883, um dos maiores sucessos da literatura infantil ocidental: *Pinóquio*, a estória do boneco falante, que se torna o fundador de uma verdadeira “linhagem” de bonecos falantes (à qual pertence a Emília de Lobato, ultrapassando de muito o seu modelo). Nele aparece a Fada Azul, madrinha mágica com que todas as crianças sonhavam (ou sonham?).

O maravilhoso feérico está sempre presente em *Pinóquio*, mas, cedendo ao pensamento positivista e à orientação educacional vigentes na época, Collodi transforma o *mágico* em instrumento do *racional* e faz de seu livro um excelente e alegre manual de conduta para os pequenos leitores da sociedade progressista em ascensão.

No entre-séculos, com o positivismo e o materialismo em marcha, os contos de fadas e contos maravilhosos entram em recesso. Mas, logo a seguir, já em nosso século, nos rastros da ruptura com o racionalismo (provocada pela eclosão modernista), eles voltam a ser descobertos. Agora para além do prazer do texto, que sua leitura oferece às crianças, essa redescoberta é feita pelos estudiosos que mergulham nos meandros do subtexto. Ou melhor, essa redescoberta se dá na área do simbólico — caminho aberto para o conhecimento das vivências humanas mais profundas, que o racional não consegue apreender e expressar...

É nesse sentido — o de descobrir, no imenso acervo dos contos de fadas ou contos maravilhosos, as pegadas daquilo que, desde as origens dos tempos, os homens quiseram dizer com eles — que se vêm desenvolvendo as mais recentes pesquisas. Destas, resultaram as várias teorias que têm tentado domar, nos limites da lógica e do conhecimento objetivo, a matéria maravilhosa dos contos, que a *imaginação popular* vem guardando e transformando há milênios...

6

Vocabulário crítico

Alegoria (expressão de uma idéia através de uma imagem): narrativa que tem significado completo ou uno, em dois níveis: no do argumento narrado e no do seu sentido figurado, simbólico (cujo entendimento pode variar de leitor para leitor).

Apólogo (do grego *apo* = sobre, e *logos* = discurso): narrativa breve de uma situação alegórica, vivida por seres animizados (*objetos* ou *elementos da Natureza* que adquirem vida), que servem de “exemplo” a ser imitado ou evitado.

Canções de gesta (do latim *gesta, orum* = feitos notáveis): breves poemas épicos que surgem na França medieval (século XI), cantando os feitos heróicos de Carlos Magno, imperador dos francos e de seus cavaleiros guerreiros em luta contra os árabes que invadiram a península Hispânica. Expressando os ideais guerreiros e religiosos da época, as canções de gesta (*chansons de geste*) têm como ponto de partida histórico a batalha de Roncesvales, travada em 778 (século VIII).

Código do amor cortês: elenco de normas ou regras de “bem-amar”, que se difundiu como moda nas cortes

européias a partir do século XII. Correspondeu, em nível mundano, ao esforço de valorização da mulher que, em nível religioso, a Igreja vinha desenvolvendo, através do culto marial (à Virgem Maria). Desse “código” nasceu o amor tal como a civilização cristã difundiu por todo o mundo ocidental: amor “puro”, livre do tabu do sexo, idealizado como o grande meio de aperfeiçoamento e completamento do ser; amor fatal, eterno, indestrutível, cuja perda acarreta a destruição do ser (seja pela morte, pela loucura ou por seu voluntário e total afastamento do convívio humano).

Cruzadas: expedições guerreiras empreendidas pelos cristãos europeus, entre os séculos XI e XIII, com o objetivo inicial de recuperar o Santo Sepulcro, que estava nas mãos dos turcos, e depois para expulsar os árabes “infiéis” que se haviam instalado em quase toda a Península Ibérica.

Cultura mágica: é a atribuída aos povos orientais (especialmente aos árabes e hindus), em oposição à dos ocidentais — a cultura fáustica. Esta última compreende o universo e o homem como que regidos por uma *energia diretiva e racional*, rotulada de *vontade* ou *razão* (e existente em todos os seres do Universo, mas especialmente nos humanos). Na primeira, a *mágica*, tudo depende de um destino inevitável, de um acontecer sem razão lógica, atribuído a uma força suprema (deuses, talismãs, gênios...) que decide a vida dos homens e de todos os demais seres do Universo. Na *cultura mágica* tudo acontece e repete-se ciclicamente, independente de causas racionais ou lógicas, por vezes como se tudo já estivesse predeterminado, e por outras como se forças mágicas decidissem-no ao acaso. Daí que as narrativas maravilhosas tenham sido frutos dessa cultura.

Fabliaux: poemas narrativos breves, muito famosos no folclore francês. Jocosos ou mordazes e, na maior parte, grosseiros na crítica de costumes que expressam, os *fabliaux* devem ter surgido de contos orientais que, desde a Antiguidade mais remota, se teriam infiltrado entre os gauleses. É o gênero que, a partir do século XIII, se transforma nos contos realistas, exemplares, que proliferaram na França medieval e dali saíram para as demais regiões européias.

Fetichismo (Está na base do “pensamento fetichista”): culto dos *fetiches*, objetos que se crê possuidores de feitiço ou de poderes sobrenaturais, como figurações de espíritos, e aos quais se presta uma veneração supersticiosa, de caráter mágico.

História: narração verdadeira de acontecimentos ou situações significativas para o conhecimento da evolução dos tempos, culturas, civilizações, nações etc. Não é mera exposição de fatos, mas resulta de uma indagação inteligente e crítica dos fenômenos que tem por fim o conhecimento da verdade.

Lenda (do latim *legenda*, *legere* = ler): narrativa anônima de matéria supostamente histórica ou verdadeira, guardada pela tradição (oral ou escrita). Nela, o real e o imaginário mesclam-se de tal maneira que é impossível discernir onde acaba o verdadeiro e começa a fantasia. Todos os folclores estão repletos de lendas, que tentam “explicar” de maneira mágica os mistérios da vida e do Universo.

Mito (do grego *mythos* = fábula, narração): narrativas primordiais que, sob forma alegórica, explicam de maneira intuitiva, religiosa, poética ou mágica os fenômenos básicos da vida humana em face da Natureza, da Divindade ou do próprio Homem. Cada povo da Antiguidade (ou os povos primitivos que ainda sobre-

vivem em nossos tempos) tem seus mitos intimamente ligados à religião ancestral, ao começo do mundo e dos seres e também à alma poética do Universo.

Mitos iniciáticos: são cerimônias sagradas, adotadas por povos primitivos, durante as quais certos mitos são revividos ou representados por *determinadas pessoas* (crianças, guerreiros, futuros reis ou chefes etc.), em determinadas *ocasiões de iniciação* (a uma nova fase na vida, à preparação para o combate, ao investimento do poder etc.), a fim de se tornarem *aptas* para o que almejam. Tais mitos e suas reiteradas representações pertencem à cultura mágica.

Morfologia: literalmente, significa “estudo da forma”. O termo foi inicialmente usado em Botânica para nomear estudos da formação, estrutura e transformação das plantas. Em Gramática, refere-se ao estudo das palavras e flexões. Na análise literária, Propp usa o termo como estudo da forma e estrutura do conto maravilhoso.

Novela de cavalaria: derivada das *canções de gesta* e dos *romances cortes* *bretões* ou arturianos, as novelas de cavalaria aparecem em Espanha e Portugal em fins do século XIV. As mais famosas foram *A demanda do Santo Graal* e *Amadis de Gaula*. Perduram como grande sucesso de público até o século XVII, quando Cervantes, para ridicularizar o gênero, escreve o genial romance satírico *Don Quijote de la Mancha* (1605).

Parábola (comparação, semelhança): narrativa breve, alegórica, de uma situação vivida por seres humanos (ou por humanos e animais), da qual se deduz, por comparação, um ensinamento moral. Foi muito cultivada pelos povos antigos e tem na Bíblia um de seus registros mais ricos.

Racionalismo: doutrina filosófica surgida no século XVIII, pela qual os problemas básicos que preocupam a cons-

ciência humana podem ser explicados pela razão, sem necessidade de uma revelação sobrenatural. Daí que se chame de “racionalismo” à negação de toda revelação sobrenatural.

Romance Cortês: surge na França, por volta do século XII, quando o ideal guerreiro das canções de gesta começa a declinar, sendo substituído pelo ideal amoroso. São narrativas em verso, de natureza aristocrática e sentimental, que eram lidas para entretenimento das cortes. De acordo com o assunto, os *romances cortes* dividem-se em 3 correntes: os da *Antiguidade* (que fundem o épico cristão com o maravilhoso helênico), os *bizantinos* (de matéria romanesca e maravilhosa greco-latina) e os *bretões* (de matéria bretã, que funde o heróico, o romanesco e o maravilhoso de raízes celtas). Este último foi o mais famoso, e a ele pertencem os romances do ciclo arturiano.

Romance precioso: forma romanesca que proliferou nos salões da França do século XVII, na linha de evolução do *ideal cortês* que nascera na Idade Média e avançara pelo Classicismo adentro. O *romance precioso* substitui o romance cortês quando este começa a decair. A aventura heróica e maravilhosa, presente neste último, é substituída pela *aventura sentimental* e pelo *heroísmo da paixão*, que suporta mil provas para dar testemunho de sua verdade. O culto da mulher muda de caráter, pois agora aquela dama inacessível e idealizada do amor cortês cede lugar à dama também apaixonada, embora continue sendo respeitado o tabu anterior, de censura ao amor carnal. É dentro dessa nova linha do amor feminino que no romance precioso aparecem as fadas.

Vedas: livros sagrados (hinos védicos) da Índia, escritos em sânscrito, atribuídos à revelação de Brama. São 4 livros que reúnem preces, hinos, fórmulas relacionadas aos sacrifícios e à manutenção do fogo sagrado.

Bibliografia comentada

1. Antologias

Como fonte de consulta aos textos literários bem representativos das formas narrativas "contos de fadas" e "maravilhosos", selecionamos:

Antiguos Cuentos Nórdicos (org. e prólogo de Edmond Pilon, trad. do francês por Sofia Monson) — Buenos Aires, Ed. Lautaro, 1944.

Calila e Dimna (trad. de Mansour Challita) — São Paulo, Associação Cultural Internacional Gibran, 1975.

Contos de Andersen (trad. do dinamarquês por Guttorm Hanssen, revisão estilística de Herberto Sales) — Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

Contos Tradicionais do Povo Português (org. e introdução de Théophile Braga) — 2a. ed., Lisboa, J. A. Rodrigues, 1914.

Contos Tradicionais do Brasil (org. e notas de Câmara Cascudo) — Rio de Janeiro, Americ Editora, 1946.

Contos Escolhidos, Irmãos Grimm (trad. de Stella Altenbernd e Mário Quintana) — Porto Alegre, Ed. Globo, 1985.

"Coleção Era Uma vez", Irmãos Grimm (13 vols.: *Chapeuzinho Vermelho*, *A Casinha na Floresta*, *Joãozinho e Mariazinha*, *Branca de Neve* etc.) — Porto Alegre, Editora Kuarup, 1986.

Les Contes de Perrault (org. e estudo de P. Saintyves) — Paris, Librairie Critique, 1923.

Las Mil y Una Noches, 3 vols. (tradução integral do árabe para o italiano por F. Babrili, versão espanhola por Maria Pia Della Rocca) — Barcelona, Ed. Ramon Sopena, 1975.

La Plume de Finist-Fier Faucon (conto russo, trad. de Luda) — Paris, Ed. La Farandole, 1981.

Mar de Histórias — Antologia do Conto Mundial, 2 vols. (org. A. Buarque de Holanda e Paulo Rónai) — 3a. ed., Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1980.

Os Mais Belos Contos de Fadas Iugoslavos — 5a. ed., Rio de Janeiro, Ed. Vecchi, s/d.

Os Mais Belos Contos de Fadas Irlandeses — 4a. ed., Rio de Janeiro, Ed. Vecchi, s/d.

2. Enciclopédias e dicionários

Como fontes de consulta acessíveis acerca da matéria aqui tratada, indicamos:

Diccionario de Símbolos (org. Juan Eduardo Cirlot) — Barcelona, Ed. Labor, 1969.

Dictionnaire Illustré de la Mythologie et des Antiquités Grecques et Romanes (par P. Lavedan et alii) — Paris, Gallimard, s/d.

Dictionnaire des Symboles (par Chevalier e Gheerbrandt) — Paris, Seghers, s/d.

Dizionario Litterario Bompiani (v. 8 "Personaggi") — Milão, Valentino Bompiani Editore, 1950.

Enciclopedia Universal Ilustrada Europea-Americana, Barcelona, Espasa Calpe, s/d.

Grand Larousse Encyclopédique (4.º t.) — Paris, Larousse, 1961.

Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie (par A. Lalande) — Paris, PUF, 1951.

3. Livros de teoria

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

De orientação basicamente freudiana, as análises reunidas neste volume revelam o lastro psicanalítico latente nos contos de fadas tradicionais e explicam, a partir de experiências feitas com crianças autistas, por que a leitura de tais contos é das mais atraentes e fecundas para a formação interior dos pequenos (ao nível psicológico e emocional).

CARDOSO, Ofélia Boisson. *Fantasia, violência e medo na literatura infantil*. (3 v.) Rio de Janeiro, Conquista, 1969.

Antologia de contos de fadas e maravilhosos, de todas as regiões do mundo, comentados em função dos temas nucleares: a fantasia, a violência e o medo existentes nos contos populares infantis e sua repercussão nas crianças, segundo pesquisas desenvolvidas pela própria Autora.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*. São Paulo, Quíron, 1985. 3. ed.

Como o título indica, trata-se de uma história da literatura infantil/juvenil, a partir de suas origens em determinadas literaturas populares e/ou cultas, e registrando suas transformações até os dias de hoje.

DARNTON, Robert. *O grande massacre dos gatos*. Rio de Janeiro, Graal, 1986.

Tentativa do Autor de escrever uma "história cultural francesa" do século XVIII, baseada em documentos antigos e sobretudo de caráter popular. Seu objetivo é analisar as maneiras de pensar na França daquela época, destacando especialmente a violência e a crueldade então imperantes. Para os contos de fadas, destacamos especialmente o 1.º capítulo: "Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso".

FRANZ, Marie Louise von. *A interpretação dos contos de fadas*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1981.

— *A individuação nos contos de fadas*. São Paulo, Paulinas, 1984.

— *A sombra e o mal nos contos de fadas*. São Paulo, Paulinas, 1985.

A Autora, discípula e íntima colaboradora de C. G. Jung por mais de 25 anos, reúne nestes três volumes análises de contos de fadas através da perspectiva psicanalítica junguiana.

GELDER, Dora Van. *O mundo real das fadas*. São Paulo, Pensamento, 1986.

Neste livro, Dora Van Gelder registra fatos ou vivências paranormais que nos descobrem a verdadeira realidade das fadas, acessível aos que possuem o dom da "vidência".

HARTMANN, Johannes. *O livro da história*. Lisboa, Moraes, 1976.

Registro cronológico dos principais fatos históricos do mundo, desde o Mundo Antigo dos gregos e romanos até os nossos tempos.

HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder*. São Paulo, Summus, 1980.

Verdadeira "pedagogia do imaginário", questionadora e

informativa, a matéria aqui recolhida registra experiências de leitura e escrita criativa, desenvolvidas na França com crianças e jovens, em ambiente escolar, entre os anos 1972 e 1975.

JUNG, Carl Gustav. *Símbolos de transformación*. Buenos Aires, Paidós, 1962.

Edição revista e aumentada de *Transformações e símbolos da libido*, de 1952, apresenta dois capítulos que oferecem subsídios para melhor compreensão da linguagem simbólica dos contos de fadas: os capítulos 2 e 5.

MALET, Albert. *Le moyen âge*. Paris, Hachette, 1907.
História da França, no período da Idade Média.

MANTOVANI, Fryda Schultz de. *Sobre las hadas*. Buenos Aires, Nova, 1974.

Livro que reúne ensaios sobre literatura infantil e apresenta um capítulo sobre a possível origem e natureza das fadas.

MENENDEZ PELAYO, Marcelino. *Orígenes de la novela*. Santander, Aldus, 1943.

Uma das mais completas pesquisas feitas com a novelística ocidental, desde seus primórdios orientais e celtas, dá especial relevo às novelas de cavalaria.

PROPP, Vladimir. *Las raíces históricas del cuento*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1979.

A primeira edição é de 1946. Estudo minucioso do conto maravilhoso eslavo, abrangendo desde suas origens históricas até a superestrutura social que o gerou como fenômeno narrativo específico.

— *Morphologie du conte*. Paris, Gallimard, 1970.

A primeira edição é de 1928. Pesquisador formalista, o Autor analisa e classifica os contos maravilhosos a partir das funções desempenhadas pelas personagens.

SÉRIE

PRINCÍPIOS

1. Paródia, paráfrase & Cia. — Affonso Romano de Sant'Anna ★ 2. Teoria do conto — Nádia Battella Gotlib ★ 3. A personagem — Beth Brait ★ 4. O foco narrativo — Ligia Chiappini Moraes Leite ★ 5. A crônica — Jorge de Sá ★ 6. Versos, sons, ritmos — Norma Goldstein ★ 7. Erotismo e literatura — Jesus Antonio Durigan ★ 8. Semântica — Rodolfo Ilari & João Wanderley Gerald ★ 9. A pesquisa sociolinguística — Fernando Tarallo ★ 10. Pronúncia do inglês norte-americano — Martha Steinberg ★ 11. Rumos da literatura inglesa — Maria Elisa Cevalco & Valter Lellis Siqueira ★ 12. Técnicas de comunicação escrita — Izidoro Blikstein ★ 13. O caráter social da ficção do Brasil — Fábio Lucas ★ 14. Best-seller: a literatura de mercado — Muniz Sodré ★ 15. O signo — Isaac Epstein ★ 16. A dança — Miriam Garcia Mendes ★ 17. Linguagem e persuasão — Adilson Citelli ★ 18. Para uma nova gramática do Português — Mário A. Perini ★ 19. A telenovela — Samira Youssef Campedelli ★ 20. A poesia lírica — Salete de Almeida Cara ★ 21. Períodos literários — Lígia Cademartori ★ 22. Informática e sociedade — Antonio Nicolau Youssef & Vicente Paz Fernandez ★ 23. Espaço e romance — Antonio Dimas ★ 24. O herói — Flávio R. Kothe ★ 25. Sonho e loucura — José Roberto Wolff ★ 26. Ensino da gramática. Opressão? Liberdade? — Evanildo Bechara ★ 27. Morfologia inglesa — noções introdutórias — Martha Steinberg ★ 28. Iniciação à música popular brasileira — Waldenyr Caldas ★ 29. Estrutura da notícia — Nilson Lage ★ 30. Conceito de psiquiatria — Adilson Grandino & Durval

Nogueira ★ 31. O inconsciente — um estudo crítico — Alfredo Naffah Neto ★ 32. A histeria — Zacaria Borge Ali Ramadam ★ 33. O trabalho na América Latina colonial — Ciro Flamarion S. Cardoso ★ 34. Umbanda — José Guilherme Cantor Magnani ★ 35. Teoria da informação — Isaac Epstein ★ 36. O enredo — Samira Nahid de Mesquita ★ 37. Linguagem jornalística — Nilson Lage ★ 38. O feudalismo: economia e sociedade — Hamilton M. Monteiro ★ 39. A cidade-estado antiga — Ciro Flamarion S. Cardoso ★ 40. Negritude — usos e sentidos — Kabengele Munanga ★ 41. Imprensa feminina — Dulcília Schroeder Buitoni ★ 42. Sexo e adolescência — Içami Tiba ★ 43. Magia e pensamento mágico — Paula Montero ★ 44. A metalinguagem — Samira Chalhoub ★ 45. Psicanálise e linguagem — Eliana de Moura Castro ★ 46. Teoria da literatura — Roberto Acizelo de Souza ★ 47. Sociedades do Antigo Oriente Próximo — Ciro Flamarion S. Cardoso ★ 48. Lutas camponesas no Nordeste — Manuel Correia de Andrade ★ 49. A linguagem literária — Domício Proença Filho ★ 50. Brasil Império — Hamilton M. Monteiro ★ 51. Perspectivas históricas da educação — Eliane Marta Teixeira Lopes ★ 52. Camponeses — Margarida Maria Moura ★ 53. Região e organização espacial — Roberto Lobato Corrêa ★ 54. Despotismo esclarecido — Francisco José Calazans Falcon ★ 55. Concordância verbal — Maria Aparecida Baccega ★ 56. Comunicação e cultura brasileira — Virgílio Noya Pinto ★ 57. Conceito de poesia — Pedro Lyra ★ 58. Literatura comparada — Tania Franco Carvalhal ★ 59. Sociedades indígenas — Alcida

Rita Ramos ★ 60. **Modernismo brasileiro e vanguarda** — Lucia Helena ★ 61. **Personagens da literatura infanto-juvenil** — Sonia Salomão Khéde ★ 62. **Cibernética** — Isaac Epstein ★ 63. **Greve — fatos e significados** — Pedro Castro ★ 64. **A aprendizagem do ator** — Antônio Januzzi, Janô ★ 65. **Carnaval, carnavais** — José Carlos Sebe ★ 66. **Brasil República** — Hamilton M. Monteiro ★ 67. **Computador e ensino — uma aplicação à língua portuguesa** — Cristina P. C. Marques, M. Isabel L. de Mattos, Yves de la Taille ★ 68. **Modo capitalista de produção e agricultura** — Ariovaldo Umbelino de Oliveira ★ 69. **Casamento, amor e desejo no Ocidente Cristão** — Ronaldo Valinas ★ 70. **Marxismo e teoria da revolução proletária** — Eder Sader ★ 71. **Pescadores do mar** — Simone Carneiro Maldonado ★ 72. **A alegoria** — Flávio R. Kothe ★ 73. **Consciência e identidade** — Malvina Muszkat ★ 74. **Oficina de tradução — A teoria na prática** — Rosemary Arrojo ★ 75. **História do movimento operário no Brasil** — Antonio Paulo Rezende ★ 76. **Neuroses** — Manuel Ignacio Quiles ★ 77. **Surrealismo** — Marilda de Vasconcellos Rebouças ★ 78. **Romantismo** — Adilson Citelli ★ 79. **Higiene bucal** — Giorgio de Micheli, Carlos Eduardo Aun, Michel Nicolau Youssef ★ 80. **Aspectos econômicos da educação** — Ladislau Dowbor ★ 81. **Escola Nova** — Cristiano Di Giorgi ★ 82. **Análise da**

conversação — Luiz Antonio Marcuschi ★ 83. **O Estado Federal** — Dalmiro de Abreu Dallari ★ 84. **Iluminismo** — Francisco José Calazans Falcon ★ 85. **Constituições** — Célia Galvão Quirino, Maria Lúcia Montes ★ 86. **Literatura infantil - voz de criança** — Maria José Palo, Maria Rosa D. Oliveira ★ 87. **A imagem** — Eduardo Neiva Jr. ★ 88. **Teoria lexical** — Margarida Basilio ★ 89. **A política externa brasileira (1822-1985)** — Amado Luiz Cervo, Clodoaldo Bueno ★ 90. **Energia & fome** — Gilberto Kobler Corrêa ★ 91. **Sonhar, brincar, criar, interpretar** — Arlindo C. Pimenta ★ 92. **História da literatura alemã** — Eloá Heise, Ruth Röhl ★ 93. **História do trabalho** — Carlos Roberto de Oliveira ★ 94. **Nazismo - "O Triunfo da Vontade"** — Alcir Lenharo ★ 95. **Fascismo italiano** — Angelo Trento ★ 96. **As drogas** — Luiz Carlos Rocha ★ 97. **Poesia infantil** — Maria da Glória Bordini ★ 98. **Pactos e estabilização econômica** — Pedro Scuro Neto ★ 99. **Estética do sorriso** — Michel Nicolau Youssef, Carlos Eduardo Aun, Giorgio de Micheli ★ 100. **Leitura sem palavras** — Lucrécia D'Aléssio Ferrara ★ 101. **O Diabo no imaginário cristão** — Carlos Roberto F. Nogueira ★ 102. **Psicoterapias** — Zacaria Borge Ali Ramadam ★ 103. **O conto de fadas** — Nelly Novaes Coelho ★ 104. **Guia teórico do alfabetizador** — Miriam Lemle ★ 105. **Entrevista — o diálogo possível** — Cremilda de Araújo Medina.

As séries *Princípios e Fundamentos* são fruto de um trabalho editorial intenso e realista, e apresentam livros intimamente ligados aos currículos de nossas faculdades, sempre elaborados por autores representativos de diversas áreas do conhecimento e integrados ao Ensino Superior do país. Conheça também os volumes da série *Fundamentos*:



1. **Na sala de aula**
Caderno de análise literária
Antonio Candido
2. **Novas lições de análise sintática**
Adriano da Gama Kury
3. **Tempos da literatura brasileira**
Benjamin Abdala Junior & Samira Youssef Campedelli
4. **No reino da fala**
Eleonora Motta Maia
5. **Literatura infantil brasileira**
História & histórias
Marisa Lajolo & Regina Zilberman
6. **Iniciação ao teatro**
Sábato Magaldi
7. **Estórias africanas**
História & antologia
Maria Aparecida Santilli
8. **Reflexões sobre a arte**
Alfredo Bosi
9. **No mundo da escrita**
Uma perspectiva psicolinguística
Mary A. Kato
10. **Linguagem e escola**
Uma perspectiva social
Magda Soares
11. **Psicologia diferencial**
Dante Moreira Leite
12. **Morfossintaxe**
Flávia de Barros Carone
13. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**
Manuel Ferreira
14. **Romance hispano-americano**
Bella Jozef
15. **Falares crioulos**
Línguas em contato
Fernando Tarallo & Tania Alkmin
16. **A prática da reportagem**
Ricardo Kotscho
17. **A língua escrita no Brasil**
Edith Pimentel Pinto
18. **Cultura brasileira**
Temas e situações
Alfredo Bosi
19. **Pensamento pedagógico brasileiro**
Moacir Gadotti