

Débora Batista Baião

Ma Mère L'Oye:
os (des)limites da Interpretação

Dissertação apresentada ao curso de
Mestrado em Música da UFMG como
requisito parcial à obtenção de grau
de Mestre em Música

Linha de Pesquisa: Performance
Musical e Musicologia

Orientadora: Profa Dra. Rosângela
de Tugny (UFMG)

Belo Horizonte

Março de 2005

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**...na música, como na pintura, e até mesmo na palavra escrita,
que é a mais positiva das artes, há sempre uma lacuna
completada pela imaginação do ouvinte.**

Charles Baudelaire

A meus pais
Margarida e Aristóteles,
com sincero e profundo carinho.

A querida tia Ção,
primeira em minhas lembranças
a me apresentar aos contos de fadas.

Agradecimento especial

A Flávio Barbeitas, com quem tenho o
privilegio de conviver, pelo carinho,
sensibilidade e incentivo, imprescindíveis à
realização desta pesquisa.

À Banca Examinadora

Profa. Dra. Rosângela de Tugny, Profa. Dra. Sandra Loureiro e Prof. Dr. André Cavazotti, pela gentileza com que aceitaram este convite.

À orientadora desta dissertação

Profa. Dra. Rosângela de Tugny, pelas boas indicações de materiais e textos, com os quais me envolvi profundamente, e que me apontaram grandes descobertas.

Ao professor Oiliam Lanna, pelas valiosas discussões e sugestões de leituras e, acima de tudo, pela disponibilidade e solicitude com que sempre me acolheu, em momentos incontáveis, durante a elaboração desta pesquisa.

Aos professores Guida Borghoff e Lucas Bretas, pelo estímulo e pela orientação musical, que propiciaram profundas experiências artísticas e pessoais.

A Luciana Murari, pela amizade, dedicação e incentivo durante as várias etapas da dissertação .

A Juliana Baião, minha irmã, grande amiga e companheira nas histórias de infância, pelo apoio constante e pela ajuda nas traduções de textos em inglês.

A Patrícia Santiago, pela grande atenção, oferecendo-se gentilmente para fazer a revisão do trabalho.

A Felipe Amorim, pela paciência e tranquilidade com que me ajudou a lidar com as questões sobre informática.

A Deborah Nilson, que conheci durante o curso de mestrado, com quem tive o prazer de tocar e compartilhar intensos momentos ao piano.

RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo sobre interpretação e tem como foco *Ma Mère L'Oye*, obra do compositor francês Maurice Ravel, através da qual se buscará uma interlocução com elementos aparentemente extramusicais, tratando do universo artístico-cultural da época e das idéias defendidas pelos poetas simbolistas.

Seguindo este intento, três tópicos se colocam como fundamentais para essa abordagem de *Ma Mère L'Oye*: o entendimento da concepção da arte baseada numa linguagem sugestiva, espiritual, repleta de efeitos musicais e elaborada a partir de um planejamento meticuloso; o estudo e a significação do gênero literário *contos de fadas* nesse cenário e; por último, a análise dessa obra de Ravel não apenas focando os elementos referentes à sua construção musical, mas, observando-os por um enfoque literário e imaginativo, conjugado a idéias expressas em textos específicos de Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe.

ABSTRACT

This work presents a study on what is Interpretation and focuses on *Ma Mère L'Oye*, piece by the French composer Maurice Ravel, through which there will be a search for an interlocution with apparently extramusical elements, discussing the artistic and cultural universe from that time as well as the symbolist poets' ideas.

So as to follow this purpose, three topics are considered essential to address *Ma Mère L'Oye*: the understanding of the concept of art based on a language which is suggestive, spiritual, filled with musical effects and which is elaborated after meticulous planning; the study and signification of fairy tales as a literary style in this scenery and; at last, the analysis of Ravel's piece not only focusing on elements related to its musical building, but, also observing it through an imaginative and literary view, combined with ideas expressed in specific texts by Charles Baudelaire and Edgar Allan Poe.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I	
1.1 Ambiente cultural e aspectos do Simbolismo.....	15
1.2 Charles Baudelaire: o poeta e a rua.....	19
1.3 O Mistério em Edgar Allan Poe.....	24
1.4 As Fantasmagorias de Maurice Ravel.....	29
CAPÍTULO II	
2.1 Contos de Fadas.....	37
2.2 Os Contos de <i>Ma Mère L'Oye</i>	43
2.2.1 A Bela Adormecida no Bosque (Charles Perrault).....	46
2.2.2 O Pequeno Polegar (Charles Perrault).....	55
2.2.3 A Bela e a Fera (Madame Leprince de Beaumont).....	65
CAPÍTULO III	
3.1 Análise musical e interpretação.....	79
3.2 <i>Ma Mère L'Oye</i> (Maurice Ravel).....	85
3.2.1 <i>Pavane de la Belle au bois dormant</i>	87
3.2.2 <i>Petit Poucet</i>	99
3.2.3 <i>Laideronnette, Impératrice des Pagodes</i>	116
3.2.4 <i>Les entretiens de la Belle et de la Bête</i>	126
3.2.5 <i>Le Jardin Féérique</i>	141
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	147
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	149
PARTITURAS.....	152

ILUSTRAÇÕES

Da coletânea *Ma Mère L'Oye*, de Charles Perrault, 1695.

Capa / segunda folha

Gustave Doré, 1861.

Contos de Fadas.....36

A Bela Adormecida no Bosque..... 94-98

O Pequeno Polegar.....107-115

Walter Crane, 1875.

A Bela e a Fera.....137-140

Introdução

No decorrer de treze anos de trabalho como professora de música, por vezes me defrontei com algumas questões relativas à formação cultural mais ampla do aluno e também, evidentemente, do futuro intérprete.

Minha primeira experiência se deu, em 1991, no CMI – Centro de Musicalização Infantil – escola-laboratório da UFMG, quando, ainda aluna do curso de bacharelado em piano, interessei-me em conhecer a realidade do trabalho de um professor. Afinal de contas o que significava, na prática, o ato de ensinar? Movida pelo desejo de atuar com crianças e de conseguir uma formação específica que pudesse me ajudar numa atividade futura nessa área, inscrevi-me como estagiária em duas turmas: uma de piano e outra de musicalização¹. Esses dois anos no CMI me proporcionaram não só a oportunidade de acompanhar o processo de aprendizagem das crianças, mas também me permitiram uma primeira experiência em sala de aula como professora.

A partir de 1992, comecei a dar aulas de piano e musicalização no Núcleo Villa-Lobos de Educação Musical. Essa escola foi fundamental para a minha prática e para os meus questionamentos. Nessa época, acreditava firmemente no ensino do piano através de um repertório que conciliasse a motivação do aluno ao seu desenvolvimento técnico e expressivo e me preocupava em apontar elementos estruturais da música que o ajudassem a se situar diante das obras

¹ É preciso ressaltar que, nas aulas de musicalização, o aluno tem contato com vários aspectos da realização musical incluindo atividades de apreciação e criação. Esse tipo de trabalho, a meu ver, é fundamental para uma abordagem consistente, ampla e prazerosa da música e é por meio dele que a imaginação e a fantasia do aluno podem ser estimuladas.

estudadas. No decorrer do tempo, no entanto, algumas dúvidas suscitaram diversas reflexões... Seria possível, através do estudo do instrumento, uma abordagem que não se restringisse “apenas” (nesse apenas estão subentendidos inúmeros e importantes aspectos que englobam uma boa formação musical) a questões pianísticas? Como incutir no aluno o desejo de buscar e dialogar com áreas afins? Em que medida o contato e a interlocução com essas áreas poderiam contribuir para uma melhor compreensão do próprio texto musical?

Todas essas indagações ganharam uma nova dimensão quando, em 2002, ao assumir cinco disciplinas do curso de graduação da Escola de Música da UFMG como professora substituta, tive contato com alunos de diferentes perfis e faixas etárias.² Nesse convívio, pude observar que esses alunos, em sua maioria, demonstravam possuir pouca prática na elaboração escrita ou verbal e se expressavam com muita dificuldade ao tentar escrever suas idéias e emitir opiniões. Os instrumentistas se mostravam totalmente absortos no estudo de seus respectivos instrumentos e os licenciandos pareciam estar apenas interessados em aspectos teóricos e práticos específicos da Educação Musical. A partir dessas observações, voltei-me para a minha própria experiência e deparei com as minhas lacunas: falta de certa bagagem, deficiência de leituras e de conhecimentos importantes para uma formação e atuação mais abrangentes de um profissional da música.

Na tentativa de aprofundar essas questões, iniciei o curso de mestrado na Escola de Música da UFMG, no início de 2003. E é com o desejo de refletir sobre

² As disciplinas pertenciam a dois grupos distintos oferecidos, naquele semestre, pela Escola de Música. Oficinas Pedagógicas I e II, Projeto de Ensino e Planejamento Pedagógico faziam parte do grupo Música e Pedagogia e Percepção IV cabia ao grupo Estruturação da Linguagem Musical.

elas que tenho buscado re-pensar o meu papel como professora e intérprete. Afinal de contas o que significa, no sentido mais profundo possível, ensinar e interpretar? Em que medida aspectos, geralmente tidos como extramusicais, podem contribuir, de fato, para uma boa atuação em ambas as atividades?

Alguns estudiosos, dentre eles compositores, intérpretes e musicólogos conceituados, mostram-se permeáveis ao diálogo com outras artes e correntes de pensamento e enfatizam a importância do alargamento de horizontes do músico como elemento imprescindível ao estudo e à interpretação de uma obra musical. Para melhor ilustrar essa questão, reporto-me a algumas importantes figuras da História da Música.

Robert Schumann (1810 – 1856), por exemplo, escreveu inúmeros textos endereçados aos estudantes de música. Na publicação *Escritos Diversos sobre a Música*, ele se dirige especificamente aos jovens pianistas:

Não temas as palavras: teoria, baixo contínuo, contraponto, entre outras. Elas te acolherão amavelmente, se fizeres o mesmo com elas. (...) Nunca desperdices a ocasião para fazer música com outras pessoas, em duo, em trio, de qualquer maneira. (...) Não só é necessário executar tuas obras com os dedos, mas também, cantarolar sem o piano. Fortalece tua imaginação para poder conservar em tua memória não só a melodia de um fragmento, como também a harmonia adequada.³

Observa-se aqui que, ao se dirigir aos estudantes, Schumann lhes sugere um estudo que não priorize somente a aquisição de habilidades e técnicas ligadas ao instrumento; mais do que isso, ele ressalta a necessidade de se conhecer aspectos de ordem teórica e estética como subsídios de uma boa interpretação. Aponta o canto como uma outra forma de vivenciar a expressividade com um

³ Devido à impossibilidade de consultar publicações originais das cartas e dos escritos de Schumann, recorreu-se a CONCERTO Romântico. Barcelona: Altaya, 1998. v.1, p.275.

direcionamento para o próprio corpo; um dado interpretativo a mais que se apresenta para o instrumentista ao introjetar e depois exteriorizar uma idéia musical através de sua voz. Recomenda, ainda, a prática da música de câmara tanto como fator de interação com o grupo quanto como exercício para o desenvolvimento de uma audição mais refinada e dirigida também a outros timbres instrumentais. A imaginação, por sua vez, é enfatizada como grande aliada da memória e como componente fundamental para a compreensão dos elementos harmônicos.

Apreciador de poesia e filosofia, Schumann demonstra acreditar numa formação que não descarte a imaginação como dado importante para o entendimento das idéias musicais ou literárias e para o desenvolvimento da criatividade e do desempenho intelectual. Não é de se espantar sua admiração pelo grande escritor alemão Jean-Paul Richter⁴, cuja obra conheceu durante a adolescência e na qual observou uma linguagem poeticamente criativa refletida em imagens audaciosas e na grande ênfase aos sonhos como instrumento para amenizar a nostalgia de uma infância encantada e perdida. Em sua biografia, consta que Schumann, numa ocasião, teria dito que havia aprendido mais contraponto lendo o grande escritor Jean-Paul Richter do que nas aulas de música de seu mestre⁵. Sua atuação se estendeu também à escrita de diversos artigos e

⁴ Jean-Paul Richter (1763-1825) foi um dos precursores do Romantismo e se destacou pelo fascínio que suas novelas despertavam no público alemão, principalmente no feminino. Richter se expressava com ampla liberdade e de modo bastante lírico. Um de seus livros, *o Flegeljahre, Idade do Pavão*, foi fonte de inspiração de Schumann para a composição de *Papillons*, em 1831. CONCERTO Romântico, *op. cit.* nota 3, p.258.

⁵ CONCERTO Romântico, *op. cit.* nota 3, p.41.

críticas e à direção da revista *Neue Zeitschrift für Musik*, *Nova Gazeta Musical* ⁶.

Alguns anos antes, em 1828, ele escreveu:

(...) Se todos lessem Jean-Paul, certamente todos seriam melhores, embora mais infelizes: muitas vezes aproximou-me da loucura, mas o arco-íris da paz e do espírito humano flutua suavemente sobre todas as lágrimas e o coração sente-se maravilhosamente transportado e transfigurado.⁷

Essas palavras foram escritas quando Schumann contava apenas dezoito anos e é inegável como, apesar de muito jovem, ele considerava o prazer intelectual indispensável aos estímulos e incitações artísticas bem como ao despertar da necessidade de revelações profundas e autênticas sobre a alma humana.

Outra importante figura que, segundo evidenciam seus textos literários e sua obra musical, acreditava plenamente nos valores intelectuais como imprescindíveis à boa formação do músico, foi o pianista e compositor Franz Liszt (1811 – 1886). Desde a infância, ele foi guiado por excelentes professores e cresceu ouvindo obras de Bach, Haydn, Mozart e Beethoven. Apesar dessa primeira formação muito dirigida ao repertório clássico germânico, Liszt mostrou-se sempre receptivo às diversas tendências, valorizando tanto a música de Weber quanto a de Berlioz e a de Chopin. No entanto, seus interesses não se concentraram apenas no campo musical e, em sua juventude, sentiu-se

⁶ A *Nova Gazeta Musical*, da qual Schumann foi diretor por dez anos, era um periódico de música que os *Davidsbündler*, *Companheiros de Davi*, fundaram para defender seus interesses e publicar suas idéias favoráveis aos músicos românticos e contrárias aos *filisteus*, amantes da música italiana.

⁷ BUSTO, José Garcia. Schumann, anos de Formação. In: *Enciclopédia Salvat dos Grandes Compositores*. Rio de Janeiro: Salvat, 1984. v.2, p.242.

extremamente atraído pelas obras de Voltaire, Hugo, Chateaubriand, Lamartine⁸, Kant e Lamennais. Este último o influenciou profundamente e o apresentou ao meio intelectual de Paris. Em 1830, com apenas vinte anos, participou das *Trois Journées Glorieuses* da Revolução de Julho, movimento que lhe despertou as primeiras reflexões sobre a inter-relação entre arte e sociedade. O questionamento crítico da noção de “arte pela arte”, ou seja, da arte como um fim em si mesma, ia ao encontro das idéias de Saint-Simon e de Lamennais que pregavam a “inspiração social da revolução artística”⁹ e que, segundo Liszt, complementavam-se gerando “certo equilíbrio intelectual, religioso e artístico”.¹⁰

Sobre a personalidade de Liszt e seu interesse pela cultura e pelas artes, Dominique Bosseur¹¹ escreve:

Liszt aparece antes de tudo como um pesquisador, sempre insatisfeito e disposto a mudar em qualquer ocasião de sua vida, pronto para receber qualquer ensinamento que pudesse enriquecer-lhe o horizonte musical. (...) E, à luz das suas longas conversas com Lamennais – que então desenvolvia a tese da complementaridade, na arte, do social e do sagrado, e via em Liszt a encarnação do novo artista, comprometido com uma causa e dotado de fé – as opções estéticas de Liszt adquiriram um conteúdo dos mais inovadores, precursor das teorias do século XX.¹²

Foi desse convívio com grandes personalidades, especialmente com Lamennais, da influência pela leitura de diversos autores e, evidentemente, de uma intensa vivência com a música, que se formou o grande intelectual. E foi,

⁸ Três poemas sinfônicos de Liszt foram inspirados em obras de alguns desses autores. *O Que se Ouve na Montanha*, escrito em 1848-1849 e *Mazeppa*, em 1851, foram baseados em poemas de Victor Hugo; *Les Préludes*, composto em 1854, foi originado de Lamartine.

⁹ BOSSEUR, Dominique. Franz Liszt. In: MASSIN, Jean & Brigitte. *História da Música Ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p.747.

¹⁰ BOSSEUR, Dominique. *op. cit.* nota 9, p.747.

¹¹ Dominique Bosseur é doutor em letras e professor-assistente da Universidade da Córsega e contribuiu com importantes referências na publicação do livro *História da Música Ocidental*.

¹² BOSSEUR, Dominique. *op. cit.* nota 9, p.747.

acima de tudo, devido à sua formação e à sua atividade de busca pelo conhecimento que Liszt não só foi aceito por um grupo seletivo de eruditos como também conseguiu estabelecer um diálogo com a sociedade e com os círculos culturais que lhe permitiram expressar e expandir seus propósitos extrapolando-os além do âmbito estritamente musical.¹³ A inquietude intelectual de Liszt foi reforçada pelas publicações de artigos e textos literários bem como pelas experimentações inovadoras no plano da composição que apontaram, sem dúvida, um outro caminho para novas direções artísticas¹⁴.

Um outro exemplo de interação entre os conhecimentos musicais e uma formação humanística mais abrangente é do professor e pianista Alfred Cortot¹⁵ (1877 – 1962), cujo trabalho sobre interpretação menciona aspectos culturais como fatores importantes para o entendimento da linguagem musical. No prefácio do livro *Curso de Interpretação*¹⁶, consta uma nota bastante reveladora de Jeanne Thieffry que se refere a Cortot da seguinte forma:

Alfred Cortot não foi apenas o professor ou o intérprete genial que abordava todas as facetas da arte pianística e musical com exuberante domínio técnico e excepcional sonoridade. Ele é também um exemplo marcante de homem de cultura, tanto musical como literária, conferencista, crítico, musicólogo e pedagogo dos mais brilhantes. Sua arte é universal¹⁷.

¹³ Um bom exemplo que Liszt fez do uso da música como recurso expressivo e como manifestação foi em 1834, quando escreveu *Lyon*, peça para piano solo, através da qual ele se posicionou a favor dos operários das fábricas de seda da cidade de Lyon que se insurgiram contra as condições de trabalho e remuneração. Essa peça foi dedicada a Lamennais. BOSSEUR, Dominique. *op. cit.* nota 9, p.748.

¹⁴ Algumas experimentações e outros estudos feitos por Liszt são bem explicados e exemplificados em ROSEN, Charles. Liszt: da Criação como Performance. In: *A Geração Romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

¹⁵ Alfred Cortot se graduou pelo Conservatório de Paris e foi muito admirado como pianista e regente. Representante ilustre de uma época, tornou-se conhecido por suas interpretações de Schumann e Chopin bem como pela sua atuação no trio Cortot-Thibaud-Casals.

¹⁶ O livro *Curso de Interpretação*, com título original *Cours D'Interpretation*, recolhido e redigido por Jeanne Thieffry, foi traduzido por Joel Bello Soares e editado pela Musimed em 1986.

¹⁷ CORTOT, Alfred. *Curso de Interpretação*. Brasília: Musimed, 1986. p.14.

Ao falar de Cortot, a redatora ressalta as suas qualidades como professor e intérprete, mas principalmente destaca como a sua vasta formação foi determinante para o seu trabalho didático. Sua experiência aliada à sua impressionante performance e ao seu gosto pelas coisas da cultura, da literatura e das artes, certamente refletia-se em seu trabalho de professor, conferencista, crítico e musicólogo permitindo-lhe associações da música com outras áreas do conhecimento. Esta tendência pode ser bem exemplificada quando Cortot, ao introduzir o conceito de interpretação em um de seus cursos, refere-se a textos dos escritores Rousseau e Tolstoi e à simbologia da famosa frase “Conhece-te a ti mesmo” com o intuito de firmar e esclarecer alguns de seus pensamentos e induzir os alunos a refletir e a levantar questões, de modo a colocá-los em contato com um universo mais amplo, ultrapassando os limites de seu instrumento.

Dentre os conselhos de Cortot para o estudo de uma obra musical, destacam-se:

É útil conhecer toda a singularidade que cerca um autor, a concepção ou a eclosão de uma obra.

É evidente que a nacionalidade, a época, o caráter individual do autor, seu grau de cultura, os acontecimentos de sua vida, os ambientes em que terá vivido, mesmo suas leituras tendo-lhes influenciado em seu trabalho de criação, forçarão uma colocação especial para cada obra, indispensável ao intérprete que pretende revivê-la.¹⁸

Eu não lhes peço [aos alunos] para acumular páginas escritas, mas para me dar para ler alguma coisa própria de vocês. Não se inventa a história da música, os livros no-la ensinam. Mas que, ao menos, sua leituras sejam dirigidas, que eu sinta que vocês assimilaram a substância. Não copiem, ao pé da letra, páginas inteiras de autores cujas expressões reconheço todas. Não se pavoneiem e, ao fazer qualquer citação, não deixem de indicar as fontes de informação.¹⁹

¹⁸ CORTOT, Alfred. *op.cit.* nota 17, p.18.

¹⁹ CORTOT, Alfred. *op.cit.* nota 17, p.21.

Em outras palavras, Cortot estimulava o aluno a ler e a procurar informações sobre o seu repertório musical de modo a construir gradativamente seu conhecimento e a “re-criar a obra”. A sua concepção de interpretação e de intérprete estava diretamente relacionada a um trabalho consciente e ao ato contínuo de pesquisar. Para ele, era dever do intérprete tanto indagar os aspectos extramusicais das obras (relativos às circunstâncias de produção da composição musical, por exemplo) quanto compreender a sua estrutura formal (caráter, divisão dos movimentos, análises morfológica e harmônica). É importante acrescentar, entretanto, que Cortot concebia o ensino e o estudo de uma obra como algo que não privilegiasse, apenas, a atividade intelectual. Ao processo de aprendizagem, ele incluía, também, aspectos de ordem subjetiva. Acreditava nas emoções pessoais e nas sensações provocadas pela música não como único fundamento, mas como elementos importantes desse processo por estarem ligadas ao estado de espírito e ao bem-estar do aluno. Tinha como princípio “inspirar-lhes [aos alunos] o gosto de um vínculo entre o sentimento da forma, o trabalho analítico e a emoção”.²⁰

Por fim, vale a pena ainda citar o trabalho de Charles Rosen (1927). Trata-se não só de um exímio pianista, mas de um grande regente e renomado pesquisador da linguagem musical do Ocidente. Extremamente culto, seu trabalho possui grande envergadura e não se limita somente a questões relativas à técnica e à interpretação pianística. É autor dos livros *The Classical Style*²¹, *Sonata*

²⁰ CORTOT, Alfred. *op.cit.* nota 17, p.20.

²¹ ROSEN, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart e Beethoven*. London: Faber, 1976.

*Forms*²² e *A Geração Romântica*²³ que abordam assuntos distintos e que mostram a grande versatilidade do autor em diferentes contextos. No primeiro livro, Charles Rosen apresenta conceitos inovadores sobre temas musicais já consagrados como fuga e *allegro-de-sonata* não se referindo a eles como formas, mas como materiais importantes na compreensão dos procedimentos da composição. Ainda nesse livro, ele defende a idéia da existência de “vários sistemas tonais” aprofundando-se nos estudos dos períodos barroco, clássico e romântico. Em *Sonata Forms*, apresenta ao leitor uma visão particularmente interessante dessa forma musical e de sua transformação desde o barroco até os nossos dias. Através de um estudo meticuloso sobre a organização dos elementos constituintes da sonata em diferentes épocas e de sua relação com as idéias musicais, ele revela o quanto essa forma se afasta de suas próprias e estritas leis, resultando não em um modelo rígido e único, mas numa variedade estrutural. O terceiro livro citado, *A Geração Romântica*, examina a diversificada e, ao mesmo tempo, singular linguagem musical do século XIX. O autor investiga a estética desse período, inspirada no fragmento, associando-a às ruínas e às formas cíclicas. Essa estética é focada sob dois prismas: vista como autônoma e, ao mesmo tempo, observada em meio a outras manifestações artísticas como a literatura e as artes plásticas. É de modo poético, por exemplo, que, pela ótica da loucura, Charles Rosen analisa algumas peças de Schumann. Com a finalidade de situar o leitor diante dessa perspectiva analítica, ele descreve a loucura como um estado emocional que despertava grande fascínio e que era fonte de inspiração de vários

²² ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York: Norton, 1980.

²³ ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

artistas. Segundo Charles Rosen, as representações de sentimentos alterados ou doentios estão presentes na obra de Schumann e são consideradas essenciais para o entendimento desse período e das obras analisadas.

Portanto, retomando a questão inicial sobre interpretação, o que se verifica em todos os relatos mencionados até aqui é uma ampliação do olhar sobre o repertório musical através do conhecimento de outras formas artísticas. Os exemplos de Schumann, Liszt, Cortot e Charles Rosen constituem um balanço necessário e oportuno na discussão de uma visão de maior alcance ao se ensinar ou estudar um determinado repertório. Sem dúvida, só foi possível a esses quatro pianistas uma série de contribuições porque eles transitaram por diversas áreas e construíram uma percepção, uma consciência e um saber sólido para uma boa atuação como intérpretes, professores, críticos e escritores.

Por acreditar na articulação entre a prática interpretativa e o universo artístico-cultural, superando os limites da partitura através da integração entre diferentes áreas de conhecimento, pareceu-me bastante adequado tomar de empréstimo o termo *(des)limite*, termo esse que encerra um olhar intertextual e imaginativo, amplo e sem restrições. O termo *deslimite* me foi apresentado por Haroldo de Campos²⁴ em um texto²⁵ no qual ele fala sobre a difícil tarefa de

²⁴ Haroldo de Campos (1929 – 2004) foi um dos fundadores do movimento concretista, juntamente com Décio Pignatari e seu irmão Augusto de Campos. O Concretismo, oficializado em 1952, com a publicação da antologia *Noigrandes*, tinha como lema: “O poema concreto é um objeto em si por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e / ou sensações mais ou menos subjetivas”. Haroldo de Campos colaborou em várias traduções da obra do poeta Pound assim como da poesia russa moderna. De parceria com Augusto de campos escreveu a *Teoria da Poesia Concreta*. FARACO, Carlos Emílio e MOURA, Francisco Marto de. *Língua e Literatura*. São Paulo: Ática, 1989. v.3, p.286-287.

CAMPOS, Haroldo de. In: *Grande Enciclopédia Delta Larousse*. Rio de Janeiro: Delta, 1971. v.3, p.1260.

²⁵ CAMPOS, Haroldo de. Das “estruturas dissipatórias” à constelação: a transcrição do lance de dados de Mallarmé. In: *Limites da traduzibilidade*. Salvador: EDUFBA, 1996. p.29-39.

estabelecer a fronteira de uma tradução criativa. Em torno da tradução giram questões de ordem estética, semântica e de conteúdo de tal forma que Haroldo de Campos sentiu a necessidade de criar o neologismo *deslimite* sinalizando a superação da mera literalidade e, conseqüentemente, da divisa do prenunciado ou do esperado. A tradução, abordada como um ato crítico e como fonte inesgotável de estudo, pode, segundo ele, “conduzir outros poetas, amadores e estudantes de literatura à penetração no âmago do texto literário, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos”²⁶. Com o mesmo espírito, compatibilizando minhas expectativas e possibilidades, e levando em consideração as características desta pesquisa, interessei-me por uma abordagem interdisciplinar que permitisse inserir e relacionar enfoques literários aos elementos da partitura buscando alcançar uma maior intimidade com o texto musical e melhor captar a sua essência.

Com a intenção de re-pensar o sentido da prática da interpretação, escolhi como objeto de estudo da pesquisa a obra *Ma Mère L'Oye*²⁷ do compositor francês Maurice Ravel (1875 – 1937). Essa obra não só integra parte de meu repertório de música de câmara, no curso de mestrado, como também figura entre as importantes composições para piano a quatro mãos, sendo freqüentemente apresentada em concertos e muito utilizada como material de gravação.

Dentre tantas possibilidades do repertório pianístico, *Ma Mère L'Oye* despertou o meu particular interesse por sua evocação poética, em que intenções de articulação texto-música estão bastante explicitadas, não apenas pelos títulos

²⁶ CAMPOS, Haroldo de. *op. cit.* nota 25, p.34.

²⁷ *Ma Mère L'Oye* foi escrita entre 1908 e 1910, originalmente para piano a quatro mãos, baseada em contos de fadas de Charles Perrault, Madame D'Aulnoy e Madame Leprince de Beaumont. KELLY, Barbara. Ravel, Maurice. In: *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 2001, p.865.

sugestivos, mas também por meio de epígrafes escritas pelo próprio compositor. Interessou-me, também, a possibilidade de relacionar essa obra de Ravel com algumas idéias do movimento simbolista, buscando aproximações com esse universo artístico-cultural que pudessem implicar um maior entendimento e uma melhor interpretação musical da obra.

A fim de discutir as questões lançadas pela temática da dissertação, ela será apresentada da seguinte forma:

Capítulo I: Descreve o panorama histórico que propiciou o surgimento do Simbolismo e comenta alguns aspectos considerados relevantes do poema *Correspondências* de Charles Baudelaire e do ensaio *Filosofia da Composição* de Edgar Allan Poe, escritores cujas influências se revelam na obra musical *Ma Mère L'Oye*. Além disso, apresenta dados biográficos sobre Maurice Ravel e informações sobre o ambiente em que o compositor viveu, enfatizando o percurso de sua formação musical e cultural, suas atividades artísticas e a forma como se posicionava diante do mundo.

Capítulo II: Aborda os seguintes temas: etimologia e trajeto histórico do gênero literário *conto*; origem e significado da palavra *fada*; inserção dos *contos de fadas* na literatura através da coletânea *Ma Mère L'Oye*, de Charles Perrault, e; relato e comentários de três *contos de fadas* presentes na obra musical *Ma Mère L'Oye*, de Maurice Ravel. O conto *A Serpente Verde* não foi anexado por não ter sido possível o acesso a ele.

Capítulo III: Consiste numa reflexão sobre análise e interpretação e numa abordagem descritivo-analítica de cada uma das cinco peças musicais de *Ma Mère L'Oye*. A obra será examinada a partir de exemplos de duas versões, para piano solo e para piano a quatro mãos²⁸.

Considerações finais: Apresenta algumas observações referentes ao enfoque interdisciplinar da prática da interpretação.

²⁸ A versão para piano solo, utilizada nesta dissertação, tem como referência RAVEL, Maurice. *Ma Mère L'Oye*. Paris: Durand, 1910. A versão para piano a quatro mãos, adaptada pelo próprio Ravel é RAVEL, Maurice. *Ma Mère L'Oye*. New York: Dover, 1997.

Capítulo I

1. 1 - Ambiente cultural e aspectos do Simbolismo

O Simbolismo foi um movimento artístico surgido ao final do século XIX, fortemente inspirado por *Les Fleurs du Mal*²⁹, *As Flores do Mal*, obra do poeta francês Charles Baudelaire (1821 -1867). O livro, lançado com grande polêmica em 1857, causou furor entre o público³⁰, não apenas por abordar temas tidos à época como tabus, mas também pela renovação da linguagem literária, repleta de imagens delirantes e perturbadoras.

Ao romper com padrões clássicos e românticos já bastante solidificados, Baudelaire põe em xeque as noções de bem e mal, belo e feio, e, principalmente, coloca o leitor em contato com sensações até então não admitidas e não abordadas na literatura francesa consagrada. Com o intuito de mostrar todo o seu desagrado contra um determinado modo de pensar o mundo e de tornar clara a sua repulsa pela sociedade de seu tempo, Baudelaire, por meio de imagens chocantes, constrói a sua arte, incorporando o sórdido, o repugnante e o feio a uma visão criativa da experiência moderna. Essa nova concepção vai provocar um

²⁹ Sobre *Les Fleurs du Mal*: no dia quatro de fevereiro de 1857, Charles Baudelaire envia ao correspondente parisiense o manuscrito dessa obra. No dia 20 do mesmo mês, *A Revue Française* publica nove *Flores do Mal* e, em dez de maio, mais três *Flores* são divulgadas em *L'Artiste*. O lançamento oficial, com 52 poemas inéditos, ocorre em 25 de junho de 1857. BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa: Introdução Geral / Cronologia da Vida e da Obra*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p.43-59.

³⁰ BAUDELAIRE, Charles. *op. cit.* nota 1, p.43.

grande choque na elite francesa, completamente apegada a modelos e linguagens convencionais.³¹

A obra de Baudelaire e, posteriormente, o movimento simbolista, nascem em plena crise de valores e numa conjuntura sócio-econômica instável. No entanto, para que se possa compreender melhor a origem, o caráter e os desdobramentos desse movimento, é necessário retroceder à primeira metade do século XIX, época marcada por um intenso progresso industrial e científico. A economia da França, assim como a de toda Europa ocidental, baseava-se no sistema de produção capitalista gerado pela Revolução Industrial, em que o único imperativo era o lucro. O capital financeiro se concentrava nas mãos da burguesia, ávida pelo acúmulo de riquezas proporcionado pelos ganhos de produtividade auferidos na indústria. Tudo confluía para o fortalecimento do capitalismo como sistema econômico e para a consolidação da burguesia como classe dominante. Inserida nesse ambiente de grande crescimento industrial, a sociedade européia, acreditando plenamente em si, procura explicar os fatos através da ciência. Essa sociedade que se consolida é essencialmente urbana uma vez que grande número de pessoas é forçado a abandonar os campos em busca de trabalho assalariado nas cidades.

O progresso social e econômico decorrente da expansão capitalista manifesta-se na sociedade européia através da formação de correntes de pensamento de natureza cientificista e materialista, que imprimem no mundo burguês um estado de ânimo de grande “euforia” e crença absoluta na técnica e na contínua evolução social. Essa visão se concretizará na obra de alguns

³¹ GOMES, Álvaro Cardoso. *O Simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994. p. 5-7.

filósofos e cientistas como Comte, Taine, Darwin e Lamarck que irão desprezar o pensamento metafísico em favor de um conhecimento objetivo e racional da realidade³². Ao mesmo tempo, o enriquecimento da burguesia leva à adesão a modismos que fazem com que se pense que tudo é breve, efêmero, descartável e que se vive num mundo fútil e fragmentado no qual os valores são extremamente mutáveis.

Por outro lado, todo o progresso industrial e tecnológico que, sem dúvida, trouxe inúmeros benefícios, contribui também de forma decisiva para transformações profundas na estrutura das sociedades européias. Ao final do século XIX, o sentimento de “euforia” é abalado por uma grave crise que assola a Europa, crise essa desencadeada pela produção excessiva de mercadorias e pela incapacidade do mercado de consumo em absorvê-las. Aliado a isso, observam-se vários problemas em torno da *questão social*: o êxodo rural, a formação de uma classe proletária, o aumento da pobreza e o inchaço dos centros urbanos.

Nesse contexto, desenvolve-se uma visão da realidade oposta às correntes materialistas características da primeira metade do século XIX. O filósofo Nicolau von Hartmann, influenciado pelas idéias de Arthur Schopenhauer, propõe um modelo radicalmente contrário ao pensamento racionalista ao elaborar as

³² Os mais significativos foram Auguste Comte, criador do Positivismo; Taine, defensor do Determinismo; Darwin e Lamarck adeptos do Evolucionismo.

Positivismo: doutrina de base sociológica, concebida por Auguste Comte (1798-1857), que tinha como fundamento a crença na aproximação positiva, objetiva, da realidade, e se propunha a ordenar as ciências experimentais, considerando-as o modelo por excelência do conhecimento humano, em detrimento das especulações metafísicas ou teológicas.

Determinismo: doutrina baseada em princípios históricos, sociológicos e antropológicos muito influenciada pelas idéias deterministas de Comte e desenvolvida por Hippolyte Taine que consistia em conhecer o homem através de determinantes fixos como raça, meio e momento histórico.

Evolucionismo: doutrina segundo a qual toda a cultura de uma sociedade é resultado constante de um processo evolutivo.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ENCICLOPÉDIA Abril. São Paulo: Abril, 1973.

primeiras teorias sobre o inconsciente (1869). Ele questiona o mundo empírico, ou seja, o conhecimento apenas como fonte da experiência, e defende a idéia de que a realidade está naquilo que não se vê. Essas noções relativas ao inconsciente, até então uma entidade desconhecida, assim como a sensação de incapacidade e da falta de informações e recursos para se ter acesso às incógnitas do mundo, geram insegurança e se fazem presentes na poesia e em muitas manifestações da arte do final do século XIX.

Um outro aspecto a se mencionar neste panorama de transformação social, é o surgimento de um “espírito de decadência” simbolizado literariamente pelo personagem *Des Esseintes*, do romance *A rebours*.³³ Trata-se de um aristocrata avesso à vida social que se refugia no campo para se dedicar à solidão e se entregar aos prazeres extravagantes. O perfil desse homem decadente, que despreza o amor e se orgulha de viver de modo artificial, é muito bem retratado por Álvaro Gomes:

(...) surge nessa época um tipo de homem que volta as costas à sociedade materialista e que procura cultivar dentro de si as sensações mais refinadas. Esse homem, conhecido como decadente, fecha-se em sua torre de marfim e só na orgulhosa solidão é que parece encontrar conforto para o sofrimento proveniente do desconforto com o mundo grosseiro e hostil.³⁴

Com base nesse breve relato, verifica-se que o sentimento de “euforia” apontado no início do século XIX, passa a dividir espaço com um idealismo que se constituirá de um pensamento profundamente espiritualista. Para compreender melhor essa nova conjuntura, é esclarecedor conhecer alguns aspectos da obra

³³ *A rebours*, *Às avessas*, é um romance decadentista escrito, em 1884, por Joris-Karl Huysmans.

³⁴ GOMES, Álvaro Cardoso. *op. cit.* nota 3, p.11.

de Baudelaire, poeta emblemático que influenciará artistas de muitas épocas e que, com sua forma de conceber e compreender a arte, confere-lhe uma nova identidade e recupera sua essência utilizando-se de recursos simbólicos.

1. 2 - Charles Baudelaire: o poeta e a rua

A percepção dos problemas da sociedade industrial, o materialismo burguês, o questionamento da lógica científica e racional; tudo isso havia sido incorporado à poesia francesa por Charles Baudelaire, mesmo antes que esta percepção de crise cultural relacionada ao mundo moderno fosse compartilhada com um maior número de intelectuais. Para Baudelaire, dois aspectos particulares e indissolúveis constituíam a vida moderna: o da beleza singular e verdadeira inerente a ela e também o da miséria e do mal-estar físico e psíquico permanentes que, por sua vez, geravam grande aflição e eterna agonia. Algumas frases do escritor, em seu ensaio *Salão de 1859*³⁵, deixam transparecer algumas de suas questões com a modernidade³⁶: “A poesia e o progresso são dois ambiciosos que se detestam com um ódio instintivo e, quando se cruzam no mesmo caminho, é

³⁵ Este ensaio foi divulgado na *Revue Française*, em 10 e 20 de junho, 1 e 20 de julho, cujo diretor Jean Morel, amigo de Baudelaire, teve a inusitada idéia de publicá-lo em forma de cartas. O *Salão de 1859* foi dividido em nove partes: *O Artista Moderno; O Público Moderno e a Fotografia; A Rainha das Faculdades; O Poder da Imaginação; Religião, História, Fantasia; O Retrato; A Paisagem; Escultura; Ofertório*. BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa: Crítica Literária / Salão de 1859*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p.799-803.

³⁶ O sentido de “modernidade” é descrito por Baudelaire em *O Pintor da Vida Moderna*: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”. BAUDELAIRE, Charles. *op. cit.* nota 1, p.859. Baudelaire, apud BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p.130.

preciso que um se submeta ao outro³⁷”. E ainda se manifestando contrário à realidade que ele julgava vazia e repugnante: “Acho inútil e fastidioso representar aquilo que é, porque nada daquilo que existe me satisfaz. A natureza é feita, e prefiro os monstros de minha fantasia à trivialidade concreta³⁸ “.

Com esse mesmo espírito, em 1857, Baudelaire, profundamente indignado com os tempos modernos e com a forma como se pensava a poesia e a arte, publica *As Flores do Mal*, obra pela qual ele é processado e multado por obscenidade e violação à moral e ao pudor. Sobre o título, um tanto quanto paradoxal, é o próprio Baudelaire quem o explica em um dos projetos do prefácio de seu livro:

Poetas ilustres tinham dividido há muito tempo as províncias floridas do domínio poético. Pareceu-me prazeroso, e tanto mais agradável, porque a tarefa era mais difícil, extrair a *beleza do mal*.³⁹

Uma outra interpretação desse título pode ser feita através do aspecto contraditório da vivência no mundo moderno, em que convivem o sublime e o sórdido. A beleza está aí ligada ao florescimento da individualidade, da subjetividade e da liberdade de criação, simbolizado pelas *Flores* do título. Paralelamente, Baudelaire faz menção ao próprio sistema capitalista, referindo-se ao *Mal* que, em contrapartida, representa a proliferação da pobreza, da sujeira e da miséria, temas exaustivamente abordados na obra.

³⁷ BAUDELAIRE, Charles. *op. cit.* nota 7. p.802.

³⁸ BAUDELAIRE, Charles. *op. cit.* nota 7. p.803-804.

³⁹ BAUDELAIRE, Charles. *Ficção Completa, Poesia e Ensaios: Apêndices / Baudelaire visto por três de nossos Contemporâneos* [Valéry]. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p.1008 – 1009. Baudelaire apud GOMES, Álvaro Cardoso. *op. cit.* nota 3, p.5.

Théodore de Banville, poeta contemporâneo de Baudelaire, prestou-lhe uma comovente homenagem póstuma, assim se referindo à originalidade do ilustre colega:

Ele aceitou o homem moderno em sua plenitude, com suas fraquezas, suas aspirações e seu desespero. Foi, assim, capaz de conferir beleza a visões que não possuíam beleza em si, não por fazê-las romanticamente pitorescas, mas por trazer à luz a porção de alma humana ali escondida; ele pôde revelar, assim, o coração triste e muitas vezes trágico da cidade moderna. É por isso que assombrou, e que continuará a assombrar, a mente do homem moderno, comovendo-o, enquanto outros artistas o deixam frio.⁴⁰

Lançado na metade do século XIX, *As flores do Mal* é de grande importância para o surgimento do que se denominou Simbolismo e vai, também, influenciar fortemente a música de compositores como Debussy e Ravel. É com o intuito de, mais tarde, buscar estabelecer pontos comuns entre a poesia simbolista e a peça *Ma Mère L'Oye*, foco desta dissertação, que serão feitas algumas observações sobre versos de Baudelaire, a partir de seu caráter sugestivo e de suas imagens poéticas. Para isso, transcreveu-se de *As Flores do Mal* o poema *Correspondances*, texto embebido de idealismo, paixão, frustração e convicção profunda.

*La Nature est un temple ou de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*

⁴⁰ Baudelaire apud BERMAN, Marshall. *op. cit.* nota 8, p.130.

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
– Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,*

*Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.*

A natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.

Como ecos longos que à distância se matizam
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
Os sons, as cores, e os perfumes se harmonizam.

Há aromas frescos como a carne dos infantes,
Doces como o oboé, verdes como a campina,
E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,

Como a fluidez daquilo que jamais termina,
Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,
Que a glória exaltam dos sentidos e da mente.⁴¹

Esse poema em forma de soneto integra o *Spleen e Ideal*⁴², primeiro ciclo de *As Flores do Mal*. Nele, está compreendida a noção da *teoria das correspondências*, um dos *piliers*, ou seja, um dos fundamentos da arte de Baudelaire que reconhece que “tudo na natureza teria um sentido simbólico e tudo manteria estreita correspondência com o mundo celeste⁴³”.

⁴¹ BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p.115.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa: Poesia e Prosa Poética / As Flores do Mal*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p.109.

⁴² A palavra inglesa *Spleen* significa baço, órgão humano ao qual se associam tradicionalmente sentimentos de tristeza e melancolia, bem como de tédio, rancor e mau-humor. Assim, na minha opinião, o uso de *Spleen* parece bastante significativo, tanto pelo seu conteúdo semântico quanto pela correspondência que sugere com as emoções citadas acima.

⁴³ Essa teoria origina-se do filósofo, cientista e teólogo sueco Emmanuel Swedenborg (1688-1772). Segundo ele “todas as coisas que existem na natureza, desde o que há de menor ao que há de maior, são correspondências. A razão para que sejam correspondências reside no fato de que o mundo natural, com tudo o que contém, existe e subsiste graças ao mundo espiritual, e ambos os mundos graças à Divindade”. Swedenborg apud GOMES, Álvaro Cardoso. *op. cit.* nota 3, p.19. Swedenborg foi precursor nas tentativas de comprovação científica da imortalidade da alma e influenciou grandes artistas e pensadores como Goethe, Schelling, Balzac, além do próprio

Observando o início da primeira estrofe de *Correspondências*, percebe-se que o escritor metaforiza a natureza comparando-a a um templo; a natureza é simbolizada como um local sagrado de encontro e interação entre os seres. O homem, alienado e insensível, profundamente ligado à cidade e aos seus prazeres, quando passa em meio a ela não é capaz de compreender os seus sinais, que lhe soam estranhos e enigmáticos; a natureza, ao contrário, como uma mãe “com seus olhos familiares”, reconhece-o como um ser proveniente dela. Esse jogo de palavras por meio de símbolos e de uma linguagem extremamente imprecisa, através da qual tudo deve ser apenas sugerido, constitui o princípio do mistério⁴⁴, ingrediente essencial usado pelos escritores simbolistas. E a atmosfera vaga e misteriosa, acatando o princípio de que nada pode e nada deve ser explicitado ou nomeado, permanece na segunda estrofe, quando Baudelaire fala dos “ecos longos que à distância se matizam”; portanto se misturam, se combinam constituindo uma unidade. Ele continua a se expressar, com ênfase na fantasia e na imaginação, pela realidade vaga que flui como num sonho... Tudo isso vai se desdobrar no primeiro terceto do poema com o uso de sinestésias⁴⁵ através das quais se estabelece uma ligação intrínseca entre os sentidos. Por meio de uma relação subjetiva e que não tem nenhum compromisso com o pensamento lógico,

Baudelaire. GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p.35.

⁴⁴ Mallarmé, sobre o mistério, escreve: “Nomear um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema, que consiste em ir adivinhando pouco a pouco: sugerir, eis o sonho. É a perfeita utilização desse mistério que constitui o símbolo: evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado de alma, ou inversamente, escolher um objeto e extrair dele um estado de alma, através de uma série de adivinhas”. Mallarmé apud GOMES, Álvaro Cardoso. *op. cit.* nota 3, p.27.

⁴⁵ A sinestesia é a relação que se verifica espontaneamente entre impressões ligadas a domínios sensoriais distintos, ou seja, caracteriza-se pela fusão de duas ou mais sensações diferentes. Além do famoso soneto *Correspondances*, de Charles Baudelaire, outro exemplo a constar é *Canção Ardente*, de Antônio Nobre (1867 – 1900), que faz referência às sensações sonora, tátil e visual. HOUAISS, Antônio. *op. cit.* nota 4, p.2579.

tudo é descrito em um mesmo instante, sem obedecer a um critério temporal: os aromas frescos percebidos pelo olfato são comparados à delicadeza da pele das crianças ou, ainda, os aromas são associados ao timbre do oboé e também ao verde das campinas. Diante dos elos que entrelaçam completamente os sentidos, se estabelece um processo no qual o perfume evoca uma sensação tátil, que por sua vez evoca um determinado som, que evoca uma cor, que evoca uma imagem... No entanto, é preciso estar atento aos sentidos porque eles também podem perverter, desvirtuar, conforme Baudelaire se pronuncia com “e outros já dissolutos [os aromas], ricos e triunfantes”.

Finalmente, no último terceto, o vislumbre da possibilidade de se compreender “as confusas palavras” e de apreender sensitiva e intelectualmente a enigmática linguagem de sinais da natureza através da interação entre o espírito e os sentidos. A imagem do mundo enquanto correspondência do céu, recuperada no século XVII por Emmanuel Swedenborg, chega ao conhecimento de Baudelaire através de Edgar Allan Poe, escritor norte-americano que vai marcar profundamente a história da literatura e redirecionar os caminhos da ficção.

1. 3 – O Mistério em Edgar Allan Poe

O poeta Edgar Allan Poe, exerceu indubitavelmente imensa influência sobre os simbolistas, despertando em Charles Baudelaire profunda admiração, a ponto de ter o poeta francês traduzido quase toda a sua obra em prosa. Foi através da versão de Baudelaire, e não dos originais em inglês do próprio Poe, que o mundo

literário conheceu sua inestimável obra, vertida posteriormente para diversos idiomas. Allan Poe difundiu a idéia de “poesia pura”, autônoma, que encontra sentido nela mesma e prescinde de qualquer vínculo, seja com a filosofia, a moral, a história ou a política. Aliado a isso, o desprezo pelo exagerado sentimentalismo romântico acaba por conduzi-lo ao planejamento minucioso do poema, aliando o pensamento lógico que estrutura a obra literária à valorização da musicalidade e do belo⁴⁶. De acordo com ele, o grande compromisso do poeta não deveria ser com a satisfação do intelecto, mas com a busca da criação da autêntica beleza que só pode ser concretizada por meio de uma linguagem vaga e imprecisa. Daí a grande atração dos simbolistas pela música, a mais abstrata das artes, que, sem pretensão de representar e despojada de narrativa⁴⁷, não contém em si nenhuma significação absoluta. Essa inclinação musical, somada ao sonho de aproximar as artes⁴⁸, motiva os simbolistas a fazer uso de recursos próprios da música, procurando renovar a linguagem poética através da manipulação da sonoridade do texto literário.

⁴⁶ Conforme palavras de Allan Poe “a beleza é a única província legítima do poema”. E escrevendo sobre o assunto: “O prazer que seja ao mesmo tempo o mais intenso, o mais enlevante e o mais puro é, creio eu, encontrado na contemplação do belo. Quando, de fato, os homens falam de beleza querem exprimir, precisamente, não uma qualidade, como se supõe, mas um efeito; referem-se, em suma, precisamente àquela intensa e pura elevação da *alma* – e *não* da inteligência ou do coração – (...) e que se experimenta em consequência da contemplação do ‘belo’”. ALLAN POE, Edgar. *Ficção Completa, Poesia e Ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p.913.

⁴⁷ Reporto-me à representação e à narrativa baseadas na linguagem verbal, que, à diferença da linguagem musical, tem referente imediato. A forma sonata, por exemplo, apresenta um sentido comparado ao do discurso narrativo já que se podem identificar, além do tema, diferentes formas de fazer conduzir um elemento a outro, transformar-se nele, interrompê-lo, distorcê-lo ou substituí-lo. OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *Literatura e Música*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.78.

⁴⁸ Essa inter-relação entre as artes foi bastante valorizada pelos simbolistas, embora ela tenha sido explícita desde a Antiguidade através de frases como: “a pintura é poesia muda, a poesia, pintura falante, a arquitetura, música congelada”, citada por Plutarco, ou “a poesia deve ser como um quadro”, enunciada por Horácio. OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *op. cit.* nota 19 p.9.

Allan Poe soube conciliar a imaginação e a fantasia com um pensamento racional e lógico que influenciou várias gerações de artistas e intelectuais de diferentes nacionalidades. Para reconhecer e explorar alguns aspectos de seu pensamento na linguagem musical de Ravel, vale a pena examinar seu ensaio *A Filosofia da Composição*⁴⁹, no qual o escritor descreve todo o processo na elaboração de seu famoso conto *O Corvo*.

De imediato, Allan Poe coloca categoricamente e sem meias palavras, as condições nas quais o seu conto foi construído:

É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição [de *O Corvo*] se refere ao acaso ou à intuição, que o processo caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a seqüência rígida de um problema matemático⁵⁰.

Em seguida, o escritor relata a busca por um *efeito*, indispensável como fonte de interesse, e enfatiza a originalidade como dado imprescindível à produção de qualquer obra de arte. Com a intenção de “agradar⁵¹”, ao mesmo tempo, ao público e à crítica, começa por pensar na relação equilibrada entre a extensão do poema e o *efeito* ou impressão a ser obtida:

É desnecessário demonstrar que um poema só o é quando emociona, intensamente, elevando a alma; e todas as emoções intensas, por uma necessidade psíquica, são breves. (...) Dentro desse limite, a extensão de um poema deve ser calculada para conservar relação matemática com seu mérito; noutras palavras: com a emoção ou elevação; ou ainda em outros termos: com o grau de verdadeiro efeito poético que ele é capaz de produzir. Pois é claro que a brevidade deve estar na razão direta da

⁴⁹ *A Filosofia da Composição* e o conto *O Corvo*, de Allan Poe, com títulos originais *Philosophy of Composition* e *The Raven*, foram traduzidos por Charles Baudelaire sob o título de *A Gênese de um Poema*, na *Revue Française*, em 20 de abril de 1859.

BAUDELAIRE, Charles. *op. cit.* nota 1, p.46.

⁵⁰ ALLAN POE, Edgar. *op. cit.* nota 18, p.912.

⁵¹ Este “agradar” ao público e à crítica está relacionado às considerações sobre a *extensão* e o *efeito* obtido com o poema; que não fosse muito longo e que, através da utilização da beleza permitisse ser apreciado, sem maiores problemas, por todos.

intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição: a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito⁵².

Depois dessa reflexão sobre a unidade da obra na qual Allan Poe estabelece um forte elo entre os elementos estruturais e emocionais, a beleza é determinada como *província* do conto e a melancolia pensada como seu *tom*⁵³. Definidos esses pontos, ele parte em busca de um eixo articulatório sobre o qual tudo vai se desenrolar e opta por um refrão grave e breve: *nevermore, nunca mais*; apenas uma palavra com caráter e sonoridade singulares, escolhida com rigor. *Nevermore*, palavra única nesse contexto; além de atender aos requisitos sonoros desejados pelo autor, ajusta-se perfeitamente ao *tom* já preestabelecido. A próxima fase se incumbe da definição da personagem, um ser não racional que fará uso contínuo e monótono do refrão. Não sem dificuldades, Allan Poe chega à figura do corvo, ave soturna de plumagem preta – à qual atribui capacidade para falar – e, não poderia ser mais simbólico, a ave do mau agouro⁵⁴. A escolha de uma personagem com as características do corvo, sem dúvida, reforça o *tom* de melancolia do conto e consolida a proposta de uma atmosfera envolta em trevas, que infunde certo medo e pavor... É nesse ínterim que Allan Poe parece definir, de fato, o tema com o qual vai trabalhar:

⁵² ALLAN POE, Edgar. *op. cit.* nota 18, p. 913.

⁵³ Conforme explicitado no Capítulo II, Massaud Moisés entende por *tom* a unidade da narrativa estabelecida pela estruturação harmoniosa de todas as suas partes e que se propõe a despertar no leitor apenas uma impressão. Essa definição parece relevante por contribuir para um melhor entendimento do texto de Edgar Allan Poe. MOISÉS Massaud, *A Criação Literária*. São Paulo: Cultrix, 1997. p.23.

⁵⁴ A palavra agouro vem do latim e está relacionada à ciência dos áugures e à adivinhação pelo canto e vôo das aves. Os áugures eram sacerdotes que, entre os antigos romanos, adivinhavam o futuro, inferindo do vôo e do canto das aves os desígnios dos deuses. HOUAISS, Antônio. *op. cit.* nota 4, p.118 e 344.

Então, jamais perdendo de vista o objetivo – o superlativo, ou a perfeição em todos os pontos –, perguntei-me: “De todos os temas melancólicos, qual, segundo a compreensão universal da humanidade, é o mais melancólico?” A Morte – foi a resposta evidente. “E quando – insisti – esse mais melancólico dos temas se torna o mais poético?” (...) “Quando ele [o tema] se alia mais de perto à Beleza; a morte, pois, de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o mais poético tema do mundo e, igualmente, a boca mais capaz de desenvolver tal tema é a de um amante despojado de seu amor”.⁵⁵

Estabelecido o tema e definidas as duas personagens a contracenar por meio de um diálogo, resta ainda pensar em como melhor fazer uso do refrão aproveitando todas as suas potencialidades expressivas. Deste modo, Allan Poe chega ao ponto culminante de seu raciocínio relacionando o clímax do conto ao sentimento de angústia e desespero do amante. A comoção gerada pela contínua e lacônica repetição de *nevermore* por uma ave soturna de péssima reputação, acaba por levar o amante ao desatino, a induções supersticiosas e a uma “espécie de desespero que se deleita na própria tortura”⁵⁶. A partir de todo esse planejamento, o escritor reconhece o início do poema pela elaboração de seu término e afirma que é “pelo fim, por onde devem começar todas as obras de arte”⁵⁷. Allan Poe deixa claro que só consegue, de fato, visualizar toda a trajetória de seu conto e estabelecer o ritmo, o metro, o local e efeitos de contrastes adequados a cada um dos grupos de versos, depois de tecer considerações prévias sobre os vários elementos de sua composição.

Essa linguagem profundamente trabalhada em busca do ideal de beleza e perfeição é construída por um conhecimento metódico e sistematizado, com domínio absoluto dos recursos expressivos, mas também repleto de efeitos,

⁵⁵ ALLAN POE, Edgar. *op. cit.* nota 18, p.915.

⁵⁶ ALLAN POE, Edgar. *op. cit.* nota 18, p.916.

⁵⁷ ALLAN POE, Edgar. *op. cit.* nota 18, p.916.

criatividade e imaginação. É por esta forma de exprimir-se que os simbolistas irão se sentir absolutamente fascinados. Mas o prestígio adquirido por Allan Poe foi tão intenso que ultrapassou os limites literários e se manifestou fortemente nas artes plásticas e até mesmo na música. Maurice Ravel, num de seus poucos depoimentos declarou: “No que se refere à técnica musical, meu mestre foi certamente Edgar Allan Poe. Para mim, a mais bela dissertação sobre composição, decerto a que mais influência exerceu sobre mim, foi o ensaio de Poe sobre a gênese do poema⁵⁸”.

1. 4 – Fantasmagorias de Maurice Ravel

Quando Maurice Ravel nasceu, a sete de março de 1875, no porto franco-basco de Ciboure, a Europa iniciava um período marcado por grande renovação da produção artística e por uma nova perspectiva espiritual. Verlaine terminara há pouco *Romance sans Paroles*, Rimbaud concluía *Une Saison en Enfer*, Mallarmé se concentrava em *L'Après-midi d'un Faune* e Renoir estava em plena atividade com *Moulin de la Galette*. Na música, César Frank (1822 – 1890) experimentava modulações e cromatismos e Saint-Saëns (1835 – 1921) apresentava sua *Dance Macabre*. É nesse cenário, bastante favorável e aparentemente promissor para a criação musical, que se insere Ravel.

Ao contrário de outros grandes nomes da música, pouco se sabe sobre sua vida particular ou a respeito de seus pensamentos mais íntimos, aflições ou

⁵⁸ ALLAN POE, Edgar. *op. cit.* nota 18, p.54.

amarguras, uma vez que ele não deixou relatos, correspondências ou depoimentos neste sentido.

Com seus pais Joseph Ravel e Marie Delouart parece ter existido, desde pequeno, um vínculo muito forte que se refletiu, depois, em sua obra musical. A influência de sua mãe, de origem basca, pode ser notada através de cores vivas e ritmos marcantes bem característicos da cultura daquela região, presentes em várias de suas composições, e pelos quais Ravel sempre se sentiu atraído.⁵⁹ Do seu pai, um engenheiro civil, suíço, apaixonado por mecânica e de índole bastante desassossegada, teve o exemplo e o estímulo para a realização de um trabalho bem feito e o empenho nos estudos. Joseph, extremamente culto e profundo admirador das artes, teve papel fundamental no início do aprendizado de música do filho e, ao se aperceber de suas inclinações naturais, encorajou-o ao estudo de piano, prometendo-lhe pequena quantia em dinheiro. Segundo Jean Gallois⁶⁰, o pai de Ravel

era um espírito irrequieto, incapaz de permanecer muito tempo num lugar se ele não proporcionasse suficientes estímulos ao seu espírito dominado pela imaginação. Companheiro amável dos seus filhos, (...) soube estimular as suas vocações e dar-lhes as oportunidades para as poderem desenvolver.

Devido a essa natureza um pouco nômade, Joseph, sua esposa e o filho de três meses se mudaram, no verão de 1875, para a capital. O segundo filho, Édouard, nasceu ali, três anos depois. É expressivo que Maurice Ravel, apesar de muito bem adaptado à cidade e de apreciar a vida moderna e agitada de Paris,

⁵⁹ Como exemplo dessa influência materna pode-se citar a *Habanera* (1895), a *Rapsodie Espagnole* (1907) e a ópera *L'heure Espagnole* (1911).

⁶⁰ GALLOIS, Jean. Ravel, o homem e seu mistério. In: *Enciclopédia Salvat dos Grandes Compositores*. Rio de Janeiro: Salvat, 1984. v.5, p.55.

sempre tenha sentido necessidade de retornar, de tempos em tempos, à sua cidade natal.

A vida na cidade cosmopolita, entretanto, proporcionou a Ravel ótimas condições e oportunidades para o desenvolvimento de seu potencial artístico. Iniciou seus estudos de piano, aos seis anos, com Henri Ghis e, mais tarde, em 1887, ampliou sua compreensão musical com as aulas de harmonia de Charles-René, aluno do compositor Léo Delibes. Foi nessa época que Ravel fez suas primeiras tentativas na área da composição e escreveu variações sobre um coral de Robert Schumann, variações sobre o tema da Suíte *Peer Gynt* de Edvard Grieg e um movimento de sonata. Em 1889, aos quatorze anos, foi aceito no Conservatório de Paris, na classe do professor Eugène Anthiome. Nessa instituição, foi aluno de piano de Charles de Bériot, de harmonia de Émile Pessard, de contraponto e fuga de André Gédalge e de composição de Gabriel Fauré. No Conservatório, conheceu o pianista espanhol Ricardo Viñes, que se tornaria um grande amigo e intérprete de muitas de suas obras.

Além de ter contato com excelentes professores e músicos, Maurice Ravel se interessou profundamente pela literatura; entre as suas leituras estavam as obras de Diderot, Parny, Huysmans, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire e, principalmente, Allan Poe. Isso elucida um conjunto de obras suas nas quais se pode perceber a ligação explícita entre poesia e música. *Un grand sommeil noir* (1855), *Sainte* (1896) e *Gaspard de la nuit* (1908) são exemplos de melodias inspiradas em poemas de Verlaine, Mallarmé e Bertrand respectivamente. Mais adiante, se fará um estudo sobre a que ponto a relação com o texto foi decisiva,

como no caso da criação de *Ma Mère L'Oye*, em como o interesse musical e literário diversificado do compositor contribuiu para isso.

Ravel admirava muito as obras dos compositores românticos como Liszt, Schumann, Chopin e Mendelssohn, mas era igualmente capaz de apreciar a sonoridade exótica dos gamelões de Bali ou do teatro de sombras javanês, que conheceu na *Exposição Universal de Paris*, em 1889. Essa sonoridade, tão diversa dos padrões convencionais europeus, baseada nas escalas modais defectivas, e o ritmo ágil e flexível do Extremo Oriente, parecem ter encontrado eco nas origens também estrangeiras de Ravel, deixando-lhe marcas que se refletiriam, mais tarde, em suas composições.

Em 1902⁶¹, numa fase de boa maturidade musical e literária, o compositor adere a um grupo formado por artistas plásticos, poetas, cenógrafos e músicos, que se reúne regularmente e incomoda bastante a sociedade convencional com suas idéias inovadoras e suas discussões sobre a arte contemporânea⁶².

Este grupo, turbulento e agitador, a quem alguém chamou “os apaches” – um nome que conservaram zelosamente –, reunia-se todas as semanas em casa de alguns de seus componentes, defendia a música de vanguarda (fizeram uma corte de honra nas primeiras representações de *Pelléas et Mélisande*), discutia sobre os “valores na berra” – a arte chinesa ou japonesa, Tristan Corbière ou Rimbaud, van Gogh ou Valéry – e apoiava-se num eterno “Gradus ad Parnassum”⁶³.

⁶¹ 1902 é o ano de estréia da ópera *Pelléas et Mélisande*, inspirada na peça de Maeterlinck, do compositor Claude Debussy, sobre o qual se voltaria a atenção de vários músicos, que o denominavam “impressionista”, “simbolista” ou ainda “antiwagneriano”. É importante lembrar que a concepção formal e harmônica de Wagner, da qual o músico César Franck e vários poetas, dentre eles Baudelaire e Mallarmé, eram grandes admiradores, impressionou bastante os artistas franceses nos anos de 1880. EVERDELL, William. *Os Primeiros Modernos*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p.316-317.

⁶² Um dos componentes e, anfitrião de muitos encontros, era Cipa Godebski, a cujos filhos foi dedicada a versão a quatro mãos de *Ma Mère L'Oye*.

⁶³ GALLOIS, Jean. *op. cit.* nota 32, p.55.

Imerso nesse ambiente de debates polêmicos e aberto às novas concepções da arte, Ravel compõe o quarteto de cordas em fá maior (1902-1903) e *Schéhérazade* (1903), cada peça com um direcionamento específico.

É importante ressaltar que tanto seu conhecimento quanto seu preparo musical e intelectual não resultaram, somente, das aulas de música do Conservatório, das leituras e dos contatos com outros artistas; sua formação teve raízes ainda em sua infância, no ambiente familiar que lhe proporcionou, desde cedo, contato com a música e com as artes, e se estendeu à cultura do *fin-de-siècle* de Paris, conforme ele mesmo admite em 1931: ‘Naturalmente, eu tenho plena consciência de que as influências que eu sofri estão parcialmente relacionadas à época de minha formação⁶⁴.

A primeira década do século XX, período em que *Ma Mère L'Oye* foi escrita, não é, em princípio, muito afortunada para o compositor devido às suas tentativas frustradas de conseguir o *Prêmio de Roma*, e que se tornaram conhecidas como *Affaire Ravel*. Apesar disso, esse foi um período de intensa criação musical em que ele produziu obras de grande qualidade que comungavam das idéias e discussões artísticas da época. São desse período *Miroirs* (1904), *Mélodies Populaires Grecques* (1904 – 1906), *Histoires Naturelles* (1906) e *Gaspard de la Nuit* (1908), além da própria *Ma Mère L'Oye* (1908 – 1910). As duas últimas, especificamente, retratam com imagens sonoras evocativas, um mundo sobrenatural pleno de magia em que Ravel mostra todo seu fascínio e comoção pelos sortilégios dos contos, pelo irreal e pelo fantasmagórico. *Ma Mére L'Oye*

⁶⁴ ‘Naturally, I fully realize that the influences which I underwent are partially related to the time in which I grew up. KELLY, Barbara. Ravel, Maurice. In: *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 2001, p.865.

está profundamente inserida numa esfera simbolista de imaginação e sonho e opera com o que não é explicável pela razão e pela lógica. Ao contrário, evoca lugares inverossímeis, seres sobrenaturais e histórias inacreditáveis revelando sensações, anseios e desejos humanos.

A produção de Ravel desse período demonstra o interesse da intelectualidade europeia pelas motivações não-rationais do ser humano. Neste sentido, Sigmund Freud⁶⁵ (1856 – 1939) se destaca com seus estudos sobre o inconsciente e os sonhos, publicando, em 1898, seu primeiro artigo sobre a sexualidade infantil; em 1899, com data de 1900, o livro *A Interpretação dos Sonhos*; em 1904, *A Psicopatologia da Vida Cotidiana* e, em 1905, *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Isso se soma, na formação do ambiente em que Ravel viveu, à aceleração do ritmo das transformações da vida moderna⁶⁶ que nela desempenhou um papel determinante. O contínuo avanço da tecnologia e da medicina, a invenção da eletricidade, do automóvel, do telefone, da máquina de escrever e do gravador e a melhoria dos meios de comunicação influíram decisivamente nas mudanças profundas nos costumes e padrões estabelecidos na sociedade europeia. Todos esses acontecimentos acabam por interferir nas

⁶⁵ De acordo com Alan Bullock: “talvez ninguém tenha exercido maior influência sobre as idéias, a literatura e as artes do século XX do que Freud”. BULLOCK, Alan. *A Dupla Imagem*. In: BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, *Modernismo Guia Geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.51.

⁶⁶ Ainda segundo Alan Bullock, “o meio século que precedeu a Primeira Guerra Mundial foi o período de crescimento econômico mais notável da história, sem excluir nossos dias. (...) Ao lado dessa grande expansão industrial, ocorreu uma revolução tecnológica que, nos anos 1890 e 1900, deu origem a uma série de avanços fundamentais, os quais continuam a ser a base da tecnologia do século XX”. BULLOCK, Alan. *op. cit.* nota 37, p.45.

noções sobre identidade, família, sexo, nação, religião, hierarquia social e se mostrará, evidentemente, por meio da expressividade artística⁶⁷.

Por tudo o que foi explanado, *Ma Mère L'Oye* não pode e não deve ser pensada como uma pura e ingênua manifestação musical, mas como parte ativa e integrante da cultura de uma época. Ravel não utilizou os *contos de fadas* como algo que ele simplesmente incorporou do ambiente; muito além disso, ele encontrou neles, uma expressão de sua forma de pensar e de suas concepções sobre arte e mundo. As idéias que circulavam sobre o inconsciente, as enigmáticas correspondências entre natureza e mundo celeste divulgadas por Baudelaire e a utilização do mistério e da perfeição estética pregados por Allan Poe, estão, certamente, manifestas em *Ma Mère L'Oye*. Mas também nela, através de efeitos e cenários sugestivos elaborados numa linguagem rica e em perfeita integração concordantes às idéias tão prezadas pelos poetas simbolistas, se mostra a imaginação e o mundo interior e espiritual do compositor.

⁶⁷ A concepção da arte abstrata do início do século XX, por exemplo, desfoca a representação apenas humana numa imagem não figurativa construída sob uma realidade subjetiva, ou seja, baseada em idéias, lembranças e na imaginação. Liberta da existência material, a criação artística tem suas feições modificadas e, conseqüentemente, tem seu estilo, técnica e forma alterados, configurando-se de um outro sentido. Um bom exemplo disso é *Les demoiselles d'Avignon*, pintura feita por Picasso, em 1907, e repleta de elementos espanhóis e africanos. Trata-se de cinco mulheres nuas pintadas numa série de losangos e triângulos com total desprezo pela anatomia e pela perspectiva. BULLOCK, Alan. *op. cit.* nota 37, p.44.

Capítulo II

2. 1 - Contos de Fadas

Ma Mère L'Oye é uma obra construída a partir de uma versão específica de narrativas dos *contos de fadas*, na qual Ravel apresenta uma interpretação particular inspirada nas idéias simbolistas.

Para introduzir melhor a discussão pelo que se entende como *contos de fadas*, buscou-se uma pesquisa sobre as duas palavras que compõem esse gênero literário oriundo da cultura popular e tão ligado à tradição oral.

De acordo com Massaud Moisés⁶⁸, a palavra conto é derivada do latim, *computu(m)*, *contu(m)*, cálculo, conta ou *commentu(m)*, invenção, ficção. Segundo ele, o conto é “de gênese desconhecida e remonta aos primórdios da própria arte literária”. Na Idade Média, já era mencionado como “enumeração de fatos”, “relato”, “narrativa”, embora não guardasse nenhum vínculo com a literatura. Entre os séculos XII e XIV, o conto se viu em sua “época áurea” com a transformação das gestas cavaleirescas em prosa⁶⁹. Era extremamente apreciado na Itália de Boccaccio e na Inglaterra de Chaucer, tornando-se posteriormente conhecido em outros países europeus e advindo, desse gosto, o surgimento de vários contistas. Dos séculos XVI e XVII, destacam-se as obras de Giambattista Basile e Matteo Bandello na Itália; Cervantes e Quevedo na Espanha; e na França, Margarida de

⁶⁸ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2002. p.98-100.

⁶⁹ Gestas eram composições poéticas em forma de canção que narravam as proezas e os feitos heróicos, reais ou lendários, da cavalaria medieval. HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p.1449.

Navarra, La Fontaine, Charles Perrault, Madame D'Aulnoy e Madame Leprince de Beaumont. Apesar de uma vasta produção concentrada nessa época, a narrativa do conto se mostrava bastante artificial, impregnada de afetação e intenções moralizantes que acabaram por lhe desvirtuar a identidade. Já no século XVIII, período turbulento e de caráter revolucionário, o conto se mantém à margem e sua narrativa é revestida de considerações filosóficas e irônicas, exploradas magnificamente pelo ilustre Voltaire e por alguns poucos escritores influenciados por ele. Hoje, entende-se que esse período, embora marcado por um menor volume de obras desse gênero, tenha sido de grande importância pelo fato de haver resgatado traços fundamentais da essência do conto e de lhe ter acrescentado um outro vigor. No entanto, é no século XIX que o conto se consagra como gênero literário e se afirma com os trabalhos de Ernst Hoffmann (Alemanha), Anton Tchekov (Rússia), Edgar Allan Poe (Estados Unidos), Eça de Queirós (Portugal). Na França, sua legitimidade ocorre reunindo em torno de si uma lista excepcional de escritores: Balzac, Flaubert, Maupassant. No Brasil, destacam-se alguns dos muitos autores que, com igual conhecimento e habilidade, deixaram obras notáveis: Machado de Assis, Monteiro Lobato, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Guimarães Rosa. No início do século XX, o conto apresenta sutilezas que o tornam bastante próximo de cenas do cotidiano e se mostra, mais uma vez, extremamente vivo e presente com Franz Kafka, Máximo Górkí e Virgínia Woolf, entre outros.

Historicamente falando, o conto é a matriz da novela e do romance, mas apresenta características próprias que não o torna redutível a nenhuma dessas formas. Do ponto de vista dramático, o conto é unívoco ou univalente, ou seja, sua

história gira em torno de apenas um drama. É importante esclarecer que a palavra drama, assim como outros termos derivados dela, está ligada a uma situação de conflito ou a uma ação. Retomando, pode-se entender o conto como um gênero literário em torno do qual se tem apenas um enredo, uma história ou uma ação dramática, que flui convergindo para um único foco. Todas as demais características decorrem dessa *unidade de ação*. O espaço em que se desenvolve a narrativa é restrito (um cômodo, uma rua, uma floresta, um palácio), uma vez que apenas um ambiente terá, de fato, importância dramática na história. O tempo no qual se passa o conflito também é limitado, pois não há interesse no passado ou no futuro das personagens e a narrativa se concentra no momento presente se desenrolando, de modo geral, em horas ou dias. Como se pode observar, a *unidade de ação* gera uma *unidade de espaço* e uma *unidade de tempo* que resultam, por sua vez, no que se denomina *unidade de tom*; isto é, todos os elementos da narrativa precisam estar em sintonia, devem ser bem organizados e articulados na totalidade do texto para que possam despertar no leitor uma impressão que seja correspondente à idéia do autor. Deste modo, ao contista coloca-se o desafio de “provocar no espírito do leitor uma só impressão, seja de pavor, piedade, ódio, simpatia, acordo, ternura, indiferença, etc., seja o contrário delas⁷⁰”. No que se refere às personagens, são poucas as que participam diretamente da ação dramática do conto. Geralmente não apresentam traços complexos de caráter e o seu perfil psicológico é bem definido e mostrado desde o início da história. A direcionalidade do texto, assim como a linguagem usada num

⁷⁰ MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*. São Paulo: Cultrix, 1997. p.23.

conto, deve ser objetiva, não admitindo maior atenção a pormenores secundários⁷¹.

Quanto a palavra fada, naturalmente associada a um contexto fantasioso e sobrenatural, é apresentada por José Paulo Paes⁷² como proveniente do verbo *fatare*, *encantar*, e do substantivo *fatum*, *fado* ou *destino*, ambos termos do latim. Às fadas, seres dotados de poderes mágicos, cabia a tarefa de zelar pela sorte e pelo destino dos humanos orientando-os desde o seu nascimento e guiando-os para o bem ou para o mal. Essas divindades, segundo Paes, estão presentes em quase todas as culturas do mundo e, na Grécia, berço da cultura ocidental, eram conhecidas como as Moiras⁷³ (ou as Parcas latinas⁷⁴) da mitologia clássica. Vale lembrar que, na simbologia grega, as Moiras são a “personificação do destino individual⁷⁵” traçado a cada um dos mortais e são elas as responsáveis na prescrição e no cumprimento de normas e leis que não podem ser questionadas nem mesmo pelos deuses, sob pena de se colocar em risco a ordem do universo.

Assim sendo, o *conto de fadas* pode ser visto sob duas perspectivas diferentes, mas absolutamente integradas: como um tipo de literatura específica

⁷¹ O relato sobre o gênero literário *conto* foi feito a partir de MOISÉS, Massaud. *op. cit.* nota 1, p.15-54 e MOISÉS, Massaud. *op. cit.* nota 3, p.98-104.

⁷² PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. São Paulo: Cultrix, 1965. p.7.

⁷³ A palavra grega Moira provém do verbo *méiresthai*, que significa ter em partilha, obter por sorte, repartir; e, donde se atribui às Moiras o sentido de parte, lote, quinhão, aquilo que cabe a cada um por sorte, o destino. O grande poder das três feiticeiras gregas se reflete no significado de seus próprios nomes – Cloto, Láquesis e Átropos. Cloto (= a que fia) é quem segura o fuso e puxa o fio da vida; Láquesis (= a que sorteia) é quem enrola o fio da vida e sorteia quem vai morrer e Átropos (= a que não volta atrás) é quem corta o fio da vida. BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1989. v.1, p.140 e 231.

⁷⁴ As Parcas foram muito identificadas às Moiras e incorporaram, principalmente, sua função de presidir aos nascimentos, conforme seu nome romano derivado do verbo *parere*, *parir*, *dar à luz*, sugere. Semelhante ao mito grego, as três feiticeiras latinas, *Nona*, *Décima* e *Morta*, presidiam aos nascimentos, aos casamentos e às mortes, respectivamente. BRANDÃO, Junito de Souza. *op.cit.* nota 6, p.232.

⁷⁵ BRANDÃO, Junito de Souza. *op. cit.* nota 6, p.230.

que, depois de um trajeto de grandes transformações, enfim se consolida; e também como “depósito de um consciente e um inconsciente culturais coletivos”⁷⁶ no qual se encontram o folclore e o imaginário popular que por seu turno, se amoldam e se misturam às angústias e aos desejos mais profundos do ser humano.

Philippe Ariès⁷⁷ e John Updike⁷⁸, dois pesquisadores deste assunto, ressaltam que os *contos de fadas* foram destinados, originariamente, aos adultos que, em sua maioria, não sabiam ler. Na Idade Média, faziam parte da vida das pessoas que, cansadas depois de um dia inteiro de trabalho, reuniam-se ao pé da lareira ou nos quartos de fiar para conversar e contar casos⁷⁹. Como não havia uma separação rígida entre adultos e crianças, elas também participavam dessas reuniões, ouvindo indiscriminadamente todo tipo de história, muitas delas inspiradas na realidade: “elas [essas histórias] eram a televisão e a pornografia de seu tempo; a subliteratura que iluminava a vida de povos pré-literários”⁸⁰. Talvez por isso, sejam tão freqüentes em suas narrativas, sentimentos e emoções como amor, desejo, inveja, medo, pavor e disputas, que sempre permeiam a vida e confrontam o ser humano com seus predicamentos e atributos mais básicos. A força dos *contos de fadas* tem relação não apenas com o fato de permitir às

⁷⁶ TATAR, Maria. *Contos de Fadas*: edição comentada e ilustrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p.10.

⁷⁷ ARIÈS, Philippe apud CLARK PERES, Ana Maria. *O Infantil na Literatura*: Uma Questão de Estilo. Belo Horizonte: Miguilim, 1999. p.24

⁷⁸ UPDIKE, John apud TATAR, Maria. *op. cit.* nota 9, p.9.

⁷⁹ No período medieval, não havia distinção entre o mundo infantil e o mundo adulto e era comum a todos, o tipo de vestuário, os jogos e brincadeiras e o mesmo sistema de trabalho. Não havia tabus sexuais e falava-se abertamente de sexo na frente das crianças, que se misturavam às brincadeiras eróticas dos adultos, até mesmo antes de completarem sete anos. Apenas no final do século XVI, início do século XVII, depois de transformações gradativas, a criança passa a ser olhada com mais atenção e cuidado e tem sua fragilidade e sua inocência preservadas, resultando disso uma outra concepção de educação. CLARK PERES, Ana Maria. *op.cit.* nota 10, p.22-29.

⁸⁰ UPDIKE, John apud TATAR, Maria. *op. cit.* nota 9, p.9.

peessoas mergulhar na imaginação e escapar da realidade concreta, muitas vezes árdua e enfadonha; mas está ligada, principalmente, à mensagem que encerram e às imagens que sugerem com seus temas referentes à morte, às pulsões, aos temores, e às questões reguladoras do equilíbrio social (fertilidade, esterilidade, incesto).

No início do século XVII, época de Charles Perrault, ocorre, contudo, grande perda da riqueza das imagens e sensações tratadas originalmente. Devido à crescente preocupação com a moral e com a educação das crianças, sucedem alterações substanciais nos antigos *contos de fadas* que comprometem sua identidade original: a imagem da mãe passa a ser desmaculada e a figura da madrasta é introduzida, os conflitos familiares tendem a ser camuflados, o medo e o terror aparecem amortecidos, a virtude é ressaltada como um dogma. Aquelas histórias reais, contadas “outrora” pelos camponeses, acabam se perdendo em nome da boa conduta e o seu conteúdo literário bem como suas emoções mais profundas são a tal ponto diminuídos e deturpados que se desfiguram por completo. Daí surgirem, na conseqüente separação de tudo o que é voltado para a criança, outros contos de fadas, em que os temas originais ou são tratados metaforicamente, ou são simplesmente eliminados, e as narrativas, na maioria das vezes desprovidas de preocupações e angústias, tenderem, muitas vezes, a se tornar vazias ou desinteressantes, servindo apenas como fonte de distração e entretenimento.

2. 2 – Os contos de *Ma Mère L'Oye*

É nesse cenário que surge *Ma Mère L'oye, Contos da Mamãe Gansa*, nome pelo qual a coletânea de contos de fadas do escritor Charles Perrault (1628 – 1703) se tornou popularmente conhecida na França. Publicada em 1697 com o título *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités, Histórias ou Contos do tempo passado, com moralidades*, esses contos elevaram-se à condição literária e, posteriormente, tornaram-se um modelo mundialmente consagrado e destinado à infância. Dessa coleção fazem parte algumas das histórias mais conhecidas e apreciadas pelo público, entre elas, *A Bela Adormecida, Barba Azul, Chapeuzinho Vermelho, Cinderela, O Gato de Botas e O Pequeno Polegar*. Ao reescrever esses contos, inicialmente apontados como vulgares e toscos, Perrault substituiu o vocabulário camponês das velhas fiandeiras por um outro mais refinado e conveniente aos filhos dos distintos aristocratas franceses. Sua intenção, revelada por, pelo menos um verso ao final de cada conto, explicita-se através de um discurso focado em valores morais com a pretensão de estabelecer princípios de boa conduta e de ressaltar virtudes indispensáveis à formação do indivíduo.

De acordo com Maria Tatar⁸¹, Charles Perrault fazia parte de uma facção “moderna” de escritores, empenhada em renovar a produção cultural de seu país. O grupo era formado por literatos dedicados ao estudo do folclore e se posicionou abertamente contra as idéias dos “antigos”, colegas contemporâneos adeptos da preservação dos padrões clássicos. Infelizmente, os objetivos de Perrault, ao introduzir os contos de fadas na elite francesa, mostravam-se completamente dissociados do crescimento intelectual e de qualquer interesse na sedução e no encantamento da própria leitura. A grande intenção dele estava em conseguir dos leitores, principalmente das crianças, um direcionamento psicológico e moral que fosse apropriado às normas propagadas e difundidas pela comunidade e pela Igreja.

Os *Contos da Mamãe Gansa* foram destinados tanto para as crianças, que se envolviam com as histórias fantasiosas e se identificavam com as situações de conflito familiar, quanto para os adultos, que se deliciavam com as observações e os comentários maliciosos de Perrault. Por não perceber o quanto estava contribuindo para aproximar as culturas popular e de elite e por não achar adequado a um cortesão como ele, assumir a autoria de meros *contos de fadas*, Perrault rejeitou-os por duas vezes, primeiro conferindo-os ao seu filho caçula Pierre e, mais tarde, atribuindo-os à Mamãe Gansa.

Esses contos apresentam uma narrativa tão singular – presença de elementos culturais da época e comentários hilários do autor – que não é surpreendente que o compositor Maurice Ravel, que sempre nutriu grande simpatia por assuntos ligados à criança e à literatura infantil, tenha se sentido

⁸¹ TATAR, Maria. *op. cit.* nota 9, p.355.

profundamente atraído por eles a ponto de musicá-los, preservando seu título.

Steven Ledbetter escreve a respeito:

Ravel pôde, apesar de ser um adulto, entrar no mundo da infância como poucos compositores tinham conseguido até então. Pode ser que essa afinidade [com o mundo infantil] viesse de uma paixão comum compartilhada por brinquedos – especialmente os mecânicos (...). Sua simpatia pelo modo de pensar da criança é revelada em suas respostas sobre uma série de ilustrações de contos de fadas franceses, que ele usou como idéia para a composição de uma singela suíte, para piano a quatro mãos, e que ele nomeou *Ma Mère L'oye*.⁸²

O interesse de Ravel pelo universo da criança e seu gosto pelos temas fantasiosos, compartilhado com o meio artístico-cultural, provavelmente contribuíram para estimulá-lo a compor *Ma Mère L'Oye*. Sua primeira versão, pensada como uma suíte para piano a quatro mãos, foi escrita no período de 1908 a 1910 e dedicada a Mimi e Jean Godebsky, filhos de um casal de amigos. Para essa obra, foram escolhidos dois contos compilados por Charles Perrault, *La Belle au Bois Dormant*, *A Bela Adormecida no Bosque* e *Petit Poucet*, *O Pequeno Polegar*; um conto de Madame D'Aulnoy (c1650 – 1705), *Laideronnette*, *Impératrice des Pagodes*, *A Menininha feia*, *Imperatriz dos Pagodes* e *La Belle et la Bête*, *A Bela e a Fera*, publicado por Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1711 – 1780), no livro *Le Magasin des Enfants*.

A orquestração de *Ma Mère L'oye* ocorreu em 1911, em trabalho encomendado por Jacques Rouché, diretor do *Théâtre des Arts*, que convidou Ravel a participar dos famosos balés russos de Sergei Diaghlev. O próprio compositor orquestrou a suíte a quatro mãos e adaptou-a ao roteiro do conto *A*

⁸² LEDBETTER, Steven. Maurice Ravel. *Ma Mère L'Oye*. <http://www.proarte.org/notes/ravel.htm>

Bela Adormecida, em forma de *ballet*, acrescentando-lhe um Prelúdio, uma cena de abertura e quatro interlúdios.

Com o intuito de buscar reencontrar algumas das sensações dos *contos de fadas* nas quais Ravel se inspirou e relacioná-los à linguagem musical de *Ma Mère L'Oye*, recorreu-se à narração de *A Bela Adormecida no Bosque*, *O Pequeno Polegar* e *A Bela e a Fera*. A construção das versões aqui apresentadas baseou-se nas traduções de Maria Luiza Borges, Renata Cordeiro e Olívia Krähenbühl.⁸³

2. 2. 1 – A Bela Adormecida no Bosque, de Charles Perrault.

A versão mais conhecida do conto *A Bela Adormecida* é de autoria dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm e data de 1857. No entanto é compreensível que Maurice Ravel tenha se inspirado na adaptação de Charles Perrault não apenas por ser mais próxima do original *Sole, Luna e Talia* (1636) de Giambattista Basile, mas principalmente por guardar fortes traços históricos e culturais da França do século XVII. O título original de Perrault, *La Belle au bois Dormant*, *A Bela Adormecida no Bosque* (1697) nem de longe aponta a esterilidade conjugal, o relacionamento conflituoso entre nora e sogra e fortes tendências canibalescas como elementos integrantes do conto. Enquanto vários contos de fadas destacam as aventuras e os grandes feitos dos heróis, *A Bela Adormecida no Bosque* tem como tópico central o sono encantado da princesa que espera passivamente e sem qualquer iniciativa o “tempo certo” para poder desfrutar o amor de seu príncipe. Segundo Bruno Bettelheim, autor de *A Psicanálise dos Contos de*

⁸³ A transcrição dos contos emprega textos, citações e comentários próprios e dos autores mencionados adiante tendo como referência os seguintes livros: TATAR, Maria. *op. cit.* nota 9; PERRAULT, Charles. *op. cit.* nota 5 e PERRAULT, Charles. *Histórias ou Contos de Outrora*. São Paulo: Landy, 2004.

*Fadas*⁸⁴, a linguagem simbólica desse conto tem relação com a puberdade feminina, período de significativas mudanças durante o qual é comum não só uma certa instabilidade no comportamento da adolescente, mas também uma atitude passiva e introspectiva. É exatamente essa sensação de passividade e contemplação que Ravel, num momento de grandes descobertas da psicanálise⁸⁵, vai captar e explorar de modo *sui generis* em sua *Pavana*.

A história de Perrault, descrita a seguir, será relatada através de duas versões diferentes, a partir de textos originais do francês⁸⁶. O conto apresenta duas partes bem distintas, sendo que, para muitos historiadores folcloristas, a segunda fase constitui uma outra narrativa.

Narração do Conto

Era uma vez um rei e uma rainha que queriam muito ter filhos e, apesar de irem com freqüência a todas as estações de águas⁸⁷ e de fazerem muitas promessas e peregrinações, não conseguiam um descendente. Até que um dia, depois de muito esperar, a rainha deu à luz uma linda menina. O batizado foi em grande estilo e, como madrinhas da criança, foram convidadas as

⁸⁴ BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003. p.265-276.

⁸⁵ Na primeira década do século XX emergem os escritos de Sigmund Freud que revolucionam a psicologia e o estudo do comportamento humano através da investigação de seus traços psicológicos. Com *Die Traumdeutung*, *A Interpretação dos Sonhos* (1900), Freud desvenda ao entendimento coletivo o significado dos sonhos, o que está por trás deles e a natureza e o poder do Inconsciente. Em *As Aberrações Sexuais* (1905) e *A Sexualidade Infantil* (1905), contrariando o senso comum da época, ele torna público suas idéias que afirmam que a sexualidade não nasce na adolescência, apenas é reavivada nesse período. BETTELHEIM, Bruno. *Freud e a Alma Humana*. São Paulo: Cultrix, 1993.

⁸⁶ PERRAULT, Charles. *op. cit.* nota 5, p.83-95.

PERRAULT, Charles. *op. cit.* nota 16, p.43-65.

⁸⁷ As estações de águas, no século XVII, eram consideradas milagrosas na cura da esterilidade conjugal.

sete⁸⁸ fadas da região. Logo após a cerimônia, houve um banquete e, diante de cada uma das fadas foi colocado um talher⁸⁹ muito luxuoso como prova de agradecimento pelos dons que elas concederiam à recém-nascida. Porém, no momento em que todos tomavam seus lugares à mesa, surgiu uma fada velha que não havia sido convidada e que, por não sair há mais de cinquenta anos de sua torre, era julgada morta ou enfeitiçada. O rei, então, ordenou que lhe dessem um talher, mas não foi possível conseguir um estojo igual ao das outras fadas, o que a deixou bastante raivosa, resmungando ameaças entre dentes. Uma das jovens fadas ouviu-a e prevendo que ela pudesse se vingar, assim que deixaram a mesa, escondeu-se atrás da cortina para poder se manifestar por último. Cada uma das fadas, então, ofereceu seu dom à princesinha – beleza, inteligência, simpatia, talento musical... – até que, quando chegou a vez da fada velha, todos estremeceram ao ouvir sua profecia de que a recém-nascida espetaria o dedo num fuso e morreria. A jovem fada, então, saiu de seu esconderijo e disse ao rei e à rainha que sua filha não morreria assim. Ela não tinha como anular o feitiço, mas poderia abrandá-lo fazendo com que a princesa, ao espetar o dedo no fuso, caísse num sono profundo por cem anos, do qual seria despertada por um príncipe. Todavia, o rei, tentando evitar que se cumprisse a magia da fada velha, mandou publicar um decreto proibindo, sob pena de perder a vida, a posse e o trabalho com rocas de fiar⁹⁰.

⁸⁸ O número sete corresponde aos sete dias da semana, aos sete planetas, aos sete graus da perfeição, às sete pétalas da rosa, aos sete galhos da árvore cósmica, etc. Assim, ele designa a totalidade das ordens planetárias e angelicais, a totalidade da ordem moral, a totalidade das energias, principalmente na ordem espiritual. Para os egípcios, simbolizava a vida eterna. Esse número também é característico do culto de Apolo no qual as cerimônias eram celebradas no sétimo dia do mês. O número sete também aparece em diversas lendas gregas: as sete cordas da lira, as sete portas de Tebas, as sete Hespérides... CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

⁸⁹ Nessa época um talher comum já seria um verdadeiro luxo; o descrito na versão de Perrault como “um magnífico talher, num estojo de ouro maciço, cravejado de diamantes e rubis em que havia uma colher, um garfo e uma faca de puro ouro” caracteriza, ao mesmo tempo, sinal de ostentação e marca de grande deferência.

⁹⁰ Tanto o fuso quanto a roca estão profundamente relacionados às Moiras da cultura grega que, responsáveis pelo destino dos mortais, tecem o “fio da vida” determinando para cada um, a duração de sua vida. Este simbolismo revela o caráter irredutível do destino que tem no fuso o instrumento representativo da morte. Outra acepção diz respeito ao trabalho de fiandeira, bastante comum no século XVII, que representava a domesticidade; daí o costume de o fuso e a roca serem, muitas vezes, carregados nos cortejos de casamento, diante da noiva.

Ao fim de quinze ou dezesseis anos, tendo o rei e a rainha saído para uma de suas casas de campo, aconteceu de a jovem princesa, ao percorrer os vários cômodos do castelo, subir à torre e lá encontrar uma velha, sozinha, fiando em sua roca. Essa boa senhora, apesar de morar ali há anos, não sabia da proibição do rei. A princesa, muito estabrançada e curiosa (determinado pelo dom da fada velha), encantou-se pela roca, que até então não conhecia e, ao pegar o fuso, espetou seu dedo⁹¹ caindo sem sentidos. A velha fiandeira, alarmada, gritou por socorro e, apesar de todos os esforços para despertar a princesa, nada houve que a fizesse voltar a si⁹². O rei, que tinha subido à torre devido ao grande tumulto, lembrou-se da predição das fadas e, julgando que não havia mais nada a ser feito, mandou acomodar a filha no mais belo aposento do palácio recomendando que a deixassem dormir em paz. A princesa parecia um anjo e o desmaio não tinha lhe tirado as cores vivas da tez; somente seus olhos estavam fechados, mas respirava tranqüilamente mostrando que não morrera.

A fada boa, que havia amenizado o feitiço lançado à princesa, foi avisada do incidente por um anãozinho que usava botas-de-sete-léguas⁹³ e chegou numa carruagem de fogo puxada por dragões. Ela aprovou todas as iniciativas do rei, mas como era muito previdente, pensou que a princesa, ao acordar, fosse se sentir sozinha e desorientada. Assim, tocou todas as pessoas e animais do castelo, excetuando o rei e a rainha, com a sua varinha de condão. Num passe de mágica, todos dormiram para só virem a acordar no mesmo instante que a princesa. Até mesmo o fogo, que crepitava com os espetos de perdizes e faisões, adormeceu. Tudo se deu num minuto; as fadas são muito rápidas nas suas tarefas⁹⁴().*

Então o rei e a rainha, depois de se despedirem da filha, saíram do castelo e proibiram a quem quer que fosse de aproximar-se dele. Em quinze

⁹¹ Conforme foi falado, esse conto pode ser visto como um referente ao início da puberdade feminina, na época em torno dos quinze ou dezesseis anos, que conduz a um período de passividade e introspecção e aqui está representado pelo toque do fuso.

⁹² De acordo com a versão de Perrault, uma das tentativas para acordar a princesa foi esfregar água da rainha da Hungria em suas têmporas. Conta a lenda que um anjo disfarçado teria ensinado a Santa Isabel a receita dessa água indicada contra desmaios e tristeza.

⁹³ Usando essas botas, elemento mágico que constitui o folclore europeu, era possível percorrer sete léguas com uma só passada. Cada légua corresponde a mais ou menos cinco mil quilômetros.

⁹⁴ Esse é um dos comentários pessoais de Charles Perrault sempre freqüentes em seus contos. Todos os comentários dele, deixados propositalmente no texto com a intenção de ilustrar a sua forma peculiar de narrativa, terão como referência o sinal gráfico asterisco. (*)

minutos, ainda por obra da fada boa, cresceu em torno do castelo uma mata densa com enorme quantidade de árvores e espinhos entrelaçados que impediam a passagem a qualquer homem ou animal, com o intuito de preservar a princesa dos curiosos.

Cem anos depois, o príncipe, filho do rei que então governava e que não pertencia à mesma família da princesa adormecida⁹⁵, foi caçar por aqueles lados e se impressionou com as torres que apontavam acima da mata espessa. Cada um a quem indagava lhe respondia uma coisa: uns diziam que aquele era um castelo assombrado por fantasmas, outros que ali era o local secreto de encontro dos feiticeiros. A maioria, no entanto, dizia que ali habitava um ogro⁹⁶, único a conseguir atravessar aquele matagal, que levava para o castelo todas as criancinhas que agarrava para poder comê-las à vontade. O príncipe não sabia em quem acreditar até que um camponês lhe disse ter ouvido de seu pai que, naquele castelo, dormia uma princesa, a mais bela do mundo, há cem anos, e que um dia, o filho de um rei a quem estava destinada⁹⁷ a despertaria.

Diante dessas palavras, o príncipe se encorajou, convicto de que poria fim àquele encantamento e, impulsionado pelo amor e pela glória, resolveu se certificar sobre o que havia no interior do castelo⁹⁸. Mal se aproximou do bosque, todo aquele matagal repleto de árvores e espinhos se abriu para lhe dar passagem⁹⁹. Também não houve qualquer obstáculo à sua entrada no castelo, embora nenhum de seus acompanhantes tivesse conseguido segui-lo, já que as árvores se juntavam não permitindo que eles passassem. Prosseguiu: um príncipe jovem e apaixonado é sempre corajoso(). Entrou, afinal, em um grande pátio em que tudo o que se via era de meter medo: um silêncio horrível, a imagem da morte por toda parte e corpos de homens e*

⁹⁵ Observa-se o cuidado de Perrault em esclarecer a ascendência diferente entre o príncipe e a princesa, afastando qualquer possibilidade de relação incestuosa entre eles.

⁹⁶ Ogro é um gigante voraz que assusta e adora comer criancinhas; conhecido também como tutu, cuca, boitatá, manjaléu, papão ou bicho-papão. Pode-se notar o quanto vários elementos do folclore se misturam e se integram aos contos de fadas.

⁹⁷ Novamente aqui se faz menção ao destino do qual ninguém escapa e com que se tem apenas de se conformar.

⁹⁸ A curiosidade de *A Bela Adormecida*, que espeta o dedo no fuso, é contraposta à curiosidade do príncipe, que é recompensado e encontra sua amada.

⁹⁹ Ao contrário de outras versões mais recentes, o príncipe da versão de Perrault não precisa combater nada nem ninguém para encontrar a princesa; ele chega na “hora certa” e ela já está preparada para recebê-lo.

animais estendidos como se estivessem mortos. Entretanto, percebeu pelas espinhas e pelos rostos corados dos porteiros, que eles estavam apenas dormindo e que, em suas taças, ainda restavam algumas gotas do vinho que eles tomavam no momento em que adormeceram(). O príncipe atravessou um grande pátio com piso de mármore, subiu a escada e entrou na sala dos guardas que, dispostos em fila e de baionetas ao ombro, roncavam a valer. Depois, atravessou vários cômodos repletos de damas e pajens que dormiam, alguns de pé, outros sentados. Entrou, enfim, num quarto todo dourado e viu, numa cama de cortinas entreabertas, o mais belo quadro que ele jamais presenciara: uma princesa de quinze ou dezesseis anos cuja beleza resplandecente tinha algo de luminoso e divino¹⁰⁰. Aproximou-se, trêmulo e admirado, e ajoelhou-se perto dela. Então, o encanto teve fim e a princesa despertou; e olhando para ele com o olhar mais terno que o de um primeiro encontro, disse: “És tu, meu príncipe? Como demoraste a chegar!”*

O príncipe, encantado com essas palavras, e mais ainda com o modo como tinham sido pronunciadas, não sabia como expressar sua alegria e seu reconhecimento; garantiu-lhe que a amava mais do que a si próprio. Ele estava mais confuso do que ela; afinal a princesa tivera tempo de sonhar o que poderia dizer a ele, pois, ao que tudo indica (embora a história nada diga), a boa fada lhe proporcionara lindos sonhos durante o longo sono(). Contudo, depois de quatro horas a conversar, ainda não tinham dito nem a metade do que gostariam um ao outro. Neste ínterim, no entanto, todo o castelo também despertou e embora cada um se dedicasse ao seu serviço, não estavam apaixonados, e acordaram mortos de fome. Uma das damas de honra acabou perdendo a paciência e disse bem alto à princesa que a carne já estava servida(*). O príncipe ajudou a princesa a se levantar e, ao observá-la, disse-lhe cuidadosamente que, apesar de estar vestida “como a minha avó”, nem por isso estava menos bela(*).*

Dirigiram-se à sala dos espelhos onde lhes foi servida a ceia; músicos com seus violinos e oboés tocaram velhas peças, porém excelentes, embora

¹⁰⁰ *cuja beleza resplandecente tinha algo de luminoso e divino.* Em muitos contos de fadas, os heróis se apaixonam pelas suas amadas devido à beleza delas, que simboliza a perfeição. Eles têm de mostrar toda a sua valentia como prova de que são dignos da mulher que amam como, no caso, ao enfrentar a cerca de espinhos para ter acesso à princesa. As heroínas, ao contrário, apenas aceitam passivamente serem amadas.

há cem anos ninguém as tocasse()*. Depois, sem perda de tempo, o capelão-mor os casou na capela do castelo¹⁰¹ e a dama de honra cerrou a cortina do leito de núpcias. Os dois dormiram pouco: a princesa, naturalmente, não estava com sono e o príncipe a deixou logo que amanheceu para voltar à cidade, porque seu pai devia estar preocupado com ele(*).

O príncipe disse aos pais que se perdera na floresta enquanto caçava e que dormira na cabana de um carvoeiro que lhe oferecera pão preto e queijo. O rei seu pai, que era um homem bom¹⁰², acreditou na história, mas a rainha se mostrou bastante desconfiada e, observando que o filho sempre ia caçar e que tinha uma boa desculpa quando passava duas ou três noites fora, não teve dúvidas de que ele estivesse apaixonado. Assim, o príncipe e a princesa viveram por mais de dois anos e acabaram tendo dois filhos ainda mais belos do que a mãe(): a primeira recebeu o nome de Aurora¹⁰³ e o segundo, de Dia¹⁰⁴.*

A rainha, várias vezes, pediu explicações ao filho aconselhando-o a levar uma vida mais regrada. Entretanto, ele não tinha coragem de lhe confiar seu segredo; embora a amasse, também a temia, pois ela era da raça dos ogros e o rei só a desposara devido à sua grande fortuna¹⁰⁵. Na corte, dizia-se que a rainha tinha as mesmas inclinações dos ogros e que, quando via criancinhas, tinha que se conter para não agarrá-las. Por isso, o príncipe, ressabiado, nunca quis lhe contar sobre a vida que levava¹⁰⁶. Mas quando o rei morreu, dois anos depois, o príncipe assumiu o trono e anunciou publicamente seu casamento, apresentando a esposa e os filhos aos seus súditos em uma magnífica recepção.

¹⁰¹ O capelão-mor os casou na capela do castelo subentende uma preocupação de Perrault em regularizar o vínculo entre o príncipe e *A Bela Adormecida* adequando-os à moral e aos bons costumes.

¹⁰² O rei seu pai, que era um homem bom, acreditou na história. Perrault faz uma observação um pouco infeliz com essa frase associando a bondade a uma grande ingenuidade.

¹⁰³ Alusão à deusa da manhã: do latim *Aurora* e do correspondente grego *Éos*.

¹⁰⁴ Menção a *Apolo*, entre os gregos, deus da luz, do Sol, da força, da música, das artes, e ainda, deus que simboliza o equilíbrio, a ordem, a harmonia e a claridade. Todas as manhãs, a *Apolo* cabia a tarefa de transportar o carro do Sol para o alto do céu enchendo a terra de luminosidade; mesmo nome em latim.

¹⁰⁵ o rei só a desposara devido à sua grande fortuna. Referência à prática corriqueira dos casamentos arranjados por interesse econômico.

¹⁰⁶ Perrault tenta atenuar a mentira do príncipe lhe fornecendo argumentos fortes justificados pelas tendências canibalescas de sua mãe.

Passado algum tempo, no entanto, o novo rei foi lutar e deixou a rainha-mãe como regente do reino recomendando-lhe muito a esposa e os filhos. Estaria na guerra durante todo o verão e, assim que o filho partiu, a rainha ogra enviou a nora e os netos para uma casa de campo na floresta para poder mais facilmente saciar o seu horrível desejo¹⁰⁷. Alguns dias depois, ela também foi para lá e disse ao cozinheiro:

– Amanhã, no jantar, quero comer a pequena Aurora.

– Ah, não senhora! – disse o cozinheiro.

– Eu quero – disse a rainha num tom de ogra com vontade de comer carne fresca (). E quero comê-la ao molho Robert¹⁰⁸.*

O cozinheiro, sabendo que não deveria discutir com uma ogra, pegou o facão e subiu ao quarto da pequena Aurora: tinha então quatro anos e veio, pulando e rindo, enlaçar-lhe o pescoço pedindo balas. Ele começou a chorar, deixou o facão cair e, determinado, foi até o viveiro degolar um cordeirinho que preparou com um molho tão bom que agradou a rainha a ponto de ela garantir nunca ter comido nada igual. Nesse meio tempo, ele pegou a princesa Aurora e entregou-a a sua mulher para que ela a escondesse na casa deles.

Uma semana depois, a rainha disse ao cozinheiro:

– Na ceia, quero comer o pequeno Dia.

Ele não replicou e, decidido a enganá-la novamente, foi buscar o menino que estava com um florete na mão duelando com um macaco; tinha apenas três anos. Levou-o à esposa que também o escondeu e, em seu lugar, preparou para a rainha um cabritinho bem macio que ela achou admiravelmente bom.

Tudo estava correndo bem¹⁰⁹ até que, certa noite, a malvada rainha, mais uma vez, chamou o cozinheiro:

– Quero comer a rainha, minha nora, com o mesmo molho com que comi os seus filhos.

¹⁰⁷ Há muitos mitos e lendas que dizem que, muitas vezes, as bruxas e os bichos-papões devoram suas vítimas, não apenas por prazer, mas também com a finalidade de adquirir suas qualidades e seus atrativos. No caso específico desse conto isto não é explicitado.

¹⁰⁸ O molho *Robert* é especialmente adequado para acompanhar carne bovina e é feito de manteiga, farinha, cebolas, vinho branco, mostarda, água fervida, sal e pimenta.

¹⁰⁹ Aqui, mais uma vez, se mostram fortemente o conformismo e a passividade: em hora nenhuma a mãe, *A Bela Adormecida*, se pronuncia ou pergunta pelos filhos.

Então, o pobre cozinheiro se desesperou, pois não sabia como poderia enganá-la mais uma vez. A jovem rainha já passara dos vinte anos, sem contar os cem que dormira e tinha a pele um pouco dura, embora bela e branca. Como faria para encontrar um animal tão duro como ela?()*

Resolveu, para salvar a própria vida, degolar a rainha e subiu ao seu quarto disposto a dar apenas um golpe; tentava enfurecer-se e entrou de punhal na mão em seu quarto. Como não quisesse surpreendê-la, contou-lhe, com muito respeito(), a ordem que recebera de sua sogra.*

– Cumpra o seu dever – disse-lhe ela – oferecendo-lhe o pescoço. Execute a ordem que ela lhe deu. Vou rever os meus filhos, os meus pobres filhos que tanto amei. (ela os julgava mortos desde que os haviam levado sem lhe dizerem nada).

– Não, não – respondeu-lhe o cozinheiro comovido – a senhora não morrerá e nem deixará de rever os seus queridos filhos, mas isso acontecerá na minha casa, onde os escondi. Vou enganar a rainha ogra de novo preparando-lhe uma corça nova em seu lugar.

Levou-a para sua casa onde a rainha se pôs a beijar os filhos e chorar, enquanto ele foi buscar a corça para a ceia da ogra que comeu com o mesmo apetite com que teria devorado a jovem rainha. Estava muito feliz com a sua crueldade e havia planejado dizer ao filho, quando ele voltasse, que os lobos esfomeados haviam comido sua esposa e seus filhos.

Certa noite, quando passeava como de costume, pelos pátios e pelos viveiros da casa de campo para farejar alguma carne fresca, ouviu, na casa que ficava atrás do galinheiro, o pequeno Dia em prantos, pois sua mãe queria castigá-lo por alguma travessura, bem como a pequena Aurora que tentava ajudar o irmão. A ogra reconheceu as vozes da rainha e dos filhos e, furiosa por ter sido enganada, no dia seguinte, ao amanhecer, ordenou, com voz assustadora, que trouxessem para o meio do pátio um caldeirão cheio de sapos, víboras, cobras e serpentes e que nele fossem jogados a nora, as crianças, o cozinheiro e sua mulher: ordenou que os trouxessem com as mãos amarradas nas costas().*

Estavam todos lá e os carrascos se preparavam para lançá-los ao caldeirão quando o rei, que não era esperado tão cedo, entrou a cavalo no pátio. Ao ver a cena, perguntou o que significava aquilo tudo; ninguém ousava

responder-lhe até que, a ogra, furiosa, atirou-se de cabeça no caldeirão sendo devorada rapidamente pelos bichos que ela própria mandara colocar lá dentro. É claro que o rei ficou triste: ela era a sua mãe; mas logo ele se consolou com a sua bela esposa e com os seus dois filhos()*.

MORALIDADE¹¹⁰

Esperar por um tempo um bom e rico esposo,
Galante, encantador, garboso,
É coisa bastante vulgar,
Porém, esperar por um século, e dormente,
Moça igual não se pode achar,
Que durma tão tranqüilamente.

OUTRA MORALIDADE

A fábula deseja apenas nos mostrar,
Que do hímene amigável os nós tão delicados,
Não deixam de ser bons, ainda que adiados,
Que espere quem se quer casar;
Mas as mulheres, sempre a arder,
Aspiram à fé conjugal,
Que eu não tenho coragem, nem poder
De lhes pregar esta moral.

2. 2. 2 – O Pequeno Polegar, de Charles Perrault.

Assim como *João e o Pé de Feijão* e *O Gato de Botas*, *O Pequeno Polegar* aborda o conhecido tema da “vitória do mais fraco sobre o mais forte”,

¹¹⁰ Esta moralidade foi extraída do livro PERRAULT, Charles. *op. cit.* nota 16, p.63.

rememorando a célebre história de *Ulisses e os Ciclopes* e o famoso confronto entre *Davi e Golias*. O conto narra a história de um menino pequeno e pobre que, com a sua astúcia e coragem, enfrenta um poderoso gigante e volta para casa como herói, ajudando toda a sua família a se livrar da fome e da miséria. Apesar de algumas controvérsias sobre o comportamento e o caráter do *Pequeno Polegar* por ele não demonstrar escrúpulos ao roubar o ogro e enganar sem remorsos a mulher que o acolhe, esse conto obteve bastante popularidade.

Na época de Perrault, a vida na França era muito difícil e a pobreza, a doença e a fome rondavam as populações mais humildes. Um grande número de pessoas para alimentar poderia, de fato, determinar a sobrevivência dos membros de uma família. Além da carência absoluta dos meios de subsistência, Perrault trata, nesse conto, também das sensações de desamparo e desespero dos pais e das crianças, em diferentes momentos, consequência da privação e da grande penúria. Manifestando-se, através dessa narrativa, contrário a alguns códigos sociais, Perrault parece criá-la quase como uma sátira, revelando todo seu cinismo ao recompensar *O Pequeno Polegar*, depois de tantas artimanhas e falcatruas, com poder e riqueza.

A história de *O Pequeno Polegar* será apresentada a partir das mesmas referências de *A Bela Adormecida no Bosque*.

Narração do Conto

*Era uma vez um lenhador e uma lenhadora que tinham sete filhos, todos meninos. O mais velho só tinha dez anos e o caçula, apenas sete*¹¹¹. É

¹¹¹ Famílias grandes eram comuns na França do século XVII, apesar da alta mortalidade infantil.

de se espantar que o lenhador tivesse tido tantos filhos em tão poucos anos, mas, sua mulher não perdia tempo e costumava ter dois a cada vez¹¹²(). Eram muito pobres e seus filhos constituíam um fardo muito pesado já que nenhum deles podia ainda ganhar a vida. O que os afligia, também, é que o menor tinha uma saúde muito delicada e não falava uma palavra: tomavam por burrice o seu mutismo que era uma prova da bondade de sua alma(*). Como era muito pequenino e, ao nascer, não era maior do que o dedo polegar, passaram a chamá-lo de Pequeno Polegar. O pobre menino logo se tornou o saco de pancadas da casa e punham a culpa nele por tudo. No entanto, era o mais inteligente e esperto de todos os irmãos e, se falava pouco, escutava bastante.*

Veio um ano de miséria¹¹³ e a fome castigava tanto que o casal decidiu abandonar seus filhos. Uma noite, estando os meninos já deitados, o lenhador junto ao fogo com a mulher disse com o coração apertado de dor: “Como vês, não podemos mais alimentar nossos filhos. Não conseguiria vê-los morrer de fome diante dos meus olhos e, por isso, resolvi levá-los amanhã para a mata e deixá-los lá¹¹⁴. Será bem fácil, pois, enquanto estiverem se divertindo catando gravetos, só teremos de sumir sem que nos vejam”. “Ah!” exclamou a lenhadora, “então serias capaz de abandonar teus filhos?” Por mais que o marido lhe lembrasse toda a pobreza, ela não podia permitir semelhante coisa: era pobre, mas era a mãe das crianças. Entretanto, depois de refletir sobre a dor de vê-los morrer de fome, concordou e foi se deitar chorando.

O Pequeno Polegar escutou toda a conversa de seus pais, pois, desconfiado de que discutiam um assunto sério, levantou-se de sua cama silenciosamente e enfiou-se debaixo do tamborete onde estavam para poder ouvi-los sem que fosse visto por eles. Voltou a se deitar e não dormiu o resto da noite, pensando no que fazer. Levantou-se bem cedo e foi à beira de um riacho; ali encheu os bolsos de seixos brancos e voltou para casa.

¹¹² O sinal gráfico de asterisco faz menção às intervenções de Charles Perrault no decorrer do conto.

¹¹³ *Veio um ano de miséria.* Ao que parece, os contos de Perrault foram escritos numa época de grandes privações em que a fome, guerras e epidemias eram uma constante.

¹¹⁴ *Não conseguiria vê-los morrer de fome diante dos meus olhos e, por isso, resolvi levá-los amanhã para a mata e deixá-los lá* A proposta de abandono dos filhos parte do pai dos meninos e é amenizada por Perrault revestindo-a de um sentimento de piedade e compaixão.

Toda a família saiu e o Pequeno Polegar não revelou nada do que sabia aos irmãos. Foram para uma floresta muito densa, na qual, a uma distância de dez passos, uma pessoa não via a outra. O lenhador se pôs a cortar lenha e seus filhos a catar gravetos para fazer feixes. O pai e a mãe, vendo-os ocupados no trabalho, foram se distanciando aos poucos, e depois fugiram rapidamente por um atalho.

Quando os meninos se viram sozinhos, começaram a gritar e a chorar com toda força. O Pequeno Polegar deixou que gritassem, pois sabia de um jeito de voltar para casa: enquanto caminhava mata adentro, deixara cair pelo caminho os seixos brancos que tinha nos bolsos. Disse-lhes, então: "Não tenham medo, meus irmãos. Nossos pais nos deixaram, mas eu os levarei de volta para casa. Sigam-me".

Eles o seguiram e o Pequeno Polegar os conduziu para casa pelo mesmo caminho que os levara à floresta. A princípio, não se atreveram a entrar, apenas ficaram junto à porta, para ouvir o que seus pais diziam. Ora, mal o lenhador e a lenhadora chegaram em casa, o senhor da aldeia lhes enviou dez escudos que há muito lhes devia e com o qual eles não contavam mais. Isso lhes deu algum alento, já que estavam morrendo de fome. O lenhador mandou imediatamente sua mulher ao açougue¹¹⁵ e como havia muito tempo que não comiam carne, ela comprou três vezes além do necessário para alimentar duas pessoas. Depois de se fartarem, a lenhadora disse: "Ai, meu Deus! Onde estarão os nossos pobres filhos? Teriam uma ótima refeição com o que sobrou. Mas foste tu que os quiseste abandonar. Bem que falei que haveríamos de nos arrepender. O que estarão fazendo agora naquela floresta? Ai, meu Deus, decerto os lobos já os devoraram! Foste bem desumano por teres abandonado nossos filhos¹¹⁶."

O lenhador acabou perdendo a paciência, pois ela repetiu mais de vinte vezes que eles se arrependeriam e que ela bem que tinha avisado. Ele ameaçou dar-lhe uma surra caso ela não se calasse. Não que o lenhador não

¹¹⁵ O lenhador mandou imediatamente sua mulher ao açougue. Na França do século XVII, os camponeses, de modo geral, viviam de mingaus e ensopados, não tendo praticamente a oportunidade de comer carne, considerada um alimento de verdadeiro luxo.

¹¹⁶ Ai, meu Deus! Onde estarão os nossos pobres filhos? Mas foste tu que os quiseste abandonar. Bem que falei que haveríamos de nos arrepender. Foste bem desumano por teres abandonado nossos filhos A mãe tenta escapar de sua parcela de responsabilidade pelo abandono dos filhos atribuindo toda a culpa ao pai, recorrendo a Deus e se fazendo de vítima.

*estivesse mais aflito que sua esposa, mas ela o atazanava, e ele era como muitos outros homens, que gostam muito das mulheres que falam bem, mas que acha muito importunas as que querem ter sempre razão*¹¹⁷**. A lenhadora estava em prantos: “Ai meu Deus! Onde estarão agora meus filhos, meus pobres filhos?”*

Uma vez disse isso tão alto que os meninos que estavam à porta, ouvindo, puseram-se a gritar todos juntos: “Estamos aqui! Estamos aqui!”

Ela correu a abrir a porta e disse aos filhos abraçando-os: “Que alegria revê-los, meus queridos filhos! Devem estar cansados e com fome; e você, Pierrot, como estás enlameado, deixa-me lavarti”. Esse Pierrot era o filho mais velho e seu preferido porque tinha cabelos vermelhos como os dela()*.

Sentaram-se à mesa e comeram com tanto apetite que proporcionaram grande prazer aos pais e lhes contaram o medo que tinham sentido na floresta, falando quase sempre todos ao mesmo tempo. Os lenhadores estavam radiantes em ver toda a família reunida novamente, mas essa alegria durou pouco. Tão logo o dinheiro acabou, recaíram no sofrimento de antes e resolveram abandonar os filhos de novo; por segurança, desta vez, os levariam muito mais longe. Porém, não conseguiram conversar em segredo sem serem ouvidos novamente pelo Pequeno Polegar, que pensou resolver a situação como havia feito anteriormente. Apesar de ter se levantado bem cedo no dia seguinte para juntar os seixos, o Pequeno Polegar encontrou a porta fechada com duas voltas e não conseguiu sair de casa. Ficou sem saber como agir até que, ao observar a sua mãe dando a cada filho um pedaço de pão, ocorreu-lhe a idéia de usá-lo no lugar dos seixos para marcar o caminho por onde iriam passar. Assim pensando, enfiou no bolso o seu pedaço de pão.

O pai e a mãe levaram os meninos ao ponto mais denso e mais escuro da floresta e, ali chegando, enveredaram por um atalho deixando-os sozinhos. O Pequeno Polegar não se afligiu porque achava que encontraria facilmente seu caminho pelas migalhas de pão que havia espalhado por onde passara.

¹¹⁷ *ele era como muitos outros homens, que gostam muito das mulheres que falam bem, mas que acha muito importunas as que querem ter sempre razão.* Como se pode observar por este comentário de Perrault, existia um pensamento corrente impregnado de forte senso de orgulho masculino que negava à mulher direito semelhante ao do homem, entre eles o de se expressar demais.

No entanto, ficou muito surpreso quando não conseguiu encontrar uma só migalha: os pássaros haviam comido tudo.

Uma sensação de desespero tomou conta de todos; estavam em grandes apuros e, quanto mais andavam, mais se perdiam e se embrenhavam na floresta. A noite caiu e começou a soprar um vento forte que os deixou mais apavorados ainda. Tinham a impressão de ouvir, de todos os lados, uivos de lobos que se aproximavam para devorá-los. Quase não conversavam e nem ousavam virar a cabeça. Depois, desabou uma chuva forte que os encharcou até os ossos. A cada passo escorregavam e caíam na lama, de onde se levantavam imundos, sem saber o que fazer com as mãos.

Então, o Pequeno Polegar subiu ao alto de uma árvore para ver se descobria alguma coisa e, após virar a cabeça para todos os lados, avistou uma luz parecida com uma vela, mas que estava muito longe, do outro lado da floresta. Desceu da árvore e quando pisou o chão, para seu desconsolo, não viu nada. No entanto, depois de andar com os irmãos na direção em que vira a luz, viu-a de novo quando saía da mata. Finalmente, chegaram à casa onde estava a luz, não sem muitos temores porque a perdiam de vista cada vez que passavam por algum vale. Bateram à porta e uma simpática senhora veio abri-la. Ela perguntou o que queriam e o Pequeno Polegar explicou-lhe que eles eram pobres meninos que haviam se perdido na floresta e que precisavam de um lugar para dormir, por caridade. A mulher, vendo-os tão bonitinhos, começou a chorar e lhes disse: “Ai, pobres meninos, aonde vieram parar? Não sabem que esta é a casa de um ogro que come criancinhas?”.

“Ai, senhora!” respondeu-lhe o Pequeno Polegar que tremia feito vara verde, como os irmãos¹¹⁸. “Que faremos nós? Com toda certeza os lobos da floresta nos comerão esta noite, se a senhora não nos abrigar em sua casa. E sendo assim, preferimos que o senhor seu marido nos coma. Pode ser que, se a senhora pedir, ele tenha piedade de nós”.

A mulher do ogro, acreditando que conseguiria esconder os meninos de seu marido até a manhã seguinte, já que havia um carneiro inteiro no espeto para a ceia dele, deixou-os entrar e levou-os para se esquentarem junto da

¹¹⁸ *que tremia feito vara verde*. Interessante essa tradução de Maria Luiza Borges, do livro de Maria Tatar, que faz uso de uma expressão popular e também se apropria do folclore.

lareira. Quando começaram a se aquecer, ouviram três ou quatro pancadas fortes à porta. Era o ogro que estava de volta.

No mesmo instante, a mulher escondeu os meninos debaixo da cama e foi abrir a porta. O ogro perguntou, primeiro, se a ceia estava pronta e se ela já havia buscado o vinho; em seguida sentou-se à mesa. O carneiro ainda estava sangrando, o que agradou profundamente ao gigante, mas ele farejou à esquerda e à direita dizendo sentir cheiro de carne fresca.

“Com certeza”, respondeu a mulher, “o que estás sentindo é cheiro desse bezerro que acabo de limpar”.

“Sinto cheiro de carne fresca, repito, replicou o ogro olhando de soslaio para a mulher”. E há alguma coisa errada aqui, que eu não estou entendendo”. Assim dizendo, deixou a mesa e foi direto para a cama.

“Ah!” disse. “Então querias me enganar, maldita mulher! Não sei o que me impede de te comer também. O que te vale é seres dura como uma mula velha. Mas aqui está a caça que veio a calhar para os três ogros, amigos meus, que um dia destes vêm jantar comigo”.

E puxou um por um os meninos que estavam escondidos debaixo da cama. Os pobres coitados ajoelharam, pedindo-lhe perdão. Mas estavam lidando com o mais cruel de todos os ogros que, longe de sentir piedade, já os devorava com os olhos e dizia à mulher que seriam saborosos pitéus acompanhados por um bom molho¹¹⁹. Foi pegar um enorme facão e, aproximando-se dos pobres meninos, afiou-o numa pedra comprida que segurava com a mão esquerda. Já havia agarrado um deles quando sua mulher interveio:

“Que vais fazer a esta hora? Não há tempo bastante amanhã cedo?”.

“Cala a boca”, disse o ogro. “Matando-os hoje, amanhã estarão mais macios”.

“Mas ainda há tanta carne”, insistiu a mulher, “tem um bezerro, dois carneiros e a metade de um porco”.

“Tens razão”, disse o ogro. “Faze-os cear para que não emagreçam e leva-os para a cama”.

¹¹⁹ Aqui, como na menção ao molho *Robert*, nota 35, nota-se uma referência à tradição gastronômica francesa que tem na iguaria de seus molhos um de seus maiores segredos.

A boa mulher ficou bastante aliviada e lhes deu uma boa ceia, mas os meninos não conseguiram comer nada, tal o pavor que sentiam. Quanto ao ogro, voltou a beber, muito feliz e satisfeito com a fina iguaria que pretendia oferecer aos amigos. Bebeu uma dúzia de copos a mais do que de costume e o vinho lhe subiu um pouco à cabeça obrigando-o a ir se deitar.

O ogro tinha sete filhas ainda crianças. Essas ogrinhas tinham uma cor muito bonita pois, a exemplo do pai, só comiam carne fresca. Em compensação, os olhos eram pequenos, cinzentos e arredondados, o nariz adunco e a boca enorme com dentes bem afiados e distantes uns dos outros. Ainda não eram muito malvadas, mas prometiam bastante, pois já mordiam criancinhas para lhes chupar o sangue ().*

As sete ogrinhas tinham ido dormir cedo e estavam todas num grande leito, cada uma com uma coroa de ouro na cabeça. Havia, no mesmo quarto, uma outra cama do mesmo tamanho e foi nela que a mulher do ogro colocou os meninos para dormir. Em seguida, foi se deitar ao lado do marido.

O Pequeno Polegar, que havia observado as coroas de ouro na cabeça das filhas do ogro e, temendo que ele se arrependesse de não os ter degolado logo, levantou-se no meio da noite, de mansinho, e trocou os gorros de seus irmãos e o seu pelas coroas das ogrinhas. Queria que o gigante os tomasse pelas filhas e elas por eles aos quais pretendia degolar. Tudo deu certo, conforme previra: o ogro, ao acordar à meia noite, arrependido de ter deixado para o dia seguinte o que poderia ter feito na véspera, saltou depressa da cama e, pegando o facão, disse decidido: “Vamos ver como se comportam os engraçadinhos. Não hesitarei novamente!”

Em seguida, subiu, tateando, ao quarto das filhas, e aproximou-se da cama onde estavam os meninos. Todos estavam dormindo, exceto o Pequeno Polegar que ficou paralisado de medo ao sentir a mão do ogro apalpando a sua cabeça, como apalpara a de todos os seus irmãos. O ogro, ao sentir as coroas de ouro, observou: “Realmente, eu ia fazer um belo trabalho. Acho que bebi demais ontem à noite”. Em seguida, foi até a cama das filhas onde, ao sentir o gorrinho dos meninos, disse: “Ah, aqui estão os rapazinhos! Não perderei tempo!” Dizendo essas palavras, degolou, sem vacilar, o pescoço de cada uma de suas filhas. Muito exultante, voltou a se deitar ao lado da mulher.

Logo que ouviu o ogro roncar, o Pequeno Polegar acordou os irmãos e mandou que se vestissem rapidamente e o seguissem. Desceram pé ante pé até o jardim e pularam o muro. Correram quase a noite toda, sempre a tremer, e sem saber para onde ir.

Ao acordar, no dia seguinte, o ogro disse à mulher: “Vai lá em cima ‘aprontar’ aqueles peraltas de ontem à noite”. A mulher ficou muito surpresa com a benevolência do marido sem desconfiar o que ele queria dizer com ‘aprontar’. Certa de que a mandara vestir os meninos, subiu ao segundo andar onde, horrorizada, viu suas sete filhas degoladas se esparramando em sangue. Logo desmaiou, pois esse é o expediente que quase todas as mulheres usam em circunstâncias semelhantes(). O ogro, notando uma grande demora de sua mulher para executar o serviço, resolveu subir ao quarto para ajudá-la e não ficou menos pasmo quando viu aquela cena medonha. “Ah! O que eu fiz?!” exclamou. “Eles vão me pagar, aqueles infelizes, e é já”.*

Atirou um pote de água na cara da mulher e vendo-a voltar a si gritou-lhe: “Dá-me aqui as minhas botas de sete léguas”, disse, “para eu ir atrás daqueles moleques”.

Saiu para o campo e depois de correr muito por todos os lados, acabou por encontrar o caminho pelo qual andavam os pobres meninos. Eles não estavam a mais de cem passos da casa de seus pais quando viram o ogro que ia de montanha a montanha numa só passada e atravessava rios tão facilmente como se fossem um regato. O Pequeno Polegar, vendo um rochedo oco perto de onde estavam, escondeu-se ali com seus irmãos, sem deixar de espionar os movimentos do gigante.

O ogro, cansado da longa e inútil caminhada, pois as botas cansam muito quem as usa(), quis descansar e, por acaso, foi sentar-se sobre o rochedo onde os meninos estavam escondidos. Por encontrar-se exausto, depois de algum tempo dormiu, e começou a roncar tão horivelmente que provocou nos meninos o mesmo pavor da ocasião em que ele, com o facão na mão, quase os degolou. O Pequeno Polegar não teve tanto medo e disse aos irmãos que corressem depressa para casa, enquanto o ogro dormia profundamente, e que não se preocupassem com ele. Os irmãos obedeceram e foram rápido para casa.*

Depois de se aproximar do ogro, o Pequeno Polegar lhe tirou as botas bem devagar, calçando-as na hora. As botas eram muito grandes e largas, mas, como eram mágicas, tinham o poder de aumentar ou diminuir de acordo com quem as calçasse, de forma que se adequaram perfeitamente a seus pés, como se tivessem sido feitas para ele. Em seguida, foi direto à casa do gigante onde encontrou a mulher dele aos prantos, junto às filhas degoladas.

“O seu marido”, disse-lhe o Pequeno Polegar, “corre grande perigo porque foi capturado por um bando de ladrões que o juraram de morte se ele não lhes der todo o ouro e toda a prata que possui. No momento em que estavam com o punhal na sua garganta, ele me viu e me suplicou que viesse avisá-la da situação em que se encontra. Disse para a senhora me dar tudo o que ele tem de valor, sem guardar nada, pois do contrário o matarão sem misericórdia. Como o assunto é urgente, ele quis que eu usasse essas botas de sete léguas para agir depressa e para que a senhora acreditasse em mim”.

A boa mulher, muito assustada, logo lhe deu tudo que tinha, pois, aquele ogro, apesar de comer criancinhas, era um bom marido(). O Pequeno Polegar, carregando todas as riquezas do ogro, regressou à casa de seu pai onde foi recebido com muita alegria.*

Muita gente não concorda com esta última circunstância e entende que o Pequeno Polegar nunca tenha roubado o ogro e que, na verdade, ele nunca sentiu remorsos por lhe tomar as botas de sete léguas porque o ogro as usava apenas para correr atrás das criancinhas. Essas pessoas garantem, de fonte segura por terem comido e bebido na casa do lenhador, que, depois de conseguir as botas mágicas, o menino astuto foi à corte apresentar seus serviços ao rei, que estava muito apreensivo pela falta de notícias de um exército que se encontrava a duzentas léguas de distância dali¹²⁰. Eles afirmam que o Pequeno Polegar teria dito ao rei que, se Sua Majestade o desejasse, traria notícias do exército antes do final daquele mesmo dia. O soberano lhe prometeu uma grande soma de dinheiro se ele conseguisse tal proeza e o Pequeno Polegar trouxe as notícias naquela tarde mesmo, tornando-se conhecido por essa primeira façanha e conquistando tudo o que desejava. O rei o pagava muito bem para levar as suas ordens ao exército e

¹²⁰ duzentas léguas de distância dali. Esta distância equivale a mil quilômetros.

uma infinidade de damas lhe dava boa quantia para terem notícias de seus amantes; e era com elas que ele ganhava mais(). Havia algumas mulheres que o incumbiam de levar cartas aos maridos, mas o pagavam tão mal, e isso rendia tão pouco, que ele não se dignava levar em conta essa fonte de renda (*).*

Depois de ter exercido, durante algum tempo, o ofício de mensageiro e de ter acumulado uma boa fortuna, o Pequeno Polegar voltou para a casa de seus pais sendo recebido com imensa alegria. Assegurou o conforto de toda a família com a compra de cargos recém-criados para o pai e para os irmãos, deixando todos bem estabelecidos, e confirmou sua excelente posição na corte.

MORALIDADE¹²¹

Ninguém sói afligir-se imensamente
De que venham os ilhós irmanados,
Se todos saem belos, caprichados
E com um exterior resplandecente;
Mas se um deles é débil
E nenhuma palavra diz, é flébil,
E também desprezado e escarnecido;
Entretanto, já tem acontecido
De a pobre criatura
Dar à família a mais alta ventura.

¹²¹ Esta moralidade foi extraída do livro PERRAULT, Charles. *op. cit.* nota 16, p.179.

2. 2. 3 – A Bela e a Fera, de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont.

A Bela e a Fera é um conto conhecido praticamente por todas as culturas e apresenta duas personagens com características antagônicas que são obrigadas a conviver e que aprendem a se amar superando obstáculos, dentre eles, o da aparência física.

Numa época em que o casamento imposto e movido por interesses era uma prática comum, é possível imaginar a elaboração dessa história como um alento às moças desesperadas com as suas “feras”; uma forma literária de consolo que pudesse aplacar seus sonhos e minimizar seus temores e angústias em relação à corte e ao casamento, encorajando as jovens a encontrar na riqueza a sua maior conquista.

A memória da cultura ocidental tem no mito *Eros e Psique* a interpretação escrita mais antiga do conto *A Bela e a Fera*. Publicado no século II d.C. em *Metamorfoses de Lúcio*¹²², obra também conhecida como *O Asno de Ouro*, esse

¹²² Como o próprio nome indica, *Metamorfoses* trata das “transformações” ocasionadas pelo amor e pelo sexo e de suas conseqüências desastrosas quando cada etapa do processo não é devidamente respeitada. Essa obra de Apuleius serviu como inspiração tanto a artistas plásticos, dentre eles Giulio Romano (1492 – 1546), François Gerard (1770 – 1873) e Carpeaux (1827 –

mito remete a fontes ainda mais remotas e foi escrito, em latim, pelo retórico Apuleius de Madaura. A versão mais conhecida de *A Bela e a Fera*, hoje, é de Madame Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, escrita em 1756 para uma revista francesa feminina e que, por obter grande sucesso, acabou sendo traduzida para a *The Young Misses Magazine*, em 1761. Parecendo querer incutir nas moças do século XVII um modelo de casamento fundamentado na obediência e na resignação, esse conto propõe a *virtude* como um valor acima de qualquer outro, através da qual se pode superar obstáculos como a feiúra ou a inteligência, devendo prevalecer, em qualquer circunstância. Através da personagem *Bela*, que afirma que “os sentimentos de respeito, amizade e gratidão são suficientes para um bom casamento”¹²³, madame Beaumont estimula o conformismo e a renúncia como quesitos essenciais a um relacionamento saudável e satisfatório .

O conto *A Bela e a Fera* foi reescrito abaixo a partir da versão do livro de Maria Tatar¹²⁴.

Narração do Conto

Era uma vez um rico negociante¹²⁵ que vivia com seus seis filhos, três rapazes e três moças¹²⁶. Por ser um homem inteligente¹²⁷, não poupou

1875) quanto a compositores como Jean-Baptiste Lully (1632 – 1687) e César Frank (1822 – 1890).

BETTELHEIM, Bruno. *op. cit.* nota 17, p.342-349.

MITOLOGIA. São Paulo: Abril, 1973. p. 33-48.

¹²³ TATAR, Maria, *op. cit.* nota 9, p.64.

¹²⁴ TATAR, Maria, *op. cit.* nota 9, p.66-83.

¹²⁵ *um rico negociante*. Este conto de fadas, ao contrário da maioria, apresenta uma família tipicamente burguesa de classe alta, que começa a emergir na França pré-revolucionária.

¹²⁶ *que vivia com seus seis filhos, três rapazes e três moças*. Conforme já foi dito, era muito comum, no século XVII, famílias com grande número de filhos.

despesas para educar seus filhos e deu-lhes uma excelente instrução. Suas filhas eram muito bonitas, mas a caçula, especialmente, despertava grande admiração¹²⁸. Quando era criança, sempre se referiam a ela como “a pequena bela” e, assim, o apelido Bela permaneceu, deixando suas irmãs bastante enciumadas¹²⁹.

Bela não apenas era mais atraente do que as irmãs, como também tinha uma índole melhor do que a delas. As duas mais velhas se orgulhavam de serem ricas, achavam-se grandes damas e evitavam se misturar com as filhas de outros comerciantes. Só gostavam da companhia de pessoas nobres. Todos os dias saíam a passeio e sempre freqüentavam teatros e bailes, zombando da irmã caçula que passava grande parte de seu tempo lendo bons livros¹³⁰.

Como se sabia o quanto essas moças eram ricas, vários negociantes igualmente abastados se interessavam em casar com elas. As duas mais velhas respondiam que nunca se casariam, a não ser que fosse com um duque ou, pelo menos, com um conde. Bela, de modo bem diferente, agradecia com delicadeza aos que queriam desposá-la e dizia que era muito jovem e que desejava fazer companhia ao pai por alguns anos¹³¹.

Até que um dia, de repente, o negociante perdeu toda sua fortuna, restando-lhe apenas uma pequena casa no campo, bem longe da cidade. Desnortado, disse às filhas¹³² que teriam de morar lá e trabalhar como camponeses para sobreviver. As duas mais velhas responderam que não

¹²⁷ *Por ser um homem inteligente.* A inteligência é, nesse início, ressaltada como uma qualidade do pai, mas será, no decorrer do conto, questionada como uma virtude pouco importante na relação de um casal.

¹²⁸ *mas a caçula especialmente despertava grande admiração.* Como no mito *Eros e Psique*, o rei tinha três filhas das quais a caçula, *Psique*, era tão venerada por sua beleza, que acabou despertando a ira da deusa *Afrodite*.

¹²⁹ *deixando suas irmãs bastante enciumadas.* Da mesma forma que as personagens *Cinderela* e *Branca de Neve*, *Bela* sofre o escárnio de suas irmãs por causa de sua beleza e é constantemente desprezada e espezinhada por elas.

¹³⁰ *lendo bons livros.* É bastante insólito em personagens de contos de fadas, principalmente nas personagens femininas, o interesse pela leitura; de modo geral, a elas são reservadas as atividades servis da casa explicitando sua condição hierarquicamente inferior.

¹³¹ *desejava fazer companhia ao pai por alguns anos.* De acordo com interpretação de Bruno Bettelheim, o conto sugere a ligação edípica de *Bela* com seu pai cujo afeto é transferido, posteriormente, para a *Fera*. Ao contrário do mito *Eros e Psique*, que trata do amor destrutivo de *Afrodite* pelo filho, o conto *A Bela e a Fera* se reveste de um apego sincero e amoroso entre as personagens *Bela*, pai e *Fera*. BETTELHEIM, Bruno. *op.cit.* nota 17, p.342-349.

¹³² Na verdade, o núcleo familiar de *Bela* é compreendido por seu pai e pelas suas duas irmãs; os irmãos pouco participam do conflito do conto.

deixariam a cidade porque tinham inúmeros admiradores que se casariam com elas mesmo sem fortuna. Mas estavam enganadas: seus antigos admiradores não queriam saber delas, agora que estavam pobres. E, como ninguém as estimava, devido à sua arrogância, dizia-se: “Que banquem as grandes damas agora, pastoreando carneiros”. Ao mesmo tempo, todo o mundo comentava: “Quanto à Bela, temos muita pena de sua desgraça. É uma moça tão boa! Fala com os pobres com tanta bondade”¹³³, é tão meiga, tão virtuosa...”

Mesmo sem dinheiro, houve vários pretendentes que surgiram querendo se casar com Bela, mas ela lhes explicou que não teria coragem de abandonar o pai na miséria e que iria para o campo ajudá-lo no trabalho. No início, a pobre Bela ficara muito aflita por perder seus bens, mas depois pensara: “Por mais que eu chorasse, isso não me devolveria a minha fortuna. Tenho de tratar de ser feliz sem ela”.

Já instalados na casa de campo, o comerciante e as três filhas se ocuparam lavrando a terra. Bela se levantava às quatro horas da madrugada e se apressava em limpar a casa e preparar o café da manhã para toda a família¹³⁴. No começo, foi tudo muito difícil, pois não estava acostumada a trabalhar como uma criada; passados dois meses, no entanto, tornou-se mais resistente e o trabalho árduo lhe deu uma ótima saúde. Quando terminava seus afazeres, lia, tocava cravo ou fiava enquanto cantava¹³⁵. Suas duas irmãs, em contrapartida, morriam de tédio: levantavam-se às dez da manhã, passeavam o dia inteiro e lamentavam a perda de seus belos vestidos e das antigas companhias¹³⁶.

“Aí está nossa caçula”, diziam entre si. “Tem uma alma tão grosseira e é tão idiota que está contente com sua triste situação”.

¹³³ *É uma moça tão boa! Fala com os pobres com tanta bondade, é tão meiga, tão virtuosa.* A bondade é ressaltada como uma virtude incomparável e será muito enfatizada nesse conto.

¹³⁴ *Bela se levantava às quatro horas da madrugada e se apressava em limpar a casa e preparar o café da manhã para toda a família.* As tarefas domésticas, aqui, têm ligação com uma etapa mais avançada de crescimento na vida de *Bela* mostrando sua capacidade de cuidar, de se envolver no trabalho e, conseqüentemente, de estar apta ao matrimônio.

¹³⁵ *lia, tocava cravo ou fiava enquanto cantava.* Apesar de seu empenho em relação aos afazeres domésticos, *Bela* se permite, também, tempo para atividades que denotam seu gosto pela arte e pela cultura.

¹³⁶ *levantavam-se às dez da manhã, passeavam o dia inteiro e lamentavam a perda de seus belos vestidos e das antigas companhias.* A vaidade das vilãs dos contos de fadas ocupa lugar de destaque entre seus pecados e se contrapõe às qualidades da heroína que se distingue pelo caráter nobre, pela compaixão e pela ética de trabalho.

O bom negociante não pensava como as filhas e sabia que Bela era uma moça especial, diferente das irmãs. Admirava sua conduta e, sobretudo, sua paciência com as irmãs que, além de lhe deixar todo o trabalho doméstico, insultavam-na a todo instante.

Depois de um ano no campo, o negociante recebeu uma carta informando que um navio, que trazia mercadorias suas, acabara de atracar com segurança no porto. Essa notícia provocou grande rebuliço entre as suas filhas mais velhas que não viam a hora de deixar a vida enfadonha do campo. Quando o pai estava já de saída para a viagem, alcançaram-no e suplicaram que lhes trouxesse vestidos, golas de pele, perucas e todo tipo de bugiganga. Bela não lhe pediu nada, pois pensou consigo mesma que todo o dinheiro recebido com as mercadorias não seria suficiente para comprar tudo o que as irmãs desejavam.

“Não quer que eu lhe traga nada?”

“Já que tem a bondade de pensar em mim, poderia me trazer uma rosa¹³⁷, pois essa flor não cresce aqui?”

O bom negociante partiu. Ao chegar ao porto, entretanto, descobriu que havia problemas legais com suas mercadorias e teve que se conformar em voltar para casa tão pobre quanto antes. Só lhe faltavam cinquenta quilômetros para chegar em casa e ele já sentia o prazer de rever as filhas. Porém, antes, precisava atravessar um grande bosque e acabou se perdendo. Nevava bastante e o vento era tão forte que o derrubou duas vezes do cavalo. Ao cair da noite, pensou que morreria de fome ou de frio, ou que seria comido pelos lobos que ouvia uivando á sua volta.

Até que, no final de uma alameda de árvores, viu uma luz bem forte, mas que parecia muito distante. Seguiu naquela direção e observou que a luz vinha de um grande palácio, todo iluminado. O negociante, então, agradeceu a Deus e tratou de chegar logo àquele lugar. Ficou surpreso por não encontrar ninguém nos pátios e seu cavalo, que o seguia, vendo um estábulo grande e vazio, entrou. O animal, morto de fome, não resistiu ao feno e à aveia que encontrou e pôs-se a comer avidamente. O negociante o amarrou no estábulo e se dirigiu ao palácio. Também não havia ninguém, mas, ao entrar num

¹³⁷ Desejar, receber ou dar uma rosa, segundo Bettelheim, são manifestações simbólicas do amor permanente de *Bela* pelo pai e dele por ela. BETTELHEIM, Bruno. *op. cit.* nota 17, p.324.

amplo salão, encontrou um bom fogo e uma mesa farta com prato e talheres para uma só pessoa. Estando completamente encharcado, aproximou-se do fogo para se aquecer e pensou: “O dono deste palácio ou seus criados me perdoarão a liberdade que tomei e, certamente, logo vão aparecer”.

Esperou um longo tempo até que, quando soaram onze horas e ninguém aparecia, não resistiu mais à fome: pegou um frango e comeu-o em duas mordidas, tremendo. Tomou, também, algumas taças de vinho e, mais bem-disposto, saiu do salão e atravessou várias outras salas magnificamente mobiliadas. Finalmente, encontrou um quarto e, como já passava da meia-noite e estava realmente exausto, resolveu fechar a porta e se deitar.

Quando acordou, no dia seguinte, já eram dez horas da manhã. Para sua surpresa, encontrou uma roupa limpa no lugar da sua, toda suja e estragada. “Com certeza”, pensou, “este palácio pertence a uma boa fada que sentiu pena de mim”.

Olhou pela janela e não viu mais neve; observou as alamedas com flores que encantavam a vista. Voltou para o salão onde ceava na véspera e percebeu uma mesinha com chocolate quente.

“Muito obrigado, senhora Fada”, disse em voz alta “por ter tido a bondade de me oferecer este chocolate”.

Depois de tomar seu chocolate, o negociante foi à procura de seu cavalo. Ao passar por um canteiro de rosas, lembrou-se do pedido de Bela e colheu algumas para ela. No mesmo instante, ouviu um estrondo e um monstro incrivelmente horripilante se aproximou, fazendo-o quase desmaiar.

“O senhor é muito ingrato”, disse-lhe com voz ameaçadora. “Salvei a sua vida, recebi-o em meu palácio e, para total decepção, queria roubar as minhas rosas que tanto aprecio? Só a morte pode reparar essa falta. Dou-lhe quinze minutos para pedir perdão a Deus”.

O negociante caiu de joelhos e suplicou à Fera: “Perdoai-me, Vossa Alteza, não tinha intenção de vos ofender colhendo essas rosas; estava, apenas atendendo ao pedido de uma de minhas filhas¹³⁸”.

“Não me chamo Vossa Alteza”, respondeu o monstro, “mas Fera. E não gosto de elogios, muito mais me agrada quem diz o que pensa. Por isso não

¹³⁸ O pedido ingênuo e modesto da filha caçula, nos contos de fadas, é freqüentemente usado como desencadeador de vários contratempos que impulsionam toda a trama.

tente me comover com bajulações. Mas disse que tem filhas. Disponho-me a perdoá-lo com a condição de que uma delas se ofereça voluntariamente para morrer em seu lugar. Portanto, pode partir, mas se nenhuma de suas filhas se prontificar a morrer por você, quero que jure retornar em três dias”.

O bom homem não tinha nenhuma intenção de sacrificar nenhuma de suas filhas àquele monstro, mas pensou: “Pelo menos terei o prazer de abraçá-las uma última vez”. Desta forma, jurou que voltaria e a Fera liberou-o para ir embora. “Mas não quero que vá de mãos vazias. Vá ao quarto onde dormiu e lá encontrará um grande cofre vazio; coloque dentro tudo o que quiser que mandarei levá-lo à sua casa”.

Logo que a Fera se afastou, o comerciante pensou: “Se tenho de morrer, terei o consolo de deixar alguma coisa para minhas pobres filhas”.

Pensando assim, voltou ao quarto onde dormira e, ali, encontrando grande quantidade de moedas de ouro, encheu com elas o cofre do qual a Fera lhe falara. Fechou-o, foi buscar seu cavalo e deixou o palácio com uma tristeza imensa, proporcional à alegria de quando entrara nele. O cavalo escolheu, instintivamente, uma das trilhas da floresta e, em poucas horas, o negociante chegou em casa.

Suas filhas se reuniram em torno dele, mas em vez de se alegrar com seus carinhos, o negociante pôs-se a chorar ao revê-las. Tinha na mão as rosas que colhera para Bela e, ao entregá-las a ela disse: “Bela, guarde essas rosas; elas me custaram muito caro”. E então, contou à sua família a aventura que vivera. Ao ouvir o relato do pai, as filhas mais velhas lançaram insultos a Bela que não chorava: “Vejam o resultado do orgulho desta criatura. Por que não pediu artigos de beleza como nós? Mas não, tem que ser sempre diferente. Vai causar a morte de nosso pai e nem, ao menos, é capaz de derramar uma só lágrima”.

“Seria completamente inútil”, retrucou Bela. “Por que eu choraria a morte de meu pai se ele não vai morrer? Já que o monstro está disposto a aceitar uma de nós no lugar dele, vou me entregar à sua fúria. Estou muito feliz porque, morrendo, terei a alegria de salvar meu pai e de lhe provar todo o meu afeto¹³⁹”.

¹³⁹ terei a alegria de salvar meu pai e lhe provar todo o meu afeto. Aqui se mostra, mais uma vez, a ligação edípica entre Bela e seu pai.

“Não, minha irmã”, replicaram os seus três irmãos¹⁴⁰. “Você não vai morrer. Vamos encontrar esse monstro e perecer em suas garras se não conseguirmos matá-lo”.

“Não contem com isso, meus filhos”, disse-lhes o pai. “A força da Fera é tamanha que seria impossível matá-lo. Fico comovido com o bom coração de Bela, mas não quero expô-la à morte. Estou velho e não me resta muito tempo de vida; portanto, perderei apenas alguns anos e só lamento por vossa causa, meus filhos queridos”.

“Não irá a esse palácio sem mim”, insistiu Bela. “Não pode me impedir de segui-lo. Embora seja jovem, não sou muito apegada à vida e prefiro ser devorada por esse monstro a morrer pela dor de perdê-lo¹⁴¹”.

Foi inútil argumentar. Bela estava decidida a partir com o pai para o palácio. A idéia agradou às suas irmãs, pois tinham muita inveja das virtudes da caçula. O negociante estava tão entregue à dor da perda, que acabou por esquecer completamente do cofre com as moedas de ouro e ficou muito espantado de, ao se deitar, deparar-se com ele junto à sua cama. Preferiu não contar aos filhos sobre a fortuna que tinha consigo porque as moças o importunariam para voltar para a cidade e ele queria ficar no campo. Confiou o segredo apenas a Bela que, por sua vez, mencionou a visita de dois fidalgos interessados em casar com suas irmãs. Ela pediu ao pai que as casasse; gostava das irmãs, apesar de tudo, e as perdoava de coração por tudo que lhe haviam feito¹⁴².

As duas moças malvadas esfregaram cebola nos olhos para chorar quando Bela partiu com o pai; os irmãos e o pai, esses sim, choraram de verdade. Somente Bela não chorou, pois não queria aumentar a dor de seus familiares.

Tomaram o caminho do palácio e, à noite, puderam vê-lo todo iluminado, como da primeira vez. Deixando o cavalo sozinho no estábulo, Bela e o pai entraram no grande salão onde encontraram uma mesa muito bem

¹⁴⁰ De uma hora para outra os três irmãos retornam à trama da história.

¹⁴¹ *prefiro ser devorada por esse monstro a morrer pela dor de perdê-lo.* De acordo com Bettelheim, aqui se configura completamente a ligação edípica entre Bela e seu pai. Ele é o responsável pela união da filha com a Fera e a filha somente concorda em ir para o palácio por amor ao pai, um amor ainda infantil que, gradativamente, será transformado num amor livre e maduro. BETTELHEIM, Bruno. *op. cit.* nota 17, p.322-325.

¹⁴² Assim como *Cinderela*, Bela se mostra extremamente generosa e perdoa suas irmãs sem nenhum rancor.

servida, preparada para duas pessoas. O negociante não tinha vontade de comer, mas Bela, esforçando-se para parecer tranqüila, sentou-se à mesa e o serviu. Ela pensou: “A Fera quer me engordar antes de me comer, visto que me serve esta bela refeição”. Assim que acabaram de cear ouviram um forte barulho e o negociante disse adeus à filha, chorando; sabia que a Fera se aproximava. Bela não pôde conter um arrepio quando viu aquela figura pavorosa, mas controlou-se e, quando o monstro lhe perguntou se viera por vontade própria respondeu-lhe, tremendo, que sim.

“Você é muito bondosa”, disse-lhe a Fera “e sou-lhe muito grato. Quanto ao senhor, meu bom homem, parta pela manhã e nunca mais ouse voltar aqui. Adeus, Bela”.

“Adeus, Fera”, ela respondeu, e o monstro se retirou de imediato.

“Ah, minha filha!” disse o negociante abraçando Bela. “Estou quase morto de pânico. Acredite no seu pai, deixe-me ficar aqui”.

“Não, meu pai”, Bela respondeu com firmeza. “O senhor partirá amanhã cedo e me deixará aqui. Talvez, lá no céu, tenham piedade de mim”.

Os dois se recolheram pensando que não conseguiriam dormir durante a noite; entretanto, mal acabaram de se deitar, seus olhos se fecharam. Durante seu sono, apareceu para Bela uma dama que lhe disse: “Estou contente com sua atitude, Bela. Seu bom coração, oferecendo a própria vida para salvar a do seu pai, não ficará sem recompensa”.

Ao acordar, Bela contou seu sonho ao pai que, apesar de um pouco menos desolado, soluçou desesperadamente ao se despedir de sua filha querida.

Ao se ver sozinha, Bela sentou-se no salão e começou a chorar também. Mas como era muito fervorosa, colocou-se nas mãos de Deus e decidiu não se atormentar durante o pouco tempo de vida que lhe restava. Estava convicta de que a Fera iria devorá-la ao cair da noite.

Enquanto esperava, resolveu andar pelo palácio e não pôde deixar de admirar sua beleza. E qual não foi o seu espanto ao encontrar, escrito numa porta Aposentos de Bela? Abriu-a num impulso e ficou fascinada com tanta suntuosidade; porém, o que mais lhe agradou foi um armário cheio de livros e um cravo à sua disposição.

“Não querem que eu me aborreça”, murmurou. Mas logo em seguida pensou: “Se eu fosse ficar aqui apenas um dia não estariam me oferecendo tantos presentes”. Esse pensamento a animou. Abriu um armário e viu um livro com letras douradas no qual estava escrito: “Vossos desejos são ordens. Aqui, sois a rainha e a senhora”.

“Pobre de mim!” pensou, com um suspiro. “Tudo que desejo é rever meu pai e saber o que está fazendo agora”. Foi apenas um pensamento, mas qual não foi a sua surpresa, quando, ao olhar para um espelho, viu nele refletida a imagem de seu pai que chegava em casa com um semblante profundamente abalado. Suas irmãs iam ao encontro dele, mas, apesar dos esforços para parecerem tristes, percebia-se grande contentamento pela perda da irmã caçula. Num instante, as imagens desapareceram do espelho, e Bela sentiu que a Fera era bastante condescendente e que não precisava temê-lo.

Ao meio-dia encontrou a mesa posta e, enquanto almoçava, ouviu uma excelente música, embora não visse ninguém. À noite, ao se sentar à mesa, ouviu um estranho ruído feito pela Fera e não pôde refrear um calafrio.

“Bela”, perguntou o monstro, “incomodo se a vejo cear?”¹⁴³

“É o senhor quem reina neste castelo” respondeu-lhe Bela tremendo.

“Não”, rebateu a Fera, “não há aqui outra senhora além de Bela. Caso a esteja aborrecendo, basta uma palavra sua e vou-me embora. Diga, a senhorita me acha muito feio?”

“Acho sim”, disse Bela. “Não sei mentir, mas acredito que seja muito bom”.

“Tem razão”, disse o monstro, “mas, além de feio, não tenho inteligência; na verdade não passo de um animal”.

“Não pode ser um animal se acha que não tem inteligência”, replicou Bela. “Um tolo nunca sabe que é tolo”.

“Então coma, Bela”, disse o monstro, “e trate de não se aborrecer na sua casa. Tudo isto é seu e eu ficaria desolado de não a ver feliz”.

“O senhor é muito bondoso”, disse Bela. “Confesso que seu coração me agrada bastante e, quando penso nele, o senhor não me parece tão feio”.

¹⁴³ O diálogo que se segue, com uma tendência filosófica pouco comum aos contos de fadas, apresenta reflexões sobre a beleza, a virtude e a inteligência.

“Oh! senhorita”, respondeu a Fera. “Eu tenho um bom coração, mas eu sou um monstro”.

“Existem, certamente, homens mais monstruosos que o senhor”, disse Bela. “Gosto mais do senhor com essa feição do que daqueles que, ostentando uma aparência de homem, escondem um coração falso, corrompido e ingrato”.

“Se eu fosse inteligente eu lhe agradeceria com um grande elogio, mas eu sou apenas uma besta”.

Bela ceou com grande apetite e quase não sentia mais medo do monstro. Mas esteve a ponto de morrer de susto quando a Fera lhe perguntou:

“Bela, aceita ser minha esposa?”

Ficou algum tempo em silêncio; tinha medo de provocar a cólera do monstro recusando-o. Mesmo assim, disse, tremendo:

“Não, Fera”.

No mesmo instante, o pobre monstro deu um suspiro profundo e arfou de forma tão medonha que o som ecoou por todo o palácio. Mas Bela logo se tranqüilizou, ao ouvir da Fera “Adeus, Bela”, que saiu do salão, virando-se a toda hora para olhá-la mais uma vez.

Ao se ver sozinha, Bela sentiu grande compaixão por aquele monstro. “Ai”, pensou, “é mesmo pena que seja tão feio. Parece ter um ótimo coração!”

Bela passou três meses naquele palácio, em total tranqüilidade. Todas as noites, a Fera lhe fazia uma visita distraíndo-a durante a ceia, embora não fosse propenso a conversas espirituosas. Sua freqüente presença fizera Bela se acostumar à sua feiúra e esperar, consultando o relógio, pelo momento de encontrar a Fera, por volta das nove horas¹⁴⁴. Apenas uma coisa incomodava-a: é que o monstro, antes de se retirar, sempre lhe perguntava se ela queria se casar com ele e ficava profundamente ferido diante da resposta não.

Um dia, Bela lhe falou: “O senhor está me fazendo sofrer, Fera. Gostaria de poder desposá-lo, mas sou muito sincera para iludi-lo dizendo que isso, um dia, poderá acontecer. Serei sempre sua amiga e deve se contentar com isso”.

¹⁴⁴ *Bela*, do mesmo modo que *Psique*, leva uma vida muito agradável no palácio onde tem todos os seus desejos realizados como num passe de mágica e, assim como a heroína grega, espera ansiosamente pelos encontros com a *Fera*, que rompe sua solidão.

“Não me resta outra coisa”, respondeu a Fera. “Não me engano a meu respeito, sei que sou horrível. Mas a amo muito e, seja como for, fico feliz que aceite permanecer aqui. Prometa-me que não me deixará”.

Bela se desconcertou com essas palavras. Soubera pelo espelho que seu pai estava doente de tristeza por tê-la perdido e desejava revê-lo.

“Posso prometer nunca deixá-lo para sempre”, disse Bela, “mas gostaria muito de visitar meu pai que morreria de dor se o senhor me recusasse esse pedido”.

“Preferiria morrer a fazê-la sofrer”, respondeu a Fera. “Vou enviá-la à casa de seu pai, mas se a senhorita não voltar, morrerei de dor”.

“Não”, disse Bela chorando. “Meu afeto é muito grande para causar sua morte. Prometo voltar em oito dias. O senhor me permitiu saber que as minhas irmãs se casaram e que meus irmãos partiram para o exército. Meu pai está sozinho; consinta que eu passe uma semana com ele”.

“Estará lá amanhã cedo”, disse a Fera. Mas não se esqueça de sua promessa; quando quiser voltar, basta que coloque seu anel sobre uma mesa antes de se deitar”.

Depois dessas palavras, a Fera suspirou, como era de seu costume e Bela foi se deitar triste por tê-lo feito sofrer. De manhã, ao despertar, estava na casa de seu pai. Ao tocar uma sineta que estava ao lado da cama, uma criada entrou e deu um grito forte de susto por revê-la. O negociante acudiu ao grito e, com extrema alegria, pai e filha se abraçaram demoradamente por um bom quarto de hora. Bela, após o reencontro, lembrou-se de que não tinha nada para vestir e a criada lhe trouxe, do quarto vizinho, um grande baú cheio de vestidos dourados enfeitados com diamantes. Em pensamento, Bela agradeceu à Fera por suas boas intenções. Depois, pegou o menos rico dos vestidos e pediu à criada que trancasse os outros, pois iria dá-los às irmãs. Mal expressou sua vontade, o baú desapareceu. Seu pai, então, lhe disse que a Fera queria que ela ficasse com os vestidos e, imediatamente, os vestidos e o baú reapareceram.

Enquanto Bela se vestia, suas irmãs foram avisadas de sua chegada; todas duas estavam muito infelizes. A mais velha se casara com um fidalgo,

tão belo quanto o Amor¹⁴⁵ e apaixonado pela sua própria imagem; só pensava em si mesmo e desconsiderava completamente a beleza da esposa. A segunda se casara com um homem muito inteligente que menosprezava todo mundo, a começar pela mulher. As irmãs de Bela quase morreram de inveja ao vê-la vestida como uma princesa e ainda mais bela do que o Dia¹⁴⁶. Em vão, Bela tentou consolá-las, mas só conseguiu aumentar-lhes a inveja ao contar o quanto era feliz. As duas irmãs invejosas desceram para chorar no jardim e pensaram: “Por que esta criatura insignificante é mais feliz do que nós se somos muito mais encantadoras do que ela?”

“Minha irmã”, disse a mais velha, “tive uma idéia. Vamos segurar Bela aqui além dos oito dias que prometeu à Fera¹⁴⁷”. Aquele monstro ficará tão furioso por ela lhe faltar com a palavra que talvez até a devore.”

“Está certo, minha irmã”, respondeu a outra. “Para isso vamos precisar lhe fazer mil agrados”. Tendo arquitetado esse plano, elas entraram em casa e se mostraram extremamente carinhosas com Bela que chorou de alegria. Depois de transcorridos os oito dias, as duas irmãs fingiram se desesperar com sua partida e Bela, dividida, acabou prometendo ficar mais oito dias. No entanto, ela se recriminava pela dor que causaria à sua pobre Fera, de quem aprendera a gostar e sentia muita falta. Na décima noite que passava na casa de seu pai, Bela sonhou que estava no jardim do palácio e que via a Fera, caída na grama quase morrendo e censurando-a por ingratidão. Bela acordou num sobressalto e caiu em prantos.

“Não é muita maldade minha fazer sofrer a Fera que me trata com tanto carinho?” pensou consigo mesma. “É culpa dele ser tão feio e não ter muita inteligência? Ele é bom e é isso o que mais importa. Por que não quis me casar com a Fera? Seria mais feliz ao seu lado do que minhas irmãs com seus maridos. Não é nem a beleza nem a inteligência de um marido que faz uma mulher feliz. É o caráter, a virtude, a bondade e a Fera tem todas essas

¹⁴⁵ *tão belo quanto o Amor.* Perrault se refere ao deus Eros, filho de Afrodite que se apaixonou perdidamente por Psique. Eros, bem diferente de Cupido, um garoto travesso e irresponsável, é representado como um jovem adulto no auge da beleza e força de sua masculinidade.

BETTELHEIM, Bruno. *op. cit.* nota 18, p.24.

¹⁴⁶ *e ainda mais bela do que o Dia.* Referência ao deus Apolo, conforme nota 36 deste capítulo.

¹⁴⁷ As irmãs de Bela, movidas pela inveja, acabam por convencê-la a não cumprir sua promessa da mesma forma que no mito Eros e Psique, as irmãs de Psique a persuadem a desobedecer a Eros incutindo-lhe a dúvida e o medo. Em ambos os casos, a responsabilidade por não manter a palavra é atribuída às irmãs e não às heroínas transgressoras.

qualidades. Não o amo, mas sinto grande estima, amizade e carinho por ele. É errado fazê-lo infeliz e eu me condenaria o resto de minha vida por isso.”

Depois dessas palavras, Bela se levantou, colocou o anel sobre a mesa e se deitou novamente. Adormeceu logo e, ao acordar de manhã, viu com alegria que estava no palácio da Fera. Vestiu-se com requinte para lhe agradar e esperou ansiosamente todo o dia para que a noite chegasse e pudesse se encontrar com ele. Mas quando o relógio, por fim, soou nove horas e a Fera não apareceu, Bela temeu, então, ter causado sua morte. Correu por todo o palácio gritando desesperadamente. Após ter procurado por toda parte, lembrou-se de seu sonho e correu para o jardim, na direção do canal, onde o tinha visto. Lá, encontrou sua pobre Fera caída no chão, inconsciente, e pensou que tivesse morrido.

Atirou-se sobre seu corpo, sem sentir nenhum horror e, ao perceber que seu coração ainda batia, pegou água no canal e jogou-a sobre seu rosto. A Fera abriu os olhos e disse à Bela: “Você esqueceu a sua promessa. A dor de perdê-la me fez decidir morrer de fome, mas morro contente já que tenho o prazer de revê-la mais uma vez”.

“Não, minha querida Fera, não vai morrer: vai viver para se tornar meu marido! Desde já lhe concedo minha mão e juro pertencer somente a você. Julguei que fosse apenas amizade, mas a dor que sinto demonstra que não posso viver sem a sua presença”.

Mal pronunciara essas palavras, Bela viu o castelo resplandecer de luz, com fogos de artifício e música; tudo anunciando uma festa. Mas os esplendores não prenderam sua atenção e voltou-se para a Fera, cujo estado a inquietava. Que grande surpresa teve! A Fera desaparecera e ela viu a seus pés um príncipe mais belo que o Amor¹⁴⁸ que lhe agradecia por ter posto um fim ao seu encantamento. Embora o príncipe merecesse toda a sua atenção, Bela não pôde deixar de perguntar onde estava a Fera.

“Está a seus pés” disse-lhe o príncipe. “Uma fada má condenou-me a viver com a aparência de um monstro até que uma bela moça aceitasse me desposar¹⁴⁹. Proibiu-me, também, de deixar minha inteligência aparecer. Você

¹⁴⁸ *um príncipe mais belo que o Amor.* Novamente, aqui, uma menção ao deus Eros.

¹⁴⁹ *Uma fada má condenou-me a viver com a aparência de um monstro até que uma bela moça aceitasse me desposar.* Não se explica muito bem o motivo pelo qual o príncipe é enfeitado. Em

foi a única pessoa no mundo boa o suficiente para conseguir perceber minha integridade e meu caráter. Nem lhe oferecendo minha coroa poderei saldar a dívida de gratidão que tenho com você”.

Bela, muito feliz com tudo que estava acontecendo, deu a mão ao belo príncipe, que se ergueu. Foram juntos para o castelo e ela teve nova surpresa ao encontrar no salão o pai e toda sua família, que a dama do sonho havia transportado para lá.

“Bela”, disse-lhe a dama, que era uma fada, “venha receber sua recompensa pela boa escolha: você preferiu a virtude à beleza e à inteligência; portanto, merece encontrar essas qualidades reunidas numa mesma pessoa. Espero que se torne uma grande rainha e que o trono não destrua suas virtudes”. “Quanto às senhoras”, dirigiu-se às irmãs de Bela, “vou transformá-las em duas estátuas, mas deixarei toda sua razão sob a pedra que as encobrirá. Permanecerão na porta do palácio de sua irmã para que possam, como castigo, testemunhar toda a felicidade dela. Só poderão retornar ao seu estado anterior depois de reconhecerem seus erros, mas penso que serão estátuas para sempre. Podemos repensar sobre o orgulho, a cólera, a gula e a preguiça; entretanto, a conversão de um coração mau e invejoso seria uma espécie de milagre”.

Em seguida, a fada moveu sua varinha e transportou todos os que estavam ali para o reino do príncipe. Seus súditos o receberam com alegria e ele se casou com Bela, com quem viveu por muitos e muitos anos em perfeita felicidade, felicidade essa fundada na virtude.

Capítulo III

3. 1 - Análise Musical e Interpretação

O que significa analisar? O que se pretende quando se quer analisar uma obra musical? Como a interpretação e a análise dialogam e moldam o ato de tocar?

Para responder essas indagações, é necessário uma breve reflexão sobre o que considerar análise musical, nesta dissertação. A palavra análise é oriunda do latim *analysis* e está relacionada à descrição ou à interpretação de uma situação ou de um objeto qualquer nos termos dos elementos mais simples pertencentes à situação ou ao objeto em questão¹⁵⁰. Da raiz grega, *análusis, eós*, tem-se dissolução, método de resolução e o verbo *analúo*, por derivação, reporta a desligar, dissolver, soltar, separar, libertar, examinar.¹⁵¹ Um sentido mais amplo ainda pode ser observado na definição de análise como “desfazer uma trama, dissolução, resolução de um todo em suas partes, solução de um problema, ação de destacar, de partir¹⁵²”. Daí pode-se pensar, pelo menos num primeiro instante, a análise como um procedimento que permite, através da separação e da observação de elementos de um determinado contexto, um entendimento intelectual desse contexto. O “desfazer uma trama” ou a “resolução de um

¹⁵⁰ ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p.52.

¹⁵¹ HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p.202.

¹⁵² JARDIM, Antônio. *Entre camelos e arbustos...* Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, s/d. 17p. (mimeo).

problema”, portanto, encontram ligação com o conhecimento sobre a natureza dos elementos, suas funções e relações recíprocas.

Hoje, a análise musical é considerada uma disciplina indispensável no currículo das Escolas de Música e tem como propósito a tradução de informações de uma linguagem¹⁵³ sonora para uma linguagem conceitual. Com a finalidade de ser compreendida pelo maior número de pessoas, essa disciplina é regida por uma lógica racional e se serve de um vocabulário preciso em que descrições subjetivas ou qualquer referência a ambigüidades devem ser evitadas. Assim, a disciplina análise musical se destina à compreensão da obra através da organização objetiva de seu discurso e de seus elementos. Pode-se dizer que essa objetividade remonta ao século XVIII e decorre das idéias iluministas responsáveis pela criação da estética como ciência explicativa do fenômeno artístico.¹⁵⁴ Embora com algumas tentativas de flexibilizar a objetividade da análise musical ao longo dos anos, essa característica permanece forte, de tal maneira que o âmbito da disciplina encontra-se, quase invariavelmente, limitado ao exame estrito da partitura.

Mas, então, estaria a análise musical ligada apenas a aspectos técnicos da obra? Neste contexto, não haveria espaço, também, para uma articulação com outros aspectos mais intuitivos ou relacionados a emoções e sensações? O conhecimento sensível também não permitiria a configuração de sentido?

¹⁵³ Considera-se “linguagem” todo sistema de signos, estabelecido naturalmente ou por convenção, que transmite informações ou mensagens de um sistema (...) a outro. Ex: linguagem dos animais, dos computadores, dos sinais de trânsito, científicas, estéticas, artísticas, etc. KOELLREUTTER, H. J. *Terminologia de uma Nova Estética da Música*. Porto Alegre: Movimento, 1990. p.83.

¹⁵⁴ A ligação entre objetividade e estética é perceptível na concepção moderna do termo que surgiu com o filósofo alemão Alexander Baumgarten (1714-1762) e que entende a estética como parte da filosofia voltada para a reflexão a respeito da beleza sensível e do fenômeno artístico.

O compositor e regente H. J. Koellreutter,¹⁵⁵ num de seus trabalhos sobre conceitos e terminologias da arte moderna e contemporânea, apresenta as seguintes definições de análise:

Análise – ato de examinar minuciosa e criticamente a obra musical.

Análise descritiva – estudo objetivo e descritivo do texto musical no que se refere à sua estrutura, forma e estilo de composição (análise harmônica, melódica, formal e estatística), constatando fatos sem interpretá-los.

Análise fenomenológica – estudo subjetivo e interpretativo de ocorrências ou fenômenos musicais, em que estes se definem como causa e efeito de sensações e emoções.

Análise informacional – disciplina que estuda a música enquanto linguagem, ou seja, meio de comunicação.¹⁵⁶

Nessa mesma linha – no sentido de não considerar apenas informações da partitura – estão os estudos de Jean Molino¹⁵⁷ sobre o analista e a análise musical:

O analista em todos os domínios constrói um modelo de seu objeto a partir da combinação de elementos. Com isso ele só explicita um procedimento natural que corresponde à questão (...): como é feito [o objeto]? Mas aqui surge uma ambigüidade porque esta questão pode ser interpretada de duas maneiras diferentes: como o produtor do objeto o fabricou? (...) Mas a questão pode ser interpretada de uma outra maneira e significar: como é feito o objeto? Ou seja, independentemente de toda a curiosidade retrospectiva, como são as estruturas do produto?

*(...) Assim compreendemos por que é necessário reconhecer que um objeto musical, como qualquer objeto simbólico, tem uma tripla dimensão de existência: existe como resultado de uma estratégia de produção, como objeto presente no mundo independentemente de suas origens ou de sua função; existe, enfim, como fonte de uma estratégia de recepção quando os mais diversos públicos escutam a mesma música.*¹⁵⁸

¹⁵⁵ Hans-Joachim Koellreutter (1915) veio para o Brasil em 1937 e exerceu atividades como professor, regente e compositor. Estudou com Hindemith e Hermann Scherchen e introduziu o dodecafonismo no país exercendo grande influência sobre o meio musical brasileiro da época. Em 1939, criou o grupo *Música Viva* que tinha como integrantes compositores como Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Edino Krieger e Eunice Catunda. Integrou a Orquestra Sinfônica Brasileira e, dentre várias contribuições, fundou duas das instituições mais importantes do Brasil: a Escola de Música da Bahia e a Escola Livre de Música em São Paulo. NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981. p.94-98.

¹⁵⁶ KOELLREUTTER, H. J. *op.cit.* nota 4, p.14.

¹⁵⁷ Jean Molino é professor na Universidade de Lausanne.

¹⁵⁸ MOLINO, Jean. *Analyser*. Londrina: Alliance Française, s/d (mimeo).

Como se pode notar, Koellreutter e Molino concebem a análise musical como um instrumento que não pode e não deve ser vista de maneira absoluta; ao contrário, a análise deveria proporcionar uma certa cumplicidade entre as faces objetivas e subjetivas do objeto/fenômeno musical considerando sempre as circunstâncias históricas, políticas, culturais e emocionais. É evidente que a análise por si só não garante a comunicabilidade de uma obra e que até mesmo não seja imprescindível para uma excelente interpretação musical. Existem pessoas extremamente bem dotadas, brilhantes, às quais se pode atribuir alto grau de intuição, sensibilidade ou uma fascinante capacidade técnica ou intelectual. No entanto, é preciso admitir, também, que essas pessoas constituem uma exceção e não devem ser vistas como referencial. Por outro lado, é importante mencionar a responsabilidade do intérprete ao lidar com idiomas musicais variados¹⁵⁹ (modal, tonal, atonal), com contextos de produção diferenciados e, principalmente, com critérios de escolha que podem ser essenciais para se conceber e re-criar a obra ao apresentá-la ao público. O conhecimento visando a interpretação mais criteriosa é importante em qualquer repertório, mas se torna fundamental em obras cujas referências são poucas ou nenhuma como, por exemplo, na primeira audição de uma obra. Uma peça de Mozart mal tocada vai denotar um trabalho inconsistente por parte do intérprete; entretanto, a estréia de uma peça contemporânea implica uma outra relação e requer do instrumentista grande responsabilidade, podendo comprometer seriamente repertório e compositor. Assim, para que essa decodificação seja

¹⁵⁹ Define-se “idioma musical” como uma linguagem específica. Segundo KOELLREUTTER, H. J. *op. cit* nota 4, p. 76, na música ocidental, distinguem-se, hoje {1990}, os seguintes idiomas: modal, tonal, atonal e elemental.

pertinente e, ao mesmo tempo expressiva, é conveniente colher o máximo de informações sobre ela; algumas podem ser fundamentais para uma boa interpretação.

Este pensamento se faz notório quando Koellreutter, a partir de uma definição geral, aponta mais de um enfoque de análise como necessário para o real entendimento de uma obra. Molino, por sua vez, compara a análise musical a um tronco que se ramifica em três vertentes igualmente importantes e que se complementam. As duas visões, ainda que guardem suas particularidades, fundamentam-se no reconhecimento da análise como um estudo complexo que admite tanto um caminho baseado na identificação e organização de elementos estruturais quanto uma leitura que provenha dos sentidos e que seja de ordem mais metafísica e intuitiva.

Dentro desta perspectiva e procurando melhor articular os conceitos de análise e interpretação, novamente se recorre a uma das etimologias, apresentada por Manuel Castro:

A palavra interpretação é oriunda do latim. “O substantivo latino *interpretatio* tem origem na feira, no negócio, na discussão dos preços ou do preço, *pretium*, face ao qual os interlocutores assumem posições diversas, de onde o *inter-pretium*”.¹⁶⁰“(…) *Inter*, quando traduzido por “entre”, põe em cena o diálogo, o embate em que há posições diferentes. Indica também o lugar no qual e a partir do qual acontece o diálogo, o embate. O preço é algo mutável, que se define no decorrer e como consequência do diálogo. É o valor que está em jogo”.¹⁶¹

¹⁶⁰ GOMES, Pinharanda apud CASTRO, Manuel Antônio de. *Poética e Poiesis: A Questão da Interpretação*. <http://www.unicamp.br/iel/histlist/manoel.htm>

¹⁶¹ CASTRO, Manuel Antônio de. *op. cit.* nota 11.

Uma vez que a palavra interpretação nasce no contexto da feira e surge em torno do diálogo sobre o valor de um determinado produto, o valor desse produto só é estabelecido no momento da discussão e pode ser aferido, apenas, por pessoas interessadas e ligadas a ele: produtor, intermediário, comprador. É possível, pois, pensar a interpretação como instauradora de uma verdade provisória, temporária e passível de mudanças que busca sentido na defesa de pontos de vista. O mesmo se pode dizer em relação ao texto musical que só existe enquanto fruto de uma interpretação que varia de intérprete para intérprete conforme suas habilidades técnicas particulares, seu potencial expressivo e sua bagagem cultural. É a interpretação, ou seja, o que o intérprete traz dentro de si, que garante validade e qualidade ao texto musical.

Apesar dos limites tênues entre análise e interpretação, verifica-se que ao primeiro termo estão veiculados dois ingredientes essenciais que devem coexistir e inter-relacionar: o conhecimento técnico específico do assunto e um estímulo criativo que permita a inserção das impressões subjetivas e da imaginação. A interpretação propriamente dita ocorrerá numa etapa posterior e resultará do estudo minucioso e associativo das informações recebidas bem como do desempenho técnico e expressivo do intérprete.

Compartilhando desta forma de pensar a interpretação, pretende-se um estudo sobre *Ma Mère L'Oye* tendo como referência aspectos de ordem subjetiva e objetiva da obra, condizente às definições e às propostas de análise de Koellreutter e Jean Molino. É da junção equilibrada dessas duas leituras que o objeto musical se constituirá de uma outra e mais profunda significação e que será passível de ser desvelado. Essas diferentes vias, com certeza, resultarão numa

outra perspectiva de entendimento do fenômeno musical proporcionando, de fato, uma forma privilegiada de vê-lo e de torná-lo acessível.

3. 2 - *Ma Mère L'Oye*

Ma Mère L'Oye é uma obra impregnada de magia e imagens fantásticas que encontra na linguagem simbólica o fundamento de sua expressividade e de sua unidade. Assim como na poesia de Charles Baudelaire ou nos contos de Allan Poe, o símbolo¹⁶² também se faz presente, nesta obra, como recurso de expressão que visa sugerir mistério¹⁶³ (*Les Entretiens de la Belle et de la Bête*), estados da alma (*Le Petit Poucet*, *Laideronnette Impératrice des Pagodes*) ou exprimir uma Idéia sem revelá-la totalmente (*Pavane de la Belle au bois dormant*, *Le Jardin Féérique*). A escolha feita por Ravel, de usar o idioma modal para musicar esses contos de fadas, parece bastante coerente com o propósito simbolista, uma vez que o modo, além de encerrar grande riqueza de colorido e remontar, segundo o imaginário coletivo, à tradição arcaica, guarda traços e características pouco definidas, pois, do ponto de vista mais técnico, articula um discurso organizado sem a direcionalidade típica do sistema tonal.

¹⁶² O “símbolo” pode ser entendido como algo que substitui ou sugere alguma outra coisa e que, quando associado a um determinado contexto cultural, possui valor evocativo, mágico ou místico. HOUAISS, Antônio. *op. cit.* nota 2, p.2573.

Os poetas simbolistas pensavam o símbolo como um “disfarce” que deixava de ser apenas uma palavra ou coisa, remetendo a outro significado. GOMES, Álvaro Cardoso. *O Simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994. p.30.

¹⁶³ O “mistério”, junto com a idéia, é o último fim da poesia simbolista; algo que deveria ser decifrado pelo poeta, mas nunca totalmente revelado por ele. GOMES, Álvaro Cardoso. *op. cit.* nota 13, p.62.

Por tudo que foi falado, pode-se afirmar que *Ma Mère L'Oye* não tem nenhuma pretensão de descrever algum personagem específico dos contos ou mesmo narrar as suas histórias. Não se trata, portanto, de uma descrição musical, mas da utilização de recursos sonoros em prol de sensações, de idéias, de imagens, de efeitos mágicos.

As cinco peças dessa suíte não são constituídas por motivos ou temas que se desenvolvem; sua estrutura se assemelha à forma do “fragmento romântico”¹⁶⁴ e é caracterizada por idéias musicais apresentadas como uma série de estampas que se refletem em episódios sonoros causando, por vezes, sensações de harmonia e serenidade e, por outras, impressões vívidas e marcantes. A maioria das peças apresenta forma ternária ABA', o que contribui para tornar a comunicação mais direta e a recepção, mais ágil e fácil, para o ouvinte. Observa-se, também, em *Ma Mère L'Oye*, a combinação genuína da expressividade musical, tantas vezes enfatizada por Ravel, com um tipo de discurso cuidadosamente “deliberado, calculado e lógico”¹⁶⁵. A influência de Allan Poe pode ser constatada na relação equilibrada das partes entre si, na preocupação com a proporção e com as dimensões de cada peça e na meta pela conciliação do *efeito* e da perfeição estética. Há detalhes musicais que tornam *Ma Mère L'Oye* uma

¹⁶⁴ Segundo SCHLEGEL, “um fragmento deveria ser como uma pequena obra-de-arte, completo nele mesmo, e separado do restante do universo como um ouriço-cacheiro”. A comparação com o ouriço-cacheiro, animal de índole dócil que se transforma numa bolinha quando se sente ameaçado, deve-se ao fato de ele possuir uma forma bem precisa, exceto em seus contornos e, assim como o fragmento romântico, projetar uma imagem para além de si mesmo remetendo, também, a outras perspectivas. SCHLEGEL, Friedrich apud ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 89.

¹⁶⁵ KELLY, Bárbara. Ravel, Maurice. In: *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 2001. p.868.

criação simbolista notável que, com grande originalidade, prima por integrar música, poesia e literatura.

3. 2. 1 - *Pavane de la Belle au bois dormant*

Essa primeira peça, baseada no sugestivo título *Pavana da Bela Adormecida no Bosque*, induz a pensar na imaginativa criação de um quadro sonoro. Aí se traz à tona a sensação do sono profundo de cem anos da lendária princesa que, completamente passiva, espera por seu príncipe encantado.

A escolha de Ravel por uma dança de origem italiana renascentista constitui um elemento que desperta curiosidade, já que o conto que originou *A Bela Adormecida no Bosque* também é de origem italiana¹⁶⁶ e data do início do século XVII. É interessante ressaltar que o compositor preserva, em concordância à procedência dessa dança, o andamento lento, o compasso quaternário e sua função introdutiva em relação às demais peças¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Conforme mencionado no Capítulo II desta dissertação, *A Bela Adormecida no Bosque* tem sua versão original no conto *Sole, Luna e Talia*, escrita em 1636, por Giambattista Basile.

¹⁶⁷ Segundo Joaquín Zamacois, a pavana é uma dança lenta, de origem muito antiga escrita em compasso binário ou quaternário que servia como introdução a uma outra dança mais rápida. Alguns historiadores atribuem a ela uma origem espanhola e vinculam seu nome à elegante plumagem de um pavão real tendo em vista seus movimentos leves e harmoniosos. Alguns historiadores são contrários a essa versão; acreditam que a pavana é originária da Itália, especificamente da cidade de Pádua, e que era escrita em compasso $\frac{3}{4}$. O Dicionário de Música Zahar também confirma a origem italiana da pavana, mas escrita, de modo geral, em compasso binário. De acordo com essa fonte, ela teria sido uma dança palaciana bastante conhecida nos séculos XVI e XVII, de andamento lento e compassos simples e repetitivos, que atingiu seu apogeu como tema de variações e acabou por formar par com outra dança, a galharda. O Dicionário Grove, por sua vez, refere-se à pavana como uma dança breve do século XVI e início do século XVII, de origem quase certa italiana (aponta a possibilidade de sua procedência vir do espanhol) e relacionada à cidade de Pádua. Possuía caráter solene e era muito utilizada como introdução em suíte de danças. No texto, há inúmeros exemplos de pavanais em diversas épocas e a descrição dos movimentos usados para dançá-la. ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicais*. 6.ed. Rio

Sob o ponto de vista estrutural, *A Pavana da Bela Adormecida no Bosque* apresenta três seções bem nítidas e obedece ao seguinte esquema: exposição de uma idéia composta por uma linha melódica principal e outros materiais melódicos e harmônicos secundários (compassos 1 a 8), apresentação de uma segunda idéia formada por outra linha melódica principal e linhas melódicas secundárias em contraponto (compassos 9 a 12) e reexposição da primeira idéia com modificações (compassos 13 a 20). Apesar de essa peça ser de curta duração e ter uma estrutura formal simples, é notável sua elaboração cuidadosa e rica em detalhes.

A Seção A é articulada em duas subseções dentro de uma quadratura, isto é, o texto musical é sistematizado em um número par de motivos e períodos (frases) de mesmo tamanho. As duas linhas melódicas¹⁶⁸, em lá eólio¹⁶⁹, organizam-se numa textura polifônica tocadas pelo *secondo*.

EXEMPLO – *secondo*, compassos 1 a 4.

de Janeiro: Labor, 1985. p.160-162. BROWN, Alan. Pavan. In: *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 2001, p.249-252. DICIONÁRIO de Música. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

¹⁶⁸ Define-se como “linha melódica” a sucessão de sons de alturas diferentes, caracterizada pela ausência de relações harmônico-tonais (funções). KOELLREUTTER, J. H. *op. cit.* nota 4, p.83.

¹⁶⁹ Toda a terminologia ligada ao sistema modal refere-se aos nomes dados para os doze modos eclesiásticos tal como eram usados na música religiosa renascentista. O uso do termo “lá eólio”, portanto, está associado à escolha de Ravel pelo modo eólio com nota final em lá. JEPPESEN, Knud. *Counterpoint – The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. New York: Dover, 1992.

A opção pelo modo eólio parece muito adequada ao caráter delicado e suave da peça uma vez que, caracterizado por intervalos de 3ª menor, 6ª menor e 7ª menor (subtônica) em relação à nota final, esse modo tradicionalmente sugere um clima doce e ameno. A voz mais aguda privilegia o acorde de lá menor e a repetição da subtônica reforça ainda mais o caráter modal. A segunda linha melódica, um pouco mais grave, destaca a sonoridade da sétima menor lá2 - sol3. Apesar de terem certa autonomia enquanto vozes separadas, elas se encontram profundamente integradas num contexto contrapontístico e são representadas por figuras rítmicas simples (semínimas e colcheias), articuladas em *legato* e tocadas em intensidade *piano*.

Na segunda subseção de A, estabelecem-se três diferentes planos sonoros: a melodia no *primo* em registro ainda mais agudo (uma oitava acima) do que a apresentada de início, um conjunto matizado¹⁷⁰ de sons, de caráter etéreo, em *pianissimo*, e um pedal formado pela sétima mi-ré.

EXEMPLO – *compacto*, compassos 5 a 8.

¹⁷⁰ Conforme a palavra matiz sugere, a resultante desse conjunto de sons é um colorido. No caso específico, trata-se de um colorido inesperado e de caráter muito doce, proveniente da combinação das duas sétimas (ré-mi no *primo* e mi-fá no *secondo*) com as notas fá# e sol (também no *secondo*). Apesar de esses sons não serem ouvidos como um *cluster*, a seqüência de notas ré-mi-fá-fá#-sol acaba por formar um bloco sonoro.

Neste campo sonoro absolutamente interconectado, linha melódica e harmonia se fundem resultando numa atmosfera serena e tranqüila, condizente, aliás, com a imagem do sono plácido de *A Bela Adormecida* a evocar, para um eventual observador, um momento de contemplação¹⁷¹. Talvez seja cabível, aqui, pensar numa possível influência de Baudelaire sobre Ravel. Assim como o poeta, o compositor, por meio de uma espécie de jogo de sons e de uma linguagem vaga e sugestiva, procura induzir intérpretes e ouvintes a mergulhar num mundo de encantamento. Essa sensação parece estar, musicalmente, associada ao colorido característico dos intervalos de segundas e sétimas, parentes pela via da inversão e tão constantes nas composições de Ravel. Toda a magia também é realçada pelo uso contrastante dos registros grave e agudo (mi1 e mi5) bem como por um fundo harmônico que se contrapõe ao contorno da linha melódica extremamente singela e levemente destacada; o conjunto conduzindo a uma outra atmosfera, quase imaterial. Ainda nesse trecho, Ravel faz uso de dois outros recursos: o pedal de dominante¹⁷² (mi1 no *secondo*) e um *ostinato* cromático (também no *secondo*). Aquele dinamismo inicial e discreto dos primeiros quatro compassos é substituído, aqui, por uma outra sensação, mais calma e mais estática.

¹⁷¹ Dentre as ilustrações que retratam o sono encantado de *A Bela Adormecida*, destaca-se um dos desenhos feitos por Gustave Doré no qual o príncipe se depara com a “beleza resplandecente” da princesa a dormir e que foi descrita por Perrault como “algo de luminoso e divino”. Gustave Doré (1832 – 1883) foi um dos mais conceituados ilustradores de livros do século XIX e deixou uma pequena mostra de seu talento imaginativo com várias imagens que produziu dos contos de fadas.

TATAR, Maria. *Contos de Fadas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 363-364.

¹⁷² A aplicação de termos como “dominante, subdominante e tônica”, segundo Jepsen, é legítima também no contexto modal. A “dominante”, especificamente, indica uma outra nota que não a tônica, que influi decisivamente na estrutura harmônica e que está associada à corda de recitação. JEPERSEN, Knud. *op. cit.* nota 20.

A diferenciação de caráter e movimento dessas duas subseções mereceu atenção especial nas aulas de música de câmara do curso de mestrado. Com a intenção de buscar sentido expressivo através de uma concepção criativa e recheada por imagens extramusicais, pensou-se para esses dois contextos sonoros diferentes a seguinte interpretação: “é como se o intérprete, no início da peça, se colocasse diante de todo o quarto da *Bela Adormecida* observando-o contemplativamente em todos os seus detalhes; num segundo momento, no entanto, é como se a sua atenção se voltasse especificamente para a respiração calma e serena da princesa a dormir”. Esta abordagem procurava conjugar os aspectos expressivos, técnicos e analíticos por meio de imagens, de elementos sonoros e cenográficos, propiciando um envolvimento profundo com a fantasia e a música, bem como estimulando a troca de idéias e discussões de pontos de vista musicais e pessoais.

A seção B, com ambientação completamente diferente, é caracterizada pela mudança de cor, caráter, textura e movimento. A linha melódica da segunda subseção de A cede lugar à sonoridade característica da textura polifônica, representada agora pela combinação de três vozes independentes e distintas em contraponto.

EXEMPLO – compassos 9 a 12 , *compacto*.

Essas três linhas melódicas, apresentadas, uma a uma, do registro agudo para o grave, conferem à peça outra atmosfera e nova coloração ainda que se encontrem plenamente inseridas num caráter delicado. O desenho melódico da voz mais aguda tem papel primordial uma vez que, sempre girando em torno da nota mi, acaba por destacá-la como um eixo e desloca sutilmente o centro menor para o centro relativo maior.¹⁷³ Não se trata de uma modulação efetiva, mas de uma gradação delicada de cor que se estabelece numa textura contrapontística, um pouco mais brilhante, e que acaba por ampliar as nuances de caráter e movimento da *Pavana*.

Nessa estrutura ternária, ocorre o retorno simples, mas ao mesmo tempo cuidadoso e preparado pelo *diminuendo*, para a seção A' também articulada em duas subseções. O registro da voz principal não se altera, o nível de intensidade se mantém, mas a textura se densifica pelo acréscimo de notas pedais e de um *ostinato* melódico.

EXEMPLO – compassos 11 a 16, *compacto*.

¹⁷³ Em resumo, o deslocamento da polarização em torno da nota lá e do acorde de lá menor (tônica modal na primeira parte da peça) para o centro dó e, conseqüentemente para o acorde de dó maior, estabelece uma movimentação maior e uma mudança na cor do fluxo musical.

Na primeira subseção de A', a linha melódica inicial é adornada por um colorido diferente e retorna, sem cesura, em decorrência do próprio movimento da seção B, agora imbuída de um certo impacto emocional devido ao uso do quarto grau de lá (acorde de ré menor), mais instável do que o previsível acorde de lá menor, e que lhe acentua o ar de melancolia. Em relação à apresentação original, Ravel modifica o menos possível os outros elementos: conserva o pedal, agora na subdominante ré e substitui o cromatismo por um motivo diatônico em modo menor. A segunda subseção de A' permanece praticamente inalterada, salvo por uma pequena modificação rítmica e pela indicação de *rallentando*. A *Pavane* é finalizada com o acorde de lá menor.

O modo eólico garante à seção A' aquela atmosfera sugestiva e encantada do início e, numa perspectiva pessoal, visualizo o ouvinte em contato com sua própria imaginação e com suas fantasias de infância...

3. 2. 2 - *Petit Poucet*

Il croyait trouver aisément son chemin par le moyen de son pain qu'il avait semé partout où il avait passé; mais il fut bien surpris lorsqu'il n'en put retrouver une seule miette: les oiseaux étaient venus qui avaient tout mangé. (Ch Perrault.)

Ele acreditava encontrar facilmente seu caminho por meio do pão que havia espalhado por onde havia passado; mas ele ficou muito surpreso uma vez que não pôde reencontrar uma só migalha: os pássaros que vieram haviam comido tudo.¹⁷⁴

Esta epígrafe, escrita por Ravel antes do início de *Petit Poucet*, *O Pequeno Polegar*, serve não só para situar o intérprete diante de sua motivação musical, mas também prenuncia algo obscuro e sombrio. A seqüência de terças que, de imediato, surge em intensidade *pianissimo*, sentido ascendente e mudança de compasso progressivamente acrescida de um tempo, sugere sonora e visualmente, a imagem de um caminho a ser percorrido. Esse caminho, um tanto desconhecido e insólito, apresenta âmbito cada vez maior e parece conduzir a um destino igualmente incerto¹⁷⁵. A sensação de certa instabilidade e imprecisão parece estar associada às duas linhas melódicas que compõem os intervalos de terças iniciais e que, impregnadas de grande variedade de cores, se entrelaçam e se misturam gerando uma sonoridade incomum¹⁷⁶. Enquanto na mão direita se tem o efeito produzido pela escala menor melódica num contexto não tonal, na

¹⁷⁴ Tradução livre feita por Flávio Barbeitas.

¹⁷⁵ Gustave Doré apresenta a ilustração de um caminho escuro e ameaçador que conduz O Pequeno Polegar e seus irmãos à mata densa onde são abandonados pelos pais. TATAR, Maria, *op. cit.* nota 22, p.258.

PERRAULT, Charles. *Histórias ou Contos de Outrora*. São Paulo: Landy, 2004.

¹⁷⁶ O adjetivo incomum, aqui, faz referência a uma resultante sonora estranha aos padrões de cor do sistema tonal.

esquerda se alternam os coloridos das escalas harmônica, melódica e natural, respectivamente.

EXEMPLO – compassos 1 a 8, *secondo*.

Em meio a essa combinação de cores, desponta uma linha melódica suave e límpida em dó dórico¹⁷⁷, como que planando no ar. A indicação com um cuidadoso *peu en dehors et bien expressif, um pouco em relevo e muito expressivo*, destaca o pequeno e frágil fio de voz que, a meu ver, poderia estar relacionado ao personagem *Pequeno Polegar*, o qual, apesar de seu tamanho mínimo, consegue, através de sua astúcia, depois de se envolver em muitas aventuras, se sobressair e se fazer notar.

¹⁷⁷ O uso de “dó dórico” tem relação com a escolha do modo dórico a partir da nota dó e que resulta na seguinte estrutura: dó, ré, mib, fá, sol, lá (sexta maior), sib, dó.

Petit Poucet pode ser recortada em três seções que estabelecem forte conexão com o texto da epígrafe, em momentos distintos. A cada um desses momentos corresponde uma sensação e ao ouvinte se coloca tanto um aparente sentimento de bem estar, como no início, quanto uma emoção de caráter mais intenso e tempestuoso, que prevalece no decorrer da peça.

A primeira seção, do compasso 1 ao 22, de acordo com este ponto de vista, seria formada por duas frases e faria alusão ao passeio despreocupado e tranquilo que não entrevê para as crianças, exceto para *O Pequeno Polegar*, a situação de abandono pela qual estão prestes a passar. Em ambas as frases, a melodia, tocada pelo *primo*, é fluida e espontânea, com o uso de figuras rítmicas simples e mudança de compasso alternada e sem um padrão regular. À segunda frase são acrescentadas uma quiáltera e algumas sincopas que contribuem para flexibilizar a

métrica tornando-a ainda mais maleável e permitindo outros contornos melódicos igualmente ágeis e elegantes. Entre as frases, entretanto, observa-se uma diferença de cor, resultado da movimentação em torno de dois eixos diferentes que acaba por deslocar, de forma suave e quase imperceptível, o centro de dó dórico para mib jônico¹⁷⁸. Ao *secondo*, por meio do acompanhamento leve e contínuo de terças, incumbe-se a tarefa de preservar, em alguma medida, o caráter misterioso da peça. O último acorde da seção é bastante sugestivo e revelador; com o seu colorido menor, como que antecipa uma nova situação.

No início da segunda seção, a textura homofônica é substituída por três motivos em contraponto tocados em *pianissimo*. O mais agudo (no *primo*), escrito em dó eólio¹⁷⁹, é originado da linha melódica inicial; os outros dois (*primo* e *secondo*), com movimento semelhante ao primeiro, são organizados numa estrutura cromática. No grave, as notas longas são responsáveis pelo apoio harmônico e reforçam o caráter mais fechado e sombrio desta passagem. Para este trecho, é cabível pensar numa correspondência musical com a sensação de medo e abandono experimentada pelas crianças ao se depararem sozinhas na mata escura e ameaçadora. Essa sensação foi retratada acusticamente nas aulas de música de câmara com um significativo “som dourado”¹⁸⁰, isto é, um som que, pela imaginação, parecia evocar uma coloração específica através do toque com a

¹⁷⁸ Pode-se observar em *Petit Poucet* um procedimento de condução harmônica semelhante ao utilizado na *Pavane de la Belle au bois dormant*, que consiste em desfocar a polarização do centro menor para o centro maior. Em ambos os pólos, Ravel conserva o intervalo de sexta maior.

“Mib jônico” se refere à sequência mib, fá, sol, láb, sib, dó, ré, mib cujas notas interagem numa relação não tonal.

¹⁷⁹ “Dó eólio” é correspondente à sequência dó, ré, mib, fá, sol, láb, sib, dó.

¹⁸⁰ A expressão “som dourado” faz alusão à sinestesia, ou seja, caracteriza-se pela fusão de duas ou mais sensações.

polpa dos dedos e que, como um “som aveludado”, traduzia uma sonoridade mais encoberta e misteriosa.¹⁸¹

O ponto culminante da peça, no exemplo a seguir, é preparado por uma espécie de “onda sonora”¹⁸² que concentra uma grande tensão e que parece traduzir todo o abalo emocional das crianças. Essa onda, iniciada em *pianissimo*, expande-se pouco a pouco num *crescendo* intenso tocado em *legato* e torna-se, cada vez mais, densa e volumosa. Em seu ápice, *três expressif*, o desespero e o desolamento infantil parecem se refletir e se extravasar, em *tutti*, num canto *forte* e angustiante.

¹⁸¹ Dois exemplos dessa atmosfera lúgubre estão em ilustrações de Gustave Doré nos livros *Contos de Fadas*, em tamanho reduzido, e *Histórias ou Contos de Outrora*. O primeiro desenho mostra *O Pequeno Polegar* catando seixos para marcar o caminho de volta para casa num pequeno descampado sombrio. O segundo mostra quando toda a família entra na mata e o *Pequeno Polegar*, espalhando os seixos pelo caminho, é destacado por um foco de luz.

¹⁸² Expressão usada nas aulas de música de câmara que enfatiza a força do fluxo musical através do *crescendo*, do adensamento progressivo e do caráter sempre mais forte e ansioso.

Por fim, reaparece a segunda linha melódica de A que, com seu caráter doce e seu colorido maior, lentamente, absorve a outra atmosfera e restabelece aquele clima suave e menos denso do início da peça. A este trecho poderia estar vinculada a sensação de alívio provocada pelo relato do *Pequeno Polegar* que revela aos irmãos seu plano de semear migalhas de pão para marcar o caminho de volta para casa, depois de ter ouvido a conversa de seus pais. Ao final desta segunda seção, no compasso 40, tem-se novamente aquele sugestivo acorde menor insinuando que os problemas ainda não terminaram.

A última seção é constituída por elementos heterogêneos: materiais já utilizados no decorrer da peça, como os dois motivos apresentados no *secondo* em *pianissimo* e *en dehors et expressif* (compassos 51 a 54), e efeitos onomatopaicos, realizados pelo *primo* no extremo agudo do piano. A menção sonora e inusitada aos pássaros não só confere grande encanto e originalidade à peça, como também torna explícita a intenção de Ravel de relacionar texto e música.

Mais adiante, tem-se uma outra “onda sonora” também em movimento sinuoso, que dá mostras de agitação e desarmonia. No entanto, essas reações não seguem o mesmo percurso anterior e a peça é conduzida a um final tranqüilo e quase sereno. O *ostinato* cromático da *Pavane de la Belle au bois dormant* ressurge no *secondo*, em *pianissimo*, dos compassos 67 a 74 e, junto à linha melódica delicada do *primo*, prepara o retorno às terças da *coda*. O final, misto de singelo e sombrio com *un peu retenu* preparando o acorde de dó maior, parece focar um ponto bem distante; talvez a luz da casa do ogro, para além da floresta, que o *Pequeno Polegar* avistou do alto de uma árvore.

3. 2. 3 - Laideronnette, Impératrice des Pagodes

Elle se déshabilla et se mit dans le bain. Aussitôt pagodes et pagodines se mirent à chanter et à jouer des instruments: tels avaient des théorbes faits d'une coquille de noix; tels avaient des violes faites d'une coquille d'amande; car il fallait bien proportionner les instruments à leur taille. (Mme d'Aulnoy: Serpentin Vert)

Ela se despiu e se pôs a tomar banho. No mesmo instante, pagodianos e pagodianas começam a cantar e tocar seus instrumentos: alguns tinham teorbas feitas com casca de nós; outros tinham violas de casca de amêndoa; porque era preciso uma boa proporção dos instrumentos ao seu tamanho¹⁸³.

Laideronnette, Impératrice des Pagodes, dentre todas as peças de *Ma Mère L'Oye*, é a que apresenta maior excentricidade sonora e se destaca com seu colorido oriental, muito distante dos padrões musicais europeus. No início do século XX, tanto a música quanto elementos da cultura do Extremo Oriente, despertaram forte atração sobre os compositores franceses e Ravel, na época em que compôs *Shéhérazade*, exteriorizou esse seu fascínio com versos de Tristan Klingsor: “Ásia, Ásia, Ásia! Velha e maravilhosa terra das histórias de ninar, onde dorme a fantasia como uma imperatriz em sua floresta cheia de mistério!”¹⁸⁴

O conto literário, baseado na história de uma princesa, *Laideronnette*¹⁸⁵, que é transformada em uma menina feia, é provavelmente de origem asiática, como indicam alguns de seus elementos, a começar de seu próprio título. *Pagodes* é um templo ou monumento memorial da Índia e de outras regiões do Extremo Oriente,

¹⁸³ Tradução livre feita por Flávio Barbeitas.

¹⁸⁴ GRIFFITHS, Paul. *Enciclopédia da Música do Século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 115.

¹⁸⁵ *Laideron*, em francês, quer dizer mulher feia e *laideur* remete a fealdade, deformidade; *on* é um pronome indefinido que indica uma pessoa, alguém. Daí *Laideronnette*, diminutivo, como alusão ao aspecto feio ou disforme de alguém.

como Indochina, China e Japão, geralmente em forma de torre, com diversos andares e telhados e com pontas recurvas para cima. Esse termo também é usado para as mesquitas mouras, as varelas budistas e para imagens de deuses ou santos asiáticos; em resumo, a palavra *Pagodes* guarda estreita ligação com o sagrado oriental¹⁸⁶. Outro vínculo com o mundo asiático se faz a partir da possibilidade de que *Laideronnette* tenha sido motivada pela sonoridade exótica dos gamelões de Bali ou pelo teatro de sombras javanês. Conforme já foi mencionado, Ravel os conheceu em 1889, na Exposição Universal de Paris, e se impressionou muito com eles, de tal forma, que poderiam ter ficado incorporados à sua memória¹⁸⁷. O gamelão, instrumento musical de Java semelhante à marimba, é um dos principais integrantes da orquestra indonésia que se constitui, em sua maioria, de instrumentos percussivos típicos como gongos, xilofones e tambores. Naquela apresentação, que reunia manifestações de diversos países, dentre elas a do Extremo Oriente, foi mostrada pela primeira vez ao público europeu, uma outra concepção de música que se configurava em um padrão rítmico insólito e no uso diferente da linguagem modal. Foi nesse evento que Ravel também descobriu a música russa, pouco conhecida ainda no Ocidente, com a qual muito se identificou¹⁸⁸. Pensando sob esta perspectiva, *Laideronnette*, *Impératrice des Pagodes*, poderia ser uma criação originada da vivência sonora e do contato do compositor, ainda adolescente, com outras culturas.

¹⁸⁶ HOUAISS, Antônio. *op. cit.* nota 2, p.2104.

¹⁸⁷ Debussy também ficou bastante impressionado com a música oriental que ouviu na Exposição de Paris e compôs, talvez devido a essa experiência, *Pagodes* (1903), peça para piano na qual faz uso de escalas e ritmos inabituais. GRIFFITHS, Paul. *op. cit.* nota 35, p.115.

¹⁸⁸ GRIFFITHS, Paul. *op. cit.* nota 35, p.181-182.

Esta terceira peça de *Ma Mère L'Oye* é organizada em três seções bem definidas. Toda a primeira seção, até o compasso 65, é elaborada no modo pentatônico maior com nota final fá#¹⁸⁹ e apresenta *Mouvt de Marche* em compasso binário simples e padrão rítmico regular utilizando colcheias e semicolcheias. Uma característica que a diferencia das demais peças da suíte, diz respeito ao seu desenho nas notas pretas, correspondente à topografia do teclado, revelando proximidade com o visual e o pictórico.

Laideronnette tem início com um *ostinato* melódico e *pianissimo*, muito suave, realizado pelo *secondo* no registro médio do piano e que, aos poucos, vai imprimindo movimento à peça. Junto ao *ostinato*, dois intervalos diferentes e alternados de segundas maiores são tocados, primeiramente no apoio do compasso como suporte métrico, e depois nos contratempos reforçando a fluência musical.

EXEMPLO – compassos 1 a 8, *secondo*.

¹⁸⁹ A sequência originada do “modo pentatônico maior com nota final fá#” é fá# sol# lá# dó# ré#, sendo todos os intervalos resultantes a partir da nota final fá#, maiores, a exceção da 5ª justa.

No *primo*, oito compassos depois, surge no extremo agudo o desenho brilhante em arabescos e em *legato*, que muito bem poderia aludir aos habitantes de *Pagodes*, pessoas pequeninas feitas de jóias, cristais e porcelanas. Nesse trecho parece ser possível ouvir o tilintar das pedrinhas preciosas que, com seus sons cristalinos, retratam a atmosfera encantada do reino da *Serpente Verde*¹⁹⁰.

EXEMPLO – compassos 9 a 23, primo

¹⁹⁰ Assim como *Laideronnette*, a *Serpente Verde*, na verdade um lindo príncipe, tinha sido transformada por uma fada malvada. Um dia, por acaso, a *Serpente* se encontra com a menininha feia que se escondia, envergonhada de sua aparência, num castelo distante. Os dois juntos, então, resolvem viajar para *Pagodes*, reino da *Serpente Verde*, do qual o príncipe viria a ser rei.

No compasso 24, em meio a este ambiente encantado, surge um *scherzetto*, como a sonorizar a alegria dos pagodianos e pagodianas tocando suas teorbas. O arabesco melódico, vivo e brilhante, de repente, irrompe num *forte* bem marcado que se alterna com um *pianissimo* percussivo destacando o *efeito* de contraste divertido e gracioso.

EXEMPLO – 25 a 30, *primo*.

Essa atmosfera encantada continua nos compassos seguintes e é acrescida de um novo *efeito* em que os sons parecem ser tratados como cores, tornando-se indistintos. A precisão rítmica e a definição dos contornos melódicos e harmônicos, dos compassos 38 a 55, são deixadas em segundo plano fazendo sobressair um ambiente de caráter indefinido, misterioso e impalpável.

EXEMPLO – 38 a 55, compacto

Dos compassos 46 a 55, mais uma vez, ressurgem no *secondo*, o *ostinato* cromático apresentado na *Pavane* e em *Petit Poucet* e um *glissando*, rápido e de caráter efêmero, no *primo*, conduz à última parte da seção. Esta, mostrada a seguir, apresenta um motivo percussivo, rítmico e vigoroso, que enfatiza o colorido característico do modo pentatônico maior, e se repete algumas vezes, num grande *crescendo*, até atingir seu ápice em *fortíssimo*.

A segunda seção, bem diferente da primeira, começa com uma linha melódica solene, *forte* e apoiada, que é tocada pelo *secondo* no registro médio do piano. Como a indicar uma cerimônia de aspecto nobre e imponente, essa linha, estruturada agora no padrão do modo pentatônico menor, com nota final em ré#¹⁹¹, é impregnada de um caráter muito mais introspectivo e misterioso. As figuras rítmicas de maior duração, semínimas e mínimas, articulam-se, posteriormente, em *legato* e intensidade *pianissimo*, contribuindo na sonoridade inusitada deste trecho. No compasso 79, surge um *ostinato* no grave e uma segunda linha, também em registro grave e ampliada em sua extensão melódica, desponta *expressif* ainda no *secondo*, enfatizando a atmosfera exótica.

EXEMPLO – compassos 65 a 88, *secondo*

¹⁹¹ O “modo pentatônico menor, com nota final em ré#”, refere-se à sequência formada pelas notas ré# - fá# - sol# - lá# - dó# que, a partir de sua final, começa com um intervalo de terça menor e termina uma sétima menor.

No compasso 89, o *primo* em extremo *pianissimo*, *ppp*, começa uma terceira linha melódica, variação das linhas antecedentes apresentadas, no registro médio, estabelecendo um diálogo com o *secondo* através de um cânone. Logo em seguida, em *pianissimo très expressif*, desponta um lá#, distinguindo-se pela sonoridade *cantabile* no agudo que, junto ao acompanhamento do *secondo* em acordes maiores, acentua a coloração exótica de todo o trecho.

EXEMPLO - compassos 89 a 104, compacto.

No compasso 138, tem início a terceira seção e com ela o retorno à forte sugestão ambiental apresentada no início da peça. No *primo*, além de um *ostinato* em intervalo de quinta, reaparece o desenho em arabescos, *ppp sans nuances*, todo ornamentado e ainda mais brilhante e agudo do que antes. Justaposta a esta idéia, o *secondo* dá continuidade à idéia da segunda seção e os dois elementos musicais permutam fundindo-se numa nova totalidade. Daí em diante, tem-se a repetição literal de toda a primeira seção, trazendo à tona aquela forte vitalidade do início da peça e reavivando a imagem sobrenatural do reino de *Pagodes*, com o tilintado vibrante de sons cristalinos.

EXEMPLO - dois sistemas separados, *primo e secondo*.

3. 2. 4 - Les entretiens de la Belle et de la Bête

– “Quand je pense à votre bon coeur, vous ne me paraissez pas si laid.” – “Oh! dame oui! J’ai le coeur bon, mais je suis un monstre.” – “ Il y a bien des hommes qui sont plus montres que vous.” – “Si j’avais de l’esprit, je vous ferais un grand compliment pour vous remercier, mais je ne suis qu’une bête.

.....
...La Belle, voulez-vous être ma femme?” – “Non, la Bête!...”

.....
– “Je meurs content puisque j’ai le plaisir de vous revoir encore une fois”. – “Non, ma chère Bête, vous ne mourrez pas: vous vivrez pour devenir mon époux! “ ... La Bête avait disparu et elle ne vit plus à ses pieds qu’un prince plus beau que l’Amour qui la remerciait d’avoir fini son enchantement. (Mme Leprince de Beaumont)

– “Quando eu penso no vosso bom coração, vós não me pareceis tão feio”. “Oh! sim senhora! Eu tenho um bom coração, mas eu sou um monstro.” – “Existem, certamente, homens mais monstruosos que vós.” – “Se eu fosse espirituoso eu vos faria uma grande saudação para agradecer-vos, mas eu sou apenas uma besta.”

.....
– “Bela, vós quereis ser minha esposa?” – “Não, Fera!...”

.....
– “Eu morro contente já que tenho o prazer de rever-vos ainda uma vez”. – “Não, minha querida Fera, vós não morreis: vós vivereis para ser meu marido!...” A Fera desaparecera e ela viu a seus pés um príncipe mais belo que o Amor que lhe agradecia por ter posto um fim ao seu encantamento.¹⁹²

Les entretiens de la Belle et de la Bête, Conversas entre A Bela e a Fera, dá mostras bem claras de se inspirar nos preceitos da poesia simbolista e, conseqüentemente, reafirmar a influência criativa e artística de Edgar Allan Poe na obra de Ravel. Não que essa influência não se manifeste, em algum grau, nas outras peças de *Ma Mère L’Oye*, mas neste conto especificamente, é possível detectar certas sutilezas musicais distintivas, elaboradas com grande

¹⁹² Tradução livre feita por Flávio Barbeitas.

engenhosidade e muito próximas de algumas impressões dos famosos contos do escritor norte-americano. Allan Poe, além de revolucionar a poesia romântica com um *frisson nouveau*¹⁹³, exerceu grande influência sobre a forma de conceber e de se pensar a música francesa. Maurice Ravel não apenas apreciava e conhecia profundamente a obra de Allan Poe, como também o considerava um mestre, juntamente com seus professores Fauré e Gédalge, mostrando-se grande adepto de seus princípios artísticos e compartilhando de sua visão sobre a arte em geral e, particularmente, sobre a sua teoria relativa ao planejamento e à escolha de métodos adequados à realização de uma composição. Isso se confirma, como já foi anunciado, com suas próprias palavras: “No que se refere à técnica musical, meu mestre foi certamente Edgar Allan Poe. Para mim, a mais bela dissertação sobre composição, decerto a que mais influência exerceu sobre mim, foi o ensaio de Poe sobre a gênese de um poema”¹⁹⁴.

Este conto é dividido em três seções com extensões equivalentes, nas quais cada uma das duas personagens da epígrafe é simbolizada por um determinado tipo de estrutura melódica, por um colorido específico e por uma atmosfera particular. Diferentemente de *Petit Poucet*, que se atém às circunstâncias e ao cenário, *Les entretiens de la Belle et de la Bête*, não se fixa numa sensação geral, mais abrangente; seu foco está direcionado ao perfil físico, emocional e psicológico das personagens que, independentemente de suas características, são obrigadas a conviver. O fio condutor, responsável pela *unidade de tom*, é

¹⁹³ *Frisson nouveau*, arrepiou novo, foi um termo usado pelo poeta Vítor Hugo para se referir às reações causadas pelas obras dos polêmicos escritores Baudelaire e Allan Poe. ALLAN POE, Edgar. *Ficção Completa, Poesia e Ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p.53.

¹⁹⁴ Transcrevo, mais uma vez, esse depoimento de Ravel, por considerá-lo bastante significativo. ALLAN POE, Edgar. *op. cit.* nota 44, p.54.

assegurado pelo *efeito de contraste*, que se apresenta para leitores e intérpretes, desde o título. A idéia implícita, aqui, não diz respeito às boas maneiras ou ao comportamento irrepreensível defendidos por madame de Beaumont, mas faz referência ao princípio simbolista que se baseia na crença do mistério oculto e na busca pelo que transcende a aparência e que se manifesta na atitude da *Bela*, que consegue enxergar, além do visível, o coração da *Fera*.

A primeira seção, até o compasso 48, apresenta duas frases em *legato*, caracterizadas por uma linha melódica sinuosa delicada e suave que se desenvolve em *Mouv. de Valse três modéré, pianissimo* e de modo *doux et expressif*. Evocando a personagem *Bela*, esse canto parece retratá-la dançando ou ainda, como descrito no conto literário, permite visualizá-la “tocando cravo ou cantando a fiar¹⁹⁵”. O andamento e as muitas inflexões destacam o caráter lírico da peça que deixa transparecer o estado de alma da personagem. O modo lídio, usado em toda a seção, cria um caráter romântico e sonhador, mas também sugere um ambiente exótico e insinuante, que foge um pouco da sonoridade habitual. A harmonia, ouvida no *secondo*, reforça essa atmosfera de fantasia, através de notas e acordes alterados e da utilização de intervalos de sétimas e nonas. No final da seção, surge um elemento inesperado com a modulação de fá lídio para dó jônico¹⁹⁶ e com o término menor inspirado na cadência modal¹⁹⁷.

¹⁹⁵ O trecho “tocando cravo ou cantando a fiar” foi adaptado ao texto a partir da tradução do original de Madame Beaumont que consta no livro de TATAR, Maria. *op. cit.* nota 22, p. 68.

¹⁹⁶ A modulação de fá lídio para dó jônico implica em apenas uma alteração de som; entretanto é significativa a substituição da quarta justa pela quarta aumentada que confere, ao fim da seção, um ar mais definido e menos exótico.

¹⁹⁷ No término da seção A, observa-se o uso da cadência melódica *sol, lá, dó* em lugar de *sol, si, dó*. Mesmo na cadência harmônica, dos compassos 42 a 46, o emprego da nota da dominante é feito evitando a utilização da sensível.

EXEMPLO – *compacto*, compassos 1 a 16.

Depois de uma *fermata três court*, a terrível e assustadora *Fera* surge da imaginação sonora de Ravel. É como se houvesse um revés; toda a ambientação doce e encantadora da *Bela* é desfeita e a música se transfigura por completo. Essa dualidade é bem representada pelo *efeito* convincente e ameaçador que emana do *secondo*, no extremo grave, através de uma linha melódica cromática e em sentido descendente, formada por uma figura de maior duração, uma quiáltera de colcheias e duas mínimas pontuadas, bem como por um acompanhamento percussivo em segundas, *pianissimo* e *staccato*, também no grave.

EXEMPLO – *compacto*, compassos 49 a 58?

Esses dois componentes melódicos provocam certo impacto e configuram a identidade musical da *Fera* remetendo à pavorosa figura literária do monstro. Do ponto de vista da sensação, percebe-se uma ruptura brusca na passagem da seção A, em dó jônico, para a seção B, em mib lídio; entretanto, tecnicamente, identifica-se um parentesco entre os dois modos, similar à relação das tonalidades mediânicas possibilitando conjugar harmonicamente, a *Bela* à *Fera* por meio da vaga polarização em mib, que a seqüência resultante mib, fá, sol, lá, sib, acaba por explicitar. Todo esse trecho, circunscrito ao grave, com figuras rítmicas longas e interligadas, vai, pouco a pouco, ampliando-se com a repetição de um motivo em progressão cromática direcionado para o registro médio. Angústia, aflição, desejos impossíveis...; todos esses sentimentos parecem aflorar no peito da *Fera* e se fazem presentes dos compassos 69 a 84, através de um canto agudo *três expressif* e *piano* combinado a uma seqüência de terças de caráter profundamente melancólico. Acentuando essa amargura, que se manifesta pela segunda vez, como um lamento em *pianissimo*, ouvem-se, no extremo grave, notas longas, soturnas e pungentes.

É aí, então, que se tem o ponto culminante da peça, preparado por um grande e expressivo *crescendo* com início numa sonoridade *piano*, que desemboca num *forte*, sugerindo o estado de espírito completamente desesperançado da *Fera*. No *secondo*, observa-se simultaneamente, a elaboração do motivo de quiálteras em progressão cromática ascendente, enfatizando ainda mais a sensação de seu tormento e suplício. O ponto máximo de tensão, exatamente na indicação de *Assez vif*, é preparado pelo *Animez peu à peu*. Nesse momento, “um frenético prazer” ou, antagonicamente, “a mais deliciosa, e porque a mais intolerável, das tristezas¹⁹⁸” pode ser experimentada por intérpretes e ouvintes.

¹⁹⁸ Os termos entre aspas foram tomados de empréstimo do texto de ALLAN POE, Edgar. *op. cit.* nota 44, p. 916.

EXEMPLO – *primo e secondo*, compassos 85 a 105.



Depois de todo o turbilhão, as emoções se abrandam paulatinamente e o grande *fortissimo* cede lugar a um *diminuendo* que induz a pensar no retorno à atmosfera inicial do conto. O *rallentando* parece, também, assegurar uma atmosfera mais tranqüila e mais amena.

No entanto, Ravel surpreende com o novo contexto que se desenha: o inicial *efeito de contraste* entre a *Bela*, lindamente delicada e diatônica, e a *Fera*, ansiosamente sofrida e cromática, revela-se na combinação perfeita da superposição de vozes nas quais as personagens não mais se mostram distantes ou separadas, mas se entendem e dialogam. O desafio do jogo está lançado: incorporar dois elementos, diversos em caráter e linguagem musical, a um todo coerente ou, se preferir, à unidade de *tom*. Assim, a linha melódica da *Bela* recomeça sem nenhuma variante e só vai se modificar no meio da seção conduzindo a um outro caminho; já a linha da *Fera*, apesar de guardar suas características originais e apresentar-se, ainda ameaçadora, torna-se, com suas alterações, até um pouco galante e sofisticada. O diálogo musical entre os elementos antagônicos das duas personagens acaba por integrá-las constituindo, de fato, uma terceira seção, com novos contornos e diferentes feições.

EXEMPLO – compassos 106 a 131, primo e secondo.

Porém, nova agitação se anuncia no compasso 132, com as já conhecidas sensações de aflição, agonia e inquietude. O processo emocional vivido parece estar de volta com a mesma intensidade de antes e ressurge com uma série de quiálteras em cromatismo ascendente no *secondo*, com a indicação *Animez peu à peu*, com o *crescendo* desesperado e, novamente, com a intensa explosão dos sentimentos a inflamar no *Vif*, acentuado e *fortissimo*. Mas para grande surpresa, logo após este segundo ponto culminante, impõe-se um silêncio brusco, um silêncio absoluto e prolongado por uma *fermata*. Só depois de alguns segundos, como que surgindo do nada, ouve-se um *glissando* ascendente bem *pianissimo*, singelo e sutil, e a linha melódica da *Fera* retorna, agora doce e suave no agudo, parecendo querer transportar a uma atmosfera de sonhos. Essa imagem sonora permite a alusão ao momento mágico do conto em que a *Bela*, ao encontrar a *Fera* caída e desacordada, aceita seu pedido de casamento e ele se transforma num belo príncipe. Depois de quebrado o feitiço, as linhas melódicas das duas personagens se entrelaçam num *Presque lent*, *piano* e *expressif* e a música termina em sereno *rallentando*.

3. 2. 5 - *Le Jardin Féérique*

Conforme já se pode imaginar, a escolha do título *Le Jardin Féérique* é bastante reveladora: *féérique* (feérico) alude a algo mágico, repleto de fantasia e dirigido ao mundo sobrenatural. Esse termo foi utilizado pela primeira vez, em 1828, e tem origem do francês *fée*, 'fada' (1140) que, por sua vez, descende das palavras latinas *fāta,ae* 'parca, fada' e *fātum*, 'predição, destino'¹⁹⁹. Numa outra acepção, a palavra *féérique* designa algo suntuoso e de natureza deslumbrante, que ofusca a ponto de turvar a vista pelo excesso de luz e de brilho²⁰⁰. Ao tentar estabelecer um elo entre seus significados, tornou-se possível conceber *féérique*, dentro do contexto da obra *Ma Mère L'Oye*, como algo intimamente associado à simbologia do mundo espiritual. Assim como Charles Baudelaire expressou todo seu desagrado e repugnância pela superficialidade da sociedade francesa, em sua obra *As Flores do Mal*, Ravel parece retratar, de modo mais suave, em *Le Jardin Féérique* uma aspiração ou uma incompletude; a representação de algo celeste e luminoso que ele, por meio de sua imaginação sonora e de uma linguagem refinada e criativa expõe como a idealização de um mundo melhor e mais harmônico.

Partindo dessas reflexões, é possível pensar, desde os primeiros compassos, Ravel conduzindo intérpretes e ouvintes pelo seu jardim encantado. Pouco a pouco, através de acordes em *pianissimo*, a música vai ganhando corpo e, gradativamente, amplia-se como que a revelar um elemento místico que ao

¹⁹⁹ Apesar das etimologias de *Le Jardin Féérique* e do gênero literário contos de fadas, pode-se notar sua íntima ligação e sua relação com as fiandeiras / parcas e mouras da mitologia.

²⁰⁰ HOUAISS, Antônio. *op. cit.* nota 2, p.1319.

mesmo tempo em que se desvela como som, se oculta como dado misterioso. Este início *Lent et grave* parece traduzir, através de seu caráter meditativo e destituído de qualquer tipo de exagero sentimental, algumas das idéias tão defendidas pelos simbolistas: a capacidade sugestiva, a musicalidade de expressão e a idéia de correspondência entre o mundo celeste (espiritual, abstrato) e o mundo terreno (natural, concreto), buscando a essência das coisas além das aparências.

Le Jardin Féerique está estruturado em três seções distintas e é construído em dó jônico²⁰¹. Embora a estrutura do modo jônico coincida com a da escala tonal maior, a relação harmônica entre os acordes não se estabelece pelo princípio de função²⁰² e não se legitima conforme a hierarquia do sistema tonal. Todo o direcionamento ocorre de modo mais sutil, com centros de convergência e conduções a clímax, pontos culminantes e finalizações.

A peça se inicia numa textura de acordes tocados em proporção regular como um estrato contínuo que inspira um sentimento de equilíbrio e de perfeita harmonia. O caráter suave e tranqüilo, as inflexões discretas de fraseado, a articulação em *legato* e a intensidade *piano* também contribuem decisivamente para esta unidade de sentido, isto é, para promover a “fusão das diferentes sensações físicas e das sensações físicas com as espirituais²⁰³”.

²⁰¹ Ravel faz uso do modo jônico concebido a partir da final dó.

²⁰² Entende-se como “função” uma grandeza suscetível de variação, cujo valor depende do valor de um outra. A “função” está relacionada à propriedade de um determinado acorde a partir de seu valor expressivo e de sua relação com os demais acordes da estrutura harmônica, determinada pelas relações de todos os acordes com o centro tonal (a tônica). KOELLREUTTER, H. J. *op. cit.* nota 4, p. 59-60

²⁰³ GOMES, Álvaro Cardoso. *op.cit.* nota13, p.22.

Ainda que Ravel não tenha deixado nada explicitamente sobre isso, pode-se pensar, devido à sua formação e ao meio em que sempre viveu, que ele não tenha sido imune às idéias pregadas pelos intelectuais da época e, especificamente que tenha tido contato com a obra de Baudelaire. Portanto, não seria absurdo pensar numa analogia entre *A teoria das Correspondências* e *Le Jardin Féerique* e, tampouco, neste jardim encantado como a representação sonora de um estado ideal e como modelo de perfeição suprema.²⁰⁴

A segunda seção, do compasso 23 ao 39, é iniciada com outra nuance de cor. A textura, agora homofônica, contribui para destacar a melodia cristalina e delicada que surge como um “vislumbre celeste”²⁰⁵ em meio a um acompanhamento de acordes seqüentes em arpejo e alterados que conduzem a

²⁰⁴ A *Teoria das Correspondências* é mencionada no Capítulo I.

²⁰⁵ A expressão “vislumbre celeste” foi atrevidamente tomada de empréstimo de uma interpretação, feita pelo compositor Franz Liszt, sobre a abertura de *Lohengrin*, ópera de Richard Wagner. BAUDELAIRE, Charles. *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris*. São Paulo: Primeira linha, 1999.

coloridos imprevisíveis, surpreendentes... O padrão rítmico inicial, formado por semínima, semínima pontuada e colcheia, é retomado, agora, com a inclusão de quiálteras numa outra melodia mais maleável e em registro mais agudo; daí resultando um efeito ao mesmo tempo doce e brilhante. Toda esta nova luminosidade, enfatizada pelos acordes arpejados da mão esquerda, torna-se mais audível²⁰⁶ por meio de inflexões, diferenças de intensidade e de um significativo *expressif* escrito por Ravel.

²⁰⁶ Novamente faço uso da sinestesia por achar o termo “luminosidade audível” bastante adequado a este contexto.

Em seguida, essa luminosidade é ainda mais reforçada pelo *crescendo* que tem início no compasso 33 e que, junto à dinâmica expressiva, intensifica a vivacidade e a energia do jardim encantado conduzindo o som de *pianissimo* a um brilhante e vigoroso *forte*. Depois de alcançar este ápice, o som parece dissipar-se e, refazendo o caminho de volta, deixa como um rastro, o sucinto eco das harmonias. Para retornar à atmosfera delicada e misteriosa, são cuidadosamente escritos um *diminuendo* e um *ritenu* que preparam o ataque suave e em *appoggiatura* do acorde de dó maior.

No final, Ravel parece traduzir todo o esplendor e a magnificência de seu jardim encantado através de *glissandos* em sentido ascendente que parecem querer tocar o infinito e que extravasam como chamas incandescentes em muitas combinações de cores e sons mergulhando na beleza indescritível da fantasia e da imaginação.

Baudelaire, em 1860, depois de ouvir algumas das óperas de Richard Wagner e julgar que o compositor estava sendo profundamente injustiçado e incompreendido pelo público francês, escreveu um texto no qual o defendia e comentava aspectos de sua música. Aproveitando algumas das palavras de seu relato, transcrevo abaixo parte de sua interpretação que, guardadas as devidas proporções, poderiam também se aplicar a *Le Jardin Féerique*:

(...) encontramos a sensação da *beatitude espiritual e física*; do *isolamento*; da contemplação de *alguma coisa infinitamente grande e infinitamente bela*; de *uma luz intensa* que regozija os olhos e a alma até o *desvanecimento*; e, enfim, a sensação do *espaço estendido até os últimos limites concebíveis*.²⁰⁷

²⁰⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris*, 1999, p.33.

Considerações finais

Através do estudo da obra musical *Ma Mère L'Oye*, do compositor francês Maurice Ravel, é possível observar a força e a riqueza das narrativas e das imagens evocadas pelos contos de fadas. Estas histórias, pertencentes à tradição oral camponesa, sofreram, a partir do século XVIII, profundas alterações decorrentes da busca de sua adequação a padrões morais e comportamentais aristocráticos, religiosos e burgueses. Ainda que muitos de seus aspectos mais chocantes, violentos, cruéis e escatológicos tenham sido eliminados de suas versões consagradas, os contos de fadas tratam de temas essenciais para o ser humano, relacionados a suas angústias, anseios e desejos inconscientes. Medo, abandono, procriação, amadurecimento, fidelidade e traição, conflitos familiares, normas de comportamento, virtudes e vícios – estes são alguns dos elementos que compõem o universo onírico, inquietante e, não raro, terrificante, dos contos de fadas.

Ao utilizar-se dos contos de fadas como temática musical, Maurice Ravel incorporava a seu trabalho a exploração do inconsciente, conceito-chave da vida intelectual de sua época. Leitor entusiasta de Edgar Allan Poe – de quem sorveu noções de técnica e planejamento da criação musical – o compositor recorreu ao imaginário dos contos de fadas como via de acesso às manifestações do inconsciente. Ravel aliou a esta referência cultural enraizada na cultura oral popular os padrões estéticos da literatura simbolista, que exerceram profunda influência em sua formação. O simbolismo inspirou-se na busca da exploração dos sentidos através de uma linguagem bem-trabalhada, do recurso à sonoridade, da

evocação de imagens sugestivas na criação de atmosferas de delírio e fantasia. Estes são componentes centrais da imaginação literária absorvidos pela criação artística de Ravel.

As análises musicais aqui desenvolvidas trazem à tona a habilidade do compositor em expressar sensações e sentimentos como imobilidade, desamparo, temor, estranhamento, delicadeza, afetividade, agressividade e encantamento. Para tal, Ravel encontrou no simbolismo – escola literária precursora da renovação estética modernista – a ampliação das possibilidades de exploração da linguagem, o que abriu o caminho para a permuta de recursos de um campo artístico (a literatura) para outro (a música).

Em relação ao estudo específico de *Ma Mère L'Oye*, foi decisivo optar por uma abordagem que não se restringisse apenas à aquisição de habilidades e técnicas ligadas ao instrumento, ressaltando a necessidade de se conhecer aspectos de ordem teórica e estética, como elementos privilegiados para esta interpretação. Com este intuito, foi preciso incorporar elementos de ordem objetiva e subjetiva, sem desprezar a imaginação, as emoções e as sensações provocadas pela música como elementos significativos do processo de interpretação. A prática interpretativa sob um ângulo interdisciplinar e um olhar intertextual que permita ao intérprete ultrapassar os limites de seu instrumento, integrando-se com um universo artístico-cultural mais abrangente. Isso pode possibilitar a ele, ao mesmo tempo, construir uma percepção, uma consciência e um saber sólido para um bom desempenho profissional em música, nos campos da interpretação, do ensino ou da pesquisa.

Referências bibliográficas

- ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ALLAN POE, Edgar. Ficção Completa, Poesias e Ensaios. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.
- BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. 6.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris*. Trad. Plínio Augusto Coelho e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Primeira linha, 1999.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. 8.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Trad. Arlene Caetano. 17.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.
- BETTELHEIM, Bruno. *Freud e a Alma Humana*. Trad. Álvaro Cabral. 9.ed. São Paulo: Cultrix, 1993.
- BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James (Org.). *Modernismo: Guia Geral 1890-1930*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia Grega. 5.ed. Petrópolis: Vozes, 1989. v.1.
- CAMPOS, Haroldo de. Das “estruturas dissipatórias” à constelação: a transcrição do lance de dados de Mallarmé. In: Limites da traduzibilidade. Salvador: EDUFBA, 1996.
- CLARK, Peres. *O Infantil na Literatura: Uma Questão de Estilo*. Belo Horizonte: Miguilim, 1999.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- CONCERTO Romântico. Barcelona: Altaya, 1998.
- CORTOT, Alfred. *Curso de Interpretação*. Brasília: Musimed, 1986.
- DICIONÁRIO de Música. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ENCICLOPÉDIA Abril. São Paulo: Abril, 1973.

ENCICLOPÉDIA Delta Larousse. Rio de Janeiro: Delta, 1971. 15v.

ENCICLOPÉDIA Salvat dos Grandes Compositores. Rio de Janeiro: Salvat, 1984, 6v.

EVERDELL, William R. *Os Primeiros Modernos: As Origens do Pensamento do Século XX*. Trad. Cynthia Cortes e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.

FARACO, Carlos Emílio e MOURA, Francisco Marto de. *Língua e Literatura*. São Paulo: Ática, 1989. 3v.

GOMES, Álvaro Cardoso. *O simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994.

GRANDE Enciclopédia Delta Larousse. Rio de Janeiro: Delta, 1971, 15v.

GRIFFITHS, Paul. *A Música moderna: Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

GRIFFITHS, Paul. *Enciclopédia da Música do Século XX*. Trad. Marcos Santarrita e Alda Porto. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GRÜNEWALD, José Lino. (Org. e trad.). *Poetas franceses do Século XIX: Poesia de Todos os Tempos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KOELLREUTTER, H.J. *Terminologia de Uma Nova Estética da Música*. Porto Alegre: Movimento, 1990.

JARDIM, Antônio. *Entre camelos e arbustos...* Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, s/d. 17p. (Mimeo).

JEPPESEN, Knudd. *Counterpoint – The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. New York: Dover, 1992.

LEDBETTER, Steven. Maurice Ravel (1875-1937). *Ma Mère L'Oye*. <http://www.proarte.org/notes/ravel.htm>

MASSIN, Jean e Brigitte. *História da Música Ocidental*. Trad. Ângela Ramalho Viana, Carlos Sussekind e Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MITOLOGIA. São Paulo: Abril, 1973. 3v.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária: prosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 1974.

MOLINO, Jean. *Analyser*. Londrina: Alliance Française, s/d (mimeo).

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault (e um conto de Mme D'Aulnoy)*. Trad. Olívia Krähenbühl. São Paulo: Cultrix, 1965. (Original francês).

PERRAULT, Charles. *Histórias ou Contos de Outrora*. Ilust. Gustave Doré. Trad. Renata Cordeiro. São Paulo: Landy, 2004. (Original francês).

RAVEL, Maurice. *Ma Mère L'Oye*. Paris: Durand, 1910.

RAVEL, Maurice. *Ma Mère L'Oye*. New York: Dover, 1997.

ROSEN, Charles. *A Geração romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

ROSEN, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart e Beethoven*. London: Faber, 1976.

ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York: Norton, 1980.

SADIE, Stanley; Tyrrell, John. *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. London: Macmillan, 2001. 29v.

TATAR, Maria. *Contos de Fadas*: edição comentada e ilustrada. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. (Original inglês).

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicais*. 6.ed. Rio de Janeiro: Labor, 1985

Partituras de *Ma Mère L'Oye*

Maurice Ravel

- Versão para piano solo
- Versão para piano a quatro mãos

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)