

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS
HUMANAS**

MARIA CECÍLIA DE SALLES FREIRE CÉSAR

**As representações do imaginário popular
nos romances de Carlos de Oliveira**

**São Paulo
2007**

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

MARIA CECÍLIA DE SALLES FREIRE CÉSAR

**As representações do imaginário popular
nos romances de Carlos de Oliveira**

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Doutor.

Área de Concentração: Estudos Comparados
de Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Maria Aparecida Santilli

**São Paulo
2007**

Maria Cecília de Salles Freire César

**As representações do imaginário popular nos romances de
Carlos de Oliveira**

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de Doutor.

Área de Concentração: Estudos Comparados
de Literaturas de Língua Portuguesa.

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À Prof^a Santilli, por ter acreditado em minha proposta e, com lucidez e generosidade, ter guiado esse processo;

A Ângela de Oliveira, que gentilmente me recebeu em sua casa e esclareceu-me várias dúvidas;

Ao Severino A. César, pela enorme ajuda na pesquisa bibliográfica;

À Anna Luíza Bauer, por ter dado significativa contribuição para a minha volta à USP;

À Elza Amaral e Beatriz Amaral, pelo constante diálogo, incentivo e amizade;

À Lygia Freire César e Amini Rassoul, pela redação e revisão do *abstract*;

À amiga Deise, pela formatação final do texto.

RESUMO

O objetivo desta tese é investigar o vínculo da prosa ficcional de Carlos de Oliveira com as tradições populares. Para tanto, foram escolhidos os quatro primeiros romances do escritor: ***Casa na Duna*** (1943), ***Alcateia*** (1944), ***Pequenos Burgueses*** (1948) e ***Uma Abelha na Chuva*** (1953). Além disso, como subsídio, foi analisada uma coletânea de contos populares que Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira publicaram em 1957, os ***Contos Tradicionais Portugueses***. O conto popular, fonte rica de informação interdisciplinar, anônimo e ubíquo, é um documento vivo dos costumes, idéias e mentalidades de um povo, e suas representações acabaram por impregnar a ficção de Carlos de Oliveira, artista que viveu boa parte de sua vida numa região pobre e rural, a Gândara, que teve intensos reflexos em sua obra. Entre as representações do imaginário popular que foram rastreadas em seus romances, incluem-se entidades, crenças, mitos, provérbios e ditos populares. Como se procurou evidenciar, a tradição, porém, não é simplesmente incorporada a seus romances, mas *problematizada* e encarada sob o viés da ironia e da crítica. Na sua escrita ficcional, a linearidade fabular, estudada por Propp, Alain Dundes e outros, é rompida e, nesse processo, desvia-se da construção esquemática dos personagens dos contos tradicionais. Conforme neste trabalho se enfatizou, na passagem do tradicional ao literário, dá-se a quebra da exemplaridade, que é importante marca do conto popular. Pela inclusão das análises de capítulos de dois romances (***Casa na Duna*** e ***Pequenos Burgueses***), pretendeu-se pontualmente acrescentar como, reunindo o mítico, o anedótico e o mágico, essas mininarrativas recuperam o caráter oral dos *causos* famosos. O resgate de contos da tradição popular lhes dá ganho da longevidade nos romances de Carlos de Oliveira, pela competência artística de, transformando-os, atualizando-os, conceder-lhes outro futuro.

PALAVRAS-CHAVE: análise literária, cultura oral, conto popular, folclore, neo-realismo, literatura portuguesa.

Abstract

The purpose of this thesis is to investigate the bond between the fictional prose of Carlos de Oliveira and the popular traditions. In order to do that, the first four novels of the author have been chosen: *Casa na Duna* (1943), *Alcateia* (1944), *Pequenos Burgueses* (1948), and *Uma Abelha na Chuva* (1953). In addition, as a subsidy, the *Contos Tradicionais Portugueses*, a collection of popular tales published in 1957 by Carlos de Oliveira and José Gomes Ferreira has been analyzed. The popular tale, a rich source of interdisciplinary information, anonymous and ubiquitous, is a living document of habits, ideas, and mentalities of people. Its representations have impregnated Carlos de Oliveira's fiction, an artist who lived in a poor, rural area called the Gândara, which, by its turn, ended up having an intense influence in his work. The representations of the popular imaginary that have been tracked by his novels include entities, beliefs, myths, proverbs, and popular sayings. As this work intended to unveil, tradition is not simply incorporated in his novels, but it's an issue and is viewed under the bias of irony and criticism. In his fictional writing, the fable linearity studied by Propp, Alain Dundes, and others is broken and the schemed construction of characters of the traditional tales is deviated in the process. As this work emphasizes, when it goes from the traditional to literary, there is a break of exemplary, which is one of the main characteristics of popular tales. Through the analyses of the chapters from two novels (*Casa na Duna* and *Pequenos Burgueses*), which connect the *mythic*, the *anecdotal*, and the *enchantment*, this work presents how these short narratives recover the oral character of the famous *causos*. The recovery of the tradition popular tales provides a gain of longevity in Carlos de Oliveira's novels, as his artistic competence is able to transform and update them, as well as grant them another future.

Keywords: literary analysis, oral culture, popular tale, folklore, neo-realism, Portuguese literature.

Gândara

I

*Gândara sem uma rusga de vento.
Sol e marasmo.
Silêncio feito de troncos
e de pasmo.*

*Campos, pinheiros e campos
quietos. Tanto,
o sol parado
encheu-me os olhos de espanto*

(Turismo, Carlos de Oliveira)

ÍNDICE

ÍNDICE

. I. – <i>Carlos de Oliveira e as tradições populares</i>	10
1. <i>O conto popular</i>	26
2. <i>Entidades, crenças, mitos:</i>	35
2.1 <i>Deus e o Diabo</i>	36
2.2 <i>O Medo</i>	43
2.3 <i>Provérbio e ditos populares</i>	51
. II. – <i>Os Contos Tradicionais Portugueses</i>	57
. III. – <i>Os Contos Tradicionais na obra de Carlos de Oliveira</i>	77
1. <i>Casa na Duna</i>	78
2. <i>Alcateia</i>	92
3. <i>Pequenos Burgueses</i>	109
4. <i>Uma Abelha na Chuva</i>	128
5. <i>Reiterando: Carlos de Oliveira e as tradições populares:</i>	146
5.1 <i>O episódio da panela de ouro</i>	147
5.2 <i>O nascimento do Bruxo dos Moirões</i>	158
. IV. <i>Considerações Finais</i>	168
. V. <i>Anexos</i>	173
. VI. <i>Bibliografias</i>	184

***Carlos de Oliveira e
as tradições populares***

As tradições populares, que se expressam na figura de contos, fábulas e mitos, presentes no imaginário de todos os povos, infiltram-se muitas vezes nas narrativas ditas cultas de um número considerável de escritores. Estando ou não conscientes dessas influências, os autores glosam-nas, transformam-nas e incorporam-nas de modo crítico e paródico.

Há escritores, como Graciliano Ramos, Guimarães Rosa – para citar dois casos no Brasil – e Carlos de Oliveira e José Saramago – em Portugal – que tiveram o objetivo consciente de ouvir a voz popular e conhecer o modo como esse sentimento era e é veiculado em seus contos e tradições.

É notório, por exemplo, o fato de que, em 1952, quando estava de férias da chefia de gabinete do Ministro João Neves, Guimarães Rosa realizou um sonho: conduzir uma boiada, rústica e autenticamente, como se fosse um vaqueiro. Durante dias, viajou por muitos quilômetros no lombo de cavalo, anotando pacientemente, num famoso caderninho espiral, nomes de plantas e bichos e as histórias anônimas que ouvia pelo caminho.

Graciliano Ramos, em *Alexandre e outros Heróis*, obra póstuma de 1962, empreendeu, de acordo com Osman Lins, “trabalho de pesquisador, pondo em letra de forma alguns contos ouvidos no sertão do nordeste (...)”.¹ São contos inverossímeis que ressaltam uma visão crítica da alma humana e nos colocam entre os ouvintes do velho, chamado Alexandre, que

“tinha olho torto e falava cuspidando a gente, espumando como um sapo-cururu, mas isto não impedia que os moradores da redondeza, até pessoas de consideração,

¹ Osman Lins. O mundo recusado, o mundo aceito e o mundo enfrentado. In: Graciliano Ramos. *Alexandre e outros Heróis*. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.]. A Apresentação de Cesária é de 10 de julho de 1938.

fossem ouvir as histórias famosas que ele contava. (...) Cesária tinha sempre a resposta na ponta da língua. Sabia de cor todos as aventuras do marido, a do bode que se transformava em cavalo, a da guariba mãe de família, da cachorra morta por um caitutu acuado, pobrezinha, a melhor cachorra de caça que já houve. E aquele negócio de onça-pintada que numa noite ficara mansa como bicho da casa? Era medonho (...).²

Sabe-se que José Saramago, antes de escrever ***Levantado do Chão***, romance que inaugura um marco em sua prosa ficcional, viajou durante alguns meses pelo Alentejo, a fim de inspirar-se nessa região para compor sua saga de lavradores alentejanos. Ele mesmo, por sinal, filho de lavradores ribatejanos, cresceu nesse mundo povoado de narrativas orais que se mesclam em seus romances³. Em estudo anterior, analisei o narrador de seus romances como um “contador de casos” e os falares que vêm à tona em sua escritura, tornando “a matéria narrada um relato que – sendo *escrito* – deveria principalmente ser *lido* em voz alta”.⁴

Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira embeberam-se na leitura de autores que recolheram contos populares anônimos, como Teófilo Braga, A. Tomás Pires, Adolfo Coelho, Consiglieri Pedroso, Ataíde Oliveira, José Diogo Ribeiro, M. da Conceição Dias, Bernardino Barbosa, entre outros, e organizaram, em 1957, os

² A Apresentação de Cesária. In: op. cit., p. 9-10.

³ “(...) Mas como de qualquer jeito tenho que dar uma resposta, o livro ao que sentimentalmente me sinto mais ligado talvez seja ***Levantado do Chão***, porque é o livro que começa esta fase da minha vida de escritor, esta última fase. E é o livro que tenha sentido talvez mais dentro de mim pelas circunstâncias. Não só pelo próprio tema, porque, de uma certa maneira, embora noutra região, recuperei o mundo da minha infância, da adolescência, dos camponeses e tudo isto, como também pela proximidade que estava, à altura que eu estive no Alentejo para recolher materiais, no 25 de Abril, no 25 de Novembro e tudo isso. Portanto a questão do latifúndio no Alentejo, a luta dos trabalhadores... Fiquei muito, no plano sentimental, muito ligado a esse livro (...).” Entrevista dada em 1990 a Pedro Casteleiro e Antom Malde para ***Folhas de Cibrão. Revista Universitária de Investigação Científica***, como motivo de uma estada do escritor na Galiza. <<http://www.udc.es/dep/lx/cac/sopirrait/sr067.htm>>, acesso em 25 maio 2003.

⁴ Maria Cecília de Salles Freire César. ***A dança das vozes no Evangelho poético de José Saramago***. São Paulo: PUCSP. Dissertação de Mestrado, 1996.

Contos Tradicionais Portugueses. Ainda que correndo o risco de perder o tom oral, próprio da modalidade em que eram transmitidos, esses pesquisadores sentiram a necessidade de registrar a memória ancestral, presente nos lugares mais longínquos do planeta, de ocidente a oriente. Ressaltaram, porém, que, sendo “leigos confessos” (nas suas palavras), seu objetivo era precipuamente *literário*.

Na época em que o trabalho foi realizado, os autores preocupavam-se com a “maré nauseante do rádio”, quando a tevê nem ainda tinha surgido e previam eles uma fixação na cultura letrada em detrimento da espontaneidade da língua oral⁵.

Que pensaria Carlos de Oliveira hoje, século XXI, diante das novas mídias que têm surgido e multiplicado muitas vezes o risco de se perder essa rica fonte cultural, que abarca a história, a etnografia, a literatura e a lingüística, entre outros campos do conhecimento?

Percebe-se, no entanto, que, apesar do sério risco que correm de serem varridas da memória, essas tradições continuam sendo resgatadas por muitos artistas que se envolvem com a cultura popular. Recentemente tem-se o exemplo da poderosa emissora, a TV Globo, que veiculou a minissérie ***Hoje é dia de Maria***, unindo avançada tecnologia a uma história de fadas que agrupou muitas histórias não só brasileiras, portuguesas como universais e, pelo fato de divulgar-se na mídia, a recepção alcançou altos índices de audiência para o tardio horário em que foi transmitida, o que testemunha a vitalidade dessa memória.⁶ Como estudou Bruno

⁵ O Tesouro ao sol. In: ***Obras de Carlos de Oliveira***. Lisboa:Caminho, 1992. Todas as referências às crônicas e aos romances, com exceção de ***Alcateia***, serão desta edição.

⁶ “Microsérie exibida em janeiro, ***Hoje é dia de Maria*** deverá ter uma segunda edição de quatro episódios em outubro. O programa, que inovou a dramaturgia da Globo com uma produção artesanal, foi sucesso de crítica e audiência (média de 30 pontos), o que surpreendeu a própria emissora (...). ***Hoje é dia de Maria*** é inspirada em contos populares. Mostra a aventura de uma menina, Maria, que, maltratada pela madrasta, sai em busca das franjas do mar e tem sua infância roubada.” (Daniel Castro. ***Hoje é dia de Maria*** deve ter continuação. ***Folha de S. Paulo***. Ilustrada, 21 fev. 2005, p. E-6.) A minissérie é fruto de uma encomenda de Luís Fernando de Carvalho ao dramaturgo Carlos Alberto Soffredini, que se baseou em coletâneas de Sívio Romero e Câmara Cascudo para fazer o roteiro.

Bettelheim, os contos de fada figurativizam passagens cruciais da formação de nossa identidade e, por descreverem um mundo pleno de experiências, atraem adultos e crianças, fazendo-nos aprender sobre os problemas dos seres humanos e as soluções que encontram na tentativa de se integrarem à realidade onde vivem⁷.

Uma das discípulas de Jung, Marie-Louise von Franz, empreendeu ampla análise dos contos de fada, tomando como pressuposto que: “Contos de fada são a expressão mais pura e mais simples dos processos psíquicos do inconsciente coletivo. Conseqüentemente, o valor deles para a investigação científica do inconsciente é sobejamente superior a qualquer outro material. Eles representam os arquétipos na sua forma mais simples, plena e concisa.”⁸

Desse modo, quer na investigação do inconsciente individual (Freud), quer na do coletivo (Jung), a psicanálise encontrou nos contos de fada uma riquíssima fonte de investigação da alma humana, seja ela da camada alta da sociedade, seja a do povo. Nos contos tradicionais portugueses, está isso tudo muito vivo, não só no retrato de príncipes, princesas, reis e rainhas, como no de lavradores, ferreiros, calceteiros, caseiros, soldados, camareiros, alfaiates, estudantes, pescadores, pastores e toda a sorte de ocupações populares em que a arraia-miúda portuguesa se emprega até os tempos atuais, sobretudo na zona rural.

⁷ “Camuflando os predicamentos edípicos, ou intimando sutilmente seus envolvimentos, os contos de fadas permitem-nos esboçar nossas próprias conclusões no tempo propício, para conseguirmos uma melhor compreensão destes problemas. Estórias de fadas ensinam pelo método indireto.” Bruno Bettelheim. **A Psicanálise dos Contos de Fada**. 18 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004, p. 240.

⁸ Marie-Louise von Franz. **A interpretação dos contos de fada**. São Paulo:Paulus, 2003, p. 9. Segundo Nise da Silveira (**Jung. Vida & Obra**. São Paulo:Paz e Terra, 2006, p. 69), a noção de arquétipo, “postulando a existência de uma base psíquica comum a todos os seres humanos, permite compreender por que em lugares e épocas distantes aparecem temas idênticos nos contos de fadas, nos mitos, nos dogmas e mitos das religiões, nas artes, na filosofia, nas produções do inconsciente de um modo geral – seja nos sonhos de pessoas normais, seja em delírio de loucos.”

Preocupada que estava em estudar o inconsciente coletivo a partir dos contos de fada, a psicanálise junguiana enxergava neles “um material consciente culturalmente muito menos específico⁹, preferindo enfatizar a imagem das estruturas psíquicas que nele se encontram.

Acredito, porém, que a leitura da coletânea feita por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira, se lida e interpretada do ponto de vista literário ou sociológico, ou qualquer outro, será igualmente fonte de um fértil material cultural, revelador da sociedade em que se insere (no nosso caso, a sociedade portuguesa), a despeito de serem essas histórias versões de outras tantas que se encontram nos locais mais longínquos do planeta. O conto popular é uma fonte riquíssima de informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social, sendo um documento vivo dos costumes, das idéias, da mentalidade e julgamentos de um povo, como bem constatou Luís Câmara Cascudo¹⁰. A sua transmissão vertical (de geração a geração) e horizontal (de local a local), efetuada por meio de tantos contadores anônimos, garante a ampla divulgação dessa tradição e sua persistência nos mais longínquos redutos do planeta.

E, no amplo painel que acabam por delinear da alma do povo e particularmente portuguesa, avultam as representações do imaginário popular que acabaram por impregnar a ficção de Carlos de Oliveira em seus romances: ***Casa na Duna*** (1943), ***Alcateia*** (1944), ***Pequenos Burgueses*** (1948) e ***Uma Abelha na Chuva*** (1953).

⁹ Marie-Louise Von Franz. Op. cit., p. 25. Em outro trecho: O conto de fada está: “além das diferenças culturais e raciais, podendo assim migrar facilmente de um país para outro. A linguagem dos contos de fada parece ser a linguagem internacional de toda a espécie humana – de cidades, raças e culturas.” (p. 35) Ou: “os contos de fada têm uma estrutura que reflete os traços humanos mais gerais. Desempenham um grande papel porque através deles podemos estudar as mais básicas estruturas de comportamento. (***A sombra e o mal nos contos de fada***. São Paulo:Paulus, 2002,.p. 22.)

¹⁰ Luís da Câmara Cascudo. ***Literatura Oral no Brasil***. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

É possível, portanto, investigar as filiações desses romances à tradição popular pesquisada por Carlos de Oliveira, que se entrevê nas personagens, situações, linguagem, e o modo como é retratada a religiosidade, um filão pouco explorado por críticos e estudiosos da vida desse escritor. Na leitura crítica dos quatro romances, avulta a *desconstrução dos clichês* da personagem dos contos tradicionais, que é, de meu ponto de vista, uma das marcas importantes de sua prosa ficcional. Essas representações podem ser rastreadas nos demais gêneros a que o autor se dedicou; são textos que fazem evidente menção a contos de fada e ao imaginário popular, como o conto/crônica *A Bela Adormecida* (In: **Aprendiz de Feiticeiro**), e os poemas *Xácara das Bruxas Dançando* e *Assombração* (In: **Mãe Pobre**)¹¹.

Poeta, romancista, crítico e tradutor, Carlos de Oliveira desenvolveu sua obra ao longo da geração dos neo-realistas em Coimbra. Escritor perfeccionista e de estilo depurado, criou um trabalho de qualidade amplamente reconhecida pelos seus contemporâneos. Autor de 5 romances, o último dos quais (***Finisterra: paisagem e povoamento***) publicado em 1978, perto de sua morte em 1981. Carlos de Oliveira, embora tenha nascido em Belém do Pará, viveu parte de sua vida num meio pobre, rural e isolado, a Gândara, que serviu de ambiente a todos os romances. O desejo de conhecer melhor a alma portuguesa, sobretudo a dos desvalidos, e a recuperação do imaginário infantil e adulto permeiam sua escrita ficcional, que, antes de tudo, é poética em sua essência. A Gândara é uma região geograficamente demarcada, estendendo-se de Catanhede (que é possivelmente a cidade de Corgos que figura em vários dos seus romances) a Figueira da Foz no litoral. Algumas

¹¹ Tanto a crônica como os poemas estão em: ***Obras de Carlos de Oliveira***. Lisboa: Caminho, 1982. A investigação desse imaginário nos outros gêneros certamente demandaria outro estudo aprofundado.

idades têm nomes reais, como São Caetano; outras são fictícias, como Corrocovo, que os analistas levantam a hipótese de ter sido criada a partir de Corgo Covo. É uma região onde predominam pinheiros, dunas e poceirões, além dos palheiros, hoje não mais existentes na região litorânea.¹² Nos romances, o nome dessa região aparece freqüentemente grafado com letras minúsculas¹³, indicando que o autor pretendeu generalizar o emprego do termo, tomando-o como “Terreno arenoso, pouco produtivo e estéril”, ou: “Terreno despovoado, mas coberto de plantas agrestes; charneca¹⁴”. Assim como a Gândara “tatuou” o espírito de Carlos de Oliveira, como ele mesmo reconheceu em uma de suas crônicas¹⁵, as histórias populares ouvidas na infância, nos lugares aonde seu pai (médico rural) viajava, certamente o tocaram a ponto de se incorporarem às personagens, situações, cenário, linguagem.

O vocabulário de Carlos de Oliveira, no geral, não pode ser considerado regionalista, mas sim tomado como marca de um universo camponês, que no caso é o de Portugal das décadas de 40 a meados de 50, período que abrange a publicação de quatro de seus romances. Aqui e ali, encontram-se expressões

¹² “Como em várias formas culturais, no vestuário, em certo mobiliário doméstico, numa parte da alfaia agrícola e marítima e em muitas outras manifestações do génio popular, observa-se na habitação um elemento de apreciável valor para o conhecimento das faculdades elaboradas do povo, da sua energia na apropriação dos recursos naturais em cujo meio se agita, dos seus hábitos, ocupações e tendências. [...] Documentação autêntica, porém, a assegurar a existência das palafitas ex-históricas na península não existe. As nossas habitações sobre estacaria, à beira-mar, com o seu aspecto semelhante às povoações lacustres reconstituídas nas memórias especiais, têm, como já vimos, outra explicação. Pela similitude de aparência, este facto, entre muitos, nos denota, e como indicamos já, a similaridade de proceder em face de perigos cuja defesa pode investir-se numa mesma expressão. E certo é que por todas as condições de existência em que se mantêm as populações ribeirinhas, não só as cabanas litorais traduzem situações de vida bastante remotas: os processos de indústria, a alfaia, as formas de vida social e religiosa afastam-nos, ao estudá-las, para estádios de civilizações idas que um isolamento relativo, como nos serranos, prolongam até agora.” (PEIXOTO, António Augusto da Rocha. *Etnografia Portuguesa*. Lisboa: Dom Quixote, 1990, p. 70 a 88.)

¹³ Um exemplo: “Na gândara, há aldeolas ermas, esquecidas entre pinhais, no fim do mundo.” (Primeira frase de *Casa na Duna*, p. 603)

¹⁴ Laudelino Freire. *Grande e Novíssimo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2 ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, v. 3, p. 2682.

¹⁵ Micropaisagem. In: *Aprendiz de Feiticeiro*, op. cit., p. 586.

típicas, como “pagar com língua de palmo”, “de escantilhão”, “roer a corda, “torto como um arrocho”, que Idalécio Cação¹⁶ pescou em seu texto.

Para Jorge Henrique Bastos, a Gândara é uma terra agreste, região onde “se sedimentam estratos de um tempo natural longuíssimo”. E o escritor parece, às vezes, “um geólogo para o qual a história se transformou em natureza.”¹⁷ O autor escava a memória, uma memória anônima, tecida dos fios das vozes longínquas de um tempo distante que trazem para o presente a aridez da terra e o sofrimento do povo.

Normalmente os estudos que se fazem da obra de Carlos de Oliveira têm uma preocupação nítida de vinculá-lo ao movimento neo-realista do qual ele seria um dos principais representantes. No estudo da recepção crítica, constata-se, em muitas resenhas, uma incompreensão a uma obra que, por sua complexidade e modernidade, escapa a todo momento de classificações estanques¹⁸. No entanto, tantos anos após sua morte, tem-se já uma consciência de ser pertinente ultrapassar as limitações de uma rubrica redutivamente interpretada em prol de perspectiva mais ampla na análise do legado de um autor que acabou por transcender postulados ortodoxos que teriam sido atribuídos ao movimento literário ao qual se ligou.

São raros os ensaios que têm como foco principal essa herança popular que tanto o fascinou. Entre esses escassos estudos, está o de Beatriz Mendonça

¹⁶ Comunicação proferida na inauguração da exposição “Carlos de Oliveira – A Gândara – Paisagem Povoada”, In: Ler a Gândara em Carlos de Oliveira. *Independente de Catanhede*, 28, jan., 2003.

¹⁷ O minucioso trabalho da abelha. In: *Jornal Expresso*, 18, out., 2003.

¹⁸ Cf., a esse respeito, o ensaio de Osvaldo Silvestre: Equívoco e Reticência. *Uma Abelha na Chuva* de 1953 a 1954. In: SERRA, Pedro (org.) *Uma Abelha na Chuva*. Uma Revisão. Lisboa:Ângelus Novus, 2003, p. 13-57. Esse ensaio, ainda que se concentre na recepção crítica ao romance de 1953 (*Uma Abelha na Chuva*), traça um amplo painel do horizonte de expectativas da crítica coeva ao autor.

Lima, da UFRJ ¹⁹, que apontou a série de logros que se delineiam no romance ***Uma Abelha na Chuva***, narrativa que apresenta a tragédia mas não elimina o humor, aquele tipicamente português, que se mostra nas *Manhas, Patranhas e Artimanhas*.²⁰ Diz a autora:

“Na série de trapaças, espertezas e truculências, Álvaro também envolve António, ao usar o santeiro como instrumento para destruir o cocheiro; mestre António engana Marcelo, que fica sem Clara, a noiva prometida em troca de sua participação no assassinato de Jacinto; Marcelo, por sua vez, trai a si mesmo ao ‘vender a alma’; padre Abel e D. Violante tentam enganar a todos, apresentando-se como irmãos e assim por diante. Outro logro seria aquele praticado pelas personagens pertencentes à camada dominante, quando, reunidas no último serão, concluem, por uma ardilosa distorção dos fatos, que Clara teria sido culpada pela desgraça de mestre António, e que, afinal, o povo havia provocado toda a desordem, ocorrida em Montouro.”²¹

Além desses logros, há cenas que quebram um clima dramático que poderia beirar o trágico, como:

“(...) o burguês abastado, proprietário de uma casa em que não tem onde dormir porque a mulher trancou a porta do quarto; dois assassinos trapalhões que têm medo de trovoadas e carregam para longe o corpo da vítima no meio de uma tempestade, quando poderiam tê-lo escondido em qualquer lugar; o aprendiz que, no momento de maior tensão, abandona o mestre para correr atrás de um burro;

¹⁹ ***Uma Abelha na Chuva***, de Carlos de Oliveira, e os ***Contos Tradicionais Portugueses***. <<http://www.geocities.com/ail_br/umaabelhanachuva.htm>> Acesso em 8 jul. , 2004.

²⁰ Carlos de Oliveira & José Gomes Ferreira. ***Contos Tradicionais Portugueses***. Lisboa:Iniciativas Editoriais, 1958, v. 1 e 2. Todas as citações que se fizerem desta obra serão desta edição.

²¹ Op. cit., p.2-3.

uma beata encarregada de vestir os anjos e a outra que lhe fornece asas, túnicas, sandálias e resplendores.”²²

Essas cenas, de fato, poderiam ser alvo de uma leitura que privilegie o humor. Mas considero um tanto exagerado, no contexto em que se narra um crime brutal, nomear os seus autores como “assassinos trapalhões” e nem tampouco configura-se como burlesco, sob meu ponto de vista, a tensa relação entre o casal de protagonistas. De resto, não foi também sob o viés do humor a leitura feita desse romance pelo cineasta Fernando Lopes²³.

Entre as personagens, destaca D. Violante, um “adagiário vivo”, esta sim, claramente caricatural, por meio do qual “o romance critica uma atitude equivocada em relação à herança cultural, que se resume em repetir de modo mecânico o discurso do passado.”²⁴

No que se refere ao papel da mulher, analisa Maria dos Prazeres, considerando-a “um mero objeto de troca entre os representantes de uma aristocracia falida e de uma rica burguesia rural”²⁵. A autora lembra inclusive uma fala do conto *O avaro* (p. 110-112, v.1) em que o marido, rico e unha-de-fome, diz à mulher: “Sempre te vai muito bem na minha casa. Olha que as sopas de teu pai nunca te engordaram tanto”, diálogo que se aproxima de outro proferido por Álvaro Silvestre: “Muito conde, muita léria, mas há vinte anos que me comes as sopas.” (p.

²² Op. cit., p. 4.

²³ ***Uma Abelha na Chuva***. Direção: Fernando Lopes. Produção: Média Filmes. Intérpretes: Laura Soveral, João Guedes, Zita Duarte, Ruy Furtado, Carlos Ferreiro, Adriano Reys e Fernando de Oliveira, Geny Frias, Maria Tereza, participação especial da Companhia de Teatro Desmontável Rafael de Oliveira numa cena de “Amor de Perdição” de Camilo Castelo Branco. Baseado no romance ***Uma Abelha na Chuva***, de Carlos de Oliveira, adaptação e diálogos adicionais: Fernando Lopes. Director de Fotografia: Manuel Costa e Silva. Figurinos e Adereços: Maria Helena Matos, DVD preto e branco, 65 min (aprox.), jun. de 1968 a jul. de 1969.

²⁴ Op. cit., p. 3.

²⁵ Op. cit., p. 2.

930) Não seria evidente a adoção, por parte de Carlos de Oliveira, nesse trecho, de um tom coloquial típico desses contos anônimos?

Em seguida, a ensaísta aponta a imagem ambígua que é traçada de Maria dos Prazeres, entre dominada e dominadora, o que nos faz lembrar não só a mulher teimosa que quer que o marido corte o queijo com a tesoura e, mesmo afogada, continua fazendo o movimento desse instrumento com os dedos, como a outra, cujo marido procura a mulher morta ribeira acima por achar que ela seria capaz de caminhar contra a maré. (p. 22-24, v. 1)

Até o narrador, ressalta Beatriz, é incluído nas trapaças do romance, interferindo “em diálogos e em monólogos interiores, além de assumir o papel adjuvante ao inserir um ‘eu’ inesperado que intervém na narrativa, minimizando a dramaticidade ²⁶”.

Por fim, a autora cita de passagem o papel do diabo que, por meio da voz do narrador, ²⁷ interpela mestre António no areal: “Cheira a iodo, o que é normal, mas também cheira a enxofre, já notou?; não pergunte porquê; estando eu aqui, precisa de perguntar?” (p.967) E, em seguida, inclui esse (assim denominado por

²⁶ Op. cit., p. 3.

²⁷ No exame do narrador desse romance, Carlos Reis, no texto *Introdução à leitura de Uma Abelha na Chuva*. Coimbra:Almedina, 1996, polemiza com João Camilo (*Uma Abelha na Chuva* (alguns aspectos da temática narrativa) In: *Arquivos do Centro Cultural Português*. Paris, v. X, 1976, p.65), que atribui ao diabo a autoria das palavras dirigidas a António no final do capítulo XXIII: “Trata-se de uma hipótese que, ao nosso ver, colide, por um lado, com a verossimilhança de uma obra integrada num movimento estético-literário (o Neo-Realismo) alheio ao fantástico e, por outro lado, com o cunho estilístico que atribuímos ao discurso em causa: ironicamente preocupado com a sorte de António, o narrador acede a integrar-se (aceitando plenamente as leis da ironia) no universo de crenças da personagem em cujo contexto se explica a alusão ao diabo.” Nos romances de Carlos de Oliveira é comum o uso do discurso indireto livre que mescla as falas do narrador e personagem. O complexo emprego do foco narrativo, em Carlos de Oliveira, suscitou estudos e, quanto a essa discussão a respeito da autoria da voz que tenta o santeiro António, nada melhor do que ouvir o próprio romancista, em conversa com seu tradutor para o francês, Adrien Roig: “É um livro escrito pelo diabo. Fiz uma alusão explícita ao cheiro do enxofre, mas há muitas outras. Às vezes parece que as personagens falam com o Autor, mas falam com o diabo, vítimas das tentações.” (ROIG, Adrien. Correspondência e Conversa com Carlos de Oliveira sobre *Uma Abelha na Chuva*. *Vértice*, v. XLII, nº 450/451, 1982, *apud* BAPTISTA, Abel Barros. *Instigações em Regime de Aguaceiros*. In: SERRA, Pedro (org.), Coimbra:Ángelus Novus, 2003, p. 191.)

ela) pseudo-adjuvante na linhagem dos diabos herdados dos ***Contos Tradicionais Portugueses*** e, deste modo descritos por Carlos de Oliveira:

“Por falar em Diabo, nestes contos pinta-o o povo mais ou menos assim: um diabo amigo da justiça, zelador da honra conjugal alheia, e em contradição consigo mesmo pois o almocreve que acredita valer mais quem muito madruga que quem Deus ajuda é desancado e morto por uma chusma de diabos menores, ou então um pobre diabo com medo da sogra, um satanás logrado e ingênuo a ponto de não saber por onde as mulheres pecam. Mas este dúbio personagem aparece também disfarçado de cão, amante da rainha, incubado na sua (dele) própria filha, a devorar soldados, e vencido por Deus Nosso Senhor, como deve ser.” (O Tesouro ao sol, p. 501)

Percebe-se, então, que esse ensaio, apesar de curto, aponta para inúmeras questões que podem ser esmiuçadas, ao se confrontar a poética de Carlos de Oliveira com essa tradição popular.

A hipótese que levanto é a de que a tradição popular não é simplesmente incorporada a sua escritura, mas *problematizada*, sobretudo no que se refere a um certo espírito conciliador e maniqueísta que é um dos vieses dessa matriz popular e se apresenta em muitas situações, personagens e nas frases feitas que proferem. Na escrita ficcional de Carlos de Oliveira, a linearidade fabular, estudada por Propp e outros, é rompida e, nesse processo, o herói tradicional é descaracterizado.

Na tradição popular, há uma tendência à construção esquemática das personagens que, no geral, não se modificam ao longo das ações. Essa configuração se dá em função da exemplaridade a que serve esse tipo de prosa ficcional, seu traço, em muitos aspectos, pedagógico, vinculado à sua matriz oral e voltado para a reprodução dramatizada e a um público refratário a enredos de maior

complexidade. As personagens dessas histórias são figurativizações de virtudes e defeitos humanos e agem de modo a corresponder às expectativas do ouvinte/leitor. Muitas delas, inclusive, ilustram adágios ou filosofias populares. Nesse aspecto, segundo A. Jolles²⁸,

“O Conto opõe-se radicalmente ao acontecimento real como é observado de hábito no universo. É muito raro que o curso das coisas satisfaça às exigências da moral ingênua, é muito raro que seja ‘justo’; logo, o Conto opõe-se ao universo da ‘realidade’. Entretanto, esse universo da realidade não é aquele onde se reconhece nas coisas um valor essencial universalmente válido; é, antes, o universo em que o acontecimento contraria as exigências da moral ingênua, o universo que experimentamos ingenuamente como imoral”.

Aliado a essa moral ingênua, está o dualismo entre bem e mal, entre herói e vilão, sobretudo nos contos maravilhosos, já que os contos que priorizam o humor tendem a fugir desse esquema rígido.²⁹

Já nas glosas cultas dessas histórias, ou nos romances que têm estreita relação com elas – como é o caso de Carlos de Oliveira -, enredo, personagem, espaço, tempo compõem uma trama de tal modo entretecida que uma leitura superficial conseguiria talvez destrinçar apenas os primeiros nós dessa densa malha.

No estudo básico sobre as personagens do romance, empreendido por E. M. Forster³⁰, dividindo as personagens em planas e esféricas, o autor analisa as inúmeras vantagens das personagens do primeiro tipo: fáceis de reconhecer, fáceis

²⁸ André Jolles. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 200.

²⁹ Em algumas culturas, como entre os indígenas norte-americanos, cujos contos Alan Dundes estudou, esse dualismo não aparece como regra, e as personagens são uma mistura de vilão e herói. (*Morfologia e estrutura no conto folclórico*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 113)

³⁰ E. M. Foster. Flat and round characters. In: Philip Stevick. *The Theory of the Novel*. New York: Collier – Macmillan. 1967, p. 223 – 231.

de se lembrar, já que normalmente têm uma marcante característica, como é o caso, por exemplo, da mania de citar provérbios de D. Violante, em ***Uma Abelha na Chuva***. Ao se fazer menção a uma personagem desse tipo, imediatamente se associa a ela sua marca característica, do mesmo modo que as sogras e as madrastas, nos contos populares, são identificadas como megeras. Essas personagens se aproximam dos tipos e das caricaturas e, por serem assim, muitas vezes acabam por beirar o ridículo.

Críticos severos, segundo Forster, tendem a desvalorizar personagens planas; no entanto em mestres, como Dickens (o autor analisado por ele), essas personagens mesclam-se às esféricas, o que levaria a se refletir sobre a funcionalidade dessa mistura nos romances de grandes autores, como é o caso de Carlos de Oliveira. As personagens planas nesse escritor compõem um rico painel na sociedade local que funciona como pano de fundo da trama principal de ***Uma Abelha na Chuva***, por exemplo, que tem como protagonistas Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre: o padre (e sua suposta irmã), o médico (Dr. Neto) e sua noiva (D. Cláudia), a empregada doméstica (Mariana), a arraia-miúda dos lavradores e comerciantes da região, o cocheiro (Jacinto), o santeiro (Mestre António) e sua filha (Clara) e o aprendiz (Marcelo).

Isso também se verifica nos outros romances do autor. Em ***Casa na Duna***, os bastidores são ocupados pelos empregados de Mariano Paulo (Lobisomem, Firmino, Palmira, Maria dos Anjos) que – na frente da cena – protagonizam a derrocada do seu poder, simbolizada na propriedade em chamas. ***Alcateia*** apresenta dois conflitos básicos, cujos papéis principais são desempenhados pelos quadrilheiros liderados por João Santeiro de um lado e de outro o Administrador e seus subordinados e familiares. Esses dois conflitos se

entrecruzam nas tramas paralelas que, tanto no grupo dos bandidos (Leandro, Capula, Venâncio, Troncho e Xavier, além do próprio chefe, João Santeiro), como no da pequena burguesia (Doutor Carmo, Dona Hemengarda, Fernando, Cosme Sapo, Cardoso), compõem o painel de uma sociedade cindida entre os poderosos e os excluídos. Se estes ameaçam a força daqueles, mais brutal é a repressão que tem por objetivo subjugar os últimos aos primeiros, deixando evidente a relação unilateral que estabelecem. Em ***Pequenos Burgueses***, finalmente, a complexa arquitetura ficcional descentraliza o nó conflitual em uma série de subtramas, em que papel principal e secundário são a todo momento confundidos. Assim, os representantes dessa burguesia que, em determinada situação, ocupam a boca da cena (Major, Delegado, Dom Álvaro, Cilinha, Dona Lúcia, Pablo Florez), em outra cedem seu espaço aos desvalidos (Troncho, Raimundo da Mula, Maria da Luz, o povo em geral). A terceira edição desse romance, substancialmente diferente das duas primeiras³¹, expôs um trabalho radical de cortes e suturas, supressão de tramas paralelas e personagens secundárias, quebra da linearidade, de modo a configurar-se ao leitor como um quebra-cabeças em que não se distingue mais o principal do acessório, o que resulta em ambos tornarem-se necessários à configuração desse grande mapa social que se desenha junto com os outros três textos, o que leva a maioria dos críticos a considerarem-nos uma *tetralogia*.

É por meio desse pano de fundo que se identificam os lugares do poder da sociedade local: o poder político, o econômico, o religioso, sem esquecer de incluir o poder da informação, encarnado na figura do jornalista da *Comarca* (em ***Uma Abelha na Chuva e Alcateia***). E é a partir do mapeamento desses lugares que o núcleo narrativo principal avulta em importância e ganha significado.

³¹ Cf. a esse respeito o cap. III.3., p. 118 desta tese.

O conto popular

Em seu estudo sobre o conto popular¹, Fernanda Maria Capricho Ferreira² resume as principais características desse gênero:

“A natureza híbrida do conto popular deve-se em parte ao modo de transmissão oral e é a esse reduto do imaginário colectivo - a tradição – que a cultura da elite vai buscar elementos maravilhosos, muitos de origem celta, que enriquecem o romance cortês e os livros de cavalarias prenhes de seres fabulosos e de fenômenos sobrenaturais. A transmissão oral permite essa ‘promiscuidade’, não há formas definitivas, nem fixas, nada pertence a ninguém, veicula um imaginário popular do qual todos se podem aproximar.”

Continuando, a autora lembra as estreitas relações que esse gênero mantém com a memória coletiva. Nele, encontram-se rastros, vestígios e marcas de crenças e cultos ancestrais, relíquias de uma religiosidade primitiva. Por sua proximidade com os fenômenos mágico-religiosos, é parente próximo do *mito* e do *rito*. Tematiza a preocupação do homem frente à existência e é fonte de crenças, cultos e saberes cotidianos. Retoma elementos antigos das religiões cósmicas (os mitos védicos): o Sol, a Lua e o Vento e propõe uma reflexão acerca do grande ciclo vida / morte. Ainda: o conto tem caráter cerimonial e ritual.

¹ A expressão *conto popular* será tomada neste trabalho no seu sentido mais genérico de *narrativa que pertence a uma tradição anônima e transmitida oralmente*. Não é meu propósito esmiuçar cada uma das várias expressões que se associam ao conto popular e folclórico, como conto de fada, conto de magia, fábula, conto de encantamento, lenda, mito, etc. Tal tarefa já foi realizada por inúmeros estudiosos que constam em minha bibliografia. Entre esses estudos, gostaria de ressaltar, por sua clareza e didática, o de Euclides Lins de Oliveira (***O Resgate da Forma em Contos ou Estórias de Animais***, de António Torrado (Portugal); em ***Fábulas***, de Lúcia Pimentel Góes (Brasil), e uma leitura dos ‘Fabulemas’, de João Melo (Angola), São Paulo:USP, Dissertação de Mestrado, 2005.) .Também o de Michèle Simonsen (***O Conto Popular***. São Paulo:Martins Fontes, 1987.), que define o conto popular na sua especificidade, diferindo-o do mito, da saga, da lenda e da anedota; apresenta seus principais tipos (maravilhosos, realistas, religiosos, de ogros estúpidos, de animais, humorísticos), sua evolução ao longo do tempo; os principais coletadores; a arte de contar;a difusão dos contos; teorias a respeito da possível origem e os vários modelos que objetivaram estudar o conto popular (Propp, Alain Dundes, Greimas, etc.), além da relação entre conto popular e psicanálise.

² ***A matéria do conto: Construção do maravilhoso no conto popular***. Lisboa:Universidade Nova de Lisboa, Dissertação de Mestrado, 2003, p. 62.

Esse último aspecto vincula-se diretamente à oralidade do conto popular que, por suas características, é um texto originalmente *falado* antes de ser *escrito* e muitas vezes nem é escrito. Vítor Manuel Aguiar e Silva³, analisando a diferença entre literatura escrita e literatura oral, aponta suas especificidades quanto à produção, estruturação e recepção do texto escrito em relação ao falado. O código oral, segundo o ensaísta,

“compreende signos paraverbais e extraverbais de grande relevância na sua constituição e na sua dinâmica, cuja organização semântica e sintática é regulada por códigos inexistentes no sistema semiótico de literatura escrita.”⁴

Tais códigos seriam: o *musical* (o fato de os textos poderem ser cantados ou acompanhados de música); o *cinésico* (movimentos rítmico-corporais executados pelo emissor junto ou não com sua audiência); o *proxémico* (as relações topológicas entre seres e coisas); o *paralinguístico* (os fatores vocais na emissão dos signos verbais: entoação, qualidade da voz, riso, etc.). Esses códigos, segundo ele, tornam o que ele chama “polí-código da literatura oral” ainda mais completo do que a escrita.

Isso ocorre porque, na performance, vários códigos e processos sógnicos estão envolvidos e apóiam-se numa multiplicidade de canais que servem de apoio à mensagem, predominando o visual e o auditivo. A performance, portanto, explora mais os sentidos do que a mensagem escrita que é de cunho visual apenas. No relato oral, como constatou Jerusa Pires Ferreira⁵:

“O gesto salta do transcrito, e quase nos encontramos fisicamente diante do contador. Mas o que é sobretudo importante é que, nesta conjunção de diferentes registros performáticos, vai se renovando a capacidade de dizer.”

³ **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 1993, p. 137-144.

⁴ Op. cit., p. 138.

⁵ O Esquecimento, Pivô Narrativo. In: **Armadilhas da Memória**. Op. cit., p. 124.

Tais mensagens orais veiculam não só frases feitas que servem de abertura ou finalização aos contadores, tais como “Bendito e louvado / o meu conto acabado”, que estimulam a memorização, como também expressões e gestos particulares do narrador num contexto particular. Confirma isso Vítor M. A. e Silva:

“Em cada realização concreta, o texto literário oral pode apresentar variações mais ou menos extensas, já que o seu emissor não é um computador digital que reproduza estritamente a informação armazenada na sua memória, mas um emissor-actor cuja criatividade se pode exercitar em cada *performance*, em sintonia com as reacções do auditório.”⁶

Para exemplificar essas noções, gostaria de retomar o exemplo das histórias de Alexandre, de Graciliano Ramos⁷ e depois dos *causos* inseridos nos romances de Carlos de Oliveira. Como já afirmei, em citação de Osman Lins⁸, Alexandre tinha um modo particular de narrar as fantasiosas histórias, “cuspidando a gente e espumando como um sapo-cururu” e irritava-se facilmente com as interrupções que o grupo lhe fizesse, sobretudo o cego Firmino, levando o contador a mostrar-se por vezes desaforado e autoritário: “Seu Firmino, eu moro nesta ribeira há um bando de anos, todo o mundo me conhece, e nunca ninguém pôs em dúvida a minha palavra.”⁹ Como se depreende nessa fala, Alexandre invoca o poder de convencimento dos narradores tradicionais, por mais inverossímeis que fossem seus relatos, como o fato de uma onça selvagem viver no “chiqueiro das cabras, junto do bode velho, que fez boa camaradagem com a infeliz”, o que leva o cego a, no final,

⁶ Op. cit., p. 143.

⁷ **Alexandre e Outros Heróis**. São Paulo:Círculo do Livro. [s.d.].

⁸ Cf cap. I, p. 11 desta tese.

⁹ O Olho Torto de Alexandre. In: Op. cit., p. 15.

aceitar integralmente essa versão: “Essa história está muito bem amarrada. E a palavra de seu Alexandre é um evangelho.”¹⁰

Por vezes, porém, Alexandre, mesmo sabendo de sua ascendência sobre os ouvintes, socorre-se de sua mulher Cesária, para confirmar-lhe alguns detalhes porque, conforme Bráulio do Nascimento:

“De certa maneira, o interesse e prazer da audiência é ouvir a versão de determinado conto com a estrutura fabular que lhe é familiar. Tal procedimento contribui para a estabilidade da fábula e explica a sua capacidade de atravessar séculos e culturas diferenciadas, conservando as invariantes semânticas estruturais.”¹¹

Maria da Natividade Carvalho Pires confirma essa idéia:

“Ao longo das épocas, o conto apresenta-se simultaneamente como uma realidade que opõe resistência à mudança e como material permeável, que se molda, se transforma, para se adaptar às necessidades.”¹²

Apesar dessa estabilidade, o narrador dispõe de liberdade para, respeitando a estrutura, conforme ainda Bráulio do Nascimento¹³:

“ampliar, reduzir ou substituir os elementos ou seqüências. E a expansão, retardando o percurso pela repetição do motivo provoca uma espécie de estesia, de prazer, no ouvinte.”

E isso ocorre porque a estrutura do conto privilegia a *parataxe* mais do que a *hipotaxe*. Como consequência disso, contos que são agrupados em ciclos, como o

¹⁰ Op. cit., p. 20.

¹¹ A Expansão na Literatura Oral. **Elo**. Estudos de Tradição Oral. Faro:Centro de Estudos Ataíde Oliveira/Universidade do Algarve, nº 9/10, 2003/2004, p. 174.

¹² Os contos tradicionais e os contos tradicionais portugueses – diálogos com escritas contemporâneas. In: **Pontes e Fronteiras**. Da literatura tradicional à literatura contemporânea. Lisboa:Caminho, 2005, p. 59-84.

¹³ Op. cit., p. 176.

de *Branca-Flor* são tão variados nas seqüências que configuram as chamadas *tarefas difíceis* ou *impossíveis* atribuídas ao herói.¹⁴ Já no texto literário, há uma importância significativa atribuída ao arranjo das seqüências, de forma tal que uma alteração nela implica significativas modificações no todo do conto ou romance.¹⁵

Nos romances de Carlos de Oliveira, inserem-se relatos que têm semelhança com os citados *causos* de Graciliano Ramos, são as chamadas “histórias que o povo conta”.¹⁶ São mini-narrativas que veiculam, assim como as histórias de Alexandre, relatos que expressam crenças e superstições e incorporam por vezes o humor. Isso ocorre em *Pequenos Burgueses*, em que um ferreiro, Mestre Horácio, age como um tradicional contador de histórias e narra a Raimundo da Mula a origem mítica do Bruxo dos Moirões. Ao ser interpelado por Raimundo, irrita-se: “Se havia ali coisa que fizesse falta, e havia, não era uma mula, era o jerico morto. Ainda não se falou em mula nenhuma nesta história.” (p. 807)¹⁷

O narrador do conto popular, conforme constata Doralice F. Xavier Alcoforado¹⁸,

“superpõe em uma só pessoa as funções de narrador, de ator e de criador. O passado do relato torna-se presente na encenação que através da interação do ritmo, da gesticulação e da inflexão de voz se comunica com a platéia

¹⁴ As tarefas que ocorrem com maior freqüência, em todo esse ciclo, conforme Bráulio do Nascimento (Op. cit., p. 179), são: semear trigo /fazer pão; buscar jóia no fundo do mar; plantar e colher uvas/fazer vinho.

¹⁵ Para comprovar isso, posso citar as profundas modificações realizadas por Carlos de Oliveira em seus romances: *Casa na Duna*, *Pequenos Burgueses* e *Uma Abelha na Chuva*. Essas alterações não são simples *versões* da primeira edição; são, em vez disso, *outras obras*.

¹⁶ Cf. cap. III. 5. 1 e III. 5. 2 desta tese.

¹⁷ Na primeira versão do romance, em que há predominância da primeira pessoa, a irritação é ainda mais notável, inclusive pelo ponto de exclamação: “Se alguma coisa ali fazia falta não era uma mula, era o jerico! Eu ainda não falei em mula nenhuma desde que aqui estou.” (Carlos de Oliveira. *Pequenos Burgueses*. 1 ed., Coimbra:Coimbra Editora Lda., 1948, p. 72) Como mencionei anteriormente, as revisões de Carlos de Oliveira chegavam a modificar radicalmente episódios e a cortar personagens, constituindo-se a última versão uma outra obra, muito diferente da anterior.

¹⁸ O Conto Popular. In: *Revista Lusitana*. Arquivo de Estudos Filológicos e Etnológicos Relativos a Portugal. Lisboa:Instituto Nacional de Investigação Científica, nº 6, 1985, p. 62.

de maneira envolvente e mais persuasiva que uma fria e simples narração.”

O narrador, portanto, exerce importante função social em sua comunidade, levando os ouvintes a reverenciarem-no com a voz da verdade, como um “evangelista”¹⁹, na expressão do cego Firmino de Graciliano Ramos, isto é, como a autoridade máxima, autoridade essa afirmada não pelo poder da religião, como no relato bíblico, mas sim pelo da tradição.

O conto popular, ainda de acordo com Doralice Alcoforado²⁰:

“é simultaneamente uma experiência do real e uma prática cultural de comunicação. Surge da necessidade de um tipo de sociedade falar da sua organização social e transmitir as suas experiências.”

Ou ainda, nas palavras de Paul Zumthor²¹:

“Pela boca, pela garganta de todos esses homens (muito mais raramente, sem dúvida, pela dessas mulheres) [os contadores de histórias] pronunciava-se uma palavra necessária à manutenção do laço social, sustentando e nutrindo o imaginário, divulgando e confirmando os mitos, revestida nisso de uma autoridade particular, embora não claramente distinta daquela que assume o discurso do juiz, do pregador, do sábio.”

¹⁹ Em minha dissertação de mestrado (Op. cit., p. 32-35), investiguei essa questão na análise do texto saramaguiano, utilizando como apoio Michel Mathieu-Colas, num artigo intitulado *Récit et Vérité (Poétique)*. Paris:Seuil, nov., 1989). Nesse artigo, o autor mostra como o narrador bíblico, isto é, o evangelista, coloca a questão da verdade na situação narrativa, que está relacionada à naturalidade (em forma de testemunho), em que poucas histórias apresentam acontecimentos tão incríveis (como os milagres), convidando todo ouvinte a se posicionar: “Mas os evangelistas, antes de tudo, lembramos o autor, colocam-se como testemunhas da fé, seu relato tem marcas de autenticidade (e é isto que levou a Igreja Católica a instituí-lo como ‘verdadeiro’, acrescentaríamos), são homens lúcidos e sinceros que contam o que sabem, quer por terem visto pessoalmente (Mateus e João), quer por terem ouvido de fonte segura (Marcos e Lucas).”

²⁰ Op. cit., p. 62.

²¹ Os Intérpretes. In: **A Letra e a Voz**. A “Literatura” Medieval. São Paulo:Cia. das Letras, 1993, p. 67.

E, nesse processo de transmissão, poder-se-ia acrescentar, são veiculados, além do imaginário, os costumes dessa sociedade, a sua *cor local*, levando um povo a reconhecer-se nesses relatos. E isso ocorre porque, à matéria relativamente estável do enredo, o transmissor acrescenta elementos pessoais frutos de sua vivência na comunidade. É daí que, por exemplo, num conto com ampla divulgação, como *As Três Cidras do Amor*, o fruto do título possa variar de acordo com a região: laranjas, nozes ou melancias²², porque:

“A indeterminação espaço-temporal em que se inicia a narrativa desses contos apenas despista um vínculo mais profundo com elementos extra-textuais de outras séries culturais que determinam o modo de produção e de recepção do texto. Comprova-se tal afirmação com um constante adaptar-se da forma do conto a novas realidades que o executante opera, no sentido de lhe prover de uma maior instrumentalidade do *aqui e agora*.”²³

O conto popular, de modo genérico, pode ser dividido em três vertentes que abrangem os aspectos *moral*, *anedótico* e *maravilhoso*, isto é, *mágico*. Mas a riqueza de sua matéria impede que se faça uma classificação rígida de tal modo que um único conto possa reunir essas três vertentes.²⁴ Essa peculiaridade pode certamente constituir uma dificuldade aos organizadores de coletâneas, como foi o caso de José Gomes Ferreira e Carlos de Oliveira, que privilegiaram o

“puro gozo artístico de ouvir, ler e contar histórias, onde contudo [José Gomes Ferreira, autor do prefácio] sempre entreviu, como que cristalizadas, as paixões e as experiências essenciais da alma humana, vindas lá do poço dos tempos, modeladas por povos e povos de esqueletos, transmitidas por milhares e milhares de bocas, ajeitadas por

²²Cf. a esse respeito, o cap. III. 5. 2, p. 166 desta tese.

²³Doralice Xavier Alcoforado. Op. cit., p. 72.

²⁴ Em relação a essa questão, cf. o cap. III. 5. 1 desta tese.

bilhões e bilhões de lábios – histórias cada vez mais belas e mais presas ao que se imagina de eterno e de verdadeiro no sangue e nos impulsos do Homem.”²⁵

Ressaltou o aspecto literário para eximi-los de toda e qualquer crítica a um rigor científico que não foi a diretriz no trabalho que empreenderam, movidos que foram, sendo ambos poetas (e isso avulta nas imagens do prefaciador), pelo mais genuíno *gozo artístico*.

A tradição oral pesquisada pelos poetas deixou rastros nos romances de Carlos de Oliveira, assim com deixou na obra de José Gomes Ferreira²⁶. Ele certamente pinçou, nessa fonte comum, personagens e situações que, retrabalhadas literariamente, continuam remetendo a esse fundo de cultura tradicional.

²⁵ Op. cit., p. IX-X.

²⁶ Cf. a esse respeito o romance ***Aventuras de João sem medo***. Lisboa:Moraes, 1978. Vale também conferir a análise de Maria da Natividade Carvalho Pires sobre esse romance que se alimenta, segundo a autora, não só da literatura tradicional, como dos mitos clássicos, da literatura de viagens, da literatura de vanguarda, da literatura de empenhamento social. (José Gomes Ferreira e a subversão paródica do intertexto da literatura tradicional. In: Op. cit., p. 171-206.)

Entidades, crenças, mitos

Deus e o Diabo

Segundo Luís Adão da Fonseca ¹: “(...) parece evidente que, ao longo da história do pensamento ocidental, sempre que o Cristianismo deixa marcas da sua influência, está presente a crença no diabo.”, que na concepção junguiana seria a encarnação da sombra coletiva, daí seu poder de atração entre os homens:

“ (...) Este, de acordo com tradição cristã plasmada na Idade Média, é espírito insinuador, de mil modos mascarado; ruidoso ou silencioso, está sempre atuante, nunca descansa; o orgulho e o ódio dominam a sua incansável atividade. É, de fato, nome e rosto de toda revolta contra Deus – loucura extrema e suprema iniquidade -, cuja frieza não deixa de desconcertar.

Nos tempos medievos, são muitas as formas escolhidas para o mostrar. No entanto, a monstruosidade horrível domina as descrições e a iconografia. É uma forma de *representação*. Porque, enquanto espírito, o demônio não tem aspecto corpóreo, sendo o homem, submergido na cultura e mentalidade próprias de cada época, quem o pinta com estas ou aquelas cores. Ou seja, se o demônio, em si, está além da História, a sua representação (pelo discurso, pela afetividade, pela iconografia) é sempre produto da História... Monstruoso ou atraente, é sempre aparente a forma escolhida e momentâneo o caráter adotado. De qualquer modo, de acordo com a mesma tradição, o demônio – anjo *caído* – é criatura maravilhosa na sua inteligência e vontade.”

Percebe-se, pelo exposto, que o demônio é um ser ambíguo por natureza, assumindo todos os matizes, do atraente ao repulsivo. Enquanto o espírito cristão esforça-se por caracterizá-lo como principal representante do Mal, ao qual se opõe o Bem, do qual Deus é a sua máxima tradução, a crença popular tende a esfumar esses contornos nítidos, o que justifica a existência destes dois provérbios que poderiam se contradizer: “Voz do povo, voz de Deus” e “Voz do povo, voz do

¹ Luís Adão da Fonseca. Prefácio de Carlos Roberto F. Nogueira. ***O Diabo no Imaginário Cristão***. Bauru:Edusc, 2002, p. 7-10.

Diabo”². Por outro lado, o Diabo, segundo novamente Luís Adão, tem um sentido potencialmente positivo, na medida em que “força o homem a optar, cria condições, que o obriguem a decidir”, chegando a ser “criador de oportunidades de elevação moral”.³ Ou oportunidades de danação, poderia acrescentar, na medida em que a opção se der pelo Mal.

Nesse sentido, pode-se lembrar o início do *Fausto*⁴, em que o Senhor dialoga com Mefistófeles e permite que este tente Fausto:

Mefistófeles

Quer Vossa Majestade uma apostinha?
Verá se também este não se perde,
uma vez que me deixe encaminhá-lo.

O Senhor

Deixo, enquanto for vivo. Onde há cobiças,
é natural o errar.

Mefistófeles

Muito obrigado.

Pois co'os vivos também é que me eu quero;
com defuntos embirro; o meu regalo
é tentar caras rechonchudas, frescas;
sou como o gato: de morganho morto
não faço caso; o meu divertimento
é correr e arpoar aos que me fogem.

O Senhor

Como queiras. Permito-te que o tentes.
Se logreres caçá-lo desbatiza-o,
e inferna-o muito embora. Mas, corrido
fiques tu in eternum, se confessas
que o bom, dado que errar às vezes possa,
nunca nos sai da estrada, a reta, a nossa.

² Alexina de Magalhães Pinto. *Provérbios Populares*, máximas e observações usuas, colligidos na tradição oral mui cuidadosamente seleccionados e distribuídos em grupos. Rio de Janeiro:Francisco Alves, 1917, p. 61.

³ Op. cit., p. 9.

⁴ J. W. Goethe. *Fausto*. São Paulo: Ouroboros, 1998, p. 35-40.

Como se depreende do trecho citado, a personagem que representa Deus deposita em Fausto o arbítrio de decidir entre o Bem e o Mal, confiando em que sua influência divina prevaleça. Outorga ao Diabo o poder de encarnar, de viver entre os homens e tentá-los, chamando os demos de “sócios”, “potestades criadoras”, que despertam os homens. E Fausto, ao pactuar com o Diabo, tema ancestral, segundo Jerusa Pires Ferreira⁵, permite que o demônio ganhe a aposta que fez com Deus (ao menos nesse primeiro Fausto⁶) e tenha seu poder entre os homens avultado.

Deus e Diabo, então, atuam como pares inseparáveis, na medida em que o poder de um só vem a reforçar o poder do outro, conforme se mostrem as circunstâncias. No mesmo exemplo do poema de Goethe, Margarida, seduzida por Fausto, é ao final salva por um coro de anjos, enquanto Mefistófeles apossa-se de Fausto e exulta: “És meu.”⁷ Haroldo de Campos, em magistral leitura do **Fausto**⁸, identifica, na linguagem desse poema dramático, a dessacralização das crenças e convicções, a coexistência do “alto” e do “baixo”, que colocam Fausto e Mefistófeles no mesmo plano “aproximados em convívio derrisório”. Embasando-se na teoria carnalizante de Bakhtin, Haroldo entrevê, no poema, como dialeticamente Deus e o Diabo se humanizam: “O sagrado, o conflito escatológico do Bem e do Mal, se recompõe pela medida do homem.”

O notório etnógrafo Consiglieri Pedroso⁹ constata o abrandamento da ferocidade das feições com que a teologia cristã normalmente representa o Diabo:

⁵ Jerusa Pires Ferreira. **Fausto no Horizonte**. São Paulo: Educ/Hucitec, 1995. Nas palavras da autora: “Nenhum tema é mais vivo, nada instiga e convida mais do que esta história de amor e morte, de confronto com a eternidade e a salvação, de comércio com as forças do mal, que vem de tempos longínquos e dispersas, algumas delas da primeira literatura cristã.” (p. 87)

⁶ Haroldo de Campos (no seu estudo **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.) comenta, sobre esse embate entre Deus e o Diabo no segundo **Fausto**, em que o demônio acaba por ser logrado e perde o domínio do seu Fausto.

⁷ Op. cit., p. 322.

⁸ Op. cit., p. 79-81.

⁹ O Diabo. In: **Contribuições para uma Mitologia Popular Portuguesa** e Outros Escritos Etnográficos. Lisboa: Dom Quixote, 1988, p.241.

“A tradição oral e a iconografia popular são concordes em representar o Diabo com cornos, quer sob a figura de um homem, de feições medonhas ou simplesmente grotescas, quer sob a forma de bode, encarnação (sic) favorita do gênio do Mal entre o nosso povo. Em qualquer dos casos parece ser também acessório indispensável uma longa cauda, coberta de pêlo.

Se esta é porém a representação mais trivial do ‘Demônio’, e indubitavelmente a que melhor reflecte a influência mais ou menos erudita da concepção da Igreja, não se segue daí que ela seja a única, sobretudo na demonologia genuinamente popular. Pelo contrário. As variantes são inúmeras e bastante distintas.”

Em análise que fiz de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*¹⁰, de José Saramago, fenômeno análogo ocorre:

“O tradicional enfoque filosófico-religioso ocidental sobre o Bem e o Mal se desestabiliza, portanto, a partir do momento em que o narrador não imita os modelos (con)sagrados de se contar a vida de Jesus, antes cria uma estória (que - frisemos - é ficção), que subverte esses padrões tradicionais na preferência dada a ‘vilões’ (tais como o Diabo, Judas, Maria Madalena, o Mau Ladrão) e na atribuição de ações pouco louváveis a personagens considerados ‘santos’ (tais como Deus, Jesus, Maria, José).

A paródia do discurso bíblico cria assim uma visão nova e inquietante do Bem e do Mal. Pela fala do narrador, o Mal não é a carência do Bem, é tão somente a sua outra face, mutável e intercambiável, tal como se apresenta no capítulo em que ocorre o diálogo entre Jesus/Diabo (‘Sim, já compreendi que, quando um e outro estão de acordo, não se pode distinguir um anjo do Senhor de um anjo de Satã, disse [Jesus].’). É preciso que o Diabo exista para Deus continuar a existir e vice-versa. (‘/ . . / este Bem que eu sou não existiria sem este Mal que tu és, um Bem que tivesse de existir sem ti seria inconcebível, a um tal ponto que nem eu posso imaginá-lo, enfim, se tu acabas, eu acabo, para que eu seja o Bem, é necessário que tu continues a ser o

¹⁰ Op. cit., p. 101.

Mal, se o Diabo não vive como Diabo, Deus não vive como Deus, a morte de um será a morte do outro.¹¹⁾”.

A seguinte afirmação de Carlos Roberto F. Nogueira¹² vem, também, reforçar a idéia de que existem duas imagens de Satã: uma popular e outra erudita, que ora convergem, ora divergem. A representação erudita seria mais trágica,

“pois o Demônio, nas consciências populares, é uma entre outras tantas sobrevivências míticas que uma conversão imposta não conseguiu exterminar. O diabo popular é uma personagem familiar, às vezes benfazeja, muito menos terrível do que o afirma a Igreja, e pode ser, inclusive, facilmente enganado. A mentalidade popular defendia-se, desse modo, da teologia aterrorizante - e muitas vezes incompreensível – da cultura erudita”.

Corroboram essa idéia as tradicionais representações iconográficas de Deus como uma figura séria em comparação com o Diabo, que normalmente é pintado de modo jocoso.

De acordo com Carlos Byington:

Quanto mais o mito judaico-cristão foi patriarcalizado, mais poderes estruturantes passaram de Cristo para o diabo, a ponto de este ser configurado como o anticristo e até mesmo Lúcifer (aquele que traz a luz). O poder do Messias diminuiu em função da menor capacidade de resgatar símbolos da sombra coletiva e, proporcionalmente, aumentou em intensidade o símbolo do diabo, o anticristo, como depositário dos símbolos desta sombra.¹³

Luz e sombra são, portanto, metáforas usuais para se referir, respectivamente, ao Bem e ao Mal personificados em Deus e Diabo. Mas não são

¹¹ As citações do romance são tiradas de: José Saramago. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. 9ª reimpressão. São Paulo:Cia. das Letras, 1993, p. 254 e 393.

¹² Op. cit., p. 98.

¹³ Carlos Byington. *Estrutura da Personalidade*. Persona e sombra. São Paulo:Ática, 1988, p.60. Na terminologia junguiana, a “persona seria parte da personalidade identificada com a psique coletiva, que deveria ser ultrapassada para se atingir a individualidade profunda e sombra, a parte não-aceita pela consciência (op. cit., p. 13.)

Ainda nessa teoria, a sombra não necessariamente deve ser confundida com o **mal** uma vez que ela pode abrigar desde as características mais terríveis até as mais geniais nos símbolos que a compõem.

termos antitéticos, se pensarmos que, num dos nomes que representam este último - Lúcifer –, essa ambigüidade se revela. Do mesmo modo, nas personagens literárias construídas de maneira a revelar a complexidade humana, como a maior parte das que se encontram na obra de Carlos de Oliveira, os dois lados (o divino e o demoníaco) convivem de modo conflituoso ou não.

Reforçando essa idéia, cito Eduardo Gianetti:

“Se o mal não viesse tantas vezes íntima e estranhamente ligado à visão do bem, parece razoável supor, a trama de nossas vidas em sociedade seria menos ambígua e perigosa, mas perderia também naquilo que a faz rica em mistério; no interesse, sedução e assombro que o homem desperta para o homem.”¹⁴

No ciclo de narrativas populares que se convencionou chamar “ciclo do demônio logrado”, estudado por Jerusa Pires Ferreira¹⁵,

“o demônio é sempre vencido pela astúcia do homem ou da mulher, com ou sem intervenção divina. Ao se tratar do conto popular, coloca-se em relevo a importância social que assumem estes relatos. Uma das formas de demonstrar mais esperteza e ganhar compensações para um cotidiano apagado e espoliado é naturalmente o exercício do logro. Ainda mais quando o logrado é um rico ou o diabo. Ridicularizá-lo, tirar-lhe o poder, fazê-lo cair em armadilhas, é também uma prova de poder. Na grande malha do Fausto, pode-se falar de um tropismo em direção ao tópico do demônio logrado.”

Desviar-se então do poder, seja da erudição, seja da riqueza, seja de um conceito idealizado de divindades, eis os eixos em que se constrói a representação do diabo nas mentes anônimas, tal como se mostra nos contos recolhidos por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira.

¹⁴ Eduardo Gianetti. *Auto-Engano*. São Paulo:Cia. das Letras, 2005, p. 165.

¹⁵ *Fausto no Horizonte*. Op. cit., p. 23-24.

O Medo

Entidade de há muito conhecida, presente em todas as culturas, desde as eras mais remotas, o Medo ainda continua a afetar de modo visceral os homens contemporâneos. Afinal, de que ou de quem os homens sentem medo? Bruxos, bruxas, duendes, ogros, fadas, monstros (aí incluídos os inúmeros tipos: lobisomens, olharapos, alicórnios – ou unicórnios), almas penadas, trasgos, assombrações, diabos, mouras encantadas... assombraram e assombram os seres humanos. No entanto o maior Medo de que o homem sofre e que, em maior ou menor medida, está relacionado a todos esses entes, é a Morte.¹

Estudando as tribos da Melanésia, Bronislaw Malinowski² verificou que

“as fases fisiológicas da vida humana e, acima de tudo as suas crises, como a concepção, a gravidez, o casamento e a morte, constituem o núcleo de inúmeros ritos e crenças. Deste modo, as crenças sobre a concepção, tais como as sobre a reencarnação, a entrada dos espíritos, a fecundação mágica, numa forma ou noutra, existem em quase todas as tribos, e frequentes vezes encontram-se associadas a ritos e formalidades.”

Esses ritos e formalidades, consoante o antropólogo, são fundamentais à coesão do grupo e à sua própria sobrevivência e, desse modo:

“de todas as qualidades, a fidelidade à tradição é a mais importante, e uma sociedade que torna sagrada a sua tradição conseguiu uma incalculável superioridade de poder e continuidade.”³

¹ Junto ao medo da Morte está o medo de ser enterrado vivo, acontecimento talvez mais terrível que a morte em si. Cf. a esse respeito o longo monólogo proferido por Álvaro Silvestre na página 919 (de ***Uma Abelha na Chuva***) e transcrito no capítulo I. 2. 2 desta tese.

O conto *Famigerado*, de Guimarães Rosa (Op. cit., p. 13-17), trata desse mesmo Medo, que leva o narrador-personagem a refletir: “O medo é a extrema ignorância em momento muito agudo. O medo O. O medo me miava.”

² ***Magia, Ciência e Religião***. Lisboa:Edições 70, 1984, p. 40.

³ Op. cit., p. 42-43.

No que se refere à morte, Malinowski considera-a a crise suprema e final da vida:

“A morte é a porta de saída para o outro mundo e não apenas no sentido literal. De acordo com a maioria das teorias da religião primitiva, uma boa parte, se não mesmo a totalidade, da inspiração religiosa, proveio dela – e, neste aspecto, todas as perspectivas ortodoxas se encontram corretas. O homem vive a sua vida sob o espectro da morte, e quem se apegava à vida e a vive intensamente receia a ameaça do seu termo. E aquele que se vê confrontado com a morte recorre à promessa de vida. A morte e a sua negação – a Imortalidade – sempre constituíram, e ainda hoje constituem, o tema mais incisivo dos prognósticos do homem. A extrema complexidade das reações emocionais do homem em relação à vida encontra forçosamente a contrapartida na sua atitude para com a morte. Só aquilo que na vida se espalhou durante um longo espaço e manifestou numa sucessão de experiências e acontecimentos fica aqui condensado numa crise que origina uma explosão complexa e violenta de manifestações religiosas.”⁴

Diante da idéia de aniquilação total, da constatação do irreversível desaparecimento do corpo físico, o homem acolhe-se na religião e na crença da continuação da vida após a morte:

“Nas várias cerimônias por ocasião de uma morte, em comemoração e comunhão com o falecido, em veneração de espíritos ancestrais, a religião dá corpo e forma às crenças de salvação.”⁵

⁴ Op. cit., p. 50.

⁵ Op. cit., p. 54.

A Morte, nos contos populares, não admite logros, é sempre implacável. Em *A Comadre Morte* (p. 70-72, v. 1), um homem torna-se compadre da Morte e com ela estabelece um pacto em troca da riqueza. Para tornar-se rico, ele deveria se fazer de médico e, ao entrar nas casas dos doentes, se visse que a Morte estava à cabeceira, saberia que o doente não teria cura; mas, se estivesse aos pés, ele escaparia. Quando o homem foi à casa de um rico, seduzido pela promessa de muito dinheiro, caso o salvasse, trocou a posição do doente, a fim de iludir a Morte. O doente, de fato, é curado, mas a vingança da Morte não tardou e, dessa vez, o homem foi logrado e morreu, porque “o homem era esperto, mas a Morte ainda era mais, pois não era?” (p. 72)

Uma maneira de enfrentar o medo da Morte é encará-la com humor, como no conto *A Morte* (p. 106, v. 1) que apresenta uma mulher “que costumava dizer ao marido que pedia constantemente a Deus morresse ela primeiro do que ele.” Duvidando da sinceridade desse pedido, o marido figurou a Morte num galo depenado que, ao entrar no quarto e aproximar-se da mulher, recebeu a seguinte ordem: “Vai para o meu marido que está a dormir, nem ele fica sabendo de que morte morreu.”

Os rituais fúnebres, ainda que variados (lavar, ungir, adornar o corpo, vedar-lhe as aberturas, atar-lhe os braços e as pernas, carpir, enterrar, cremar, etc.⁶), revelam o respeito e a solenidade diante da morte. Ainda que os parentes e chegados sintam repugnância pela decomposição física do corpo, manifestam também amor e devoção. Temer e repelir são, portanto, sentimentos opostos mas não-excludentes quando se encara a Morte.

⁶ Cf. esses rituais em Malinowski, op. cit., entre as páginas 50 e 56.

O conto *O Rico e o Pobre* (p. 204-208, v. 1) apresenta um ato que, dentro desses preceitos de veneração e solenidade, pode ser considerado de brutal irreverência aos ritos de morte: a profanação de um cadáver⁷. Mas novamente o humor serve de atenuante à violação desse tabu: na cena final, o cadáver de uma mulher (que seria uma maldosa mãe) é amarrado a um cavalo com uma baioneta na mão e assusta um padre que supõe ser tal figura algum espírito infernal ou alma penada. Nesse relato, a mãe é enterrada e desenterrada várias vezes, porque o irmão pobre furta o lençol e o cobertor com que o irmão rico envolve a morta. Em tal conto, segundo José Gomes Ferreira, “irrompe de súbito, para lá dos dados sociais que motivam a narrativa, um golfão espantoso de morte e cio misturados. Freud gostaria de o ter lido.” (p. 477, v. 1)

Em torno dessa entidade tão assustadora, o Medo, criam-se superstições e crenças que não só são indícios da presença de seres mágicos como visam a afastá-los e, em conseqüência disso, afastar também a ameaça da Morte. Na obra de Carlos de Oliveira, essas crenças, superstições e agouros são notáveis no romance *Alcateia*⁸, a obra desse autor que mais se aproxima do imaginário popular português. É no mistério e solidão de um *pêgo* (o ponto mais fundo de um lago) rodeado por pinhais que vive um grupo de ladrões liderados por um velho, João Santeiro. O cenário é ideal ao culto dessas crenças, como se nota nos seguintes trechos em que a quadrilha está prestes a realizar um assalto e um dos quadrilheiros, Xavier, é morto pelo vigia de uma propriedade:

“Ficou aquêlo povo à borda de água, os olhos bebendo o mistério e a solidão do pêgo. Erram ao redor uma presença de tempo sem fim e uma vaga saúde das ondas remotas

⁷ Cf., a respeito disso, o cap III. 2, p. 106 desta tese.

⁸ Carlos de Oliveira. *Alcateia*. Lisboa:Coimbra Editora Lda., 1945. Todas as referências a essa obra se farão com base nesta 2ª edição.

levando ao bico dos patos e à encosta das dunas, as grandes flôres marinhas. Nas noites de luar cheio as rãs acordam a alma morta da planície, alma de pioneiros lutando juntos para vencer a terra, matando-se entre si na partilha da terra vencida. Gente que ganhou os matos e ali ficou, enquanto os matos se fecharam atrás de si, separando-os do mundo. Quando o vento solta a invernia sobre as aldeias, há bruxas e lobishomens perdidos no caminho da noite. Sucede que os cães se põem a uivar, logo um camineiro sente a alma apertada, uma coruja velha pia e a morte passa silenciosamente sôbre as ramadas sacudidas: - Santo Deus, que me perco!” (p. 33-34)⁹

(...)

“E era. Nem Capula nem Venâncio o disseram, mas sentiram bem o feitiço da lua fria a subir misteriosamente no alto dos cêrros.

Apenas Xavier respondeu, numa voz triste:

- Noite agoirenta!” (p. 48)

(...)

“De súbito, uma coruja piou desesperadamente na sombra dos pinheiros. Depois os gritos tornaram-se mais nítidos. O avejão [fantasma] branco voou sôbre as árvores e foi poisar vinte ou trinta metros à frente, nos telhados da casa. Xavier sentiu mais frio, como se a desgraça passasse suspensa nas asas do pássaro.

- Filha de bruxas!” (p. 48-49)

(...)

“De repente, uma esperança varou-o. Nem que o sol raiasse naquela meia noite medonha! E se fugisse? Na sua frente, os outros continuavam a avançar sôbre o gado adormecido nos currais. Iriam ladrar que fôra mêdo. E era. O mêdo

⁹ A respeito de *bruxas*, conferir o texto *As Bruxas na Tradição do Nosso Povo*. (In: Consiglieri Pedroso. ***Contribuições para uma Mitologia Popular Portuguesa e Outros Escritos Etnográficos***. Lisboa: Dom Quixote, 1988, p. 95-108), em especial o seguinte trecho: “A bruxa é uma entidade muito diversa [da *fada*]. Ainda que por vezes, e nos próprios contos populares ela se confunda com a fada o seu caráter é essencialmente maléfico. (...) A bruxa pelo contrário é um génio malfazejo, e o mal que faz, vai recair sobre os mais inofensivos entes, como acontece com as crianças de mama, às quais chupa o sangue. Não trataremos aqui de investigar se esta concepção das bruxas é o resultado da transformação por que o cristianismo fez passar a reminiscência das antigas sacerdotisas pagãs, depois de ter reduzido os deuses, a cujo culto elas estavam ligadas, ao tipo do Diabo medieval. É provável que o seja. A estreita dependência em que, com efeito, as bruxas estão do Diabo, na concepção popular, é entre outros, uma argumento a favor desta hipótese.”

angustioso dum homem que se sente só na vida, ou no mistério de uma escuridão daquelas, assombrada e quêda.”
(p. 51)

(...)

“Aí vinha Damião. Um mêdo monstruoso de enfrentar a morte a sós, fê-lo gritar o nome do outro, numa gana vã que apenas estremeceu, como um sôpro leve, os caules dos espinheiros. Os passos afastaram-se. Ia morrer sozinho, nome de Deus!” (p. 55)

(...)

“Foi quando a voz de Capula se abriu sôbre o mistério e o mêdo das moitas:

- E Xavier?” (p. 56)

(...)

“- Claro que foi. Sabes lá o que é o mêdo!

Falava com sinceridade, tinha a certeza que Troncho era homem pra cuspir dentro dos canos duma espingarda que lhe apontassem. Viu levantar a casa e sorrir satisfeito:

- Logo vi. Mêdo só por gôso.” (p. 59)

Esses temores, que assustam a gente humilde, também afetam os graúdos, como o comerciante Cosme Sapo, um dos homens mais ricos de São Caetano:

“Aproxima a cadeira [de rodas] da janela e abre os portais de par em par. É sempre o mesmo vento espêso, viscoso, as mesmas terras nuas, os mesmos pinhais pasmados. Apenas o sol se escondeu atrás da avalanche negra que caminha do poente, nuvens sôbre nuvens, emaranhadas e grossas. Do lado das serras, o céu coberto avança de leste. Não tarda que tôdas aquelas avantesmas se atirem umas contra as outras. “ (p. 149-150)

De um lado, a ênfase dada aos temores que afetam os povos de todas as regiões é notável nesses trechos. Mas, de outro lado, Carlos de Oliveira apresenta uma visão social, ao relatá-los, não se desviando, nesse sentido, do ideário neo-realista, na medida em que sobrepõe, a essas crenças, um medo consideravelmente

maior, que é o do enfrentamento dos poderosos¹⁰ e da impossibilidade de fugir ao próprio destino, que se expressa respectivamente nestes trechos:

“Em S. Caetano há duas coisas de que o povo tem medo. O diabo e o Administrador! (p. 69)

(...)

Essa noite [Leandro] ia tomar parte no primeiro assalto. João Santeiro andava pela feira, escolhendo a vítima, Leandro tremia, não de medo, mas do estranho passo a que a vida o arrastava. Roubar era verdadeiramente lutar pela sua liberdade.” (p. 87)

¹⁰ Cf., a respeito do poder tentacular do Estado, o capítulo III. 2 desta tese.

Provérbios e ditos populares

O *provérbio* é considerado um texto tradicional, representando um domínio relevante da sabedoria popular, da mesma forma que o *mito*, as *adivinhações*, os *jogos*, as *superstições* e os *contos*. De acordo com Luís Costa Lima¹, o provérbio é um fragmento sobrevivido da oralidade e da narração, é um “índice dum tempo abolido”, o que o leva a concluir que “provérbio e mito se associam”. Ainda conforme o autor, “ambos remetem à oralidade, à narrativa comunitária”, o provérbio “condensa um ensinamento básico.” Por fim:

“Conhecimento fragmentado – talvez mesmo ruína de mitos, o provérbio encarna a parte duma cosmovisão, que, entretanto, não saberíamos reconstituir, pois, ao contrário do que sucede com a narração mítica, sua propagação nos impede de conhecer o contexto primitivo de que derivou.”

O provérbio tem uma evidente função disciplinadora, exemplificadora, admonitória. Segundo Paul Zumthor², o provérbio, como um *lugar comum*:

“tem por função aproximar do ouvinte a *matéria remota* do discurso, concretizar um conteúdo, mas evitando toda a particularização, ele funda a técnica das ‘artes da memória’ e justifica praticamente a maior parte das estratégias poéticas adotadas ao longo dos séculos.”

O autor confirma que, em todas as culturas, os provérbios constituem “fontes de expressão adequada, aptas a operar a cristalização do discurso.”

Ao empregar rifões, adágios e máximas, pretende-se então dar uma resposta a uma questão e daí o seu caráter conclusivo, já que, uma vez citado, normalmente o discurso é encerrado. Essa particularidade finalizadora dos rifões é

¹ Mito e provérbio em Guimarães Rosa. In: **Colóquio Letras**. Lisboa:Neogravura, Lda, nº 17, jan., 1974, p. 14-28.

² Op. cit., p. 195-197.

denominada por Antônio Cândido³ de “*amarração*, no sentido arquitetônico, pois de fato *amarram* a narrativa à linguagem, em função do mundo popular, fechado e recorrente.” Assim como o conto popular, na máxima, o ouvinte (ou leitor) compraz-se, ao escutar um pensamento já conhecido e reconforta-se com isso, reiterando esse *mundo-fechado*, a que remetem.

Cristalização do discurso, grau zero de informação, sacralidade e circularidade do saber popular, eis as marcas do provérbio. Como tal, muitos escritores se valem desse recurso, e assim Carlos de Oliveira⁴. Em ***Uma Abelha na Chuva***, o emprego de provérbios é, como já citei, a marca característica de D. Violante, personagem secundária em relação ao par central (D. Maria dos Prazeres / Álvaro Silvestre), mas relevante na expressão desse saber anônimo que a frase-feita difunde. Ao hiperbolizar essa marca, a personagem acaba por se transformar em caricatura⁵. Num serão familiar, por exemplo, em todos os apartes, profere uma dessas frases:

“Quando Deus queria do norte chovia, disse D. Violante, que era um adagiário vivo.” (p. 909)

(...)

“Bem pediu, bem se mexeu, resmungava D. Violante, se as orações dos cães chegassem ao céu choviam ossos.” (p. 911)

(...)

“ – Tens de lhe falar. Não podes assistir a uma coisa destas de braços cruzados. Noiva serôdia, nem miolo nem côdea.” (p. 911)

É uma característica reconhecida até por outras personagens, como padre Abel:

³ O Mundo-Provérbio. In: ***O discurso e a cidade***. São Paulo/Rio de Janeiro:Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004, p. 93.

⁴ Nos ensaios citados acima, o de Luiz Costa Lima e o de Antônio Cândido, são estudadas, respectivamente, as obras no geral de Guimarães Rosa, que faz largo uso do provérbio, e o romance ***I Malavoglia*** de Giovanni Verga.

⁵ E, nesse sentido, assemelha-se ao Conselheiro Acácio de Eça de Queirós (***O Primo Basílio***) e o agregado José Dias de Machado de Assis (***Dom Casmurro***).

“ – Acredita que o melhor é deixá-los em paz: boda e mortalha no céu se talha, para me servir dum dos teus provérbios, se dás licença.” (p. 912, grifo meu)

O tom de humor, que advém do excesso, e o fato de os provérbios saírem da boca de personagens sobre quem repousa uma certa suspeita por parte do povo⁶, invertem a função sapiencial do provérbio, antes enunciada, e colocam-nos sempre sob o signo da *ironia*. Tal fenômeno se verifica também quando Álvaro Silvestre cita máximas e aforismos. Nesses trechos, avultam os ditos que têm Deus e o Diabo como elementos centralizadores, que apontam para a *culpa* que atinge o personagem desde o início do romance, quando vai até a sede do jornal, pedir ao Medeiros que publique uma confissão:

“-É preciso ter em dia as contas com Deus e com os homens. Sobretudo com Deus.” (p. 885)

(...)

“ – Deus escreve direito por linhas tortas. Talvez seja o escândalo que Ele quer.” (p. 886)

(...)

“ – Deus me livre que ela [M. dos Prazeres] soubesse disto.” (p. 886)

(...)

“ – O diabo seja surdo. Surdo e cego.” (p. 887)

O dualismo Deus / Diabo (e seu correlato Mal / Bem) aponta para o medo do *inferno* que o corrói por dentro:

“Faz tudo para saciar a cobiça, o justo e o injusto, mas depois cobre-lhe a alma a lepra do remorso e corre à igreja, ao confessionário, às penitências. Rói-o o pecado como rói

⁶ Padre Abel e D. Violante são suspeitos de serem amantes, como se depreende no seguinte trecho: “A criada abriu a porta que dava para o pátio por uma escadaria lateral de pedra e a D. Violante e o padre Abel entraram. Parecidos como o ovo e o espeto. Sempre que os via juntos, ela maciça e baixa, o padre esgrouviado, D. Maria dos Prazeres tinha um sorriso de dúvida: realmente... ninguém dirá que são irmãos. As beatas do Montouro garantiam que não e embora lhe tivessem perdoado a ele há muito reservavam a D. Violante um ódio velho. Mas cansado também. Chamavam-lhe a irmã do padre, num sublinhar irónico do parentesco que deixava em aberto as suposições mais escabrosas.” (p. 905-906)

o musgo a concha da lapa. Leva noites de insónia a rezar pelos cantos, temeroso do inferno e do fogo sem fim.” (p. 897)

e que é o reflexo do outro *inferno*⁷ que é sua própria casa (“[...] conhecia [o dr. Neto] bem o inferno que era a vida dos Silvestres e no inferno o repouso é difícil”, p. 900).

O principal *inferno*, porém, é o medo da *morte*:

“Vida e morte o que são? A morte é perder as terras, a loja, o dinheiro, para sempre; e apodrecer, devorado pelos bichos miúdos, aranhas, cobras, minhocas, carochas, centopeias, larvas, essa infinidade pululante de pequenas monstruosidades. Esmagou as mãos uma na outra, porque a morte existe, pode chamar à porta quando lhe apetecer, e imaginou-se demoradamente no caixão aberto, ainda em casa, ainda acompanhado do murmúrio humano que o velava, daí a nada atirado à garganta da cova com cal por cima e terra, depois a lousa, o abandono: os outros regressam a casa e eu para ali fico, sufocado, sozinho, a morrer outra vez, porque via tudo isso como se as coisas se passassem e ele com consciência, como se ouvisse o rumor da noite em que o velavam, o latim do padre Abel no cemitério, as pãzadas de terra a cair no caixão, o fervilhar irreparável dos vermes.” (p. 919)

Após essa longa reflexão sobre uma questão crucial a todos os homens, a morte, D. Violante, com o seu indefectível provérbio, quebra esse tom, que beirava o trágico, convertendo-o no cômico: “Nem rei nem papa à morte escapa.” (p. 919)

Outra maneira de quebrar a solenidade do provérbio ou aforismo é parodiando-o, como neste trecho, com a expressão *levantar a lebre*, isto é, levantar uma suspeita:

“Lá encontrou por fim maneira de levantar a lebre; emaranhou-se a lebre ao princípio numas cautelas sibilinas que o padre punha no deslindar da meada, mas acabou por

⁷ Esse aspecto está desenvolvido no cap. III.4, p. 139 desta tese.

correr em campo aberto, e o caso era que Álvaro Silvestre começava a prometer graves dissabores (...)” (p. 899)

Ou neste, numa fala de Mestre António:

“Dançar na corda bamba, aprender quantas cabaças de água são precisas para matar a sede no inferno.” (p. 957, grifo meu)

que ecoa algo como *aprender com quantos paus se faz uma canoa*.

Ainda outro exemplo, dessa feita extraído de ***Casa na Duna***:

“- Não se meta nisso, doutor. Acho que estamos de acordo em muita coisa que diz. Mas fale aqui e cale-se lá fora, onde quem ouve duas acrescenta três. Em Corgos, como sabe, começam a chamar-lhe os piores nomes. Que é comunista, que anda a fazer má cama para se deitar. Tenha cautela.

O Dr. Seabra exaltava-se:

-Ora, Mariano. A caravana não perde tempo com os cães de Corgos. E, fique sabendo, não sou comunista. (...)” (p. 660, grifos meus)

Em estudo desse mesmo recurso, a paródia, no texto de José Saramago⁸, concluí:

“Do texto de partida (o provérbio), evocador da já mencionada memória popular (que o próprio narrador reconhece), ao texto de chegada (a inversão paródica), o autor percorre uma trajetória que se inicia nas raízes do convencional e opera – em seguida – seu deslocamento e reimplante (às avessas) no contexto narrativo.”⁹

De maneira parecida, no texto de Carlos de Oliveira, há também uma superposição de dois níveis: o discurso culto e a fala popular dos provérbios, expressos *ipsis litteris* ou alterados, rompendo, pela paródia ou pela ironia, a cristalização da linguagem e do pensamento a que o lugar-comum remete.

⁸ Exemplo: “Ora, quem tem um pássaro na mão, não será tão tolo que o vá deitar a voar, antes lhe faz com os dedos mais segura gaiola” (José Saramago. ***O Evangelho segundo Jesus Cristo***. Op. cit., p. 415.)

⁹ Maria Cecília de Salles Freire César. Op. cit., p. 23.

***Os contos tradicionais
portugueses***

José Gomes Ferreira e Carlos de Oliveira dividiram os contos em 5 partes e uma seção final que funciona como apêndice. No primeiro volume, agruparam os contos sob os títulos: *Manhas, Patranhas e Artimanhas, Quando os Animais Falavam, Lendas e Crendices, Mistérios e Prodígios*. No segundo volume: *Exemplos, Sentenças e Proveitos, O Livro das Artes Mágicas* e um apêndice com 27 *Glosas Cultas dos Temas Populares*.

Frisaram, como já comentei, a ausência de critério antropológico, etnológico, arqueológico... ou outro qualquer, movidos que foram apenas pelo puro prazer literário e o gosto por tomar contato com as paixões e experiências da alma humana que permeiam todos os povos de todas as épocas. Vale destacar aí o desejo de evitar que se perca — numa época já voltada para a cultura de massas — essas matrizes orais da experiência humana.

Toda coletânea apresenta normalmente um critério ordenador, e esse critério, na antologia em questão, parece-me residir no *tom* mais ou menos solene, beirando o jocoso ou o proverbial, isto é, provedor de uma *moral* individual ou coletiva, que subjaz em cada narrativa. A escolha reflete não só a ideologia de uma época como também a metodologia e formação intelectual dos organizadores. A seleção a que chegaram, dentro de uma vasta gama de opções, traduz a inviabilidade de se incluírem todas as possibilidades, sobretudo num material tão fluido — já que apoiado na cultura oral — e amplo como o conto de fada e folclórico. E, na divisão desse material em partes ou seções, houve um agrupamento do material, em que certamente os organizadores levaram em conta algum princípio, seja ele a *estrutura*, seja o *conteúdo*, ainda que tal separação acabe por tornar-se problemática nesse trabalho classificador.

Uma referência obrigatória aos que compilaram e estudaram o conto maravilhoso em geral é Propp¹. A inovação que esse estudioso apresentou em relação aos precedentes reside na separação por ele efetuada entre *forma* e *conteúdo* e a ênfase na estrutura, diferentemente dos estudos anteriores, que se baseavam em premissas apenas conteudistas. A partir da análise dos contos de número 300 a 749, da coletânea de Aarne-Thompson, chegou à definição da unidade mínima, a *função*, e demonstrou o caráter fixo da seqüência de várias de suas unidades num conto. Com isso, comprovou que contos com conteúdos muito diferentes poderiam, de fato, pertencer a um mesmo tipo que seria baseado em critérios morfológicos. Segundo A. Dundes², que deu continuidade ao estudo proppiano:

“Depois de analisar uma amostra escolhida aleatoriamente de 100 contos de fada russo, Propp pôde tirar as seguintes conclusões surpreendentes. Primeiro, o número de funções conhecidas no conto de fada é limitado. Na verdade, ele descobriu 31 funções possíveis. Além disso, a seqüência de funções é sempre idêntica. Isto não significa que todas as 31 funções ocorrem em todo os contos de fada, mas apenas que a ‘ausência de diversas funções não altera a ordem das que permanecem”.

Keneth Pike, aplicando à cultura as unidades da Lingüística, demonstrou que o motivo e o tipo de conto são unidades estruturais, isto é, *éticas* (derivado de *fonéticas*) e as unidades estruturais empiricamente observáveis são unidades *êmicas* (derivado de *fonêmicas*). Como apontou A. Dundes, é possível transpor a terminologia de Pike para a análise de Propp, obtendo-se a correspondência entre *motivema* (ou motivo êmico) e *função*. E os *alomotivos* designariam (como os

¹ Vladimir Propp. *Morfologia do Conto*. Lisboa:Vega, 2003.

² Alan Dundes. *Morfologia e estrutura do conto folclórico*. Op.cit.

alofones) os motivos que ocorrem em qualquer contexto motivêmico³. Finalmente, A. Dundes sugere que o exame dos alomotivos, que ocorrem em culturas diferentes, “pode proporcionar uma compreensão do sistema de equivalências simbólicas empregado numa dada cultura.”⁴ Segundo ainda Dundes, “a reunião de contos estruturalmente semelhantes, a fim de facilitar a comparação dos alomotivos de motivemas particulares, pode proporcionar idéias muito úteis sobre a *Weltanschauung* de uma cultura particular.”⁵ Conhecer-se-ia, assim, pode-se inferir, a visão de mundo portuguesa, a partir das várias versões de contos recolhidos em coletâneas, como a de Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira. Nessas coletâneas, avultam elementos etnoculturais que estão vinculados à região particular em que cada versão circulou.

A importância de Propp, no estudo da narrativa, encontra-se no fato de a sua teoria poder aplicar-se não só aos contos de fada, em que se baseou, mas a todo tipo de narrativa em que estejam presentes seres que, segundo Fernando Segolin⁶, “definem-se não apenas por sua funcionalidade e temporalidade, mas também por sua referencialidade, isto é, por sua capacidade de nos remeter, em virtude da específica organização de suas ações-funções, a um referente humano, e nunca por seu caráter de mera representação do homem.”

Ao isentarem-se do compromisso com o rigor classificatório pertinente aos estudiosos das ciências humanas que se debruçaram sobre esse material, os organizadores puderam agrupar de forma mais livre os contos, de modo que muitas vezes um conto que figura numa seção poderia também incluir-se em outra.

³ Op. cit., p. 203.

⁴ Op. cit., p. 206.

⁵ Op. cit., p. 158.

⁶ Fernando Segolin. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo:Olho D'água, 1999, p. 41.

Em vários contos de *Lendas e Crendices, Mistérios e Prodígios*, o humor comparece, o que levaria a supor que tal ou tais contos pudessem ser incluídos na primeira seção, em que esse aspecto é fundamental⁷. É o caso, por exemplo, de *A mulher curiosa* que, ao ver passar uma procissão, reconhece um compadre seu que já morrera. Ao pedir-lhe a tocha, notou depois que era o braço de um defunto. Dali a oito dias, depois de devolver o braço, a mulher apareceu morta: castigo pela curiosidade. Dois fatores, nesse conto, aproximam-no das *Manhas...*, quais sejam: a tentativa de enganar o morto, pedindo-lhe uma tocha (na verdade ela só queria saber de que se tratava) e o traço que seria arquetípico nas mulheres: serem curiosas. Naquela primeira seção, avulta um sem-número desses traços: a gula, a infidelidade, a teimosia, a maldade, o desmazelo, a mandonice, etc. O mesmo fenômeno se dá em contos (ou seriam fábulas) em que a personagem da raposa assume a liderança nos logros, aproximando-se das matreirices de inúmeros personagens das *Manhas...* (Vale conferir *A raposinha gaiteira*, de Adolfo Coelho).

Assim resumem seu ideário:

“Nós, literatos, arrumamos peças literárias, atendendo em especial ao veio psicológico predominante, às características dos géneros, e às suas incidências sociais. Adaptamos classificações quanto possível amplas, para impedir a parcelação excessiva do material e deixar correr entre margens largas o rio quente e rumoroso da imaginação popular.”⁸.

Tomando então como característica popular o cinismo, a crítica, a matreirice, forte arma contra a prepotência dos poderosos, os organizadores consideraram a primeira seção, a que deram o sonoro título de *Manhas, Patranhas e*

⁷ Segundo M. Simonsen: “Certains contes facétieux font usage de motifs magiques. C’est que la différence entre les deux genres tient moins à la présence ou à l’absence d’éléments surnaturels qu’à une différence de structure.” (IN: *ELO. Estudos de Tradição Oral*. Faro: Centro de Estudos Ataíde Oliveira/Universidade do Algarve, nº 9/10, 2003/2004, p. 257.)

⁸ Carlos de Oliveira. Posfácio aos *Contos Tradicionais Portugueses*. Op. cit., v.1., p. 466.

Artimanhas “o mais rico filão dos nossos contos tradicionais”⁹. Nesses contos, altera-se muitas vezes o esquema canônico das narrativas tradicionais em que, no final, os espertalhões são punidos e os bons obtêm uma compensação, seja de ordem material ou espiritual. O acesso à riqueza, em vários deles, realiza-se como fruto de ações arditas em que a obtenção de vantagens resulta da exploração da ingenuidade alheia.

O conto que melhor representa essa situação, na opinião de Ana Cristina Macário Lopes¹⁰, é *O primeiro facto em que a justiça figurou*. Nele, dois compadres discutem a respeito da posse de uma *ostra*¹¹: um deles porque a viu primeiro e o outro porque a apanhou do chão. Vendo os dois discutirem, intervém a Justiça, personificada num “homem de cabelos brancos e dentes postiços.” Então a Justiça “pegou na ostra, abriu-a com a ponta da navalha, comeu o miolo e entregou a cada um dos litigantes uma das duas cascas, dizendo: - Serão sempre assim meus julgamentos.” (p. 169-170, v. 1). De fato, esse conto encena de modo lapidar a rapinagem praticada por aqueles que se dizem representantes da lei. Essa situação é retratada por Carlos de Oliveira em seus romances, sobretudo *Alcateia*, em que o Estado – alicerçado na suposta Justiça – apodera-se de terras e bens que tinham sido roubadas por um ladrão (o Lourenção), em vez de restituí-los a seus verdadeiros donos: o povo. Significativamente, o autor inclui nesse romance uma

⁹ Op. cit., p. 469.

¹⁰ Contos de Manhas e Artimanhas na Literatura Tradicional Portuguesa. *Revista Lusitana*. Arquivo de Estudos Filológicos e Etnológicos Relativos a Portugal. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1982-83, p. 125.

¹¹ A simbologia da ostra remete à humildade, que é fonte de toda perfeição espiritual. “As ostras não fazem mais do que se abrir ao sol e acumular riquezas interiores, sobre as quais se fecham depois, zelosamente, para que elas não sejam profanadas.” (Jean Chevalier & Alain Gheerbrant. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. 668.) Verifica-se, nesse conto, uma inversão dessa simbologia, já que a justiça, que devora o miolo da ostra, ostenta toda a sua perfídia e altivez.

“velha história” a respeito da disputa por uma vaca, que expressa, por meio do humor, um típico caso de ladroagem: a “banda torta” do direito.¹²

O realismo dos contos de *Manhas, Patranhas e Artimanhas* distancia-se, portanto, dos contos maravilhosos, porque retratam abertamente uma comunidade que em sua base tolera a desigualdade e dá respaldo àqueles que mantêm um status quo injusto, ao mesmo tempo que rechaça os que de alguma forma (do lado da lei ou contra ela, como Leandro, de **Alcateia**) combatem essa violação. Outro aspecto que difere esses contos dos outros é o esbatimento dos maniqueísmos típicos dos contos tradicionais. Neles, o herói “está longe de ser um modelo social de virtudes, no sentido clássico do termo. Matreiro e dissimulado, não é, no entanto, objecto vítima de anátema. Assiste-se assim ao triunfo de uma visão essencialmente pragmática e individualista da existência.”¹³

Na segunda parte, *Quando os Animais Falavam*, em que se encontram traços da “funda antigüidade”¹⁴, quando não havia fronteiras que separassem homens e animais, destaca-se a visão determinista da vida e da natureza, na qual o comentário moral dá lugar aos atos exemplares.

¹² “Engulia o cálice de aguardente e começava a desfiar velhas histórias atribuindo-as ao doutor Carmo.

- A da vaca, vocês sabem a da vaca?

Sabia, mas ficavam em silêncio e Cosme Sapo contava. Dois lavradores haviam tido uma pendência a propósito de uma vaca. O animal é meu, não é, mas é, cada qual com suas razões, até que um deles resolvera consultar Doutor Carmo. Aparecera um dia e pusera-lhe a questão. O advogado ouvira atentamente e concluía, batendo as mãos nas costas do homem:

- Claro, amigo, processamo-lo e a vaca é sua.

Êste a sair e o outro campónio a bater ao cartório:

-Doutor: isto, aquilo, etc.

Historiava a desavença, queria saber de que banda estava o direito. O Administrador sorria:

- Não tenha dúvidas, alma de Deus! Tribunal com ele, o bicho é mais do que seu. Ande-me pra diante!

D. Hemengarda que teria ouvido as suas conversas, perguntara ao marido:

- Afinal de quem é a vaca? Do primeiro ou do outro?

E o doutor Carmo respondera descansadamente:

-Qual o quê, mulher! não tarda que a vaca seja nossa.” (Carlos de Oliveira. **Alcateia**.

Lisboa: Coimbra Editora Lda., 1945, p. 160-161).

¹³ Ana Cristina Macário Lopes. Op. cit., 147.

¹⁴ **Contos Tradicionais Portugueses**, op.cit., v. 1, p. 482.

Nas *Lendas e Crendices, Mistérios e Prodígios*, ressalta-se o misticismo, o Milagre, em histórias imbuídas do espírito cristão, cuja heresia de algumas passagens deve ser buscada mais nos Evangelhos Apócrifos do que nos Canônicos. Nos *Exemplos, Sentenças e Proveitos*, primeira parte do segundo volume, a nota dominante é o cristianismo e os seus exemplos edificantes, a que não falta, como em toda coletânea, a ironia, como *As Bocas do Mundo*. Nesse conto, repete-se a velha fábula: um velho, seu neto e o burro devem ir a uma feira. Não importa como fazem a viagem: a pé atrás do burro; o garoto montado e o velho a pé; a criança a pé e o velho montado; os dois montados..., a tudo recebem críticas do povo. Como se fosse impossível fugir à “línguas do mundo: preso por ter cão e preso por não o ter.” (p. 47, v. 2).

Finalmente, a última parte: *O Livro das Artes Mágicas*, em que proliferam várias versões dos tradicionais contos de fada: a *Bela e a Fera*, *A Gata Borralheira*, *Chapeuzinho Vermelho*, *Branca de Neve* e outros. Nela, a magia comparece inúmeras vezes para resolver problemas do dia-a-dia, como a maternidade frustrada, a inveja da beleza alheia, a curiosidade irreprimível, etc. Segundo o comentador José Gomes Ferreira, porém, o que avulta nessa seção não são os bruxedos e feitiçarias, mas a “riqueza básica das paixões, sentimentos, defeitos, virtudes e vícios humanos neles contidos e expressos com nudez e sinceridade essenciais.”¹⁵ Ressalte-se novamente: há aí episódios cômicos, como um rei que, por ser guloso, ingere o remédio da esposa e vê-se pejado, episódios esses que, não fora o predomínio do sobrenatural, poderiam perfeitamente ser incluídos nas *Manhas...* Ou, então, um outro que talvez se encaixasse melhor nos *Exemplos...*, por seu conteúdo disciplinador. É *O Chouriço*, que apresenta uma fada prestes a satisfazer os três

¹⁵ Op. cit., p. 559.

desejos a um casal. Tal é o estouvamento com que fazem os pedidos, esgotando logo as três possibilidades, que a única conclusão a que se pode chegar é a de que “cada um se deve contentar com o que Deus lhe destinou”. (p. 267, v.2) Vê-se então a dificuldade que enfrentaram os organizadores, no agrupamento dos contos.

Nas *Manhas, Patranhas e Artimanhas*, o leitor depara-se com muitos dos tipos sociais que aparecem nas outras partes, como o frade, a sogra, a mulher, o camponês, etc., sob um prisma crítico e abertamente humorístico. Os meios de que se valem essas histórias para transmitirem as lições de moral ou as saídas que o povo encontra para resolverem problemas prosaicos, tal qual o pagamento de dívidas, encontram nessa seção a via do *riso*. As artimanhas revelam, muitas vezes, a criatividade e a imaginação que os pobres demonstram para sobreviverem, ainda que à custa de logros. Reiterando, trata-se então de uma visada mais realista dessa classe, já que o maravilhoso interfere menos do que nas outras seções da obra ou não interfere em nada no desenrolar dos acontecimentos¹⁶.

Para comprovar essa idéia, tome-se, por exemplo, a primeira história, *A enfiada de petas*, em que um filho tolo salva o pai, que não podia pagar uma renda ao fidalgo, de quem era caseiro, mediante uma série de mentiras, tão grandes, que o fidalgo, satisfeito, afirma: “Ó rapaz, tu mentes com quantos dentes tens na boca”, o que leva o empregado a concluir: “Pois, senhor, está a nossa renda paga.” (p. 3-5) Conclui-se, portanto, que o *parvo* não o era tanto assim, na verdade ele se mostra até muito mais esperto do que o próprio pai, o que revela o quanto a sociedade, no geral, prende-se aos estereótipos, que se mostram, além do *parvo*, na *sogra*

¹⁶ De acordo com Michèle Simonsen: “Le conflit de classe constitue donc la base de nombreux contes facétieux comme des contes merveilleux, mais il s’exprime de manière encore plus virulente dans, em ceci que ceux-ci font usage du comique plutôt que de l’épique. Le rire est une arme bien plus létale.” (Op. cit., p. 259, grifo meu)

megera, de quem até o diabo quer fugir “para onde nunca mais oiça falar em tal mulher” (*O diabo e a sogra*, p. 152-157), ou a *madastra má* (que aparece em, por exemplo, *A velha e as crianças*, p. 200) ¹⁷.

Assim, também, o perfil que se pode delinear dos papéis tradicionalmente atribuídos ao homem e à mulher. À mulher desmazelada, por exemplo, resta-lhe sofrer os maus tratos do inconformado e irado marido. A saída que um dos contos encontra para resolver esse problema é novamente uma lição de moral: uma vizinha ensina a mulher a trabalhar. Nesse processo a mulher acredita estar sendo ajudada por dez anõezinhos, acabando por descobrir que esses supostos ajudantes são, na verdade, os dez dedos de sua mão. É inconcebível, por conseguinte, segundo os padrões tradicionais, a existência de mulheres que não sejam afeiçoadas aos trabalhos domésticos.

A literatura portuguesa, sobretudo os romances neo-realistas, retomou esse contexto no amplo painel traçou da sociedade patriarcal que, nas primeiras décadas do século XX, ainda vigia em Portugal. Os burgueses retratados por Carlos de Oliveira em seus romances são comparáveis a esses fidalgos dos contos populares no sentido de se comportarem como verdadeiros senhores feudais, ainda que em decadência, como Mariano Paulo de *Casa na Duna*. Analogamente, os pobres, trabalhadores rurais, encontram muitos pontos de contato na arraia-miúda que povoa os contos tradicionais.

¹⁷ Nesse caso, a madrasta malvada seria, na interpretação de Bruno Bettelheim, uma das facetas da mãe que a criança reluta em aceitar: “Assim, o conto de fadas sugere a forma da criança lidar com sentimentos contraditórios que de outro modo a esmagariam neste estágio onde a habilidade de integrar emoções contraditórias está apenas começando. A fantasia da madrasta malvada não só conserva intacta a mãe boa, como também impede a pessoa de se sentir culpada a respeito dos pensamentos e desejos raivosos quanto a ela – uma culpa que interferiria seriamente na boa relação com a mãe.” (Op. cit., p.86)

Entre esses muitos tipos populares que aparecem nessa e nas outras partes da compilação, avulta a figura do **diabo**, que — por sua própria característica cambiante — aparece ora como um rico (geralmente cavaleiro), ora como um pobre, levando-nos imediatamente a associá-lo à figura do assim chamado *pobre-diabo*, isto é, o João-ninguém, que mais inspira pena do que medo. Nesse papel, o diabo é uma figura muitas vezes bondosa, como no conto *O diabo e o pintor* (p. 157-159), que pede a um pintor que não carregue com tintas negras o diabo que São Miguel tem aos pés, concretizando a máxima de que “O diabo não é tão feio como o pintam”. Esse mesmo personagem oferece-se para guardar a honra da mulher do pintor, desistindo da tarefa quatro dias depois, diante da dificuldade que encontra. Quem avulta como ser ardiloso, nesse caso, é a mulher. Nessa linhagem de diabos bons, aparece um deles como advogado de um homem que é acusado de uma dívida injusta: tinha comido um vintém de ovos cozidos sem ter como pagar. Passados muitos anos, ao voltar para saldar a sua dívida, a estalajadeira queria cobrar-lhe centos de contos de réis, mas o advogado-diabo intercede a favor do réu. (*O preço dos ovos*, p. 149-150).

Confirmando a posição passiva do diabo, constatam-se os inúmeros logros que essa personagem sofre, nas muitas situações em que se vê incluído, como *O compadre-diabo* (p. 150). Nessa narrativa, um pobre jornaleiro, que tinha por compadre um diabo, sem o saber, convida-o para lavrar um campo, com a condição de que o que crescesse para cima da terra seria seu e o que crescesse para baixo seria do diabo. O jornaleiro engana o diabo, plantando trigo. Ao inverter os termos do contrato, engana-o de novo, plantando batatas. Preparando-se para atacar o compadre, o diabo é por fim logrado por sua mulher e foge de medo. Essa troca de papéis (jornaleiro mau/diabo bom e medroso) encontra eco na figura do

frade que, junto com as beatas e os sacristães, é retratado como trapaceiro e glutão, tendo até que alargar o cordão que trazia à cinta (em *A cobra e o cordão do frade*, p. 10-11), além de galanteador (*Tic-taco*, p. 100-101), ou ladrão das esmolas (*S. Barnabé*, p. 90). É provavelmente nessa figura que se inspirou Carlos de Oliveira para compor as personagens do padre Abel (amante ou irmão de D. Violante?) e Álvaro Silvestre (penitenciando-se por ter furtado a esmola dada à santa). Aqui impera a função da máscara social, a ocultar a verdadeira identidade.

No seu estudo sobre a arte do engano, Eduardo Gianetti constatou ser esse o artifício básico no “arsenal de sobrevivência e reprodução no mundo animal”¹⁸. Entram nesse arsenal, por exemplo, desde o ataque do sistema imunológico a uma bactéria até os meios ardilosos que os animais usam para iludir seus parceiros na busca pelo acasalamento, passando pelos vários modos em que uma criança, desde bebê, é capaz de engabelar seus pais na busca de satisfazer seus próprios desejos. Todos esses artifícios, ressalta porém o autor, não são premeditados, nem conscientes ou intencionais, diferentemente do que ocorre quando os indivíduos crescem, passam a conviver em sociedade e, sobretudo, dominam a linguagem, a grande arma do engano. Nos dois casos, porém, duas “técnicas”, por assim dizer, são utilizadas no exercício da manipulação, assim definindo o autor: “o *ocultamento*, que se baseia em ardis de camuflagem, mimetismo e dissimulação e engano por *desinformação ativa*, baseado em práticas como o blefe, o logro e a manipulação da atenção.”¹⁹

Assim agem as personagens dos contos de fada no afã de enganarem o diabo ou qualquer personagem que encarne o mal. Para tal, valem-se geralmente de

¹⁸ Eduardo Gianetti. Op. cit., p.18.

¹⁹ Op. cit., p. 23.

chapéus que as tornem invisíveis. Ou, em outras situações: para deslocar-se rapidamente, de um lugar a outro, os tapetes mágicos; para saciar a fome, fórmulas secretas; para ressuscitar os mortos, uma gaita, etc. Ou ainda ocultam temporariamente a própria identidade com o objetivo de seduzir o herói (ou a heroína) do sexo oposto.²⁰

Que estariam essas personagens fazendo senão figurativizando as nossas próprias ações no mundo real? Imitando, por meio do sobrenatural (ou às vezes só pela mais pura e deslavada mentira) nosso meio de agir e sobreviver em um meio que nem sempre se mostra de acordo com nossos desejos? Que nos leva a mentir e enganar os outros e, nesse jogo, a nós mesmos também? Mentir e enganar em graus variáveis que se valem do “*exagero*, a meia-verdade, a omissão sutil, a distorção e a manobra diversionista.”²¹

Mas não é *sempre* que o diabo é enganado. Em um número reduzido de contos, quem vence é ele, como em “Mais vale que Deus ajuda que quem cedo madruga” (p. 162). Já em outros, que são mais condizentes com a tradição cristã, como *Zé estragado* (p. 165-166), o diabo é vencido por meio da ação de Jesus Cristo, que ensina um soldado a jogar água benta numa princesa tomada pelo demônio. Nos contos em que o protagonista-diabo é rico, uma situação se repete: o *pacto*. E esse pacto é fruto de vários motivos, entre eles o desejo de ascensão social

²⁰ Cf. a esse respeito o ensaio *Em Busca da Voz do Travesti Feminino no Conto Tradicional*, de Luísa Antunes. (*ELO. Estudos de Literatura Oral*. Faro:Centro de Estudos Ataíde Oliveira/Universidade do Algarve, nº 3, 1997, p. 25-34)

²¹ Op. cit., p. 39. Pode-se lembrar, a esse respeito, o conto *Famigerado*, de Guimarães Rosa (*Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro:Nova Fronteira, 1985.), em que a personagem do médico, no intuito de salvar a própria pele, quando questionado pelo jagunço quanto ao significado de “famigerado”, supostamente uma ofensa atribuída a este por um “moço do governo”, diz uma meia-verdade, que é uma meia-mentira e que é, no final das contas, o mais puro *logro*. Logro este provavelmente induzido pelo sagaz sertanejo que desse modo poderia safar-se de piores vinganças, estando ele já cansado de tantas maldades cometidas.

ou de ter filhos, quando isso se torna impossível. O pacto, segundo Consiglieri Pedroso²², é o que faz muitas vezes o Diabo abrandar suas características:

“A verdadeira causa da aparente humildade do Diabo está no desejo ardente que ele nutre de roubar as almas à jurisdição do seu rival (Deus) e de as ligar a si por um compromisso inquebrantável. Daqui a razão por que ele aproveita todas as ocasiões de prestar um serviço, com a esperança de em troca poder propor o seu *pauto*.”

Ainda no primeiro volume, *Crendices, Mistérios e Prodígios*, aparece a figura do ferreiro, do já mencionado “ciclo do demônio logrado”: é o *Ferreiro da Maldição* (p.357), recolhido por Consiglieri Pedroso. Nesse, conto, um ferreiro, casado e com muitos filhos, vivia muito pobre, cumprindo a sina expressa no provérbio: “Ferreiro da maldição, que quando tinha ferro não tinha carvão”. Ao ir a um bosque pedir uma esmola, encontra o diabo vestido como um rico cavaleiro e com ele sela um pacto, cumprindo o tradicional ritual das três gotas de sangue do dedo mindinho da mão direita. Daí por diante nada mais falta ao ferreiro, que se arrepende no entanto do que tinha feito e resiste por três vezes à tentação do diabo. Ao morrer, vai ter às portas do céu e, ao se identificar, S. Pedro, reconhecidamente o mais popular dos santos, envia-o ao Purgatório. Não podendo aí entrar também, bate no inferno, mas o demônio o expulsa. Volta ao céu e o senhor diz-lhe: “Entra, que o teu lugar já aqui estava guardado, porque nunca ele falta aos que sabem ter fé para salvar-se” (p. 360).

O ferreiro, nas narrativas estudadas por Jerusa P. Ferreira, assume muitas vezes as funções de “grande líder, espécie de rebelde — libertador e, como Orfeu, pode mesmo descer aos Infernos para resgatar as almas sofredoras”.²³ Em

²² O Diabo. In: op. cit., p. 243-244.

²³ *Fausto no Horizonte*. Op. cit.p. 49.

várias mitologias, complementa a autora, o ofício do ferreiro é um poderoso agente de transformação, por seu saber técnico, o que o associa a Prometeu e, por relacionar-se ao progresso, aos animais e suas ferraduras: “O ferreiro, mestre do fogo, da água, do ferro, criador de armas e utensílios, detém um poder que o torna próximo de magos e sacerdotes.”²⁴

Em outros contos, como *A Princesa-Diabo* (p.376) e *O Príncipe-Diabo* (p. 381, das *Lendas e Crendices, Mistérios e Prodígios*, v.1), é uma rainha, desesperada por não ter filhos, quem pactua com o demo. No primeiro deles, nasce uma menina que só comete maldades, como é de se esperar. Ao chegar à idade de casar-se, pede ao pai que mande pôr um pregão em que o premiado seria aquele que decifrasse um enigma. Um rapaz de nome Ramirez decifra a charada e muitas outras, inclusive descobre que a princesa é filha do diabo. Por causa disso, o rapaz é condenado à morte e, ao expirar, dois anjos o levam, enquanto a princesa vai para o inferno.

No segundo conto, quem nasce em conseqüência do pacto é um príncipe, que desde o seu nascimento manifesta seu caráter maligno. Um dia, em que o príncipe excedeu-se em suas diabruras, a mãe revela-lhe sua natureza e o príncipe, arrependido, propõe à mãe ir ao inferno buscar o documento que selava o pacto realizado por ela. No caminho, o príncipe encontra uma velhinha que ensina ao rapaz como deve proceder ao chegar ao inferno, o que lhe permite resgatar o documento, tendo antes lá causado um rebuliço. Ao voltar, encontra a mesma velhinha que está lavando trapinhos que sobem ao céu e desaparecem. Indagando o que representavam os trapinhos, a velha revela que eram as almas boas que

²⁴ Op. cit., p. 77-79.

puderam escapar ao inferno quando os diabos queriam arrancar do garoto o documento. Daí em diante, o príncipe torna-se um modelo das virtudes.

Em *O Rei soberbo* (p.344, *O Livro das Artes Mágicas*, v. 2), um rei apregoa que só entregaria sua filha a um homem que tivesse dentes de prata e barbas de ouro. Como ninguém preenchesse esses requisitos, acabou por entregá-la ao diabo, fazendo com que ela fosse morar no inferno, local onde só se escutavam gemidos e gritos de dor²⁵. Muito triste, a princesa escreveu, com seu próprio sangue, uma carta ao pai, contando-lhe sua desgraça. A carta foi parar nas mãos de um fidalgo que foi à procura dela. Depois de muitas aventuras, em que teve o auxílio de sete irmãos prodigiosos, o fidalgo resgatou a princesa e a devolveu ao rei, que nessa época já tinha perdido a soberba e deixou que ela se casasse com o fidalgo.

Em outra história da mesma parte, é a extrema pobreza de um homem que o faz entregar a alma ao diabo em troca de dinheiro. O preço que o diabo lhe impõe é cortar os braços da filha e largá-la sozinha numa floresta. Chegando à floresta, a menina é resgatada por um rei que a leva para casa e, depois, casa-se com ela. Quando a princesa estava para ter um filho, o rei tem que viajar. Ao nascer a criança, a mãe escreve-lhe uma carta, mas essa carta é furtada e, no lugar dela, colocam-lhe outra, contando que o seu filho é um bicho. O rei escreve mais uma carta, manifestando a vontade de ver o filho, ainda que fosse um bicho. Novamente a missiva é falsificada e chega à mãe a notícia de que ela deve matar a mulher. A princesa pede, então, para amarrarem-lhe o filho com um cinto e deixarem-na num bosque. No dia seguinte, uma voz que saíra de uma fonte faz com que ela recupere

²⁵ Como se verá, no capítulo III. 4, esse enredo, na leitura que farei, pode ser entendido como a matriz de *Uma Abelha na Chuva*, de Carlos de Oliveira.

os dois braços e vá viver numa cidade. Ao chegar e, sabendo tudo que havia se passado, vai o rei à procura da princesa, que ele imaginava ainda sem braços. O príncipe acaba por encontrá-la e quer levá-la de volta. Mas a princesa lhe diz que, antes, quer pôr um decreto para que todos os pobres que fossem à sua porta ganhassem um pataco. Lá chegam muitos pobres, inclusive seu pai, que não a reconhece. Então a princesa lhe faz saber quem é e dá-lhe dinheiro, pedindo que nunca mais apareça: “Vossemecê quis me entregar ao Diabo, mas eu era afilhada de Nossa Senhora e ela sempre me valeu”.

Aparece nesse conto, como em muitos outros, a figura de Nossa Senhora, a Compadecida da tradição mariânica, que faz dessa santa a “mediadora de todas as questões, a vitória do eterno princípio feminino”²⁶, novamente nas palavras de Jerusa. E o diabo, dessa feita, ainda que nem sempre tão amedrontador, é uma figura a ser combatida, quer pela fé cristã, quer por bruxarias. A mutilação e a metamorfose do ser humano em monstros foram exaustivamente exploradas na teoria psicanalítica que elegeu contos com essas situações como representativos de provas iniciáticas.

Chega-se, finalmente, no segundo volume, a outro ciclo, que envolve pactos com o diabo: as histórias de Branca-Flor, também analisadas por Jerusa Pires Ferreira²⁷ e Bruno Bettelheim²⁸, no estudo do ciclo do noivo-animal dos contos de fada, entre os quais se insere um dos mais populares: *A Bela e a Fera*, que encontra versões nos ***Contos Tradicionais Portugueses***. Nos contos coletados pelos portugueses, o ciclo de Branca-Flor apresenta muitas variações, e são

²⁶ Op. cit., p. 48-49.

²⁷ Jerusa Pires Ferreira. ***Armadilhas da Memória***. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

²⁸ Op. cit., p. 317-349.

geralmente mais longos e cheios de peripécias dos que os demais, além de ostentarem um rico aspecto poético no trabalho com a linguagem.

Segundo Vladimir Propp²⁹, no conto maravilhoso, há constantes e variáveis: “As funções das personagens representam as constantes, todo o resto pode variar”. Assim, no ciclo de Branca-Flor, que também aparece com o nome de Guiomar³⁰ em *A Filha da Bruxa* (de Consiglieri Pedroso, p. 113-121), essa figura feminina (denominada *ajudante mágico*, na terminologia proppiana), é sempre feiticeira, como a mãe, ou filha do diabo. Por inúmeras causas, entre elas a necessidade de “honrar a escritura” feita com o diabo, uma personagem masculina envolve-se com Branca-Flor e precisa cumprir tarefas impossíveis, como ter que semear o trigo, ceifá-lo, tirar a farinha e cozinhar o pão em um único dia. Em todas essas tarefas, que variam nos diferentes contos, é auxiliado por Branca-Flor, o que geralmente desperta desconfiança em quem atribuiu essas tarefas. Valer-se da bruxaria é, nesses contos, um meio de expressar o desejo de realizar, de modo fácil, as árduas tarefas que o lavrador ou qualquer trabalhador braçal deve cumprir no seu cotidiano. Desse modo, consegue-se rapidamente transportar grandes pedreiras, amansar cavalos, plantar e colher uvas e tantos outros trabalhos próprios do ambiente rural em que são ambientados os contos³¹.

²⁹ Vladimir Propp. *As transformações dos contos maravilhosos*. Op. cit., p. 201-231.

³⁰ Nesse conto, a personagem adquire outro nome, como nos folhetos nordestinos, estudados por Jerusa P. Ferreira, em que também aparece como Guimar ou Diguimar, cuja origem é, segundo a autora, possivelmente gaélica, o que revela a ampla difusão dessa história. Confirmando essa hipótese, existe um conto irlandês (“O filho do rei de Erin e o gigante do lago Léin”. In: COSTA, Flávio Moreira da (org.). *Os Grandes Contos Populares do Mundo*. Rio de Janeiro:Ediouro, 2005, p. 254-265.) em que a personagem feminina, que nessa versão adquire o nome de Lírio Amarelo, tem poderes mágicos e ajuda o herói a cumprir tarefas para derrotar o gigante do lago Léin, seu pai.

³¹ Segundo R. Darnton (*Histórias que os camponeses contam: o significado de mamãe ganso*. In: *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro:Graal, 1986, p. 55.): “Embora as tarefas acabem sempre sendo cumpridas, graças a uma intervenção sobrenatural, expressam um fato básico da vida dos camponeses, de forma hiperbólica. Todos enfrentam um trabalho interminável, sem limites, da mais tenra infância até o dia da morte.” Além disso, para Michèle Simonsen, “le conte merveilleux est tout entier l’expression de ce qu’on appelle em anglais ‘wishful thinking’, c’est-à-dire l’expression d’un souhait impossible réalisé em imagination.” (Op. cit., p. 256)

Tais tarefas, consideradas expansões do relato (triplicações, quadruplicações, quintuplicações) variam enormemente de conto para conto, desde as tarefas domésticas a outras mais complexas, como buscar uma jóia no fundo do mar. A hipótese que Bráulio do Nascimento³² levanta é a de que tais “ (...) expansões com maior número de elementos referentes à fuga – tivessem em mira demonstrar o poder da filha em relação aos pais no desejo de libertação, principalmente no choque com a mãe também possuidora de artes mágicas.” Segundo ainda o ensaísta, a expansão, “retardando o percurso pela repetição do motivo provoca uma espécie de estesia, de prazer, no ouvinte.”³³

Após cumprirem as demandas, os dois fogem (fuga essa que, em algumas versões sucede ao casamento). Ao escaparem, o pai de Branca-Flor ou a bruxa é logrado(a) várias vezes pelo casal. No final, ocorre a *praga*: devem esquecer-se um do outro. O recurso mnemônico que opera na lembrança do passado é geralmente um versinho, que também aparece nas glosas cultas, como a que D. Ana de Castro Osório fez para esse conto e foi incluída na coletânea de C. de Oliveira: “Anda, anda, porco-espinho/ nunca te esqueças de andar,/ -como o Príncipe D. Pedro/ se esqueceu de Guiomar.” (p. 518)

Entre algumas das situações narradas nesse ciclo de contos, está o estereótipo da *moça que foge para se casar*, que foi utilizado por Carlos de Oliveira em ***Uma Abelha na Chuva***, em que Clara e Jacinto planejam fuga semelhante, temendo uma rejeição do pai a sua união. E a personagem do pai — mestre António — é comparável à do diabo que sai em sua perseguição. Na situação do romance, ao contrário dos contos populares, o pai assassina o pretendente da filha (situação

³² A Expansão na literatura Oral. In: **ELO**. Estudos de Literatura Oral. Faro: Centro de Estudos Ataíde Oliveira/Universidade do Algarve, nº 9/10, 2003-2004, p. 181.

³³ Op. cit., p. 176.

que — do ponto de vista psicanalítico - é rica em interpretações). Isso ocorre porque no romance, o princípio da imitação da realidade é mais forte do que nos contos maravilhosos. Segundo Jerusa P. Ferreira, a fuga antes do casamento é uma “situação presente, de várias maneiras, nas comunidades rurais de todo o mundo³⁴”.

Os romances de Carlos Oliveira operam, assim, ao contrário do *esquecimento*, situação que se repete nos contos da filha do diabo, como representação da *memória anônima e coletiva*, preche de tradições e rituais, que se repetem em todos os povos de todas as épocas. Ou, em outras palavras, a memória, resgatando a tradição, preenche as lacunas do esquecimento. O artista, expressando-se por suas personagens, figurativiza as virtualidades presentes nos valores dessas tradições. E o romance, concretização dessas potencialidades, contribui para manter as histórias populares sempre vivas, como pretendo constatar nas análises das obras oliveirianas.

³⁴ Jerusa Pires Ferreira. ***Armadilhas da Memória***. São Paulo:Ateliê Editorial, 2004., p. 113.

***Os Contos Tradicionais na obra
de Carlos de Oliveira***

Casa na Duna

No capítulo inicial de *Casa na Duna*, o narrador dissemina os índices norteadores de seu percurso diegético, que tem como meta contar a etapa final de uma *saga*¹. No romance, estão em jogo as relações entre os membros da família Paulo, desde seu fundador, Silvestre Coxo, que plantara uma *nogueira*² diante da quinta, instituindo o símbolo da família, até a última geração, representada por Hilário. Na primeira edição do romance, porém, (de acordo com Mário Dionísio)³ Carlos de Oliveira havia escolhido uma *macieira*⁴ como esse emblema. A ambigüidade do simbolismo reflete-se nas personagens, como Lobisomem e Mariano Paulo. Ambos vivem sua “amarga Paixão” ao longo de suas vidas. Lobisomem sofre um acidente que o deixa mutilado e Mariano Paulo assiste à derrocada da Casa. No caso da profecia, a noqueira é um símbolo antecipador das desgraças que virão.

¹ Segundo A. Jolles, a *saga* é um gênero nórdico vinculado às relações entre indivíduos (personagens) marcadas por *laços de sangue* e suas relações mútuas produzidas pelo clã, a raça, a origem: “Se a família entra em contato com estranhos, estes são concebidos e avaliados a partir do clã; ou os estranhos formam por sua vez uma família, ou então são indivíduos que a família admitirá ou rejeitará. Todo o subalterno ingressa na família e fica sob sua responsabilidade.” (A. Jolles. **As formas simples**. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 68)

² Segundo o **Dicionário dos Símbolos** (Herder – Lexicon. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.], p. 145) a noz “corresponde simbolicamente, de maneira ampla, à amêndoa. Na literatura cristã, a noz é mencionada muitas vezes como símbolo do homem: o invólucro verde simboliza a carne, a casca dura, os ossos; e o caroço doce, a alma. Como símbolo de Cristo, o invólucro de gosto amargo é a carne de Cristo, depois de passar pela amargura da Paixão; a casca, a madeira da cruz; e o caroço, nutritivo, cujo óleo possibilita a luz, a natureza divina de Cristo.” (p. 145) Em outra fonte (Chevalier & Gheerbrant. Op. cit., p. 639.): “Na tradição grega, a noqueira está ligada ao dom da profecia. Um culto era prestado a Ártemis Cariátide, que foi amada por Dioniso, dotada de clarividência e transformada em noqueira de frutos fecundos”.

³ Mário Dionísio. Prefácio a *Casa na Duna*. In: Carlos de Oliveira. *Casa na Duna*. 3 ed. Lisboa: Portugal, 1964.

⁴ A macieira (em Chevalier & Gheerbrant, op. cit.) é o símbolo do conhecimento (da vida, do bem e do mal, ...) Conhecimento unificador, que fere a imortalidade, ou conhecimento desagregador, que provoca a queda. Alquimicamente, o *pomo de ouro* é um símbolo do enxofre. Seus alvéolos formam um pentagrama, símbolo tradicional do saber, desenhado pela própria disposição das sementes. A maçã é fruta rejuvenescedora, que mantém o frescor.

Dr. Seabra, médico amigo de Mariano Paulo, torna-se, por sua intimidade com a família e co-responsabilidade na criação de Hilário, um membro desse clã. Orbitam em torno desse grupo os empregados: Maria dos Anjos, agregada da Casa, amante de Mariano Paulo, responsável pelas tarefas domésticas, e Firmino e Lobisomem, empregados de confiança. Há também uma serviçal, Palmira, que fora responsável pela criação de Hilário desde o seu nascimento, em razão da morte precoce da mãe. Ela, porém, afasta-se da casa por motivo de seu casamento com um lavrador da região. É esse grupo que, no final do romance, vela Hilário morto, reafirmando sua aproximação com o clã.⁵

Na sua investigação sobre as sociedades primitivas⁶, Freud cita várias definições de totem, entre elas a de Max-Müller (1897), segundo a qual “o totem é uma marca de clã, depois um nome do clã, depois o nome do ancestral do clã e, finalmente, o nome de algo adorado por um clã.” E também a de Keane (1899) que encara os totens como “‘insígnias heráldicas’ por meio das quais os indivíduos, famílias e clãs procuravam distinguir-se uns dos outros.” O totem pode ser um animal, vegetal ou fenômeno natural que mantém relação peculiar com todo o clã. A função da noz, no contexto do romance, símbolo do clã dos Paulos, é análoga às insígnias heráldicas, representantes das glórias de uma família, nação, soberano, etc. A ironia é que esse fruto em *Casa na Duna*, ao contrário das glórias, remete à queda da família.

Desde o início, pode-se detectar o caminho rumo à ruína familiar que se entrevê no painel que o narrador traça do espaço e personagens que nele habitam,

⁵ Novamente segundo Jolles: “nesse universo [familiar], o Bem e o Mal, a coragem e a covardia, não são qualidades pessoais, a propriedade já não é posse de um indivíduo: a fonte de todo o significado e de todo o valor é a família e o destino do homem recai sempre no clã.” (op. cit., p.76)

⁶ Sigmund Freud. *Totem e Tabu*. Rio de Janeiro:Imago, 1999, p. 115.

cuja marca é a *destruição*. Observe-se como esse processo já se indicia no primeiro parágrafo:

Na gândara há aldeolas ermas, esquecidas entre pinhais, no fim do mundo. Nelas vivem homens semeando e colhendo, quando o estio poupa as espigas e o inverno não desaba em chuva e lama. Porque então são ramagens torcidas, barrancos, solidão, naquelas terras pobres. (p. 603)

Logo na primeira frase, destacam-se três expressões de cunho negativo: “ermas”, “esquecidas”, “no fim de mundo” que – por um lado – se referem a um ambiente claramente delimitado (“Na gândara”), mas – por outro lado – remetem a uma ausência de marcos espaço-temporais (“um fim de mundo”) que é típica dos inícios dos mitos ou contos de fada. E, ao fazer isso, não só confirma as expectativas de um tipo de leitor quanto ao gênero tradicional (do tipo “era uma vez”, como lembra B. Abdala⁷), como estimula outro, mais atento, a buscar as inter-relações que se estabelecem, já nesse primeiro parágrafo e, no caso do romance como um todo, as relações entre esse início e os outros capítulos.

No segundo período, ao introduzir o elemento humano (“homens semeando e colhendo”), apresenta a condição básica da atividade agrícola: estio e invernos amenos. Os rigores das duas estações, situação pouco rara nessa região, determinam a tragédia que os pobres têm de presenciar: “ramagens torcidas” (no

⁷ Em seu estudo comparativo dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos, Benjamin Abdala mostrou como o leitor desses dois romancistas é sempre desafiado, diante de uma escritura problematizadora, a desautomatizar sua experiência das formas literárias tradicionais: “Da mesma forma que os segmentos lingüísticos, não ocorrem casos de ‘agramatismos literários’ ao nível da escrita, mas uma atualização dinâmica da forma representativa, que se torna mais eficaz de romance para romance de Carlos de Oliveira (e também de edição para edição), pela supressão de marcas explícitas e gastas e introdução de marcas homólogas que devem ser procuradas implicitamente por um leitor participativo.” No estudo dos clichês, reforça o autor: “E o leitor, na medida em que seu sistema de expectativas possui as características de Álvaro Silvestre [protagonista de *Uma Abelha na Chuva*], irá se identificar acriticamente, por simples contato com a escrita estereotipada. Então, no desmistificação do estereótipo, podemos ter, para si, um processo de desautomatização que pode levá-lo à conscientização.” (Benjamin Abdala Júnior. *Representação e participação: a dinâmica do concreto nos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*. São Paulo:USP. Tese de doutoramento, 1977, p. 119-132.)

caso da seca); “barrancos” (em época de enchente) e “solidão” (em ambos os momentos, é possível concluir). Espigas, chuva, lama, ramagens, barrancos, que tanto castigam os habitantes da região, compõem visualmente um quadro sombrio que evoca a imagem da *tortura* a que metaforicamente se pode associar o sintagma “ramagens retorcidas”. Humano e natural fundem-se nessa luta pela sobrevivência, que também é a sina do *cacto* de nossas paisagens⁸.

Nesse primeiro parágrafo, portanto, articulam-se os signos da *aniquilação* que permearão todo o romance e se mostram explicitamente no capítulo XI, momento que configura o início do processo de derrocada dos Paulos:

As colheitas não compensaram. Chuvas fora do tempo apodreceram metade das raízes e o sol quando veio continuou a destruição. Nevoeiro, míldio, lagartas e calor, isto é, doenças a grassar no chão macerado. O vento quente bafejava as culturas, matava por sua conta. A terra, que era verde, tornara-se amarela.

Os bois saíram a lutar com a seca. Escoavam os poços, atirando a água dos alcatruzes às chãs de milho, à batata calcinada. Cepas torciam-se a uma luz intensa. (p. 641)

Repetem-se nesse trecho os sinais antes anunciados dos excessos climáticos – nesse caso a seca – e suas conseqüências: doenças e destruição. Os bois – metonímia do humano – na luta desigual contra forças naturais e, novamente, a imagem da tortura nas cepas retorcidas. A lagoa, cheia de bunho, que no segundo parágrafo do primeiro capítulo é descrita como um local que permite às mulheres algum tipo de trabalho artesanal (esteiras) e, conseqüentemente, o comércio nas feiras, é, no capítulo XI, apresentada como o lugar de onde Lobisomem consegue

⁸ Lembre-se, nesse contexto, o poema *O Cacto* de Manuel Bandeira, que, segundo Davi Arriguicci Jr., representa “uma figura humana paralisada no gesto extremo da dor”. (*O Cacto e as ruínas*. São Paulo:Duas Cidades, 2000). Nas palavras do poeta: “Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária: / Laocoonte estrangido pelas serpentes, / Ugolino e os filhos esfaimados”. (Manuel Bandeira. *Libertinagem. Estrela da Manhã*. São Paulo:Nova Fronteira, 2000.)

arrancar e estripar uma enguia para se alimentar, figurativizando a luta pela sobrevivência num lugar inóspito.

O sol calcinante (do primeiro capítulo), que tudo cresta, associa-se (nesse capítulo) a uma fogueira medonha que lembra o *inferno*:

(...) os maciços de árvores, erectos cresciam sobre o dorso da montanha como as línguas das chamas.” (p. 689)

Essa imagem das chamas devorando a montanha, de intenso apelo visual, é também signo antecipador da cena final, em que Mariano coloca fogo à Casa, cena que, entretanto, o sujeito da enunciação opta por deixar implícita e apelar à imaginação do leitor.

A derrocada familiar, anunciada no início, torna-se iminente quando, no segundo capítulo, o narrador preenche os sintagmas com os signos que conotam o excesso do tempo em que os Paulos produziam riqueza:

Corrocovo via a fazenda acumular-se, a quinta alastrar-se sobre os pequenos campos vizinhos. (...) A quinta cresceu, abocanhando tudo: pinhal, seara, poisios.” (p.607)

Note-se, nesse trecho, a gradação de sentido advinda da enumeração verbal: acumular-se / alastrar-se / crescer e, por fim, o verbo *abocanhar*, que, animizando um elemento do cenário, de novo coloca no mesmo plano o homem e a natureza, sendo o primeiro, nesse ato devorador, dotado de forças selvagens que contaminam a paisagem. Analogamente a esse contraste entre a falta e o excesso, constata-se outro: silêncio e algazarra. A partir do terceiro parágrafo do capítulo inicial, quando são apresentados os personagens principais (Mariano Paulo, Dr. Seabra, Guimarães, Hilário), o *alvoroço* (que marca as farras dos bons tempos, narradas no segundo capítulo) dá lugar ao *silêncio*, rompido de vez em quando por

ocasião das ceias com esses escassos amigos, observadas com desdém por Hilário, o problemático filho do protagonista.

É desse modo, então, que o narrador opera com dois conceitos fundamentais à escritura de Carlos de Oliveira: a *analepse* e a *prolepse*⁹. Evocando por *volta* ou *antecipação*, o texto dá pistas do movimento temporal da narrativa. E, nesse movimento, ressalta a ruína do presente por oposição à opulência do passado. Um outro exemplo característico desse recurso técnico ocorre em ***Uma Abelha na Chuva*** no capítulo IV, quando a memória da infância (utopia) invade o presente da narrativa, no momento em que os dois protagonistas (Álvaro Silvestre e Maria dos Prazeres) retornam à residência numa noite tempestuosa:

Primeiro a fonte brotou tenuemente, muito ao longo do caminho do tempo, com o lixo que lhe foram atirando das margens; e agora é cachoante, escura, desesperada. (p. 894)

Ou quando uma antiga cantiga infantil vem à mente de Álvaro num momento de desespero:

Maria Leandra
manqueja e não anda.
Maria Leandra
e o seu cantarinho
vêm à água
Na falta do vinho.

Da taberna à fonte,
da fonte à igreja,
Maria Leandra
não anda, manqueja. (p. 946)

⁹ G. Genette apud Carlos Reis: A analepse é: “toute évocation après coup d’un événement antérieur au point de l’histoire où l’on se trouve” e a prolepse: “toute manoeuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d’avance um événement ulterior.” (***Técnicas de Análise Textual***. Coimbra:Almedina, 1976, p. 318.)

Tanto em *Casa na Duna* com em *Uma Abelha na Chuva*, a oposição se dá entre passado puro e inocente e um presente conspurcado.

Confirmando esse movimento da narrativa, é inserido no final do primeiro capítulo de *Casa na Duna*, um fato trágico ocorrido com a personagem Lobisomem: o acidente que quase lhe provocara a morte e acabou por lhe causar um terrível problema físico, motivo de seu apelido. Nesse desastre, caíra-lhe uma dorna por cima da perna:

(...) quando calcava o mosto do velho Paulo. A perna esquerda era uma massa de carne e ossos esmagados, presa por milagre ao resto do corpo.” (p. 606)

O despropósito se dá no fato de um acidente como esse vitimar não um empregado qualquer, mas um homem fortíssimo, uma “besta de força” (ou: “moiro da quinta”, “tronco da gândara”, “toiro”, “bruto”) nas palavras dos comerciantes da região. É a partir daí que a *sina*, reconhecida por Mariano Paulo como a causa das pragas que se apresentarão a seguir, começa a ser cumprida, na medida em que ocorre a primeira profanação da terra pelo sangue humano¹⁰:

Garotos olhavam, agarrados às saias das mães, cheios de medo. Lobisomem gemia, num murmúrio infantil. Escorria mosto e sangue: metade terra, outra metade homem.” (p. 606)

O sangue une-se ao mosto, vinho em processo de fermentação, que simboliza, no cristianismo, o sangue de Cristo. Intensifica-se, nessa união, não só o simbolismo do episódio como a consternação dos que o presenciaram. Sela-se no

¹⁰ Segundo o *Dicionário de Símbolos* (Herder Lexicon), o sangue, apesar de considerado a sede da alma e da energia vital, é nas mentes primitivas um elemento *profanador*: “(...) assim, sobretudo para os povos primitivos, as mulheres menstruadas ou as que haviam dado à luz um filho eram submetidas a determinados ritos de purificação e mantidas incomunicáveis.” (Op. cit., p. 178.)

ato trágico o destino do empregado / touro; daí para diante será um *lobisomem*, representação popular do diabo.¹¹:

“Outra característica desenvolvida na tradição popular é que o Diabo é coxo, como resultado de um ferimento recebido quando foi precipitado dos céus. Disso resulta a crença de que se o corpo de uma criança é defeituoso, isso é um claro sinal da deformação de toda a sua natureza, crença que é levada para o cotidiano, em prejuízo de homens e mulheres que serão levados à justiça como agentes do Diabo unicamente por possuírem deformidades físicas, deduzindo-se de sua monstruosidade material a sua monstruosidade espiritual.”¹²

O lobisomem, ser híbrido por natureza (humano e animal), é uma das lendas mais antigas de que se tem notícia¹³. Na sua condição sobrenatural, apresenta uma fúria animalesca, fruto de uma insanidade ou doença. No caso da personagem criada por Carlos de Oliveira, essa condição se expressa em suas

¹¹ Além de Lobisomem, uma “aparição dos matos”, que surge no capítulo XVII, é comparável a Álvaro Silvestre (de *Uma Abelha na Chuva*), de andar oscilante e corcunda (“gebo”), “mãos sapudas” (p.984) e coxo e a Raimundo da Mula (de *Pequenos Burgueses*), também manco. Os quatro aproximam-se da representação do diabo no filão popular.

¹² C. Roberto Nogueira. *O Diabo no Imaginário Cristão*. Op. cit., p. 68.

¹³ “Mito-maldição dos mais antigos e, talvez o único verdadeiramente universal, correndo a terra de ponta a ponta e com uma antigüidade que permite registros de Plínio, o Velho, Heródoto, Petrónio e outros. O nome, derivado das Lupercais, festividades dedicadas ao deus Pan, na antiga Roma, alastrou-se também nas Américas Central e do Sul, via Espanha (Lubizon), Portugal (Lobishomem), e na do Norte, via França (Loup-garou), ou saxão (Werrwolf), depois de ter atingido a Europa toda. Registros indicam o mito na China e no Japão, além de na África. O homem ‘vira’ Lobisomem, misto de lobo e homem, por ser o sétimo filho nascido após sete filhas; se for atingido pelo sangue de outro lobisomem ou sendo filho de incesto, também.” Disponível em: <<http://www.abrasoffa.org.br/folclore/lendas/lobisomem.htm>> Acesso em 7 jul, 2005. (Cf., a esse respeito, o verbete “Lobisomem” em J. Leite de Vasconcellos. *Etnografia Portuguesa*. Tentame de Sistematização. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1980, v. 8, p. 385 – 396.) Consiglieri Pedroso (O Lobisomem. In: Op. cit., p. 183-193.) menciona a maldição que atinge o último filho após sete varões e afirma que “Entre o nosso povo não se sabe o motivo *por que* um indivíduo qualquer se transforma em lobisomem. É uma desgraça que pode ferir a pessoa, é um destino fatal que não se pode evitar (*fadário* de fado, *fatum*), e que torna quem dele é vítima mais digno de comiserção do que de ódio. No entretanto, uma circunstância há em que a transformação parece ser o castigo de um delito reprovado pela consciência popular. Assim, segundo uma tradição, os lobisomens são provenientes do ilícito coito carnal do padrinho com a afilhada ou da madrinha com o afilhado (Bragança). Ora é bem sabida a repugnância que a Idade Média sentia por essas uniões incestuosas. Mas esta particularidade que por ora ainda não achámos reproduzida nos outros povos, é uma excepção. A lei geral é que a licanotropia tanto pode afectar o inocente como o culpado, ignorando-se absolutamente o *porquê* deste facto. Em compensação o *como* é diversamente explicado e mesmo muito complexo.” (p. 186)

ações cotidianas: ser que se alimenta de animais sangrentos e mal cozidos (“Passava as enguias sangrentas pelas chamas e comia à mão, chupando os dedos, donde escorria uma gordura meio crua.”, p. 641), sujo e repulsivo (“Esfregue essas ventas, diz a rapariga [M. dos Anjos]. Pegue uma telha, em sal, e raspe como se faz aos porcos.”, p. 630), solitário e banido do convívio social (habita uma “cabana desolada”, p. 632)¹⁴ A esses miasmas físicos, entretanto, contrapõe-se um caráter de uma doçura infinita, que beira a pureza infantil, um dos poucos que se comovem diante do cadáver de Hilário (“o toiro, de lágrimas nos olhos” , p. 728).

No capítulo XVII surge na narrativa um personagem que mete medo no povo e é considerado também uma espécie de lobisomem, a própria encarnação do demônio: de enorme barba branca, alto, forte, cabelo branco, olhos em brasas e força descomunal. Dormia entre a urze e apedrejava os caminhantes, chegando a quase cometer um estupro. Tal aparição gera uma polêmica na casa de Mariano Paulo. Firmino e Maria dos Anjos, que representam a voz do povo, reconhecem nele a figura de um monstro terrível a matar coelhos a cajadada e a devorar carniça crua. Já Dr. Seabra, que simboliza a ciência e a racionalidade (papel desempenhado pelo Dr. Neto, em ***Uma Abelha na Chuva***), tende a identificá-lo com um leproso, doido ou um pobre esfomeado, ou seja, um *pobre-diabo*, tal como Lobisomem.

A ambivalência da personagem, figurativização mítica, profundamente arraigada no imaginário popular, é construída de forma a expressar a ambígua concepção da criatura humana: um lado angelical, o outro teratóide. O próprio Dr.

¹⁴ Segundo Alexander Meireles da Silva: Durante a Idade Média e nos séculos seguintes, considerando o preconceito social contra qualquer um que decidisse pela vida na floresta, pode-se propor que o modo de vida da personagem é algo derivado de uma condição física que a impossibilitaria de manter convívio contínuo com outras pessoas – o mesmo destino reservado aos leprosos, loucos e demais marginalizados, que eram isolados da sociedade. (O conto de fada e a problemática do pertencimento social. ***Revista Espaço Acadêmico***. 39, ago, 2004. Disponível em <<http://www.espacoacademico.com.br/039/39esilva.htm>> Acesso em 6, jul, 2005).

Seabra, em certa medida, transforma-se em um desses anátemas, na medida em que defende idéias tidas com “comunistas” e, se bem sabemos, comunistas são capazes – de acordo com a crença popular (ou daqueles que mistificam o povo) – de “comer criancinhas”. O monstro dos matos, porém, encarna todos os males da Gândara, e a população resolve expulsá-lo a paus e pedras. Afinal, tinha que se projetar em alguém a raiva por tanto sofrimento: colheitas difíceis, padecimentos diários na luta pela sobrevivência; Achou-se um bode expiatório, mas...

“(...) a fera sumira-se. havia apenas rastos dela: peles sangrentas de coelhos, tripas cobertas de mosquedo. E pouco mais.” (p. 672)

Frustrou-se então mais uma vez a vingança.

A partir do incidente com Lobisomem, como é previsto pelo velho Paulo (“Desgraças destas, só na minha casa.”, p. 606), segue-se uma série de transgressões: Mariano Paulo profana seu leito nupcial com Maria dos Anjos e Hilário afronta a natureza, chicoteando a égua de sua quinta até tirar sangue do animal (capítulo XV) (num episódio análogo ao de ***Uma Abelha na Chuva***, em que Maria dos Prazeres chicoteia ferozmente uma égua que se tinha ferido num barranco) e, no final, apedrejando um homem movido pelo ciúme.

A violação de uma interdição, seguida de uma conseqüência, é uma das funções estudadas por Propp nos contos de fada. A desobediência a uma instrução é, como constatou A. Dundes¹⁵, “um elemento freqüente nos contos populares do mundo inteiro” e o castigo é a conseqüência mais natural. A instrução, no caso, pode

¹⁵ Alan Dundes. Op. cit., p. 104-105.

ser explícita ou implícita, como a crença de que não se deve cometer violência a um ser da natureza¹⁶.

Freud, em seu estudo sobre o tabu¹⁷ (termo de origem polinésia), constatou tanto o antagonismo do sentido (“sagrado, “consagrado”, de um lado, “misterioso”, “perigoso”, “proibido”, “impuro”, de outro lado) como o fato de, na origem, as restrições do tabu serem distintas das proibições religiosas ou morais. Segundo Wundt, um dos estudiosos citados pelo psicanalista, o tabu seria “o código de leis não escrito mais antigo do homem”. Freud levanta a hipótese de que o interesse que se tem pelos tabus pode revelar que eles não estariam tão longe assim de nós e teriam relação fundamental com nossas proibições morais e convenções¹⁸.

Logo percebe-se que a proibição e a sua violação são condutas ancestrais que aparecem nos contos de fada e, incorporados aos romances de Carlos Oliveira, assimilam a essa antiga matriz as crenças religiosas de uma sociedade cristã que condena as ações reprováveis apresentadas no romance: judiar de animais, profanar o leito materno, etc.

No caso da violação cometida por Mariano Paulo, a personagem tenta justificar de modo racional tanto sua conduta como a do filho: a necessidade de um herdeiro e “Hilário não era o herdeiro que sonhara, a pesada herança dos Paulos exigia ombros fortes de alguém capaz de confundir a quinta com a vida; um filho de

¹⁶ Alan Dundes, comentando a ofensa a um animal ou objeto, destaca a gravidade desse tipo de mal em um conto indígena norte-americano, no qual um “Corvo brinca com uma árvore e é quase morto quando ela cai. Depois, o Corvo diz: ‘As pessoas não devem mexer ou brincar com árvores, rochas, caça, nem com qualquer coisa da natureza, porque estas coisas poderão se vingar’”. (Op. cit., p. 110.)

¹⁷ Sigmund Freud. Tabu e a Ambivalência Emocional. In: Op. cit., p. 28-31.

¹⁸ Sigmund Freud. Op. cit., p. 32.

Maria dos Anjos; da terra mais exactamente” (p. 703) As malfeitorias de Hilário, por sua vez, encontram raiz, do ponto de vista do pai, na sua natureza fraca e doentia:

“(...) a saúde frágil, sempre adoentado; e, não era favor reconhecê-lo, a aridez da infância, a falta da mãe; abandonei-o, entreguei-o a Palmira e foi como se o obrigasse a atravessar um deserto sozinho; mea culpa; no outro prato, porém, a preguiça, o comportamento com Guilhermina, o desinteresse pela quinta, o feitio quizilento, talvez pesassem mais, não sei (...)” (p.702).

Na sua análise, que alia o determinismo ao fatalismo, pesa-lhe a culpa, um fardo carregado por gerações, que se mostra na loucura do avô, do filho e se insinuava no neto (“feitio quizilento”) e provavelmente teria se manifestado, não fosse ele assassinado no final. E o primeiro evento grave, sinalizador das desgraças que são narradas ao longo da diegese, é o acidente com Lobisomem, apresentado já na primeira parte. Esse fatalismo é um sentimento fortemente arraigado no imaginário popular e expresso em seus contos e tradições, como reconhece José Gomes Ferreira¹⁹ em inúmeras narrativas recolhidas em sua antologia: “Vive-se [nesses contos] sob o peso de um castigo imposto não se sabe por quem, que transforma os homens em animalejos, e faz lembrar certas parábolas geniais de Kafka.”²⁰ No romance em questão, um homem, por meio de um acidente fruto do acaso, transforma-se num aleijão inútil, encarado pelo povo como um *monstro*, como é comum acontecer²¹. É então bastante significativa a menção ao acidente ocorrido

¹⁹ Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira. Op. cit., p. 553.

²⁰ Apenas à guisa de exemplo, posso citar o conto *O príncipe pássaro* (cuja fonte é Ataíde Oliveira, p. 169-172, v.2) que narra a história de uma princesa que, tendo sido lançada por seu pai a um rio, é salva por um pássaro que, desencantado, transforma-se num príncipe, com quem ela se casa. No dia do casamento, o pai vai beijar o pé da imperatriz, sem reconhecer nela sua filha rejeitada. Quando a garota retira o pé, o rei mostra-se triste e pergunta-lhe a razão de seu desagrado, ao que a filha responde: “É porque sou a vossa filha que arremessastes da janela. Ninguém ouse ir contra as leis da Providência.” (grifo meu)

²¹ Pode-se lembrar também do Mestre Amaro (de *Fogo Morto*, de José Lins do Rego), em que essa personagem, um seleiro vítima de uma doença hepática, fruto da longa convivência com o seu material de trabalho, tinha o costume de andar pelos matos à noite, o que lhe valeu o apelido de Lobisomem.

com o empregado já no primeiro capítulo. Na seqüência dessa primeira desgraça, advém a derrocada econômica da Casa, o assassinato de Hilário e o enlouquecimento de Mariano Paulo, que finda por atear fogo à sua residência.

Cabe, por conseguinte, ao leitor, no seu trabalho de deciframento da gramática textual de Carlos de Oliveira, entrever os nexos lógicos entre os episódios, nexos esses nem sempre explícitos em uma primeira leitura. Cabe-lhe por fim, nas palavras de Umberto Eco²², identificar o “Não-dito”, que:

“significa não manifestado em superfície, a nível de expressão: mas é justamente este não-dito que tem que ser atualizado a nível de atualização de conteúdo. E para este propósito um texto, de uma forma ainda mais decisiva do que qualquer outra mensagem, requer movimentos cooperativos, conscientes e ativos por parte do leitor.”

Nessa tarefa cooperativa, pode-se identificar, na obra do escritor, uma tendência a criar personagens que, inspirados nas narrativas folclóricas, adquirem relevância na composição do painel social de uma sociedade que encara com suspeita, ou rejeita abertamente, tudo o que é diferente, nesse caso, a deformidade física.

²² Umberto Eco. O Leitor-Modelo. In: *Lector in Fabula*. São Paulo:Perspectiva, 1979, p. 36.

Alcateia

O romance **Alcateia**, publicado em 1944, não chegou a ser revisto pelo autor, razão pela qual não se inclui nas obras completas publicadas pela Editora Caminho. Tal fato se deve não por qualquer restrição que o autor fizesse à obra, mas unicamente porque, tendo falecido precocemente, aos 60 anos incompletos, não pôde completar a tarefa que estava em vias de realizar, tendo concluído apenas a reescritura do primeiro capítulo¹. Se completasse a tarefa, teríamos certamente outra obra, tal como ocorreu com os outros três romances, em que o autor empreendeu alterações radicais.

Nesse segundo romance, que vem à luz apenas um ano após **Casa na Duna**, aquilo que Joaquim Namorado chamou a *mitologia*, as *tradições populares*, os *mágicos prodígios*² ainda encontram um lugar de destaque, não só porque o autor elegeu um bando de marginalizados como protagonistas da trama, significativamente denominando-o com o *coletivo de lobos*, como pelo fato de que os canteiros da Gândara e suas veredas (ou *azinhagas*, para empregar um substantivo mais típico) tomam conta totalmente do cenário, impregnando o destino das personagens³.

Alcateia é o romance da crueldade e da animalização dos seres humanos (já sugerida no título). A violência é recorrente nas narrativas tradicionais, mas nelas é motivada e justificada: ao crime, segue-se o castigo, os maus são via de regra

¹ Informação confirmada junto à viúva, Ângela de Oliveira, em conversa que tive com ela em janeiro de 2007.

² A citação completa é: “Assim, a mitologia, as tradições populares que enche (sic) a sua obra inicial torna-se [a partir da década de 50] apenas recordação despe-se dos seus mágicos prodígios.” (Joaquim Namorado. Recordação. Perfil de Carlos de Oliveira quando jovem. Original manuscrito. Museu do Neo-Realismo – Centro de Documentação – Vila Franca de Xira.)

³ Quantitativamente isso se verifica também. Num levantamento realizado por Idalécio Cação (Comunicação proferida na inauguração da exposição “Carlos de Oliveira – A Gândara – Paisagem Povoada” em 2003, no Museu do Neo-Realismo, em Vila Franca de Xira), o autor contabilizou 28 vezes o substantivo *gândara* em **Alcateia**, seguido por 10 vezes em **Casa na Duna**, 6 em **Pequenos Burgueses**, 3 em **Uma Abelha na Chuva** e zero em **Finisterra**, seu último romance. (A Gândara em Carlos de Oliveira. **Independente de Catanhede**, 28 jan., 2003.)

punidos, como já se constatou no conto *As Três Cidras do Amor*, tornando-o um conto paradigmático, quando se ressalta a extrema brutalidade do final na maioria das versões. (Fazer-se uma escada com os ossos da negra e um tambor com sua pele é a mais difundida versão.). De modo análogo, o falso herói, o malfeitor, o usurpador, seja homem ou mulher, é sempre aniquilado em prol da ascensão do verdadeiro, no momento do desmascaramento. Já no romance em questão, a violência física exacerbada denuncia um estado latente de violência política e social cujos principais responsáveis não são punidos.

O início do romance coloca-nos já no miolo desse conflito, na primeira frase do primeiro capítulo, quando Leandro, lavrador pobre do Covão, denuncia seu próprio crime numa taberna: “-Fui à casa de Lourenção matá-lo.” (p. 7) Essa denúncia, colocada logo no início do livro, poderia abrir para a possibilidade de uma história de vida que conduzisse às causas desse crime (que é de fato justificado: Lourenção havia estuprado a filha de Leandro, além de um sem-número de outros delitos) e posteriormente o seu arrependimento, punição e reintegração à sociedade, se levarmos em conta o depoimento colocado no prólogo do romance, o único dos quatro, aliás, que inclui esse texto introdutório. Nesse prólogo, um certo Avdêenko confessa seus delitos:

“Roubei, levantei o punhal contra homens sem o menor escrúpulo, o menor arrependimento. Para mim, todo o homem era o inimigo...

Pouco a pouco, tornei-me uma fera humana. Êste género de bigode é o mais terrível dos animais ferozes. Não havia em mim: nem amor, nem bondade, nem sensibilidade, nem compaixão. Hoje temo até evocar um homem semelhante... eu, descendente de seres extremamente miseráveis, da raça extremamente triste, eu, antigo bandido.

Gozo de todos os direitos de cidadão. Cultivo em mim os melhores sentimentos humanos: o amor, o devotamento, a honestidade, a abnegação, o heroísmo, o desinterêsse...
E eu não sou o único, somos dezenas de milhares de homens chamados à vida!”

Trata-se de uma confissão pungente e reveladora de dramas pessoais e coletivos, na medida em que o confessor insere-se não só numa coletividade (“[...] eu, descendente de seres extremamente miseráveis [...]”) como também numa filiação genética degenerada (“[...] da raça extremamente triste, eu, antigo bandido.”) que todavia supera por meio dos sentimentos positivos (“[...] o amor, o devotamento, o heroísmo, o desinterêsse...”) e resgata sua cidadania (“gozo de todos os direitos de cidadão.”) Tal prólogo, como afirmei, poderia levar o leitor a identificar esse perfil ao do personagem Leandro (tornado infrator pelas circunstâncias expostas já no primeiro capítulo) e encaminhar a leitura e a interpretação de suas ações no sentido de um processo que culminasse no perdão de suas culpas e posterior redenção. Todavia, no destringir da trama, essa pista revela-se falsa, na medida em que cresce, no leitor, a consciência de que não há espaço, no romance, para qualquer crença na bondade humana, heroísmo ou chance de redenção. A estratégia discursiva que se entrevê, portanto, a partir da inserção de um prefácio que se mostra pouco a pouco enganador, aponta para a necessidade de desconstruir o modelo de herói consagrado nos contos tradicionais, de que esse Avdênko poderia ser um exemplo.

Umberto Eco, referindo-se à complexidade do processo de interpretação, propõe que

“[...] um texto narrativo é uma série de atos lingüísticos que ‘fingem’ ser asserções sem pedir, no entanto, que sejam acreditadas, nem pretender que sejam provadas; mas

atuam, assim, por aquilo que diz respeito à existência das personagens imaginárias que põem em jogo, ao passo que não exclui que em torno de asserções fictícias, que desintrica outras, outras se perfilam, que não são fictícias, mas que encontram, isto sim, suas condições de êxito no empenho com que o autor as sustenta e nas provas que (sob o disfarce da parábola narrativa) pretende apresentar em defesa de quanto afirma sobre a sociedade, a psicologia humana, as leis da história.”⁴

Sublinhem-se aí as palavras *fingem* e *disfarce* que, quando se analisa o texto de Carlos de Oliveira, apontam para a necessidade de afastar qualquer leitura apressada que não leve em conta a ironia serviu de base à estrutura do discurso. E ativar os implícitos desse discurso, os *não-ditos* , leva, confirmando as palavras de Umberto Eco, a descobrir quanto de uma certa sociedade (o meio rural português), a psicologia de um povo e sua História se insinua nos quadrilheiros liderados por João Santeiro ou na pequena-burguesia representada por Doutor Carmo, num momento histórico em que o resgate da cidadania, alardeado pelo autor do prefácio, torna-se remoto, senão impossível.

Adriano Duarte Rodrigues⁵, comentando o trabalho de Propp na análise da estrutura dos contos populares russos, aponta para uma relação semelhante entre texto e contexto verificada nesse estudo:

“Neste sentido, os contos populares jogam com uma espécie de cumplicidade cultural secundária e encantam na medida em que neles identificamos e sobre ele projectamos arquétipos profundos que a narrativa conta sob o pré-texto duma intriga factual, variável. É aqui que o *não-dito* da narrativa assume uma importância fundamental. Propp, ao codificar as funções constantes da intriga oferece-nos de

⁴ No ensaio: Peirce: Os Fundamentos Semiósicos da Cooperação Textual. In: Op. cit., p. 32.

⁵ Prefácio à *Morfologia do Conto* . Op. cit., p. 24.

facto uma metodologia importante e cômoda para a abordagem sistemática dos arquétipos culturais.”

Ainda que não seja o objetivo do formalista russo analisar a relação entre o conto e sua realidade histórica, não deixou de sublinhar a sua vinculação, bem como a influência da religião, dos costumes e dos ritos da antigüidade, ressaltando que o conto maravilhoso, na sua base, é sempre um mito.

Na descoberta e nomeação das 31 funções, encontrou dois modelos dominantes, ainda de acordo com Adriano Duarte Rodrigues⁶: o modelo *combate contra o agressor e vitória do herói* (H-J) e o modelo *tarefa difícil e seu cumprimento* (M-N)⁷. Nos contos maravilhosos, o cumprimento da tarefa rende sempre uma vitória ao herói, que é agraciado com alguma recompensa: o casamento, a subida ao trono ou então uma recompensa monetária ou de outra ordem; assim também, os agressores (maus) são sempre punidos. Esse é o esquema canônico.

A fábula tradicional normalmente parte de “uma situação inicial”, em que se verifica um certo equilíbrio entre as personagens e relativa tranqüilidade. Tal início é, segundo Haroldo de Campos⁸, por assim dizer, “uma espécie de vestibulo, um engaste para o futuro desenrolar da ação”, ou um contraste para o “infortúnio superveniente (e de certa forma já esperado), que desencadeia a marcha fabular.” Em ***Alcateia***, ao contrário, da mesma forma que ***Uma Abelha na Chuva***⁹, esse equilíbrio inicial inexistente, a introdução dá-se *in media res*, ou seja, em plena consumação do *dano* ou *carência*. Especificamente em ***Alcateia***, no primeiro capítulo, o *dano* já havia ocorrido (e é mencionado em analepse) e a tentativa de

⁶ Op. cit., p. 17.

⁷ Funções das personagens, Op. cit., p. 68.

⁸ ***Morfologia de Macunaima***. Op. cit., p. 103.

⁹ Esse romance inicia-se com a marcha angustiada de Álvaro Silvestre, em meio à chuva e à lama, a caminho do jornal *A Comarca*, onde pretende publicar a confissão de suas culpas, evidenciando que o *dano* já havia sido cometido.

reparação (com o assassinato do vilão) é apresentada como fato anterior: “Fui à casa de Lourenção matá-lo”. (Como já mencionei, essa é a primeira frase do romance.)¹⁰

Uma entre as tantas tarefas difíceis que o herói deve cumprir é o combate contra seu inimigo: um dragão, uma bruxa, uma madastra, etc.: “O seu papel é perturbar a paz da família feliz, provocar uma desgraça, fazer mal, causar prejuízo.”¹¹ Entre esses inimigos, destaca-se um ser de agigantadas proporções, muito forte, denominado *olharapo*, ou *unicórnio* ou ainda *alicórnio*.¹² que, em estudo de Manuel Ramos, pode ser aproximado ao Ciclope da *Odisseia*¹³. O gigante do conto popular, além de ladrão e monstruoso, muitas vezes, é também um canibal, afora o fato de ser desprovido de inteligência: “Se dois olhos, para a Humanidade, correspondem ao estado normal, e três à clarividência sobrehumana, um único olho revela um estado bastante primitivo e sumário das capacidades de compreender.”¹⁴ Vive longe do contacto humano, em cavernas ou caves, mas também pode habitar palácios luxuosos dos quais não pode sair por estar encantado, como o conto *O Gigante Encantado*, coletado por Consiglieri Pedroso¹⁵, incluído na coletânea de Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira. Em outra versão, tal ser monstruoso é o *vento* (vento sul, vento norte, vento nordeste), dessa vez ameaçando uma menina

¹⁰ A quebra da linearidade fabular é recurso freqüente nos textos literários, mas, mesmo nos contos populares, pode haver um rompimento no esquema tradicional. Como afirma Haroldo de Campos (Op., cit., p. 125-126), a “Parte Preparatória” pode “simplesmente não existir em muitas fábulas, que começam diretamente com a primeira função fundamental (‘dano’ ou ‘carência’, função inicial do ‘exórdio’ ou ‘nó da intriga’).”

¹¹ Funções das personagens. Op. cit., p. 68.

¹² Segundo Consiglieri Pedroso, *alicórnio* é corrupção de *unicórnio*: “*Unicórnio* está aqui empregado por uma falsa etimologia, supondo que no segundo termo se contém a palavra ‘olho’, assim: *alicórnio* ou *unicórnio* supostamente = ‘que tem um olho só’ em vez de *unicórnio* = ‘que tem só um corno’ (nome de um peixe). (O *Alicórnio*, conto coligido pelo autor na fronteira portuguesa-galega, províncias de Pontevedra e Minho. In: Op. cit., p. 325.)

¹³ Do Ciclope da *Odisseia* ao *Olharapo* da Tradição Oral Transmontana. *ELO*. Estudos de Tradição Oral. Faro:Centro de Estudos Ataíde Oliveira/Universidade do Algarve, nº 3, 1997, p. 145 – 158.

¹⁴ Op. cit., p. 149.

¹⁵ *Contos Tradicionais Portugueses*. Op. cit., v.2, p. 78-84.

que está em busca de seu príncipe, com desejos antropofágicos: “Oh! Mãe, aqui cheira a carne humana”. Nesse caso, pode-se aproximar o ser ameaçador às terríveis forças da natureza de que o vento é um representante. Se o monstro for um matador de mulheres, a quem proíbe de abrir as portas de alguns quartos, tem-se a analogia com o mito de Barba-Azul, como no conto *O Gigante* (p. 163-164, v. 2), coletado por A. Tomás Pires, em que o conteúdo sexual, envolvendo a relação entre as personagens, é evidenciado.

No romance ***Alcateia***, o monstro que deve ser combatido pelo herói é facilmente identificado como Lourenção, assassinado no início do romance, colocando o leitor no centro dos acontecimentos. Tal relação monstro/Lourenção não é difícil de ser estabelecida e já se denuncia no sufixo indicador de grau aumentativo (-ão) colocado no final de seu nome.

Primeiramente, os traços físicos associados a um animal:

“Nesse tempo Lourenção falava aos roncoss e as sobrancelhas descaíam-lhe a tapar os olhos (...)”,

signal que lembra o olharapo a assustar o povo:

“Se topo Lourenção na meia noite de uma azinhaga, morro de susto.” (p.9)

A fúria bestial:

“Nunca os dentes se lhe tinham aberto num sorriso e apenas Zé Lontro os vira numa rixa, arreganhados de ódio. Tiraram meio morto das mãos de Lourenção.” (p. 9)

Quanto a seu aspecto medonho e caráter misantropo:

“Passava soturno e ia-se à cava, sem um adeus a ninguém.

-Vai no caminho da perdição, dizem.

Um dia, Lourenção abalou sem deixar rastoss. Foi marchando ao longo de velhos caminhos, pedindo, rachando lenha nos povoados, adormecendo nos sótãos

dos currais e no feno das eiras. Atravessou cordas e cordas de gente, a cumprir aquele destino de cigano, sem a palmada de um amigo nas costas, sem um sorriso, solitário e bravo. O seu coração secava-se de vez entre descampados e gente estranha. Noites a fio foi companheiro das estrêlas e do luar que baixava do céu a ouvir a fome à porta das aldeias.” (p. 9 e 10)

O instinto quase animal:

“Levava os olhos vermelhos da poeira dos caminhos e guiava os passos pelo fumo dos casais e pelo uivar dos cães.” (p. 10)

O poder e a ganância desmedidos, que lembra a fome canibal do olharapo:

“Chegou, emprestou dinheiro, aceitou hipotecas e, por metade do valor, tornou-se senhor dos pinhais, de terras semeadas e de poisios. Tinha começado seu reinado no Covão. O povo olhava pasmado, perguntando a si próprio se era aquele o Lourenção doutros tempos, olhava e media a sombra do lobo caindo no chão de tôda a gente, alarmando os domínios, saltando impiedosamente sôbre os bens alheios.” (p. 13)

A impiedade para com os pobres camponeses:

“(…) Lourenção esperou um sábado, e enquanto pagava as soldadas da semana, foi avisando os trabalhadores dos seus campos:

- Estou a dar-vos dinheiro de mais, não merecem metade disto. De hoje em diante, reduzo a jorna. E menos língua pra outra vez. Quem fala muito, caem-lhe os dentes.” (p. 13-14.)

A ameaça à honra das mulheres, que se concretiza no estupro praticado na filha de Leandro, é o estopim para seu assassinato:

“(…) Diz que Mariana andava às canas quando Lourenção apareceu e se agarrou com ela, rolaram os dois na relva, a pobre perdeu o entendimento! Pois, mesmo assim, Lourenção não desistiu!” (p. 16-17)

A “nuvem medonha”, portanto, precisava ser exterminada e disso encarregou-se Leandro, naturalmente apoiado pelo povo:

“- Ficou feito o que um de nós faria, mais tarde ou mais cedo!” (p. 18)

Estão, enfim, presentes, todas as condições para transformar Leandro em herói diante de toda a população, cuja raiva desmedida é resumida nesta afirmação:

“Se choro, é com raiva de não poder matá-lo outra vez - disse Leandro.”¹⁶ (p. 8)

É curioso verificar que tal raiva é sentida, no final do romance, também por Venâncio, só que dessa feita em relação a Capula, que havia delatado ao administrador o grupo de bandoleiros liderados por João Santeiro. Num tresloucado gesto, Venâncio e Troncho desenterram o delator e cortam-lhe a cabeça, como se concretizassem o gesto de Leandro em relação a Lourenção (“Se choro, é com raiva de não poder matá-lo outra vez.”)

O assassinato do vilão (monstro, dragão, olharapo, diabo...), nos contos tradicionais, marca o fim das adversidades de uma comunidade e o coroamento do herói assassino, que é de várias maneiras premiado. Atribuir tal prêmio, no romance em foco, torna-se impossível, porque uma força maior – ausente nos contos populares – interpõe-se entre Leandro (o pretense herói) e a conquista da vitória: o Estado com suas garras tentaculares (o administrador, os soldados, a justiça...). Esse inimigo revela-se infinitamente mais poderoso que o primeiro, que apenas com um golpe foi exterminado.

¹⁶ Haroldo de Campos (Op. cit., p. 140), analisando o romance de Mário de Andrade à luz da teoria proppiana, identifica nele um longo “sintagma narrativo”, no qual o esquema base reduz-se ao modelo “dano/ação reparadora/reparação do dano”, em que o último momento dessa tríade elementar é delongado o mais possível para o fim de “retardamento épico”. Em *Alcateia*, o dano cometido pelo bandido Lourenção, que poderia ser consertado por Leandro, no assassinato do vilão, não obtém reparação, na medida em que aquele que estaria incumbido dessa reparação (Leandro) converte-se, ele próprio, pela impossibilidade de ultrapassar as barreiras impostas pela sociedade e pelo Estado, num assassino e bandido.

A população, inconformada com o fato de ter de entregar as posses do bandido ao Estado, sobretudo porque esses bens em grande parte lhe tinham sido roubados, arquitetava um plano. Forja-se um herdeiro para os bens de Lourenção: Vicente, e parecia que as pretensões do Estado “despedaçar-se-iam de encontro às paredes”, nas palavras do narrador (p.24). Em vão:

“A meio da tarde, chegaram dois guardas que vinham prender Leandro. Viram a casa de Lourenção invadida, voltaram à vila a prevenir e trouxeram reforço. Era agora uma patrulha de quinze praças e um cabo. O sargento chegou depois, numa charrete, mandado pelo Administrador.” (p. 25)

O sonho de Leandro e da população desfez-se de modo rápido e fácil: bastou a guarda pôr fogo nos celeiros que rodeavam a casa de Lourenção. Leandro então foge e cumpre a sina de quadrilheiro e o povo escapa da fogueira para cair nas mãos dos policiais e do Administrador.

A fuga de Leandro, primeiro passo na direção de sua completa danação, é o início de uma série de percalços (que Propp denominaria *tarefas difíceis* no conto de magia) e que culminam na sua derrota final diante do poder do Estado e seus representantes, no momento em que é detido, no final do romance, após ter cometido vários outros crimes, entre eles o segundo assassinato. Entre tais percalços que devem ser ultrapassados com o fim de afastar o poder tentacular do Estado, Leandro e seus companheiros têm de cumprir um “destino irremediável” (p. 53) que os leva sempre a exterminarem-se a si mesmos na tentativa de sobreviverem, seja no crime, seja na legalidade. É assim que Damião, sem saber, mata Xavier, um quase-irmão, obrigado que foi pelo patrão Cosme Sapo a atirar no primeiro que ameaçasse suas propriedades; Leandro e seu bando assaltam um homem a caminho de Perboi, um pobre-diabo que havia vendido um boi para pagar

suas dívidas; João Santeiro força os guardas a matarem-no para não ser preso e Leandro assassina Capula, seu companheiro de roubos, por este ter sido obrigado a denunciar o bando, no sonho de sair da vida criminoso.

A partir da primeira fuga de Leandro (*afastamento* ou *partida*, na terminologia propiana), intercalam-se episódios que ora contribuem para a ilusão de uma melhora, ora deixam claro que seu destino inexorável é a degradação. Essas alternâncias nada mais são do que nós conflituais que, ao se desatarem, criam situações de equilíbrio provisório que são sucessivamente rompidos, a saber:

1º: Ao conhecer João Santeiro, após a fuga do Covão, Leandro sonha com a libertação:

“Leandro ia-se deixando convencer, o velho estava a falar certo, podia embarcar para o Brasil. (...) Tinha aparecido então aquele desconhecido e das suas palavras estava a nascer uma esperança de salvação.” (p. 43)

2º: Entrando no bando de ladrões, pensa com otimismo no primeiro assalto:

“A confiança renascia, o Brasil¹⁷ tinha que ser alcançado, embora roubasse, embora matasse.” (p.83)

3º: Com o sucesso nos assaltos, a confiança se renova:

“Os assaltos do verão tinham deixado alguma coisa e João Santeiro fazia tentações de continuar pelo inverno fora. (...) Por isso se via mais alegre ao pensar que a atitude de Venâncio pra João Santeiro mudara completamente. Na verdade, as intrigas tinham acabado, parecia até que a própria inimizade do outro por si havia amortecido. João Santeiro retomara o pulso dos companheiros e os assaltos continuavam em maré de sorte.” (p. 153-154-155)

¹⁷ Lembre-se aqui que o Brasil, no imaginário popular, representa a fantasia do aventureiro, o sonho da riqueza. O mesmo fenômeno ocorre com a África que, no romance *Uma Abelha na Chuva* aparece como o lugar das aventuras de Leopoldino, irmão de Álvaro Silvestre.

Tais sucessos temporários, no entanto, só o iludem e o véu da felicidade dissipa-se sempre que Leandro entrevê “a aranha negra do destino” (p. 154) a levá-lo cada vez mais longe do Covão, longe da mulher e da filha. E isso se dá logo depois do assalto ao pobre-diabo do Perboi, no momento em que Capula denuncia os companheiros (*dano final*) e transforma-se num vilão diante deles. Leandro, então, tomando para si a tarefa de vingá-lo, o que poderia permitir a si mesmo uma reabilitação, como é praxe no conto tradicional, é em vez disso preso e condenado, fato que culmina na degradação total, não sem antes passar novamente pelo processo de fuga, perseguição e tentativa de ocultamento¹⁸, inviabilizando de vez um esperado salvamento e retorno, as últimas etapas (ou funções) da fábula.

Como contraponto ao relativo e fugaz sucesso obtido pelos ladrões, expõe-se a angústia crescente, por parte do Administrador, ao ver seu prestígio político ameaçado diante da falta de segurança, que passa a suscitar protestos da oposição encabeçada por Cosme Sapo. Paralelamente, as intrigas familiares que envolvem Fernando e seus pais nada mais fazem do que confirmar, no âmbito doméstico, a inutilidade da luta contra o poder da tradição e da propriedade, que vêm a ser, em última instância, o esteio do poder político.

O ser terrível, por conseguinte, revela-se bem distante de ser um bandido como Lourenção. Quem realmente merece o medo é o poder do Estado, que se personifica no governante: “Em S. Caetano há duas coisas de que o povo tem medo. O diabo e o Administrador.” (p. 69)

¹⁸ Depois de fugir ao cerco policial e ir à casa de Capula para assassiná-lo, Leandro vaga pela região, ferido, molambento e faminto, até pedir ajuda em uma casa, dizendo-se “Do Areão, da borda do mar”. O dono da casa no mesmo momento desconfia do seu aspecto, tendo já ouvido rumores da fuga de um quadrilheiro e denuncia-o, porque “Gente daquela, à solta, era um perigo, era ou não era?” (p. 191) Impossível, portanto, fugir ao destino, como se o estigma de ladrão estivesse estampado em sua própria face.

Se no conto tradicional há um inimigo claro a ser combatido, um inimigo terrível, é verdade, no romance de Carlos de Oliveira, esse inimigo insidioso é mais avassalador porque não mostra suas armas, mas atira. É ao poder, no seu sentido mais amplo, que o romance parece acusar de “excesso de legítima defesa”, não a Damião (que atirara em Capula e fora por isso condenado); um poder que (como o diabo?) mira em todas as direções e deixa a maior parte dos alvos arrasada.

É reconhecendo esse descompasso na aplicação da justiça que se compreende a razão da decapitação de Capula, cena trágico-patética que encerra o romance:

“Querendo vingar-se de Capula, Venâncio nem pensava que se queria vingar afinal da vida, de tudo...” (p. 246, grifo meu.)

Nesse *tudo*, entende-se, é claro, a miséria, a falta de oportunidades para um fora-da-lei, ainda que tenha cumprido a pena (“[...] a má fama pega-se a um homem, suja, e não há água que a lave!”, p. 242), a repulsão dos seus conterrâneos (“[...] rejeitados pela desconfiança dos lavradores [...]”, p. 242), em suma, a total *injustiça* que lhes atinge em cheio.

Comoção semelhante já havia sido expressa no momento em que a casa de Lourenção é incendiada, obrigando os que estavam dentro (Leandro, Vicente e o povo no geral) a entregarem-se à polícia, com exceção de Leandro, que consegue evadir-se para cair, muito tempo depois, nas mãos dos mesmos soldados.

Tais cenas são comparáveis, por sua crueldade, ao linchamento de Troncho (o mesmo bandido...), em **Pequenos Burgueses**, e às duas vezes em que uma égua é chicoteada quase até a morte, uma delas em **Uma Abelha na Chuva** e a outra em **Casa na Duna**. Não se faz aqui diferença entre humano e animal, ambos

tornados parte de um mesmo trágico destino. No caso de **Alcateia**, o ato adquire ainda mais horror, se se levar em conta que envolve a profanação de um cadáver, ato considerado, em todas as religiões, de suprema iniquidade.

A morte, desde remotíssima antigüidade, tem se revelado ao homem, conforme constata Consiglieri Pedroso¹⁹, como um terrível enigma “a torturar o espírito humano, que ora esperançoso e confiado, ora ceptico e descrente, passa alternativamente do ideal consolador de uma vida futura, à dúvida horrível se tudo não acabará para sempre no último dia da nossa existência terrena.” Para os homens comuns,

“a morte será sempre o grande inimigo da humanidade, o símbolo de todas as forças destrutivas da natureza, o maior castigo que pode ferir o indivíduo, o mais poderoso fantasma que vem agitar-nos o espírito, sempre inquieto, sempre assustando diante do mistério insondável que pouco a pouco e por sua vez todos iremos devassando, mas cujo segredo nenhum de nós para ensinamento dos que ficam poderá devolver ao túmulo.”

A fim de driblar então a morte e suas terríveis forças, o homem criou a entidade denominada *alma* que, quer no pensamento erudito, quer no imaginário popular, é importante símbolo da sobrevivência além-túmulo. No culto das almas dos antepassados, é costume criarem-se pinturas alusivas,

“variadas de formas e disposição, a veneração do dia consagrado aos mortos, as lendas tam espalhadas de soturnas procissões de almas, que se visitam alta noite, de campo-santo para campo-santo, em determinadas épocas, essas bárbaras *encomendações* feitas nos templos e ao ar

¹⁹ As Almas do Outro Mundo. In: op. cit., p. 273.

livre, quando as tardes se firmam melancolicamente nos tempos brumosos da Quaresma.”²⁰

As almas dos defuntos são, portanto, entidades que inspiram respeito e medo nos crentes, que constantemente se deparam, nos cemitérios, com inscrições admonitórias tais como “Nós que aqui estamos por vós esperamos.”²¹ Desenterrar um cadáver e arrancar-lhe a cabeça constitui um ato de completo rompimento com essa tradição, ainda mais na zona rural, onde as crenças e superstições têm um papel central na manutenção da ordem social. Um gesto que, nas palavras finais do romance, “foi como se um frémito de mêdo tivesse arrepiado a terra. Aquela terra morta e assombrada.” (p. 249) Só se pode entendê-lo como uma tentativa final, mais patética que heróica, sem dúvida, de mostrar poder, levando-se em conta que Capula *já* estava morto e era um dos seus. Segundo Fernanda Maria Capricho Ferreira: “Não enterrar é um acto sacrílego, pois todo homem tem direito de regressar ao leito, ao colo da mãe terra. O enterramento é o preâmbulo do Outro Mundo. Garante o repouso do defunto e a acomodação à morte.”²²

A carga simbólica da decapitação é bem antiga e remonta a cenas famosas, bíblicas ou históricas, como a do apóstolo São João Batista, que foi degolado por Herodes e teve sua cabeça entregue numa bandeja a Salomé; a do rei Luís XVI e Maria Antonieta, durante a Revolução Francesa; em seguida a do contra-revolucionário Danton, entre muitas outras. Aqui no Brasil, as mais notórias são a de

²⁰ Vergílio Correia. As “alminhas”. In: *Etnografia Artística Portuguesa*. Barcelos:Cia. Ed. do Minho, 1937, p. 8 e 9.

²¹ Em capelas feitas de ossos humanos, em Évora e Campo Maior, lê-se: “Nós ossos que aqui estamos pelos vossos esperamos.” (Cf. foto nos anexos.)

²² Op. cit., p. 146.

Tiradentes, na época da Conjuração Mineira e a dos bandidos Lampião e Maria Bonita, que depois viraram heróis do povo²³.

Na cena do romance, particularmente, o gesto aponta para “gerações e gerações de camponeses [que] falavam, no seu silêncio, duma luta velha contra a terra, luta que continuava ainda, até os ossos serem pó e os mortos se terem esvaído para sempre na memória dos vivos.” (p. 248) Assim termina o romance, em suspenso, do mesmo modo como começara, serpente mordendo o próprio rabo, remetendo a memória do leitor para o início dessa e de tantas histórias de miseráveis e bandidos (“dezenas de milhares”, na fala do prefaciador), cuja sina é a de se transformarem em *lobos* para sobreviver, seres a quem só sobra o *dano* e nenhuma possível compensação ou vitória.

²³ Em famosa foto que retrata essa cena macabra, avistam-se as cabeças cortadas, armas e objetos pessoais de Lampião, Maria Enedina e oito companheiros, derrotados pela polícia alagoana em 1938. Elas chegaram à prefeitura de Piranhas (Alagoas), onde foram expostas numa espécie de altar, com fuzis, embornais bordados, chapéus estrelados e até máquinas de costura. Depois seguiram, de município em município, até encontrarem abrigo no museu Nina Rodrigues, onde permaneceram até 1969, quando foram enterradas. (Cf. foto nos anexos.) Como vingança, Corisco, companheiro de Lampião, morto em 1940, atacou cidades à margem do Rio São Francisco e enviou algumas cabeças cortadas ao prefeito de Piranhas com um bilhete: “Se o negócio é de cabeças, vou mandar em quantidade.” (Eduardo Simões. A estética do cangaço. *Folha de S. Paulo*. Ilustrada, 2, set., 2006, F4.)

Pequenos Burgueses

O *humor*, ingrediente principal das facécias, patranhas e anedotas (que assumem diversos nomes em outras culturas: jocke, schwank, contrafavore, etc.) constitui uma das mais ricas vertentes da literatura popular. É nesse filão que as idéias, os costumes, as crenças e mentalidades (sobretudo das classes menos privilegiadas) são mais visíveis, tornando o conto popular uma fonte rica de informação histórica, etnográfica, sociológica, folclórica, antropológica, jurídica, em suma, de tudo que envolve a *cultura*¹ no sentido mais amplo do termo.

O *humor*, nos contos que têm esse aspecto em destaque, serve, conforme já afirmei², como válvula de escape à vida sofrida que os camponeses levam desde os tempos mais remotos da civilização humana, variando da leve ironia ao riso escancarado que envolve as inúmeras situações e personagens aí retratados.

Vislumbra-se então, a partir do aspecto anedótico, não só a vida material (o dia-a-dia das mulheres que têm que cuidar de suas casas, por exemplo), como o lado espiritual que envolve os sistemas simbólicos das sociedades (a maneira como se encara a morte, entre outras situações cotidianas).

Mesmo sabendo que os contos tradicionais circulam em todas as partes do mundo e emergem nos mais longínquos rincões do planeta, ou, como tão bem expressou Marina Warner³, sendo a natureza desse gênero “promíscua e onívora, bem como anarquicamente heterogênea”, pode-se, em vários detalhes, identificar traços particulares a uma dada sociedade, no caso a portuguesa, da mesma forma

¹ Dada a amplitude do termo, convém lembrar, com Lúcia Santaella (O que é Cultura. In: **Cultura e artes do pós-humano**. Da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo:Paulus, 2003, p. 29-49.), que as definições sobre cultura são amplamente variáveis, mas há “consenso sobre o fato de que a cultura é aprendida, que ela permite a adaptação humana ao seu ambiente natural, que ela é grandemente variável e que se manifesta em instituições, padrões de pensamento e objetos materiais.”

² Cf. cap. II desta tese.

³ **Da Fera à Loura**. Sobre contos de fadas e seus narradores. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 20.

como Robert Darnton, em seu estudo sobre a tradição oral, na França do Antigo regime, insistiu na existência de um “espírito francês” desses relatos, o que afastaria os franceses de outros grupos étnicos (como os alemães, italianos, ingleses, etc.)

Analisando o aspecto humorístico dos contos portugueses, destacam-se as ações que têm em vista *lograr, enganar, trapacear* figuras da sociedade que detêm algum poder (seja por serem ricas, sábias ou mais fortes fisicamente). Confirma essa idéia R. Darnton:

“A velhacaria sempre joga o pequeno contra o grande, o pobre contra o rico, o desprivilegiado contra o poderoso. (...) A velhacaria é uma espécie de operação de resistência. Permite ao oprimido conseguir algumas vantagens marginais, jogando com a vaidade e a estupidez de seus superiores.”⁴

E, vinculado a essas ações, por assim dizer ardilosas, surge um tipo meio sonso meio malandro, ou, de acordo com Amadeu Amaral⁵, “uma personagem meio fabulosa, meio realista, com partes de diabo e partes de malandro, dotado de espírito e malícia caracterizadamente plebeus”, denominado Pedro Malasartes. É a figura típica do anti-herói, “macunaímico” por sua amoralidade e capaz de, pela sagacidade, safar-se de situações difíceis. Ou então: o parvo bufão que, por aprontar uma série de confusões, leva todo tipo de pancadas. Note-se, porém, que nem sempre esse tipo social assume esse nome

⁴ Op. cit., p. 82 e 86.

⁵ Pedro Malasartes. In: ***Tradições Populares***. São Paulo: Instituto Progresso Editorial S.A., 1948, p. 305-344.

(Pedro Malasartes); muitas vezes é um anônimo João-ninguém⁶, mas facilmente identificável por sua inépcia ou astúcia.

No primeiro caso, tem-se, na coletânea de Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira, o conto *Pedro de Malas-Artes* (p. 52, v. 1), recolhido por Teófilo Braga⁷. Nesse conto, a personagem interpreta tudo de modo literal e acaba por cumprir às avessas as tarefas que sua mãe lhe dá, causando-lhe uma série de prejuízos. A mãe, por exemplo, manda-o comprar um cântaro e ele entende que deve transportar o objeto como se fosse um porco: puxando-o pelo cordel. O resultado é óbvio: o cântaro quebra-se. Alertado por ela de que deveria trazê-lo entre a palha, Pedro segue literalmente o conselho, só que dessa feita transportando uma porção de agulhas. E assim, de tolice em tolice, Pedro vai levando do povo uma surra atrás de outra e, “se não chegasse a casa andava a levar pancadas por esse mundo.” (p. 56)

Já no conto *O guardador de porcos* (p. 81, v.1), também recolhido por Teófilo Braga, o aspecto que se destaca na personagem (que é tido simplesmente com “um rapaz”) é a ladinice. Encarregado de guardar porcos, o rapaz vende-os a um homem, ficando com os rabos e as orelhas. Em seguida, enterra essas partes em um charco, tendo o cuidado de ficar com um dos animais, que ele enterra até o

⁶ Na literatura de cordel, ele pode adotar o nome de João Grilo, que também é o anti-herói de ***O Auto da Compadecida***, de Ariano Suassuna. Joseph Luyten cita outros equivalentes: Thijl Vilespiegel na antiga Flandres (hoje Bélgica e Holanda), Pedro Urdemales na Espanha, que por sua vez tem origens árabes. (***O que é Literatura de Cordel***. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 33-34.) Na França, seu nome é Jean le Sot, cujo próprio nome (João Bobo) já aponta para a sandice como marca característica, mais do que a maldade. Questionando sobre o papel de Jean le Sot, Michèle Simonsen indaga: “Si nous rions tellement des bêtises de Jean le Sot, n'est-ce pas parce qu'il nous ser de bouc émissaire? Sa stupidité est si hyperbolique que nous pouvons facilement nous en distancier. Mais ne sommes nous pas tous menacés à chaque moment de notre existence par des semblables incompétances mentales et sociales?” (Le Conte Facécieux. In: Op.cit., p. 263)

⁷ Segundo Amadeu Amaral (Op. cit., p. 310), o conto foi colhido no Porto. Na coletânea de Consiglieri Pedroso, há um conto intitulado *História de João Grilo* (Op. cit., p. 305 – 308). O herói no caso é um pobrezinho, que se dá bem na vida por pura sorte. É o contrário do Pedro Malasartes recolhido por Teófilo Braga, que, mesmo querendo acertar, tudo faz errado. Os dois contos assemelham-se, porém, na caracterização cômica do herói e suas peripécias.

meio, para dar aparência de veracidade à estória, contada ao patrão, de que os porcos tinham caído. O patrão manda então que ele vá até sua casa e peça duas pás à mulher. Em vez disso, ele pede-lhe duas sacas de dinheiro. A mulher, desconfiada, confirma de longe com o marido: “- Ambas de duas? – Sim – diz-lhe, ambas de duas”. O rapaz agarra-as e foge, enganando de novo o patrão e causando-lhe a morte. Dessa vez entra o conhecido motivo das tripas em que um falso assassínio causa um verdadeiro: o rapaz mata um veado, tira-lhe as tripas e esconde-as dentro da camisa. Chegando perto de um amigo do patrão, corta –as, alegando que, assim, poderia correr mais. O conhecido conta isso ao dono dos porcos que procede da mesma forma e falece. Por fim, revelando a sua natureza sensual, o rapaz casa-se com a viúva.

Nos contos tradicionais, toda personagem que se mostre como enganadora, ladina e astuciosa pode ser identificada como Malasartes, ainda que não receba tal nome. Em muitos casos, ela é um frade, um sacristão, ou um soldado. Em alguns contos, a personagem é feminina, como *A Senhora da Graça*⁸, mas no geral os protagonistas desses contos são homens, o que indicia o apagado papel da mulher na sociedade desde tempos remotos. No notório conto *O caldo de pedra* (p. 7, v. 1)⁹, um frade que está caindo de fome pede ajuda a um lavrador para fazer um “caldinho de pedra”. Pouco a pouco, vai pedindo à família que acrescente outros ingredientes (unto, sal, couve, chouriço...), até que come fartamente onde não

⁸ Esse conto remete ao mote “Mais quero asno que me carregue que cavalo que me derrube”, da peça *A Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente, em que a personagem Inês engana o marido e é por ele enganada, situação que se repete nesse conto, em que uma mulher tenta fugir à surra do marido por ter-lhe bebido o vinho. Para tanto, convida-o a perguntar à Senhora da Graça quem teria sido o autor do furto, mas no caminho engana-o. Passando por um lugar onde havia um eco, faz-lhe uma pergunta: “Dizei-me, Senhora da Graça, quem bebeu o vinho, foi a mulher ou foi a gata?” Logicamente o eco devolve-lhe o som da última palavra, com que a mulher prova sua inocência e ganha o trato que havia feito com o marido: trazê-la às costas para casa.

⁹ Na coletânea de Flávio Moreira da Costa (Op. cit., p. 396-397), esse conto aí é incluído como o único representante português dos contos populares.

lhe queriam oferecer alimento. No estudo de Amadeu Amaral sobre Pedro Malasartes¹⁰, uma versão brasileira desse conto é-lhe fornecida por uma paulista (D. Amélia dos Santos), que teria ouvido de uma caipira de 40 anos, moradora e natural do Estado do Rio, em 1906. Nessa versão, quem bate à porta de uma mulher gananciosa é o próprio Pedro Malasartes (e não um frade) e a portuguesa sopa de couves é substituída por um suculento prato de arroz, mais adaptado aos hábitos brasileiros. Esse conto, apesar do aspecto do logro, tem um acentuado apelo moral, que não é comum nos contos do ciclo Malasartes.

Outra situação, comum nos contos tradicionais, é a venda fraudulenta de animais, em que o trapaceiro, por exemplo, atribui superpoderes ao bicho de que quer se ver livre em troca de dinheiro, como o conhecido motivo do animal que defeca dinheiro. Os negócios com boiadas são também freqüentes, tema que Amadeu Amaral¹¹ classifica como de “alta antigüidade”, relacionando-o com os contos gregos de Hermes, herói de espertezas.

Negócios fraudulentos com animais são tradicionalmente atribuídos aos ciganos, conhecidos na Península Ibérica como burladores e trapaceiros. Um estudioso como António Augusto da Rocha Peixoto traduz em suas palavras todo o preconceito em relação ao povo cigano que permeava o século XIX (e, quiçá, ainda o nosso), ao afirmar: “A agudeza hábil desta raça denuncia-se com especial relevo na burla, espírito de mistificação, no fundo, que lhe dá o duplo prazer do fruto do logro e do próprio logro.”¹² Como uma confirmação dessa associação do cigano à figura do malandro, posso citar o conto *O cigano que foi para o céu*, da coletânea de

¹⁰ Op. cit., p. 335.

¹¹ Op. cit., p. 336.

¹² No capítulo Os Ciganos em Portugal. In: *Etnografia Portuguesa*. Op. cit., p. 8.

Diane Tong¹³ em que essa personagem aparece com as mesmas características de outras versões, cujo protagonista é um ferreiro, um soldado, ou Pedro Malasartes¹⁴.

A figura de Pedro Malasartes pode ser aproximada de várias personagens dos romances de Carlos de Oliveira, de que *Pequenos Burgueses* é o exemplo mais representativo. Nesse romance, o autor constrói uma complexa teia de logros que, como tentarei mostrar, envolve praticamente todas as personagens desse universo *pequeno burguês*. O logro revela-se uma arma de grande eficiência para quem a usa, numa sociedade que aberta ou veladamente aprova essa prática, tornando-a por vezes fulcral nas cotidianas trocas de favores ou nos tratos políticos da elite. Como constata de modo pertinente Ana Cristina Macário Lopes:¹⁵

“Não é certamente aleatória tal profusão de narrativas baseadas no arдил e nas estratégias engenhosas: se elas sobrevivem na oralidade, é porque correspondem a uma transposição simbólica de situações e compartilhamentos que fazem parte integrante do nosso tecido sócio-cultural. Por isso, pensamos que a análise deste núcleo de práticas significantes pode contribuir para a delimitação da nossa imagem enquanto ser coletivo idiossincraticamente marcado.”

No capítulo XVI, narra-se um logro envolvendo a venda de uma mula que bem poderia ser classificado como uma das típicas proezas de Pedro Malasartes. Nesse capítulo, o ferreiro Horácio conta a Raimundo da Mula a famigerada “história da mula cor de mel”. D. Álvaro, negociante de animais, conhecido por suas trapanças,

¹³ *Contos Populares Ciganos*. Lisboa: Teorema, Lda, 1998.

¹⁴ Na coletânea de Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira, há uma versão de Adolfo Coelho, intitulada *O soldado que foi ao céu* (In: *Lendas e Crendices, Mistérios e Prodigios*, p. 360-361, v. 1) e duas de Teófilo Braga, uma dela chamada *O sargento que foi ao Inferno*. Na primeira, o final apresenta o conhecido episódio do logro a S. Pedro, em que a personagem central (soldado, Pedro Malasartes, cigano..., dependendo da versão) joga seu barrete pela porta do céu entreaberto e S. Pedro vê-se obrigado a deixá-lo entrar.

¹⁵ Op. cit., p. 121.

encontra na feira de Corgos um “parvo que lhe queria impingir a mula mais lazarenta que o fidalgo tinha visto na sua vida.” (p. 801) Ciente de que o homem queria enganá-lo, o fidalgo arma um engano ainda maior: adquire a mula com a promessa de que, quando o vendedor precisasse de outra, só a compraria do próprio fidalgo. Tempos depois, o tal homem lhe compra de fato um animal “que dava gosto ver. Gordo, loiro, escovado, com malhas brancas pelo corpo, o rabo mais negro do que a noite e aparado como um pincel de barba” (p. 803). Qual não foi sua surpresa, ao chegar a sua propriedade, montado na suposta mula nova, e descobrir, após uma lavagem de escova e água morna, que a mula era a mesma que tinha vendido ao fidalgo: havia apenas recebido, durante meses, “milho, feno, boa vida” (p. 804).

Essa é outra das tais “histórias que o povo conta”¹⁶ incluída em seus romances¹⁷. E, nesse diálogo, em particular, o ferreiro a transmite como um característico “contador de histórias”, modulando as falas de modo a reencenar a situação vivida por D. Álvaro e o outro negociante. É o que se percebe na seguinte

¹⁶ Cf. cap. III 5.1 e III. 5.2 deste trabalho.

¹⁷ Ao analisar o povo cigano, António Augusto da Rocha Peixoto descreve várias trapaças que seriam típicas dos ciganos, uma delas quase idêntica à história narrada em *Pequenos Burgueses*. Teria Carlos de Oliveira se inspirado nela? Vale a pena conferir: “Trocando gados querem sempre receber ainda dinheiro e se os vendem sabem disfarçar-lhes os defeitos: um lavrador vendeu numa feira uma burra viciosa aos ciganos e foi depois comprar-lhes outra que parecia bem diferente e afinal era a mesma; alguém que manifestara desejo de um cavalo de certa cor encontrou-o pertencente a ciganos, comprou-o e foi burlado porque tinham pintado o animal; burro velho e cansado fazem-no vivo e bravo, pois a mão esconde uma agulha e o faz pinotar que é um regalo.” (Op. cit., p. 48, grifo meu) Em seu ensaio sobre o ciclo mítico de Pedro Urdimal no distrito de Coranzulé, na Argentina, María Gabriela Morgante (Tejiendo la historia: reflexiones acerca del ciclo mítico de Pedro Urdimal en la puna jujeña, *Revista de Investigaciones Folclóricas*. Buenos Aires: Centro Argentino de Etnomusicología y Folklore, v. 16, dez, 2001, p. 48-56) reflete acerca da origem do nome: “[...] el nombre de Urdimal procede de su virtud de *urdir con las palabras* para concretar el embuste. (p. 54) Está sobretudo na habilidade verbal o instrumento do logro. Curiosamente, ela insere uma versão do ciclo (Pedro Urdimal y el cura) em que o episódio do embuste envolvendo animais é extremamente parecido com o de *Pequenos Burgueses*: “En el encuentro con un cura, Pedro vuelve a mentir (simulando, en un caso, detener una peña para permitir el paso del sacerdote y, en outro, anunciando la captura de una paloma de oro.) De este modo, engana al clérigo, le roba su mula o su sombrero y escapa, a pesar de la promesa que le hace al sacerdote antes de despedirse, que en uno de los relatos dice: ‘voy a ser gente’. En el primer caso, el cura abandona el escenario despojado de su Biblia, su montura y su sotana (además de su animal), llega a la ciudad y con la ayuda de la limosna compra nuevamente las pertenencias robadas a un gaucho, que no es más que Pedro (quien le vende los artículos antes robados, pintando a la mula para que no sea reconocida). El viento descubre el color del animal, pero para ese entonces, Urdimal ha escapado.” (Op. cit., p. 50-51, grifo meu.)

interlocução, em que a voz do narrador-personagem alterna-se com a dos outros dois:

“E assim por diante. D. Álvaro conhecia-o de vista. Mirou-o de alto a baixo e conseguiu lembrar-se dele. Um tipo bastante rico do Montouro, negociante de cal ou de adubos, já não me recordo, com chalé, pinhais, terra de sementeira, o diabo a sete, de modo que aquela lengalenga queria dizer que o sacana tinha na idéia passar uma rasteira ao fidalgo. Ai sim? Pois então, espera lá. A mula de facto é um belo exemplar, mas o senhor com certeza vai-me pedir o coiro e o cabelo dela. Nem por isso, se fizer o favor de reparar que temos diante dos olhos uma verdadeira estampa.” (p. 802)

Ressalte-se nesse trecho o emprego de gírias e coloquialismos que enfatizam o tom oral e aguçam a curiosidade do interlocutor (Raimundo) que se deixa entrever num possível gesto ou questionamento, suscitando a pergunta aí inserida (“Ai sim?”), mas que também poderia ser fruto de uma reflexão do referido “negociante do Montouro”¹⁸. Certamente essa mininarrativa não teria o mesmo efeito se o leitor a apreendesse por meio do discurso indireto de um narrador onisciente. Corroborando esse efeito de oralidade, típico dos contadores de histórias, é acrescentado, ao final, um daqueles tradicionais encerramentos: “Assim como assim, outra história não rouba muito tempo” (p. 804), semelhante a outros que se encontram nos contos tradicionais: “Fui lá e não me deram nada”, “Bendito e louvado / o meu conto acabado” (há variações, como: “Seja Deus louvado, / está o meu conto acabado”) e “Vitória, vitória, acabou-se a história.”).

¹⁸ Na primeira edição de *Pequenos Burgueses* (Coimbra: Coimbra Editora Lda., 1948), cujo enredo e estrutura foram tão alterados pelo autor, a ponto de os críticos considerarem-na outra obra, esse episódio aparece de modo bastante diferenciado. Ele não é narrado pelo ferreiro, mas sim inserido em um outro capítulo, no qual o comprador burlado é o Major. Este, depois de algum tempo, vende a mula a Raimundo, que finalmente realiza seu sonho, fato que não ocorre na terceira edição do romance, mas acaba passando pelo desgosto de vê-la furtada por Maria da Luz, sua filha, e Amadeu, ourives e empregado do Major, ao ser descoberto o desfalque feito ao patrão. E quem faz essa descoberta é Pablo Florez, marido de Cilinha, que na primeira versão é só namorada do Delegado e escreve ao espanhol cartas de amor nunca enviadas.

Aplicar um golpe e receber outro ainda maior por parte do que foi golpeado é um dos mais corriqueiros enredos das histórias de humor. Mas haverá situação mais cômica do que pregar uma peça em alguém que se julga, ele próprio, o maior esperto? É a situação enfocada no conto *O burro do azeiteiro* (p. 41, v. 1) recolhido por Adolfo Coelho, mais um dos que envolvem eventos cômicos com animais. Dois estudantes encontraram numa estrada um azeiteiro e, vendo-se sem dinheiro, decidem furtar-lhe o burro para vender. Um deles tira a cabeçada do animal e coloca-a no seu pescoço, enquanto o outro foge com o jumento e a carga. Ao enxergar o homem em vez do animal, o dono toma um susto e o estudante lhe diz que o azeiteiro havia-o desencantado com uma “pancada na moleirinha”. O homem pede-lhe desculpa e vai no dia seguinte à feira comprar outro burro. Chegando lá, encontra seu antigo jumento com o outro estudante (que tinha fugido) e, julgando que o “homem-burro” havia se transformado novamente, grita-lhe no ouvido: “Olhe, senhor burro, quem o não conhece que o compre.”

Depreende-se daí que a velhacaria não se restringe à tentativa de pobres enganarem ricos, como afirmou R. Darnton¹⁹ (embora aí ela seja emblemática), mas alastra-se por todos os setores da sociedade, inclusive dentro do mesmo segmento social, que é enfim o que quer mostrar Carlos de Oliveira, sobretudo nesse romance, numa complexa e intrincada teia de logros, a saber: o Major engana D. Lúcia (que se auto-engana, tentando driblar o tempo). O Delegado engana sua noiva Cilinha (que sonha com Pablo Florez), ao relacionar-se com Rosário, que engana o Major, seu outro amante. No jogo, o Delegado engana os parceiros e é enganado por um deles, Pablo Florez, que descobre a trapaça e chantageia-o. Essa teia é ainda mais ampla na primeira versão do romance (1948), em que personagens, que são apenas

¹⁹ Op. cit. (conferir o quinto parágrafo deste capítulo).

esboçados na segunda versão (1970), são bem desenvolvidos na primeira. É o caso de Marciano, empregado de Cardoso, que se casa com Isabel, sua filha que vem a morrer de aborto (de um filho do Delegado). Nem Isabel nem o romance com o Delegado (que desiste de Cilinha) figuram na terceira edição, já reelaborada. É notável o enxugamento do número de intrigas paralelas em prol de um trabalho apurado na técnica de narrar, sobretudo no uso sofisticado do foco narrativo, em que se destaca a mudança do tempo verbal (passado/ presente). O autor dá muito mais importância ao que é implícito nessa vida pequeno-burguesa do que ao explícito, deixando ao leitor a tarefa (árdua, diga-se de passagem) de vislumbrar nas entrelinhas toda a sordidez de uma sociedade corroída desde a base²⁰.

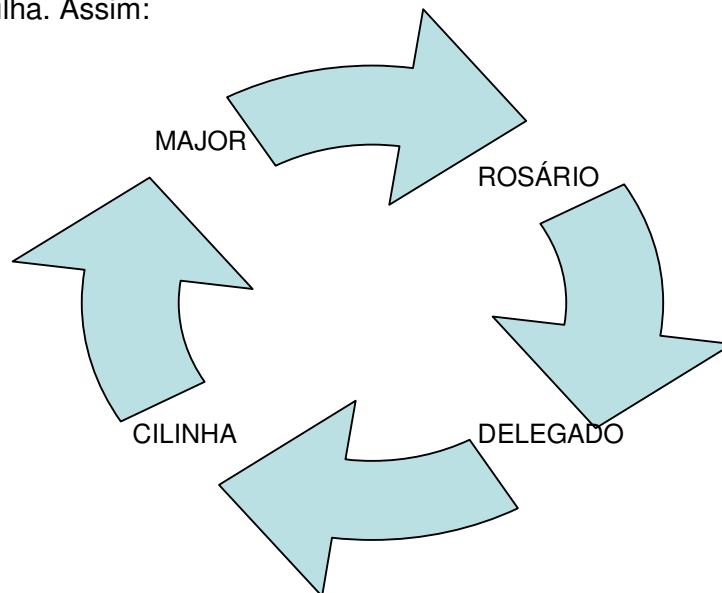
Segundo Alexandre Pinheiro Torres, na segunda versão de **Pequenos Burgueses**, “o que Carlos de Oliveira tenta é ligar uma realidade local a uma experiência humana universal através da estrutura de uma situação arquetípica.”²¹ Sob esse aspecto, a segunda versão do romance é mais próxima dos contos populares, em que o nome, por exemplo, da personagem, perde sua importância, assim como o nome próprio do Delegado (Albertino) desaparece, em prol de sua posição na sociedade (suposto representante da lei). Já no aspecto da estruturação do texto, da montagem (ou antes *desmontagem* dos capítulos, dir-se-ia na segunda versão), requer-se um leitor mais competente do ponto de vista do repertório artístico, e mais maduro) , para que seja eficiente no processo de decodificação da *bricolage* criada pelo autor.

²⁰ Cf., a esse respeito, a análise de Benjamin Abdala Júnior: “Verifica-se, então, nas revisões de Carlos Oliveira, o contínuo desenvolvimento do processo de implicação da escrita, com maior concentração de efeitos, de edição para edição, para melhor sensibilizar um público que continuamente incorpora novos hábitos de leitura.” (**Representação e participação: a dinâmica do concreto nos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos**. Op. cit., 1977, p. 184.)

²¹ Carlos de Oliveira ou algumas das necessidades não primárias equacionadas pelo neo-realismo, In: op. cit, p. 139.

Como afirma Maria Aparecida Santilli: “Este romance de Carlos de Oliveira apresenta, assim, uma curiosa montagem episódica, pois a corrente de logros enreda toda a pequena burguesia provinciana, à maneira de um círculo vicioso em que todos acabam sendo sujeito e objeto das trapaças.”²² Analisando o capítulo XII (3ª ed.)²³ como emblemático do ludíbrio que o autor quer denunciar na sociedade, a crítica ressalta as ligações entre a fraude que se manifesta no ambiente por assim dizer “lúdico” da jogatina e a outra, mais ampla, praticada no restante da sociedade e ligada ao seu âmbito “oficial”.

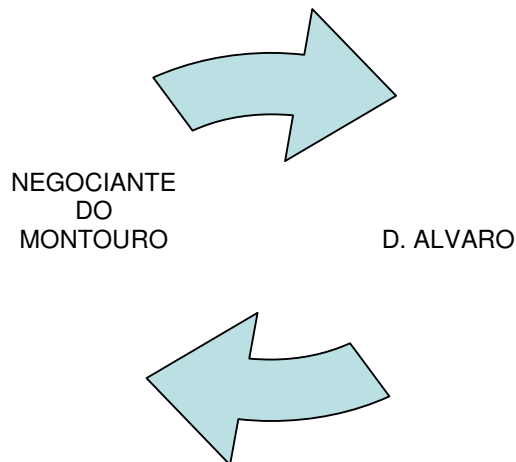
De fato, o objetivo do jogo, por parte do Delegado, é conseguir dinheiro para a compra de um presente a Cilinha. Para conseguir isso, obtém de Rosário o montante que lhe fora dado pelo Major, pai de sua noiva. Ao lucrar no jogo, compra o presente, e o dinheiro do Major retorna, pois, às suas próprias mãos, na prenda adquirida à filha. Assim:



²² Maria Aparecida Santilli. *Pequenos Burgueses*, de Carlos de Oliveira: “Praxis” e “Eidos”. In: *Arte e Representação da Realidade no Romance Português Contemporâneo*. São Paulo: Quíron, 1979, p. 145-167.

²³ Nesse capítulo, desenrola-se a cena do jogo no Café Atlântico, em que os parceiros (D. Álvaro, Pablo Florez, Medeiros, o Cortês das Finanças, observados por Marciano) tentam trapacear-se uns aos outros e, por fim, Pablo Florez, à saída, aborda o Delegado, alegando ter visto suas batotas e cobra-lhe seu quinhão para ficar quieto e compensar suas perdas.

Da mesma forma, o já citado episódio da mula:



Tal círculo, diga-se de passagem, é a estrutura básica de capítulos, como o VIII, e do romance como um todo, que se inicia e termina na incansável marcha de Raimundo em busca da sonhada mula, mimetizando o fechamento e a falta de saídas desse universo pequeno-burguês, universo este alicerçado, segundo a teoria de Alexandre Pinheiro Torres, em *privações*²⁴. Não são essas privações calcadas unicamente na estrutura social, no mundo do *hic et nunc*, como ressalta o autor, mas transcendem a realidade econômica e social (que poderiam limitar a abrangência do romance) e atingem outras formas de carência, como a sentimental, a política, a histórica, a biográfica, “no sentido em que uma determinada *privação* pode impedir um homem de construir ele mesmo, em perfeita liberdade, a sua biografia.”²⁵ Ele toca, aqui, uma importante questão que é, a meu ver, a existência do que se poderiam chamar *vidas falhadas*, destinos que não chegam a se cumprir, tal o nível de carências materiais de que são vítimas.

²⁴ Op. cit., p. 131.

²⁵ Op. cit., p. 131.

Certamente as privações de um Raimundo da Mula, um Troncho ou até um Marciano (apesar de sua ascensão social de marçano²⁶ a contínuo) são as mais básicas possíveis, calcadas na luta diária pela sobrevivência. Uma luta que se trava inclusive no sentido literal, quando duas bestas humanas se digladiam (ou serão dois titãs ancestrais, desgarrados de sua primitiva magnitude?) na taberna do Galo (Capítulo II). E evidentemente estas não são, em outro grupo de personagens, as privações de Cilinha, D. Lúcia, D. Álvaro, o Major, ou Pablo Florez, por exemplo. No caso das duas primeiras, são faltas sobretudo de ordem psicológica: D. Lúcia tenta driblar o tempo com banhos, perfumes e massagens “horas e horas em frente do espelho” (p. 750). É a todo momento tentada a cometer suicídio, a vender a alma a sabe lá quem, o diabo? (“Mas seja lá quem fores, ajuda-me”.) Tenta apegar-se a um rosário²⁷ contra a tentação. Cilinha, heroína deslocada dos contos de fada, funciona como metáfora da alienação social e política. Idealiza seus amores (de modo semelhante ao que faz D. Maria dos Prazeres, em ***Uma Abelha na Chuva***, em relação ao cunhado Leopoldino), engana a si mesma, perseguindo um fugidio “pássaro das Três Dunas” e, não conseguindo, tenta aprisioná-lo no trabalho do bordado. É uma imagem constantemente reiterada no romance, mesclando a magia do número *três* à volatilidade contida nos sentidos associados à *duna*, terreno arenoso no qual se assentam (ou tentam penosamente fazê-lo) os habitantes da Gândara.

O pássaro é um importante símbolo dos contos de fada²⁸; na terminologia de Aarne, adotada por Propp, funciona muitas vezes como “auxiliar mágico”, desmascarando usurpadores, revelando a verdade ao herói ou a alguém próximo a

²⁶ Observe-se que essa ambigüidade presente no nome é explorada no diálogo com o Delegado: “Você já reparou eu tem um i a mais no nome, Marciano?” (Cap. X, p. 775)

²⁷ Outra ambigüidade: rosário / Rosario, dessa vez ainda mais irônica que a primeira.

²⁸ O ***Dicionário de Símbolos*** (Herder Lexicon, Op. cit., p. 154) registra que “o pássaro sempre foi associado ao céu; por sua natureza volátil, é considerado como o intermediário entre o céu e a terra, como a personificação do imaterial, sobretudo a alma (...) A interpretação psicanalítica dos sonhos vê no pássaro quase sempre um símbolo da personalidade do sonhador.”

ele. No já mencionado conto *As três cidras do amor*, o pássaro (uma pomba, nesse caso) é a própria heroína que foi enfeitiçada por uma mulher negra e, deixando-se apanhar num laço, acaba sendo desencantada pelo herói (o príncipe). É o que espera talvez Cilinha, em seus devaneios, que um príncipe encantado (Pablo Florez ou o Delegado, quem vencer a luta que os dois travam em seus sonhos, no capítulo VII²⁹), libertando de dentro dela mesma o pássaro, desreprimindo seus anseios sexuais que são, de resto, os de toda uma sociedade provinciana dos meados do século XX³⁰.

A fuga para o sonho é a recompensa para as privações dessas duas personagens, assim como para Raimundo da Mula que padece, como já afirmei, de outro tipo de carência. O mais comum, porém, no meio social focado pelo autor, é caçarem-se uns aos outros como numa perseguição de gatos e ratos, ou entre ratos miúdos e graúdos, expressa metaforicamente no capítulo XIX, na divagação do Cardoso dos Armazéns: “Os ratos a roer eternamente. Há-de arranjar um bom gato para os Armazéns. Talvez dê mais resultado que o veneno.” (p. 814)

Os Armazéns situam-se num espaço em que convergem o sagrado e o profano: uma antiga capela solarenga dos antepassados de D. Álvaro, cujo altar-mor (transformado em escritório da firma) é um baixo-relevo da imagem de S. Jorge entalhado na própria pedra:

²⁹ Quer na primeira, que na segunda versão do romance, embora se altere bastante o enredo (Cilinha casa-se com Pablo Florez e trai-o com o Delegado), a idealização da figura masculina é notável.

³⁰ Assim se manifestou o autor em crônica de *Aprendiz de Feiticeiro* (Almanaque Literário, In: *Obras de Carlos Oliveira*, op.cit., p. 459-479.) a respeito de suas personagens femininas: “Alguém me observou há tempo que as mulheres pequeno-burguesas dos meus livros são mais ou menos pecadoras mentais. Exacto. E sabe-se porquê. A moral sexual da província portuguesa (onde se passam esses livros) é um caldo rançoso com alguns feijões de pedra no fundo, os mitos que todos conhecemos: noiva de hímen intacto, infidelidade conjugal só da mulher, prática convencionalíssima do amor, etc. A mulher, aqui, nem sequer pode considerar-se o objecto erótico do marido. Talvez fugidamente nos primeiros meses, mas passa logo à condição mecânica de incubadora, se não for estéril; se for (por que não há-de ela perpetuar esta sociedade, esta moral?) torna-se quase desprezível. O erotismo é pois um jogo para homens, fora do santo país do matrimónio.”

“o rosto do santo é jovial; a espada aflora já a cabeça do dragão, descendo num ímpeto irreparável; o cavalo, sofreado, ergue as patas dianteiras; o monstro sibila, com a língua de fora, aberta em duas chamas contorcidas e longas que parecem cobras a ondular; mas o gládio lampeja nas mãos de S. Jorge e sente-se que nem as espessas teias de aranha acumuladas na imagem deterão o golpe mortal.” (p. 794)

O tema da batalha entre São Jorge e o dragão é um dos mais recorrentes na iconografia do mundo cristão. Ao lado de S. Pedro, que figura em muitos contos de fada, S. Jorge é um dos santos mais populares do mundo e o episódio da luta contra o dragão é uma das inúmeras provas que o herói tem que ultrapassar para chegar a seus objetivos, mesmo que esse herói não esteja encarnado na figura do santo.

O dragão, que assombra o garoto da limpeza

(“[...] e que bicho é aquele, coberto de escamas, os dentes que lembram as serras mecânicas da Carpintaria Central, a língua partida em duas, o rabo de serpente?; vive na terra? na água? no ar?; porque também tem asas e, então, não levanta vôo fugindo à espadeirada, porquê?; para que diabo quer as asas?; serão como as das galinhas que mal sabem um palmo acima do chão.”, p. 795)

é o arquétipo universal, ser aquático, aéreo e terrestre, monstro terrível e poderoso, associado às serpentes, às aranhas, aos ratos, aos lobos, que povoam as mentes das personagens e personificam as forças demoníacas³¹. Na grotesca figura que se visualiza nessa cena, porém, um dragão literalmente petrificado, que é enfrentado por um funcionário que tenta lutar contra as teias de aranha que o cobrem, mais do

³¹ Cf, a respeito da simbologia dos animais, estudo de Maria Graciete Besse. La rumeur du temps dans *Pequenos Burgueses* de Carlos de Oliveira. *Arquivos do Centro Cultural Português*. Hommage au professeur Adrien Roig. Lisboa – Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, set. 1992, p. 799-813.

que contra suas línguas de fogo, o animal assume um aspecto cômico que supera o trágico, arremedando mal a real batalha que deveria ser assustadora.

O Troncho, bandido mais feroz do bando de João Santeiro, é no imaginário de Raimundo da Mula a própria encarnação do mal:

“Os cães, os lobos?, voltam a uivar, que dentes, meu Deus, mas que dentuças, são lobos realmente, e avançam na calada da noite. Vento? Não, uma alcateia a respirar. A bica do telhado, vendo bem, é barrenta, os lobos tanto escarvam, que sujam as nascentes. Mestre Horácio martela. Confundi-me a cabeça com um casco de mula. Outra vez o focinho do Troncho. Que fará esta alma penada entre as feras? A avalanche dos bichos deixa um rasto de sangue. Procura descobrir as pégadas do Troncho, afinal para quê?, quem anda às ordens do Diabo larga a mesma patada das bestas. Lá está ele, com os lobos atrás prontos ao assalto, desencanta do bolso do casaco a tenaz, a turquês?, de ferro rubro e começa a remexer-lhes as goelas, as virilhas?, até transformar no braseiro dum forno.” (p. 745)

O ferreiro (representado por Mestre Horácio) detém, como já mencionei³², importante poder sobre os metais, encarnando forças ancestrais e é figura das mais relevantes nos devaneios de Raimundo, porque as histórias que ele conta (verdadeiro acervo delas) é o único alívio contra as recriminações da filha. Aparentado a Vulcano, deus do fogo, os ferreiros, como constatou Augusto César Pires de Lima³³, “têm de ser fortes, e a força exerceu sempre uma espécie de fascinação no espírito popular.” Para Raimundo, a amizade com o ferreiro e suas histórias sobre cavalos mitigam-lhe as dores cotidianas e de certa forma compensam-lhe a falta da alimária.

³² Cf. cap. II, p. 70 desta tese.

³³ No capítulo Os Ferreiros, In: *Estudos Etnográficos, Filológicos e Históricos*. Porto: Junta de Província do Douro Litoral, 1950, p. 14-40.

Troncho seria também a concretização de uma força física, se não a tivesse perdido há muito (prisão, África), se não tivesse trocado o título de capitão dos bandidos da Gândara pelo de mais reles ladrão de galinhas da mesma região.

Da mesma forma como *Casa na Duna*, *Alcateia*, e *Uma Abelha na Chuva*, o romance em questão encerra-se com um assassinato extremamente cruel, em que se encena a paixão e a morte de Troncho, transformado no Cristo da Fonterrada: é apedrejado, aguilhoado, surrado e amarrado a um cruzeiro com um colar feito de quatro galinhas mortas, o produto de um furto realizado na quinta do Major, no dia do aniversário de Cilinha. O descompasso entre o delito cometido a reação popular; a distância entre o cenário (supostamente festivo) e nobre da festa e o terreno bucólico do pomar (onde o bandido é encontrado); o contraste entre um “inferno vivo” entre luminárias de fogo” e um céu “dum azul quase branco” transformam o Troncho num mártir, talvez o verdadeiro, mais do que o Bruxo dos Moirões. De Diabo a pobre-diabo, de algoz a vítima, destino comum a outros pobres-diabos, como Leandro, Capula, Venâncio e João Santeiro, cujo destino é narrado em *Alcateia*. O mais trágico, porém, é que seus algozes são outros pobres-diabos iguais a ele e acabam, por sua vez, por serem punidos pela guarda:

“A corda aparece por fim. Obrigam-no a subir de rastos os degraus do cruzeiro. Seguram-no contra os braços de pedra, laçam-no pelas pernas, a garganta, os pulsos, enquanto ele, soluçando, perde a consciência e agoniza, meio despedaçado. Acabam-no à pedrada” (p. 866).

A elite, que sempre verá o mundo à altura de uma alimária (“O mundo, visto de cima da alimária, é diferente, melhor, muito melhor”, filosofa Raimundo da Mula, p. 820), ou de um automóvel ([...] vendo-lhes cavalos e amanhã, quando a guerra acabar, hei-de vender-lhes automóveis”, pondera D. Álvaro, p. 827), não será

nunca afetada pela podridão dos poceirões. A podridão, de resto, está em tudo (no cheiro enjoativo de D. Lúcia, no burro morto do almocreve que se transforma em bruxo e depois apodrece nos Moirões, no hálito de Cardoso que cheira a salmoura, nos ratos que devoram restos de alimentos dos Armazéns...), incrustada em toda uma sociedade em processo de degradação moral, onde as manhas e as artimanhas enlaçam os graúdos e os miúdos ou, antes, os miúdos **aos** graúdos.

Uma Abelha na Chuva

A obra de Carlos de Oliveira tem uma evidente filiação com as raízes populares pesquisadas e incorporadas a ela ao longo de sua vida, tendo convivido tão perto dos habitantes da zona rural, como já lembrei anteriormente¹. Por uma série de motivos, no entanto (entre eles o afã de esmiuçar o viés neo-realista de sua obra), de algum modo essa filiação acabou por ser pouco explorada por seus críticos.

A matriz narrativa de *Uma Abelha na Chuva*, romance que é considerado sua obra-prima, encontra-se em uma situação que é muito comum nas histórias reunidas nos *Contos Tradicionais Portugueses*, que é o desejo de ascensão social que muitos pais têm, quando a filha está para se casar, levando-os muitas vezes a entregar a alma ao diabo, para que esse desejo se realize, como é o caso de *O Rei soberbo*, já mencionado².

Vale notar que esse desejo está presente em todas as classes sociais. No romance em questão, temos o pai de D. Maria dos Prazeres Alva e Sancho, cujo pai era

“Pessoa, Alva e Sancho, descendente de um coudel-mor, de um guerreiro das Linhas de Elvas e primo do Bispo missionário de Couchim, [que] negociou o casamento da filha com os Sivestres do Montouro, lavradores e comerciantes: sangue por dinheiro (a franqueza de um homem sem outra alternativa); assim seja, concordou o pai de Álvaro Silvestre, compra-se tanta coisa, compre-se também a fidalguia. “(p. 894)

Em outro plano, mestre Ant3nio, pai de Clara, deseja que sua filha se case com um lavrador (“Como se um lavrador fosse um rei”, nas palavras de Jacinto). Fugir para

¹ Cf. cap. I desta tese.

² Cf. cap. II, p. 74 desta tese.

livrar-se da ira paterna é uma das importantes passagens do conto sobre a filha do diabo (Branca-Flor) já analisado³.

Percebe-se então o enraizamento do romance no imaginário popular que permeia as histórias tradicionais dos povos, de que o romance de Carlos de Oliveira seria uma glosa culta. A diferença entre essa matriz apócrifa e o romance autoral reside na complexa arquitetura na qual ele se constrói em contraste com a simplicidade e espontaneidade daquela. Os contos populares, transmitidos oralmente e só depois registrados por escrito, contam com a improvisação dos contadores e, por suas próprias características performáticas, criam muitas variantes. Um romance, ao contrário, apresenta uma versão⁴ que, no autor em questão, expressa a sua visão problematizadora e questionadora dessas tradições populares.

A figura de Maria dos Prazeres — reforçando a origem fidalga — lembra uma autêntica princesa dos contos de fada em seu palácio, ao recordar o passado:

“Perdem-se os outros a falar das chuvas arrastadas do norte: muito bem, e a minha cama de Alva?; as rendas minuciosas, o cristal, a prata, irrecuperáveis como o raio de sol filtrado pelo jardim sobre a dobra do lençol: são horas, Maria dos Prazeres; os cavalos suados por entre as árvores em flor: quem me dera que tudo isto durasse para sempre, minha filha; festas de aniversário, setenta convidados sob o lustre estelar, o pai com a taça de champagne na mão; as gravuras de caça ainda mais minuciosas do que as rendas, as louças frágeis como a espuma; e o calor do quarto; tudo tão distante, que a idéia de trocar a mobília não passava de um devaneio, sem nenhuma esperança de voltar atrás: porque não se pode, evidentemente.” (p.934)

³ Cf. cap. II desta tese.

⁴ É comum que essa versão seja alterada ao longo das reedições. Lembre-se que, no caso de Carlos de Oliveira, nova edição implica radicais transformações em relação à versão anterior, como é o caso, por exemplo, da 3ª edição de *Pequenos Burgueses*.

O contraste entre as princesas do conto maravilhoso e essa personagem está nas características de cada forma textual. No conto, por sua forma fluida e genérica, segundo André Jolles, no seu estudo sobre o que ele denomina *formas simples*⁵, a personagem não tem um perfil fechado, mas renova-se constantemente sempre que alguém narre a história. Desse modo, a princesa, como o rei e muitas outras personagens não-nomeadas, assumem um caráter arquetípico e generalizador. No caso da novela e do romance autoral, a personagem em questão é construída com riqueza de detalhes, tanto físicos e psicológicos. A descrição dos cenários é minuciosa, porque o objetivo é recriar o ambiente de luxo e riqueza anteriores à queda dos Pessoa, Alva e Sancho. Nesse contexto, destacam-se os ícones do poder perdido: o lustre estelar, a taça de champagne, as gravuras de caça, as rendas e as louças frágeis. Desse modo, a forma simples do conto maravilhoso transforma-se, ainda segundo A. Jolles, numa “forma artística”, ganhando em “solidez, peculiaridade e unidade”, mas perdendo, “por conseguinte, grande parte de sua mobilidade, generalidade e pluralidade.”⁶ As glosas cultas, ao contrário, só podem alterar-se por meio de seus próprios autores.

Do mesmo modo que as personagens, também o espaço pode ser definido como arquetípico, porque assume um caráter atemporal e não-datado, que, apesar de ambientado na Gândara, remete, segundo Alexandre Pinheiro Torres, às estruturas ainda herdadas da Idade Média.⁷ A casa de Álvaro e M. dos Prazeres é povoada dos ícones desse universo feudal nos objetos que Álvaro herda como prenda de casamento: a mesinha holandesa, meia dúzia de retratos a óleo (restos da galeria dos avós) e um velho elmo que o fidalgo, seu sogro, “garantia ter andado

⁵ Op. cit. p. 196.

⁶ Op. cit., p.197.

⁷ Alexandre Pinheiro Torres. **O movimento neo-realista em Portugal na primeira fase**. Venda Nova-Amadora:Bertrand, 1977, p. 97.

nas Linhas de Elvas, ao lado do Conde de Catanhede, com um Pessoa de Alva dentro a levar o Meneses à vitória.” (p. 907) As relíquias, símbolos do poder e da coragem, são então colocadas no meio da parede da sala grande: o elmo ao centro e três retratos de cada lado, sendo um deles do avô, que amparara o rei D. José numa grande caçada, impedindo-o de cair, ao transpor o valado de uma fossa. Essas relíquias, sobretudo o elmo, têm grande peso nas famílias tradicionais, como a dos Pessoa de Alva, funcionando de modo comparável à noqueira de **Casa na Duna**⁸, como uma “insígnia heráldica”.

É tão acachapante o peso de tais objetos que, na cena da bebedeira, Álvaro Silvestre, num acesso de fúria incontida, como se se vingasse de toda a sua carga (colocada em suas costas pelo sogro e pelo pai), acaba por espatifar os retratos com tudo que lhe vinha à mão. Os nobres e altivos rostos dos antepassados transformam-se então em *trombas*, *fuças* e *ventas*, tombando surdamente no tapete. (p. 931)

A ruína financeira que ameaçava a família, que, como se frisou, vincula-se a uma origem nobre-guerreira e eclesiástica (pilares da sociedade patriarcal), levou o pai a pactuar com o demo: sangue por dinheiro. Mas, como em todo pacto, há um preço a ser pago. Nos contos populares, a heroína é obrigada muitas vezes a morar no inferno, como no caso de *O Rei soberbo*. No romance de Carlos de Oliveira, a situação é similar: D, Maria dos Prazeres vai habitar um local que todas as descrições apontam para a figurativização de um *inferno*, assim como um *inferno* era a vida dos Sivestres, como bem sabia Dr. Neto, médico amigo da família: “no inferno, o repouso é difícil” (p. 900) e a própria D. Maria: “(...) hei-de aturar-te até ao fim da vida, até que Deus me leve deste inferno que é a tua casa.” (p.986) Não é só

⁸ Cf. cap. III. 1, p. 80 deste trabalho.

a protagonista, então, que sofre as conseqüências desse pacto, mas o próprio marido — Álvaro Silvestre — personagem ambíguo, ora demônio, ora santo (vítima de um trato do qual não participou), também vive tragicamente as seqüelas do negócio realizado por seu pai e sogro em tempos passados.

Soberba e ambição dos antepassados pesam-lhes nos ombros, O implacável destino tem de cumprir-se, já que não se podem contrariar as leis da Providência, como menciona uma filha a um rei (em *O Príncipe Pássaro*, p. 169, v. 2). E é essa culpa o eixo da narrativa. É móvel-central de suas ações, desde o início do romance, quando se desloca até a cidade de Corgos a pé, no meio da lama, para levar sua confissão escrita para ser publicada no jornal *A Comarca*: a primeira das tarefas impossíveis? Sua atitude, de caminhar na lama de sua casa, no Montouro, até Corgos, lembra em certa medida a atitude das personagens dos contos de fada que, por violarem uma regra (geralmente movidos pela curiosidade), têm de resgatar sua culpa até gastarem botas de ferro, cobre ou chumbo.⁹

Nessa confissão (p.884), expõe Álvaro Silvestre o relatório de suas culpas. O curioso é que, sendo uma confissão de nítido cunho religioso, ele a entregue a um jornalista e não a um padre :

1. ter roubado aos homens na terra e a Deus no céu a esmola dada à santa (Senhora do Montouro);

2. ter roubado no balcão, nas feiras, na soldada dos trabalhadores;

⁹ É o que ocorre nos inúmeros contos do ciclo do noivo-animal, como o *Conde Infante-Lagarto*. (v.2)

3. ter roubado o irmão, vendendo suas terras sem o seu consentimento. Faz a ressalva de que só agiu assim por instigação de sua mulher, como se isso lhe servisse de atenuante e encerra: “A remissão começa por esta confissão ao mundo. Pelo Padre, pelo Filho, pelo Espírito Santo, seja eu perdoado e por quem mais mo puder fazer.”

O começo da expiação está, pois, na *confissão pública*, conforme exige a tradição judaico-cristã, de acordo com a qual, sem o reconhecimento público, verbalmente expresso, o remorso não só continuará pesando, mas ainda continuará surtindo efeitos maléficos. Assumir a culpa diante de um juiz — o povo da região — esse é o objetivo de Alvaro Silvestre. A ironia está no fato de que, fazendo as vezes do juiz, o jornalista trabalha num jornal que se intitula *Comarca*, reunindo, nessa situação, a culpa civil à religiosa.

Incapaz de assumir sua própria culpa, incriminando a mulher como autora moral dos delitos, age de modo semelhante no final, quando, ao denunciar o cego santeiro, tenta inutilmente eximir-se da responsabilidade no assassinato do cocheiro:

“Atascava-se contra vontade no problema: se não tivesse falado ao velho, o ruivo estaria vivo a estas horas; verdade seja que o cego chegou às do cabo lá por sua conta, mas o impulso inicial do crime onde é que pode procurar-se? Na conversa, na denúncia que lhe fiz.” (p.980)

A atitude de Silvestre, apesar da suposta seriedade de sua intenção, desperta, entretanto, espanto no jornalista, seja pela inadequação do lugar onde ele pretende entregá-la (uma redação de jornal), seja pela atitude visivelmente perturbada do autor da confissão (entre bêbado e aparvalhado), seja pelas próprias circunstâncias do ato (uma tarde chuvosa de outubro, o caminho pela lama). A descrição mesma de Álvaro o desautoriza: gordo, baixo, de passo molengão,

samarra com gola de raposa, muito limpo (como se isso atenuasse o remorso), botas todo enlameadas, andar bamboleante, dando a impressão de vacilar a todo momento. (p.881)

Contrastando com a figura de Silvestre, surge a de Jacinto, o cocheiro, que os traz de volta à residência, descrito em várias passagens como se assemelhando a uma *moeda de oiro*, *homem de oiro*, *pedra doirada*, etc. Ressalte-se que o cocheiro é ruivo, o que poderia justificar o emprego dessas metáforas. Mas essas repetições, no contexto em que aparecem, acabam por ressaltar sua figura idealizada¹⁰ em contraste com o aspecto grotesco e rude de Álvaro Silvestre:

“(...) cravou [M. dos Prazeres] os olhos no cocheiro, inteiriço como um bloco, atento à noite e à estrada: ou então aquilo, homem devia-o ser aquele pedaço de pedra doirada que a treva contornava, luminoso e rude, homens aliás eram aos pontapés, mas tinha calhado em sorte o gebo que ali ia abatido no banco da charrete (...)” (p. 895)

Silvestre, de andar oscilante e corcunda (“gebo”), “mão sapudas” (p.984) e coxo, aproxima-se de Lobisomem, do “homem dos matos” (*Casa na Duna*) e de Raimundo da Mula (*Pequenos Burgueses*)¹¹; é semelhante à representação do diabo no filão popular, tal como foi descrito por C. Roberto Nogueira¹²:

“Outra característica desenvolvida na tradição popular é que o Diabo é coxo, como resultado de um ferimento recebido quando foi precipitado dos céus. Disso resulta a crença de que se o corpo de uma criança é defeituoso, isso é um claro sinal da deformação de toda a sua natureza, crença que é

¹⁰ Na leitura de Pedro Serra (Notícias de Luanda. In: op. cit., p. 112): “No que tem de aliança de *vontade* e cultura aristocrática, aos olhos de D. Maria dos Prazeres, Leopoldino seria a realização da Utopia. Digamos que a aliança falhada entre ‘sangue’ e ‘dinheiro’, e que se queria consumada com o casamento com Álvaro, teria no devaneio uma compensação.”

¹¹ Pode-se lembrar também do Mestre Amaro (de *Fogo Morto*, de José Lins do Rego), em que essa personagem, um seleiro vítima de uma doença hepática, fruto da longa convivência com o seu material de trabalho, tinha o costume de andar pelos matos à noite, o que lhe valeu o apelido de Lobisomem.

¹² Op. cit., p. 68.

levada para o cotidiano, em prejuízo de homens e mulheres que serão levados à justiça como agentes do Diabo unicamente por possuírem deformidades físicas, deduzindo-se de sua monstruosidade material a sua monstruosidade espiritual”.

Até a sua voz, áspera e desagradável “como ouvir um raspar de unhas sobre vidro” (p. 955) lembra a voz do demo, que tem, segundo a tradição, uma voz cavernosa e medonha. E é assim que ele é retratado, por exemplo, no filme ***Auto da Compadecida***, de Guel Arraes (2000), baseado na peça de Ariano Suassuna. Segundo ainda Carlos Roberto Nogueira, o diabo e seus comandados, em representações feitas a partir do século XII,

“(...) possuíam vozes bastante peculiares. Elas soavam ásperas, ou agudas e penetrantes, e eram difíceis de entender, pois eles falavam como se suas bocas estivessem dentro de um barril ou um jarro, produzindo um efeito oco e abafado.”¹³

O diabo da tradição popular, como constatei¹⁴, possui duas caracterizações básicas: do “pobre-diabo”, inofensivo e até bondoso e justo, ao rico e altivo cavaleiro¹⁵. A personagem de Álvaro Silvestre, por sua caracterização grotesca e — para M. dos Prazeres — repulsiva, que de um lado inspira pena e, de outro, ódio, alia os dois lados da representação do diabo popular¹⁶. Não se pode esquecer seu vínculo aos donos do poder, sendo ele próprio um rico lavrador e

¹³ Op. cit., p. 62.

¹⁴ Cf. cap. I. 2. 1 desta tese.

¹⁵ De acordo com Consiglieri Pedroso, o “Diabo (pelo menos o genuinamente popular) pode ter por vezes tais rasgos de generosidade e cavalheirismo, seja-nos relevada a expressão, que chegam mesmo dentro de certos limites a preparar-lhe na tradição popular uma meia redenção.” (O Diabo. Op. cit., p. 239-272.)

¹⁶ Na leitura cinematográfica de Fernando Lopes, o diabo é sobretudo identificado ao santeiro cego, e isso se ressalta na cena em que pactua com seu aprendiz Marcelo, como destaca Sérgio Paulo G. de Sousa: “De resto, já tínhamos uma colagem do cego à figura do diabo. Para lá do olhar ardente, a cena em que convence o servente (Carlos Ferreiro) a ajudá-lo, para vingar o prejuízo da desonra, passa-se num simulacro do inferno: uma espécie de caverna com uma fofalha que o servente Marcelo, com uma pá, não cessa de alimentar. Que faz aqui a Bíblia? Na pista da leitura ‘patriarcal’ que o filme sublinha do livro, engrena, como texto fundacional que é, uma proximidade às origens do mundo, quando o poder do Pai foi desafiado e a sua lei violada.” (“Ética do Olhar” e Pollini. In: SERRA, Pedro (org.). Op. cit., p. 144.

comerciante, expoliador dos pobres, como admitiu em sua confissão. Esse aspecto maléfico, no entanto, é em muitas passagens atenuado pelo drama vivido por ele durante os dois dias em que se desenrola o conflito, desde sua tentativa abortada de confessar as próprias culpas até o assassinato do cocheiro e posterior suicídio de sua noiva que ocorrem no final. Na tessitura desse drama, avulta sua posição de vítima, mais do que algoz, o que de certo modo ameniza o aspecto diabólico de sua personalidade. De resto, como concluiu Américo António L. Diogo¹⁷, ele não é o único culpado, já que se insere em toda uma “sociedade vendida ao diabo, ou seja, às instituições e à moral corrente.”

No contexto em que aparecem os dois personagens, uma noite escura e tempestuosa, sobressaem as imagens do cocheiro Jacinto como a do Bem, e a de Silvestre, como a do Mal. Não se deve porém aí enxergar uma visão maniqueísta, que opusesse padrões a empregados, já que a complexidade das personagens, sobretudo a de Álvaro Silvestre, ultrapassa essa perspectiva. Nuno Júdice associa essa passagem do romance por um lado “à viagem para o inferno — saída do mundo ‘real’ de Corgos para voltar ao mundo infernal do Montouro, da Casa — por outro lado não deixa de lembrar Murnau, no *Nosferatu*, quando o protagonista é levado de carruagem para o castelo de Drácula¹⁸. Nesse sentido já aponta o autor para um desvio do texto linearmente realista (se é que tal texto existe, ressalva ele). Ou então, se a casa não for o inferno, ela é certamente um túmulo e os seus habitantes já serão, apesar do medo da morte de Álvaro Silvestre, figuradamente

¹⁷ Trabalhador Ilegal. In: SERRA, Pedro (org.). Op. cit., p. 184.

¹⁸ Nuno Júdice, Carlos de Oliveira: viagem à roda de uma colméia. <<<http://www.instituto.camoes.pt/arquivos/literatura/carlosoliveira.htm>>> Acesso em: 23 jan., 2005.

enterrados vivos: “A casa continuava silenciosa, como um jazigo enorme, de paredes altas.”¹⁹ (p. 984)

De fato, toda a viagem desenvolve-se num ambiente fantasmagórico, em que as recordações dos protagonistas misturam-se às visões (reais?) da égua e do cocheiro, até que, num surto diabólico (como se se vingasse de todo seu passado), D. Maria dos Prazeres chicoteia ferozmente a égua que tinha se ferido num barranco, realizando um desejo, que, no final do romance, é reprimido, de chicotear a multidão de camponeses que se acotovelava diante de sua casa depois do crime. O aspecto terrível e diabólico da fidalga nessas cenas convive lado a lado com a beatice das mulheres do campo no seu desejo de encomendar a mestre António a nova imagem de Nossa Senhora do Montouro que pretendia oferecer à igreja nos festejas da santa.

Não se pode deixar de recordar também o seu caráter autoritário que, tomando lugar do marido nas decisões que ele próprio não seria capaz de tomar, assusta o jornalista da *Comarca* (no início do romance), enfrenta o regedor (no final, quando vai a sua residência para investigar o crime), espanta violentamente o bando de lavradores, levando o marido a murmurar: “Que mulher, santo Deus.” (p.991) Vislumbra-se nessas ações o retrato que os contos tradicionais fazem da mulher, não só a teimosa, como também a má (“daquelas que têm o cabelinho na venta”) (*Manhas, Patranhas e Artimanhas*, p.67, v.1) É nessa fonte popular que se inspiram muitos romancistas e mesmo dramaturgos de todos os tempos e todas as épocas, aí incluídos os portugueses.

Os contos tradicionais desenham um extenso quadro da sociedade em que o papel feminino se relaciona à posição social, que varia da camponesa à rainha. Os títulos dos contos ressaltam insistentemente seus comportamentos: “a

¹⁹ Cf., a esse respeito, o ensaio de Pedro Serra (Notícias de Luanda. In: Op. cit., p. 102.)

preguiçosa”, a desmazelada”, “a gulosa”, “a infiel”, “a que cegou o marido”, além das já mencionadas “má” e “teimosa”. Não há preocupação em se construir um retrato complexo e multifacetado, esférico, na terminologia de E. Forster²⁰, como o que se verifica na construção da protagonista de *Uma Abelha na Chuva*, que — como seu marido — também possui uma faceta angelical e outra que é demoníaca. Mas essas facetas não se opõem de modo esquemático, são na verdade nuances de alguém que vive um tenso momento dramático, que começa nas suas andanças atrás do aparvalhado marido, passa pela cena da desavença com ele, da descoberta da autoria do crime cometido em sua casa e termina na tentativa de tudo ocultar em nome da preservação da ordem familiar, no tradicional serão com os amigos.

Em várias passagens, Álvaro Silvestre tem visões do inferno²¹ e nessas visões a mulher aparece como uma alma condenada, como no início do capítulo XIII (p. 927-928): “Não quis abrir os olhos. Com certeza as chamas envolviam-na e ela gritava, a insultá-lo, mas eu amo-a apesar de tudo, amo-a tanto que não posso vê-la no inferno, sufocada, perdida”, ou o próprio demônio cavalgando:

“(…) e cerrou as pálpebras, apertou-as brutalmente; formas convulsas começaram a crescer do mundo turvo que se abriira nele às palavras do médico, com a ajuda do brandy, estranhas metamorfoses, cavalos de armas ardentes desgrenhadas, e lá vinha a mulher sobre o xairel e a sela das visões, trazia reflexos de fogo nos cabelos, era uma amazona galopando através de labaredas; à esteira da amazona cavalgavam os outros, o padre Abel, a D. Cláudia,

²⁰ Cf. cap. I., p. 23 desta tese.

²¹ Na sinonímia popular portuguesa, o inferno é chamado de *Caldeira de Pedro ou Pêro Botelho*, segundo Consiglieri Pedroso: “O Inferno é representado como uma cova ou grande abertura, mas noutras lendas esta abertura, que pela imaginação popular aparece localizada em diversos sítios, representa apenas a entrada do Inferno, que fica mais para o centro da terra, e onde perpetuamente arde um fogo abrasador. Quando o Diabo sai para vir à superfície da terra fazer os seus malefícios, espalha-se na atmosfera um forte cheiro a enxofre e outras substâncias resinosas. É também no Inferno onde as almas condenadas estão a ferver numa caldeira (daqui o nome de *Caldeira de Pêro Botelho*), e conforme outras versões a arder a fogo lento ou no meio de labaredas.” (Op. cit., p. 242-243.)

a D. Violante, o dr. Neto e ele próprio; acometiam-nos chamas ácidas de enxofre, torciam-se entre um fumo negro, miseráveis, desfeitos, caluniados. Estavam todos no inferno.” (p. 920)

Compare-se essa visão da mulher, com reflexos de fogo no cabelo, as chamas de enxofre, com esta cena do Apocalipse bíblico²², para se encontrarem evidentes semelhanças entre elas: “Os quatro anjos, que estavam prontos para a hora, o dia, o mês e o ano, foram então libertos para matar a terça parte dos homens. O número de cavaleiros do exército era de duzentos milhões: ouvi bem seu número. Na minha visão [do apóstolo João], os cavalos e os cavaleiros tinham este aspecto: vestiam couraças de fogo, de jacinto e enxofre; a cabeças dos cavalos era como de leão e de sua boca saía fogo, fumaça e enxofre.”

Para deixar visível essa comparação:

<i>APOCALIPSE BÍBLICO</i>	<i>VISÃO DO INFERNO EM UMA ABELHA NA CHUVA</i>
<p><i>A CABEÇA DOS CAVALOS ERA COMO DE LEÃO</i></p> <p><i>[OS CAVALOS E OS CAVALEIROS] VESTIAM COURAÇAS DE FOGO</i></p> <p><i>E DE SUA BOCA [DOS CAVALOS] SAÍA FOGO, FUMAÇA E ENXOFRE</i></p> <p><i>OS QUATRO ANJOS (...) FORAM ENTÃO LIBERTOS</i></p> <p><i>O NÚMERO DE CAVALEIROS DO EXÉRCITO ERA DE DUZENTOS MILHÕES</i></p> <p><i>[OS CAVALOS E OS CAVALEIROS] VESTIAM COURAÇAS (...) DE JACINTO E ENXOFRE</i></p>	<p><i>FORMAS CONVULSAS</i> <i>MUNDO TORVO</i> <i>ESTRANHAS METAMORFOSES</i></p> <p><i>CAVALOS DE ARMAS ARDENTES</i> <i>DESGRENHADAS</i></p> <p><i>A MULHER SOBRE O XAIREL E A SELA DAS VISÕES</i></p> <p><i>REFLEXO DE FOGO NOS CABELOS</i></p> <p><i>AMAZONA GALOPANDO ATRAVÉS DAS LABAREDAS</i></p> <p><i>CAVALGAVAM OS OUTROS: O PADRE ABEL, A D. CLÁUDIA, A D. VIOLANTE, O DR. NETO E ELE PRÓPRIO [ÁLVARO SILVESTRE]</i></p> <p><i>CHAMAS ÁCIDAS DE ENXOFRE</i> <i>FUMO NEGRO</i> <i>MISERÁVEIS, DESFEITOS, CALUNIADOS</i></p>

²² Apocalipse, 9(15-17) *BÍBLIA DE JERUSALÉM*. São Paulo: Paulinas, 1991.

Observe-se, nesse cotejo, a reiteração dos elementos *fogo* e *enxofre*: duas vezes cada um no texto bíblico e a reiteração da imagem, no texto de Carlos de Oliveira, por palavras do mesmo campo semântico (*ardentes, labaredas, chamas, fumo negro*). Os personagens bíblicos, que compõem uma imensidão de seres (*duzentos milhões*), resumem-se, na visão de Álvaro Silvestre, ao ambiente familiar dos serões, tendo ele incluído nela personagens que, no contexto do romance, ou se desvinculam totalmente de uma conduta reprovável, como D. Cláudia, ou são refratários à religiosidade, como Dr. Neto, todos eles, porém, definitivamente conspurcados (*miseráveis, desfeitos, caluniados*) por uma culpa ancestral. É aí então que se compreende a arguta interpretação de Maria Alzira Seixo²³ de que esse romance se define por um processo corrosivo, em que o *mel* transforma-se em *fel*.

À miragem do inferno contrapõe-se muitas vezes a visão paradisíaca da infância em que: “Tudo pareceu cândido e simples como outrora, quando na concha do céu a claridade nascia com a sua brancura de espuma.” (p.946) Ressalte-se que a idéia de *claridade* está presente também no nome *Clara*, amante de Jacinto, a principal vítima do crime cometido por seu pai e seu empregado Marcelo, levando-a ao gesto extremo de (mesmo grávida) jogar-se num poço no final do romance²⁴.

²³ **Uma Abelha na Chuva**: do mel às cinzas. In: **A palavra do romance**. Ensaios de genealogia e análise. Lisboa: Horizonte Universitário, 1986, p. 113.

²⁴ Note-se que essa visão paradisíaca está sempre relacionada à memória de um passado perfeito que, pelo menos durante um tempo, oblitera o presente corrompido. Segundo Gilbert Durand (**As estruturas antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.): “(...) a memória, permitindo voltar ao passado, autoriza em parte a reparação dos ultrajes do tempo. A memória pertence de fato ao domínio do fantástico, dado que organiza esteticamente a recordação. É nisso que consiste a sua ‘aura’ estética que nimba a infância; a infância é sempre e universalmente recordação da infância, é o arquétipo do ser eufêmico, ignorante da morte, porque cada um de nós foi criança antes de ser homem (...). A nostalgia da experiência infantil é consubstancial à natureza do ser.” (p. 402)

Esse crime, por sinal, é fruto do segundo pacto com o demônio que se narra em ***Uma Abelha na Chuva***, pacto este travado sem muitas hesitações ou rituais por parte de Marcelo, que gosta de Clara e vê, no assassinato de Jacinto, a possibilidade de casar-se com ela. Deve-se notar, porém, que um terceiro pacto, ainda que não explícito, já havia sido estabelecido entre Mestre Antônio e D. Maria dos Prazeres, no momento em que aquele troca seu ofício de simples oleiro pelo de santeiro, com nítidas vantagens em relação ao anterior: encomendas fixas, valorização das obras produzidas, etc. , conforme a seguinte fala de D. Maria dos Prazeres confirma:

“- A imagem é de tamanho natural. Dos ombros da Virgem desce um grande manto, que há-de ser todo a ouro e branco. O Menino ao colo, meio agasalhado nas dobras do manto. O rosto da santa, que está quase acabado, é um primor. O padre Abel verá. “ (p. 909)

A cena do assassinato e posterior transporte do corpo até as dunas, para ser jogado no mar, ainda que tenha traços cômicos, como já apontou o ensaio de Beatriz Mendonça de Lima²⁵ , cria nova atmosfera apocalíptica, em que, nas palavras do narrador, o demônio parece à solta pelas dunas (p.964), tal a tempestade de raios que se arma nesse cenário: “O fogo lambia a tempestade baixa como faz à lenha húmida, sem a queimar. Parecia o fim do mundo.” (p.969)

E, no meio da tempestade, como Jesus abandonado no deserto clamando a Deus, Marcelo chama tanto por seu mestre como por Clara, como se apelasse a Nossa Senhora, a Compadecida: “Um bicho acoitado a fugir, mestre, mestre, o instinto de conservação, o resíduo do sonho, Clara, Clara.” (p.970)

²⁵ Cf. cap. 1. p. 18 e seguintes desta tese.

Segundo José Gomes Ferreira, no posfácio ao primeiro volume dos ***Contos Tradicionais Portugueses***, os inúmeros crimes que ocorrem nessas narrativas (irmãos, mães e pais que se assassinam uns aos outros) revelariam o desejo (muitas vezes oculto, como mostrou a análise psicanalítica de Bruno Bettelheim) de matar, a poesia secreta presente nesse desejo que é “latente em todos os homens, e impossível de reprimir ou disfarçar em obras de arte tão próximas dos instintos.” (p. 497, v.1) São também frutos das forças dos instintos, da luta entre sentimentos contraditórios, os pactos que se verificam em ***Uma Abelha na Chuva*** e não apenas das lutas entre classes sociais que os neo-realistas retrataram em seus romances.

A abelha, símbolo da aplicação, organização e pureza²⁶, remete ao mundo irrecuperável da infância perdida de Álvaro Silvestre, mundo idealizado da Gândara de criança, livre da condenação do fogo, que funciona como contraponto ao inferno de sua vida. A cena final do romance, em que a abelha se afoga na enxurrada, consagra a sua destruição física e a destruição moral de Álvaro Silvestre, que termina o romance com outra grave culpa a remoer. A abelha, porém, tem o poder de morrer (no inverno) e renascer (na primavera), transformando-se, por seu trabalho incansável, no símbolo da esperança. Não é, portanto, totalmente negativa essa cena final e abre-se a possibilidade de o destino dessa personagem ser redimido, hipótese corroborada pela profunda crise de consciência que acomete Álvaro no início do capítulo XXVIII:

“Pareceu-lhe de tamanha evidência a sua responsabilidade moral no crime que se espantou de a não ter reconhecido

²⁶ ***Dicionário de Símbolos***. (Herder Lexicon. Op. cit., p. 9.)

no primeiro instante. Ergueu-se, bateu com os punhos fechados na cabeça:

- Mataram-no e o culpado fui eu.

O despertar, à parte o passageiro alívio inicial de quem foge às forças terríveis e obscuras do sono, aniquilou-o:

- Sem dúvida, fui eu.” (p. 983)

A hipótese, porém, fragiliza-se (mas, friso, não é eliminada) em face do retorno à tibia habitual: novamente a visão do inferno (“As mãos sapudas agora uma na outra, o entrechocar convulsivo dos queixos, as orações despedaçadas entre os dentes; e o inferno, os caldeirões de enxofre, o lume sem remédio. Todo ele tremia; a barba de dois dias azulava-lhe o rosto, flácido.”, p. 983), novamente a procura da bebida (“Correu à garrafeira e pôs à boca o primeiro gargalo que apanhou.”, p. 984) e novamente o apelo desesperado à mulher (“- Tens de me ouvir, porque podem matar-me e eu não quero morrer com este peso na consciência.”, p. 986).

Esse inseto, segundo João Camilo dos Santos²⁷, seria uma metáfora do destino do homem: “oprimido por forças que lhe são superiores e a que não pode resistir, forças que o autor identifica com as paixões humanas numa sociedade sem moral e dominada pelo egoísmo e crueldade do liberalismo econômico”. Essa interpretação, de cunho determinístico, identifica Clara e Jacinto (macho/fêmea, abelha/zângão²⁸) como vítimas de um sistema opressor, representado pelos patrões (Álvaro/M. dos Prazeres). Nesse caso, porém, o romance esgarça os maniqueísmos dos contos populares, na medida em que não há vencedores: os quatro terminam

²⁷ Em seu estudo: Carlos de Oliveira. Os romances e outros textos em prosa. Fichas para um dicionário do neo-realismo. *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*. Lisboa – Paris: Centro Cultural Calouste Gulbenkian, 1988, p. 613.

²⁸ Se Jacinto simboliza o zângão, cumpre o destino dos machos, que morrem depois de fecundarem as fêmeas.

sendo, em diferentes medidas, vítimas das suas paixões²⁹. E essa condição abrange também os autores materiais do crime (Mestre António/Marcelo), presos no final.

Todas as personagens são marcadas pela esterilidade: Álvaro e Maria dos Prazeres (note-se aí ainda mais forte a ironia do nome) não têm filhos; D. Violante e Padre Abel são supostamente irmãos (ou amancebados, de acordo com os boatos), impedidos, portanto de se relacionarem e gerarem frutos (seja pela Igreja, seja pela sociedade); D. Cláudia e Dr. Neto têm o casamento eternamente adiado pela possibilidade de degeneração da prole (ele seria portador de sífilis e ela, de frágil constituição física: “(...), pois bem, casamo-nos e depois que filhos deitaremos no mundo? , p. 914).

Sintetizando e concordando com Francisco Cota Fagundes³⁰:

“No fundo – e aqui começa-se a antever o carácter universalista do romance – não se trata de *uma*, mas sim de um microcosmo de *abelhas* humanas na chuva. Em termos bíblicos, e ainda adequados ao simbolismo da obra, Deus ‘manda a chuva sobre o justo e o injusto’ (Mateus, v. 45)”.

Ao lançar as luzes sobre os burgueses, Carlos de Oliveira acaba por expor com mais força a situação de penúria dos camponeses oprimidos, que são os protagonistas de grande parte dos contos anônimos. É a alma do povo, temente a Deus e ao Diabo, que se revela na obra desse autor português, alma cuja face se dá a conhecer nesse mundo povoado de crenças e credices, mistérios e prodígios que compõem o imaginário português e mundial.

²⁹ É sem dúvida fora de qualquer comparação o “castigo” que cada qual sofre por seus erros: da crise de consciência (se é que há, por parte da classe burguesa) ao assassinato ou suicídio (em que as vítimas/bodes expiatórios são representantes do povo).

³⁰ Tese e simbolismo em *Uma Abelha na Chuva. Colóquio Letras*, nº 58, nov. 1980, p. 21.

***Reiterando: Carlos de Oliveira e
as tradições populares***

O episódio da panela de ouro

**PELA PARTE NO TODO, A EXEMPLAR ESTRUTURAÇÃO DAS TRADIÇÕES
POPULARES**

Na arquitetura ficcional de Carlos de Oliveira, alguns capítulos, se analisados isoladamente, podem ser tomados como uma mininarrativa, unidade ao mesmo tempo integrada ao todo do romance e destacável em sua singularidade ou até exemplaridade, se a associarmos a uma das características principais dos contos tradicionais¹. Os episódios escolhidos para análise encaixam-se nessas características porque se vinculam ao contexto mágico criado pelo narrador do conto tradicional que aglutina em torno de si as atenções de uma platéia ávida por satisfazer o prazer lúdico que a vincula a uma comunidade com a qual compartilha uma ideologia.

Nesses miniepisódios, constatam-se as características normalmente atribuídas aos contos, quais sejam, a linearidade e a concentração, que combinam com o estilo enxuto de Carlos de Oliveira. Essa redução leva em muitos casos à tensão temporal em que a ação freqüentemente se desenrola: em algumas horas ou até minutos. Com o conto popular², os capítulos dos romances de Carlos de Oliveira compartilham muitas vezes o número reduzido de personagens escassamente caracterizados, correspondendo a *tipos*, que contrastam com os perfis

¹ Maria Emília Santos Zacari, em sua Dissertação de Mestrado (***Reflexões sobre o foco narrativo em três romances de Carlos de Oliveira***. São Paulo:USP, Dissertação de mestrado, 1992), denomina esses episódios como “histórias que o povo conta”: “Trata-se da inserção de micro-narrativas, de caráter fantasioso e, ou, do domínio do fantástico, que se espalham entre o povo, sem que se possa explicá-las plenamente. Desprovidas de um nexos sintático com o restante da narrativa, mantêm todavia com ela um nexos semântico, denunciando o espírito simultaneamente mítico e socialmente alienado do homem rural português.” (p. 84) Essa é certamente uma característica do povo português que se estende a todas as populações rurais do planeta: são os famosos *causos*.

² A esse respeito, conferir os verbetes *conto* e *conto popular*, do ***Dicionário de Narratologia*** de Carlos de Oliveira e A. Cristina M. Lopes. 4 ed. Coimbra:Almedina, 1994, p. 75-83.

complexamente construídos das personagens centrais. Essas personagens-tipo, no geral, atuam apenas como suporte de alguma ação “bastante concentrada em torno de uma peripécia particular.”³ São as condições que vinculam esse gênero às suas raízes orais.

É o caso, por exemplo, do capítulo XIX de *Casa na Duna*⁴, que trata do episódio da panela de ouro encontrada nas terras do comerciante Miranda por um de seus trabalhadores, de nome Tendeiro⁵. Esse capítulo tem sua inspiração em toda uma tradição mítico-religiosa-popular⁶ que, na coletânea de Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira, encontra duas versões populares nos contos *O cego e o mealheiro* (p. 117-118, v. 1) e *As barras de ouro* (p. 340-342, v. 1). Há uma outra versão nas *Glosas Cultas dos Temas Populares: O Tesouro* (p. 499-504), conto de Eça de Queirós sobre o mesmo tema: a *cobiça*.

O episódio, que não ocupa mais do que três páginas de *Casa na Duna*,⁷ ocorre logo depois do que trata da “aparição dos matos” e parte, assim como o anterior, de um boato, dessa vez sobre a existência de tesouros escondidos da época de Napoleão Bonaparte. Ao mandar os jornaleiros escavarem a terra, Miranda presencia então um deles – o Tendeiro - a anunciar: “Estou rico, estou podre de rico, estou milionário.” (p. 677) O que se segue daí é, como se poderia prever, uma disputa a respeito da posse de tal panela. O dono das terras – já tendo se mostrado,

³ Op. cit., p. 79.

⁴ Carlos de Oliveira. Op. cit., p. 677-682.

⁵ Note-se que “tendeiro” é um dos nomes populares do diabo, segundo o dicionário. Em *Etnografia Portuguesa*. (Op. cit.), “tendeiro” tem o significado de medo das crianças.

⁶ Entre as matrizes desse episódio, Geraldo Nogueira de Amorim (*Usina e Casa na Duna: Fronteiras Culturais e Literárias*. São Paulo:USP. Tese de Doutorado, 2003) cita o mito do rei Midas, o Velocino de ouro, a comédia *Aululária* (de Plauto), *O Avarento* (de Molière), *O Tesouro do Mujique* (recolhido por Propp). Poderia se acrescentar a essa lista também a fábula da “Galinha dos Ovos de Ouro”, o conto “As três maçãzinhas de ouro” e a procura do Santo Graal, entre tantas outras fontes que inspiraram os artistas dos mais variados tempos e espaços.

⁷ Cf., nos anexos: esse capítulo, os contos populares e *O Tesouro*, de Eça de Queirós.

em outros episódios, usurpador e avaro – naturalmente assume-se como merecedor de toda a fortuna, reservando ao empregado apenas uma “mancheia”. A querela termina com a tentativa de assassinato (por estrangulamento) do patrão, salvo a tempo por outros empregados.

Ao incorporar esse episódio ao romance, Carlos de Oliveira dá destaque a uma situação que permeia não só esse, como outros romances do autor: a disputa pela riqueza alheia. O conflito central de ***Alcateia***, por exemplo, origina-se daí: quem ficaria com as terras do bandido Lourenção, que não deixara herdeiros, após sua morte? Em ***Casa na Duna*** apresenta-se o problema nas várias instâncias da narrativa, das personagens centrais às secundárias: no desejo de Mariano Paulo de se apoderar das terras do Guimarães, na ânsia do comerciante Miranda de abocanhar as lavouras improdutivas dos trabalhadores da Gândara.

O capítulo oscila entre o trágico e o cômico, enfatizando as reações das personagens diante do fato inusitado ocorrido “por uma tarde de sol”:

O Tendeiro: “(...) deu um grito, atirou a enxada fora e começou às cambalhotas.”

Miranda: “(...) e o coração bateu-lhe no peito como um sino; ia caindo redondo no chão.”

Os camponeses: “(...) continuaram no mesmo sítio, mudos, com os olhos encadeados pelo oiro.” (p. 677-678, grifos meus)

Diante da intenção do patrão de apoderar-se injustamente de toda a riqueza, o empregado tem uma reação violenta. Cria-se uma atmosfera de tensão que culmina na descrição da grotesca figura do Miranda sendo estrangulado pelo Tendeiro:

“Os pinhais, a aldeia, o céu, desapareceram. Ficou apenas à sua frente o pescoço gordo do Miranda. O pescoço engordou mais, e mais, e mais. Deitou-lhe as mãos calosas,

apertou. A carne branca, flácida, fez-se vermelha; fez-se roxa; e não chegou a fazer-se negra porque o Tendeiro foi agarrado a tempo. Largou o pescoço do patrão com desgosto e pôs-se a chorar.” (p. 678-679)

Sintetiza-se, nessa cena expressionista, uma raiva ancestral, fruto de séculos de opressão, representada metonimicamente pelo pescoço branco e gordo do patrão. Num contexto em que as personagens estão no limiar da sub-humanidade, ressalta-se, em vez disso, a brutalidade das condições sócio-econômicas.

O que se segue a essa cena é a tentativa de reanimar o Miranda, quebrando, por meio do humor e do coloquialismo dos diálogos, o trágico da situação:

“Justino apontou o corpo do Miranda e gracejou:

-Salvámos-lhe a vida, que diabo, sempre temos direito a uma moeda.

(...)

O Tendeiro enfiou as libras nos bolsos do colete e indicou o Miranda:

- Se calhar, matei-o.

O Catrouxo pegou outra vez na bilha:

-Descansa que ele ressuscita.

Despejou a água toda, do mais alto que pôde, e o Miranda estremeceu. Daí a nada abria os olhos, devagar. Os jornaleiros consolaram-no:

- Vá lá que andou com sorte. O tipo ia-lhe dando cabo do canastro.” (p. 679)

E, por fim, a repercussão da descoberta:

A notícia correu. O chão da gândara, bastava esgaravatar no sítio certo e aí estavam as minas ao sol. Pesquisadores surgiram dum instante para o outro, cavando noite e dia, revolvendo o areeiro. A bruxa do Albocaz sugerira os poços, as paredes velhas, como esconderijos:

- Procurem nas rachas dos adobos.” (p. 680)

Comparece nesse episódio outra das tantas figuras do imaginário popular: a bruxa de Albocaz, adaptada, como sempre, ao contexto rural da Gândara, com suas areias e casas de adobe, tão bem descritas e fotografadas no estudo de Vital Moreira: “É essencialmente camponês o universo ficcional de Carlos de Oliveira. Assim era na realidade o mundo gandarês nos meados do século passado.”⁸ Essa figura soma-se a tantas outras em suas obras, além da já citada personagem do Lobisomem: a doida de Fonterrada (**Alcateia**), o bruxo dos Moirões (**Pequenos Burgueses**), os quadrilheiros e vagabundos (representados por João Santeiro e seus sequazes de **Alcateia**), todos eles figuras arquetípicas e ao mesmo tempo tipicamente portuguesas em suas caracterizações.

Entrelaçam-se portanto, nesse episódio, o *anedótico*, o *maravilhoso* e o *moral*, as três vertentes do conto popular e folclórico. Certamente se classificará como humorística não só a procura pelo ouro empreendida pelos pesquisadores (e até mesmo pelo Lobisomem, que, com tal objetivo, pede a enxada a Mariano Paulo) como também o final do capítulo que enfoca a convalescença do Miranda, examinando fascinado sua riqueza:

“O Miranda convalescia. Sentava-se na cama e ordenava à mulher:

- O baú para aqui.

Mexia e remexia as libras, pegava nelas, atirava-as nos ar, deixava-as cair no cobertor. O cintilar rumoroso das moedas fascinava-o. Depois, contava-as cuidadosamente e propunha:

- Vê lá se acertas quantas são.

A mulher fitava aquele fulgor e arriscava:

- Talvez um cento, talvez mais.

O Miranda sorria:

⁸ Vital Moreira. **Paisagem Povoada: a Gândara na Obra de Carlos Oliveira**. Coimbra:Imprensa de Coimbra, Lda, 2003, p. 26-27.

- Nem tanto, alma de Deus. Corta-lhe um pouco e torna a dizer.” (p. 681-682)

No que se refere ao desfecho moral, próprio dos contos exemplares, o que se nota, no capítulo em questão, é a inversão irônica da sentença, já que é o padre Alípio, típico representante do comprometimento da Igreja com o poder econômico, quem aconselha:

“ – Se houver ouro na terra, deixem onde está. Quero almas limpas de cobiça. O verdadeiro ouro é Cristo.” (p. 682)

Confronte-se esse final com o conto *O Inferno* (p. 49-50, v.2), versão tirada de Ataíde de Oliveira, que apresenta dois sujeitos que encontram um saco de dinheiro e, na disputa pela riqueza, terminam mutuamente assassinados. Antes, haviam sido advertidos por Cristo (“Não vão por essa estrada que vai parar no inferno.”), mensagem que, no final, se confirma com a lição: “E assim se realizou a profecia do Divino Mestre: ambos caíram no inferno da ambição.”

Verifica-se desse cotejo que, enquanto o conto popular valoriza a sabedoria cristã a partir de seu primeiro Mestre, Jesus Cristo, o texto literário insinua o desvirtuamento dessa sabedoria, ao colocá-la na boca de um mensageiro do Mestre, padre Alípio, que, sendo representante de uma instituição que deveria sustentá-la, em vez disso a deturpa, ao fechar os olhos para a desigualdade na distribuição da riqueza. A mensagem cristã se inverte na medida em que seu portavoz revela-se esvaziado de credibilidade.

Em *Alcateia* já tinha ficado explícito o conluio entre o poder político, encarnado no Administrador de São Caetano, e o religioso, na figura do padre Silva, que antes havia se aliado a um pretendente desse poder: Cosme Sapo. Se Tendeiro

é a alcunha popular do diabo, só se pode concluir então que ele é um *pobre-diabo*⁹, como muitos da tradição popular, o principal prejudicado no episódio da panela de ouro, que não só teve de abrir mão da riqueza que havia encontrado, como também precisou fugir, fadado a cumprir a sina dos fora-da-lei, a mesma de Leandro e Troncho (***Alcateia***), apesar de terem cumprido a pena na prisão. (Diante da falta de saídas para a sobrevivência, os dois voltam a praticar roubos e, se o Tendeiro tivesse aparecido em outro romance de Carlos de Oliveira, como ocorre com alguns habitantes desse contexto gandarês, certamente o veríamos traçando esse mesmo destino.)

O conto *O Tesouro*, de Eça de Queirós, apresenta outra versão desse episódio, com as típicas características das glosas cultas: rica caracterização das personagens e do ambiente e elaboração primorosa dos recursos de linguagem. Nessa versão, são três irmãos¹⁰ nobres arruinados (e não “dois sujeitos”, como no conto popular), que encontram o tesouro (Guanes, Rui e Rostabal), riqueza esta que “(...) ainda lá está, na mata de Roquelanes”, metaforizando a atualidade da lenda, que o narrador localiza num distante “Reino das Astúrias” (que se associa a um apagado dístico em letras árabes sobre a tampa do tesouro).

Além da simbologia presente no número *três*, o autor explora os significados de Inverno, Primavera e Domingo presentes no texto, marcas temporais que expressam a passagem (tornada impossível) da degradação (em que viviam os

⁹ Cf. capítulo I. 2 1, desta tese.

¹⁰ Deve-se lembrar a carga simbólica do número *três* nos contos populares, o número da plenitude, de um todo fechado em si mesmo. Nesse conto, esse número reitera-se nas *três* fechaduras, o que condiciona sua abertura pelos *três* irmãos em conjunto, nos *três* alforjes de couro, nas *três* maquinas de cevada, nos *três* empadões de carne e nas *três* botelhas de vinho.

irmãos) à sublimação (por meio do ouro, que remete à perfeição) da *água* (símbolo da vida) e da *cruz*¹¹ (referência às mortes).

O ponto em comum entre o conto de Eça e o conto popular reside justamente na emboscada armada pelas personagens que acaba por resultar na morte de todos. Em *O Inferno*, os dois personagens morrem envenenados pelo vinho, após terem combinado que um deles iria atrás de uma cavalgadura para transportar os valores. Em *O Tesouro*, farto em detalhes, o irmão que havia saído em busca de alimento é morto a golpe de espada pelo segundo, que, ao lavar o rosto na água de uma fonte, é apunhalado pelo terceiro, vindo este a morrer envenenado pelo vinho trazido pelo primeiro. Entre a primeira e a segunda mortes, a ação é narrada com tamanha riqueza de pormenores e atinge tal ponto de tensão, quase tornando isocrônico o tempo do discurso do tempo do conflito, que o leitor é praticamente trazido ao centro da tragédia.

Se no o filão popular e no literário o motivo central é o mesmo, os dois diferem radicalmente na maneira de destrinçar o fio narrativo, estando o capítulo de Carlos de Oliveira no meio-termo entre essas duas técnicas.

Para finalizar, vale uma menção aos dois outros contos incluídos na coletânea de Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira: *O Cego e o Mealheiro* e *As Barras de Ouro*, valendo frisar que o tema da cobiça ou da procura pela riqueza permeia grande parcela da antologia.

¹¹ A cruz está presente na cantiga entoada duas vezes por um dos irmãos (“Olé! Olé! / Sale la cruz de la iglesia, / Toda vestida de negro...”) que funciona como índice antecipador (*prolepse*, na terminologia de G. Genette, cf. cap. III. 1, nota 9 deste trabalho) das mortes que virão, confirmando a intrincada elaboração dos elementos da narrativa nesse conto.

No primeiro deles, explora-se o aspecto do *logro*: um cego, que ocultara uma panela com moedas de ouro em seu quintal, desconfia do vizinho como autor do furto de sua riqueza. Para recuperá-la, engana-o, dizendo que deixaria toda a sua fortuna a ele e iria acrescentar mais peças no buraco onde havia enterrado o tesouro. O vizinho, então, cai no logro e devolve a panela, para ver se apanhava o resto das peças, fazendo com que o cego recupere a riqueza, comprovando a idéia de que a cegueira está relacionada, muitas vezes, à sagacidade. No segundo, o destaque é dado ao maravilhoso: três irmãos fazem, cada um deles, que três tições de carvão transformem-se em três barras de ouro ao longo de três dias consecutivos (novamente o número *três!*). Ficam ricos e vão viver na cidade, num rico palácio. Quando, um dia, um mendigo passou pela porta e pediu esmola, mandaram-no entrar e deram-lhe comida; a seguir, o mendigo deu graças a Deus e todo o palácio desapareceu. Dessa vez, a posse da riqueza não se associa à mesquinharia, avareza ou vingança, como nos outros exemplos, mas sim ao caráter ilusório da riqueza que está presente em todos eles.

Buscar um tesouro escondido envolve, em outro ciclo de contos, um sonho premonitório que conduz à descoberta dessa riqueza, que está muitas vezes dentro da propriedade do sonhador, conforme estudou José Manuel Pedrosa, em seu ensaio sobre essa tradição.¹² Em vários casos, o lugar do tesouro está associado a animais como cabras, bois, vacas, bezerros, carneiros, cervos, búfalos,

¹² “Con el número 1645 de su monumental *Classification* de los cuentos universales, catalogaran Antti Aarne y Stith Thompson un tipo cuentístico que titularon *El tesoro en casa*, y cuyo argumento resumieron así: ‘Un hombre sueña que si va a una ciudad distante encontrará un tesoro escondido en cierto puente. Al no encontrar ningún tesoro, cuenta su sueño a otro hombre que dice que él también ha soñado con un tesoro que está en un lugar cuya descripción resulta coincidir con la casa del primero. Cuando éste regresa a su casa, encuentra el tesoro.’ “ (Aarne y Thompson, *The Types of the Folktale: a Classification and Bibliography* (“FF Communications”, 184), 2ª revisión, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1981, núm. 1645, apud José Manuel Pedrosa, In: *El Cuento de El tesoro Soñado* (AT 1645) y el Complejo Legendístico de *El Becerro de Oro*. *ELO*. Estudos de Literatura Oral. Faro:Centro de Estudos Ataíde Oliveira/Universidade do Algarve, nº 4, 1998, p. 127-157.)

etc., que simbolizam a fertilidade e a abundância¹³. Nessas histórias, se o tesouro é de fato achado e compartilhado entre todos, fato que não se verifica no episódio do romance de Carlos de Oliveira nem no conto de Eça de Queirós, o ensaísta aponta o importante papel desempenhado pela solidariedade humana na realização de tarefas árduas.

O ouro, quer estando oculto ou não, suscitando a cobiça ou não, pode também abrir para a idéia, como sugere Silvina Rodrigues Lopes¹⁴, da busca da interioridade, “impondo-se como imagem da origem da verdade no processo de conhecimento; ou simplesmente servindo de suporte da ilusão ou esperança dos que nada têm.” Tal processo está na essência da busca alquímica da purificação da alma (simbolizada pelo ouro), busca essa que na maioria das vezes não se completa por causa da ambição que aprisiona o homem ao mundo terreno, como comprovam os textos que serviram de exemplo para ilustrar essa tese.

¹³ “Es indubitable que todas estas creencias tienen relación también con el mito del *unicornio*, fabuloso animal cuyo cuerno era la pura representación de la abundancia y de la fecundidad, y al que no podemos dedicar aquí más que esta simple mención, dejando los pormenores para outro trabajo que acaso termine siendo tan extenso y complejo como éste.” (Op. cit., p. 144 – 145)

¹⁴ Silvina Rodrigues Lopes. **Carlos de Oliveira – O Testemunho Inadiável**. Sintra:Gráfica Europam, Lda., 1996, p. 61.

***O nascimento do Bruxo dos
Moirões***

No gigantesco “tentame de sistematização” que é a **Etnografia Portuguesa**¹ (8 volumes), encontra-se, no sétimo volume, um levantamento extenso das entidades míticas do povo português. Em meio a um número incalculável de verbetes, há 247 para “bruxa” e 183 para “diabo”, os mais abundantes, expressando a importância dessas entidades no imaginário popular. Entre as “‘entidades míticas de caráter indefiníveis’, que permeiam a natureza humana ou jamais a tiveram”², incluem-se as “almas penadas, gênios locais ou caseiros, jãs, busões (boas e más)”³, animais fabulosos, as personificações de abstrações, dias, meses, elementos naturais.” No rol das “entidades míticas de caráter sacerdotal”, figuram os adivinhos e curandeiros.

No capítulo em que se narra a origem do bruxo dos Moirões (capítulo XVII, de **Pequenos Burgueses**⁴), insere-se outra dessas mininarrativas, em que ao menos três das entidades citadas encontram seu papel: uma alma penada, um bruxo (dos Moirões) e um decifrador de pegadas (ou sinas), Raimundo da Mula. É de se notar que, nesse romance, acentua-se a característica do autor de compor capítulos sintéticos e, de certo modo, independentes, no sentido de constituírem uma unidade fechada que os aproxima do *conto*. Na terceira edição do romance, essa compartimentação narrativa é ainda mais intensa, tendo em vista um descentramento do conflito, que se desdobra em vários núcleos que, segundo Alexandre Pinheiro Torres, são marcadas pela “*privação*”⁵. Nesse romance, antevêm-se já indícios da radicalidade de **Finisterra**, indícios esses que mostram

¹ J. Leite de Vasconcellos. Op. cit.

² Op. cit., p. 8.

³ “Busões” são visões e “jãs” são feiticeiras.

⁴ Cf. esse capítulo nos anexos.

⁵ Alexandre Pinheiro Torres. Carlos de Oliveira ou algumas das necessidades não primárias equacionadas pelo neo-realismo. In: **Ensaíes Escolhidos I**. Estudos sobre as literaturas de Língua Portuguesa. Lisboa: Caminho, 1981, p. 129 – 140.

nítida preocupação com a lavra poética, tornando, segundo esse mesmo crítico, o romance “*invejoso* (no sentido positivo da palavra) da multissecular tradição do poema; o romance afinal que aspira ao mesmo tipo de exigência que é a exigência típica da poesia (que não se contenta, é claro, com o estereótipo).”⁶

É nesse romance, de acordo mais uma vez com Alexandre Pinheiro Torres, que Carlos de Oliveira tenta “ligar uma realidade local a uma experiência humana universal através da estrutura de uma situação arquetípica ou de um mito arquetípico”⁷.

O mito, segundo Mircea Eliade⁸, é sempre a narrativa de uma “criação”, no seu sentido mais amplo: “ela relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*”⁹. O mito funda-se no caráter sagrado de toda experiência, enquanto no conto popular esse caráter está diluído ou “degradado”, para empregar a palavra escolhida na tradução desse estudo sobre o mito. O episódio do bruxo dos Moirões, glosa culta desse mito e também dos contos populares, recupera e revive as primeiras relações entre homem e natureza, seus ritos de iniciação.

Considero então de fundamental importância a inserção desse capítulo no miolo do romance, porque o evento narrado apresenta evidentes sinais míticos, como se verá a seguir:

Nos Moirões, região seca, aconteceu uma grande tempestade que se assemelhava a um fim de mundo. Apanhado por essa tempestade, um almocreve de São Caetano encomendou a alma a Deus, prendeu seu jericó a uma figueira brava e

⁶ Op. cit., p. 137.

⁷ Op. cit., p. 139.

⁸ Mircea Eliade. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 11.

⁹ Op. cit., p. 173.

escondeu-se no mato. Depois de dois dias, quando a tempestade serenou, o almocreve despertou e percebeu que tinha as pernas paralisadas. Tentou arrastar-se e descobriu que o burro havia sido esmagado pela figueira que desabou sobre ele. Resolveu dormir ali mesmo e acordou rodeado de corvos que devoravam o burro. Em meio a seu desespero, por não poder caminhar, surgiu uma velha de negro, “medonha e esparvoada”, que se nomeou “Maria do Céu à procura do corpo do seu homem”. Porém, já que o almocreve não soubesse nada, ela retomou seu caminho. Aflito e crendo ser a mulher sua única esperança de salvação, disse o homem: “Maria, sou o teu homem.” Como se tivesse pronunciado palavras mágicas, a velha transformou-se numa linda moça, identificando-se como uma alma penada que andava a vagar havia trezentos anos. Afirmou que, se ele dormisse com ela, ensinar-lhe-ia seus poderes e tornar-se-ia milagroso. Em troca, ao deixar de ser virgem, ela poderia entrar no reino dos céus, local que só havia aceitado uma única virgem: Maria. Tendo travado o pacto, ele se transformou, desde esse dia, no bruxo dos Moirões.

Teófilo Braga incluiria certamente esse capítulo (miniconto) na seção I de sua coletânea, intitulada *Contos Míticos da Aurora, do Sol e da Noite*. São, segundo ele, mitos que se baseiam nos fenômenos da natureza que recriam figuradamente a alternância dos dias e das noites, em que a aurora dá lugar ao sol e depois ao crepúsculo vespertino que é sepultado pela noite; do mesmo modo, o verão alterna-se com o inverno, cuja passagem é marcada pelo vento, pelas nuvens e pelo

relâmpago¹⁰. Tal teoria deriva de mitos cosmológicos arianos, “nascidos na era pré-histórica na Índia, suposto berço do povo indo-europeu.”¹¹

Como descreve o estudioso, o raiar do sol simboliza o triunfo diário da luz sobre a Treva e da Primavera sobre o Inverno. A tempestade seria a vitória de um deus luminoso sobre as nuvens negras. O conto inicia-se na passagem de uma grande seca para um inverno chuvoso. Da morte (“ossadas de gado insepultas há muito”) irrompe um inverno chuvoso e tempestuoso, cujos trovões assemelhavam-se à voz soturna do Senhor ou ao fim de mundo, de acordo com o narrador de **Pequenos Burgueses**. Após dois dias de dilúvio, é como se o mundo tivesse renascido, e “os bichos saíram com receio das tocas.” O Sol, nessa simbologia, é o príncipe encantado, o herói que salva. E isso já estava preparado há séculos, segundo a mulher: “tive que esperar que nascesses, crescesses e a tempestade te apanhasse.” Cumpriu-se então a profecia: do caos, nasceu a ordem. A noite tanto pode ser representada por uma velha feia e ruim, como por uma ogresse, a madrasta que maltrata a enteada, o lobo devorador, o saco em que é furtada a enteada, a cova em que estão enterrados os príncipes, todas essas situações retratadas nos contos tradicionais. No episódio criado por Carlos de Oliveira, a Noite representa a velha que é desencantada, transforma-se numa linda mulher e casa-se com seu salvador. Confirmando essa interpretação, afirma J. Leite de Vasconcellos¹²: “A noite é olhada como entidade mítica, por si mesma; literariamente é apresentada como figura de mulher, vestida de roupas negras.”¹³

¹⁰ Teófilo Braga. Introdução aos **Contos Tradicionais do Povo Português**. Lisboa: Dom Quixote, 1987, v. 1, p. 57.

¹¹ Michèle Simonsen. **O conto popular**. Op. cit., p. 55-56.

¹² Op. cit., p. 485, v. 7.

¹³ De modo semelhante: A Aurora é a criança, a donzela recém-nascida, a filha da feiticeira negra, velha e feia. Os Dias são representados pelos filhos desejados que tomam formas monstruosas, as vítimas de um voto, as crianças abandonadas ou que têm um nascimento maravilhoso. Os

O episódio retrata uma cosmogonia mítico-religiosa, a criação de um mundo que mescla elementos cristãos aos mitos arcaicos, configurando-se, segundo Alexandre Pinheiro Torres, como uma “lenda indígena”¹⁴: “o que Carlos de Oliveira tenta é ligar uma realidade local a uma experiência humana universal através da estrutura de uma situação arquetípica ou de um mito arquetípico.” São imagens primitivas do ciclo vital que expressam a criação do homem e da natureza: a união entre princípios contrários que dá vida a um cosmos e permite sua continuidade por meio da passagem do tempo que vai se alternando em estações.

Entre essas imagens primitivas, surgem símbolos bíblicos: o jericó (a montaria de Cristo na entrada de Jerusalém, representação da mansidão e da humildade), a figueira (amaldiçoada por Jesus, tornando-se o símbolo do povo judaico condenado), a voz do Senhor (em meio à tempestade), o cardo (planta espinhosa, abundante naquela região gandraesa, que simboliza o sofrimento de Cristo e dos mártires), o dilúvio¹⁵ (cena do Gênesis em que os bichos foram salvos por Noé), o bruxo dos Moirões (que se transforma em santo na boca dos povo:” Tem feito milagres, sim, senhor.”)

No capítulo sobre a Legenda¹⁶, André Jolles, caracteriza o santo como um modelo imitável, uma entidade que, tendo sofrido todos os martírios (assim como Cristo, o maior de todos os santos), inspira o fiel a fazer o mesmo e, tendo-o feito, sente-se acolhido na santidade em que acredita: “E se, no final da jornada, o santo concede o que se esperava obter da peregrinação – por exemplo, a cura de uma

crepúsculos matutino e vespertino: os dois irmãos gêmeos, os pequenos maltratados, o irmão que mata o irmão ou o salva. (Teófilo Braga, op. cit., p. 57)

¹⁴ Op. cit., p. 139.

¹⁵ O mito do dilúvio não se restringe à tradição cristã, mas faz parte de um mito muito mais amplo que existe em inúmeros povos: “a destruição da primeira terra e da primeira humanidade que a habitava”, segundo Hélène Clastus, na tradução de Renato Janine Ribeiro. (Povos sem Superstições. **Almanaque. 7 Cadernos de Literatura e Ensaio.** São Paulo:Brasiliense, 1978, p. 75-85.)

¹⁶ Op. cit., p. 31-59.

doença – é porque, em certo sentido, o peregrino se identificou com o próprio santo.”¹⁷ No texto de Carlos de Oliveira, o bruxo dos Moirões converte-se em santo (se não oficialmente, ao menos oficiosamente, com sua fama correndo os campos) no processo tradicional de sofrimento e agonia pelo qual tem de passar para atingir a divindade. Trajetória semelhante tenta realizar Raimundo da Mula, em seu persistente peregrinar pelos campos secos da Gândara, revelando a contumácia necessária aos que almejam aproximar-se da santidade. (Sabe-se que o objetivo vital dessa personagem é que o bruxo lhe conceda uma alimária, sua eterna busca.) Esse processo de identificação com a divindade e o alcance do milagre revelam-se, afinal, um malogro, ao encontrar, no penúltimo capítulo, o bruxo dos Moirões devorado pelos abutres, pondo em dúvida sua propalada santidade. Certamente, a morte não seria um empecilho na realização do esperado milagre.

Mas é como se Carlos de Oliveira descortinasse ao leitor que não é um milagre que poderia salvar a triste sina de um decifrador de sinas em busca de seu ganha-pão. Assim como não seria um milagre que salvaria Troncho¹⁸ do linchamento¹⁹, duas vezes condenado: pela justiça e pelo povo.

Contos em que ou o homem ou a mulher são tão horripilantes que se assemelham a feras – no episódio em questão, esse papel é desempenhado por uma mulher velha – são conhecidos também como pertencentes ao ciclo do “noivo(a) – animal” ou “marido(mulher) – animal”, entre os quais os mais conhecidos são: *A Bela e a Fera*, *Chapeuzinho Vermelho*, *Branca de Neve*, *O Barba Azul*, *O Rei*

¹⁷ Op. cit., p. 40-41.

¹⁸ Essa personagem era um dos integrantes da quadrilha de *Alcateia*, preso e condenado por seus crimes. Em *Pequenos Burgueses*, ele encontra-se em situação ainda mais degradante, após cumprir exílio na África.

¹⁹ Por ter cometido um furto na propriedade do Major.

Sapo, que, na tradição ocidental, veiculam-se ao mito de *Eros e Psiquê*²⁰. Nesses contos quase sempre o amor e a dedicação da mulher salvam (desencantam) o noivo – animal e vice-versa. Na interpretação psicanalítica, esse fenômeno é encarado como a representação do sexo como um tabu: “Enquanto um dos parceiros sentir repulsa pelo sexo, o outro não poderá apreciá-lo; enquanto um deles encará-lo como algo animalesco, o outro permanecerá parcialmente um animal diante de si mesmo e para o parceiro.”²¹

No conto *A feia que fica bonita*, coletada por Teófilo Braga no Algarve²², as personagens e a situação narrada podem ser aproximadas do episódio de ***Pequenos Burgueses***. Nesse conto, havia uma velha que tinha uma neta “que era feia como um bicho”. (Constata-se já aí a relação feiúra/animalidade dos contos acima citados.) Deseja a velha que sua neta se case com o rei; mas, quando este constata sua feiúra e o logro, “na sua raiva despiu-a toda e fechou-a numa varanda ao relento da noite.” (Lembre-se que Maria do Céu também cumpre, no seu destino de alma penada, uma pena de cuja culpa é ausente: ter morrido virgem.) Estando perto de morrer, passa por ela um grupo de fadas “que andavam a distrair um príncipe que tinha perdido o riso; o príncipe assim que viu a rapariga nua desatou logo às gargalhadas.” As fadas ficaram muito contentes e a transformaram - **por meio de uma frase** (a “senha” que é mencionada pela personagem de Carlos de Oliveira) - na “cara mais linda do mundo.” Com isso, o rei casa-se com ela, assim como o almocreve une-se a Maria do Céu.

²⁰ Conferir nos anexos a sinopse desse mito.

²¹ Conferir o capítulo O ciclo do Noivo – Animal dos contos de fada, In: Bruno Bettelheim, op. cit., p. 317-349.

²² Op. cit., p. 125-126.

Em outros contos, a mulher é um bicho específico, como *A Noiva Formosa*²³, em que um rei, que já estava velho e prestes a entregar o reino a qualquer um de seus filhos, encarrega-os de procurarem uma mulher. O mais novo arruma uma macaca (na verdade uma rainha que estava encantada). Por meio de uma frase dita pelo rei (novamente “a senha”), promove-se o desencantamento da mulher e a casa transforma-se em um lindo palácio.

Entre todos esses contos, um dos mais famosos e populares é as *Três Cidras do Amor*²⁴, que varia de acordo com as peculiaridades de cada região: cidras, laranjas ou nozes²⁵. Ele retrata a situação mítica em que uma mulher negra – a noite, como já mencionei – encanta uma linda menina que simboliza a claridade, o dia: enfia-lhe um alfinete no ouvido, e a menina torna-se uma pomba. O que revela a feitiçaria da preta é o versinho que a pomba declama, assim como, em *As Três Maçãzinhas de Ouro*²⁶, outro conto com ampla difusão, uma cana (transformada em flauta) denuncia o crime que dois irmãos cometem contra o irmão mais novo para apoderarem-se das maçãs. No local onde é enterrado, nasce a cana que serve para desmascarar os assassinos. O castigo é sempre cruel; no primeiro caso, mandar matar a preta, ou, em algumas versões, ainda mais violento: da sua pele se faz um tambor e dos seus ossos, uma escada²⁷.

²³ Op. cit., p. 131-132.

²⁴ Op. cit., p. 163-165. Segundo nota de Luís da Câmara Cascudo à antologia de Sívio Romero, essa história “(...) é uma das mais vulgarizadas na Europa e constante em dezenas de coleções de contos nas principais línguas vivas. As intermináveis bibliografias registrando o *três cidras de amor* evidenciam não apenas sua popularidade mas a extensão de sua circulação na literatura oral do mundo.” (**Folclore Brasileiro 2**. Contos Populares do Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p. 113.)

²⁵ Em *A Moura Torta* (conto recolhido em Pernambuco e registrado por Sívio Romero, op. cit.), o pai dá a cada um dos filhos uma melancia.

²⁶ Op. cit., p. 180.

²⁷ No já citado *A Moura Torta* (vide nota 25), o castigo é igualmente violento: a moura morre amarrada nos rabos de dois burros “lascada pelo meio”.

O episódio inserido em *Pequenos Burgueses*, portanto, vincula-se a um amplo tecido de lendas, mitos, tradições populares e cristãs, dos quais o autor se vale para construir personagens que recriam a história do mundo e dos homens de um ponto de vista primordial, tornando-os portadores de uma memória ancestral que, hoje, no mundo globalizado e esquecido de suas origens, mais que nunca deve ser lembrada.

Se a experiência denominada como “iniciação” é inerente à condição humana, como quer Mircea Eliade²⁸, se “toda existência é composta de uma série ininterrupta de ‘provas’, ‘mortes’ e ‘ressurreições’, sejam quais forem os termos de que se serve a linguagem moderna para traduzir essas experiências (originalmente religiosas)”, então todo texto que bebe dessa fonte (como a obra de Carlos de Oliveira) estará reativando no leitor sua primeira vivência do sagrado.

²⁸ Op. cit., p. 174-175.

Considerações Finais

Ao ser questionado sobre as relações entre arte e técnica, em entrevista feita em 1955¹, Carlos de Oliveira assim respondeu:

“A meu ver (e já que se me pede a opinião), a arte é uma forma peculiar de conhecimento que não colide essencialmente com o conhecimento científico. Além disso, tem de continuar a ser a expressão da sua época, da realidade viva do seu país de origem. O aparecimento do telefone, da rádio, do cinema, da aviação, como motivos centrais da literatura e da arte ou como simples apontamentos de ambiente, era fatal e desejável. Nem sei que critério selectivo os haveria de excluir desses domínios. Acaso se não reflectiram na criação dos *Lusíadas*, para não ir mais longe, todas as conquistas técnicas e científicas de Quinhentos? O resto, a durabilidade duma obra de arte, o seu voo no tempo, é sobretudo uma questão de talento, de fogo criador. Como o espírito dos vinhos, que duram ou não duram segundo o sol que trazem dentro, embora venham todos, os generosos e a zurrapa, da mesma terra mãe, das mesmas colheitas temporais.”

Lida hoje, em 2007, em plena vigência dos meios digitais de informação, essa resposta (publicada há 52 anos, quando os meios de comunicação ainda eram só de massa e a TV, o principal deles, ainda dava seus primeiros passos) traduz a lucidez do artista quanto ao domínio da sua técnica. Mais ainda: expressa a consciência de que a arte necessariamente veicula uma *visão de mundo*.

Essa *visão de mundo*, no caso de Carlos de Oliveira, vincula-se de modo estreito à região onde viveu durante sua infância – a Gândara – que todavia transcende em prol de uma visão do Homem. De substantivo próprio, a Gândara transforma-se em comum, e vai progressivamente rareando à medida que um

¹ *Diário de Lisboa*. 20, set., 1955.

romance sucede ao outro, para desaparecer por completo no último deles e o mais radical enquanto experimentação técnica (*Finisterra*). É contudo da Gândara que o autor está sempre falando e para onde apontam suas descrições, quer dos tipos humanos, ou dos costumes, condições sócio-econômicas, geográficas, além das crenças e das histórias e tradições que na região abundam e entram pelos poros de seus habitantes, aí incluído o próprio Carlos, que confessou ter a Gândara tatuada em si mesmo.

Ao incorporar essas tradições, porém, fá-lo de modo crítico, afastando o que A. Jolles denominou a *moral ingênua* que subjaz à maior parte delas. Não se trata de uma mera repetição da tradição, e sim uma sua reinvenção problematizadora que se volta não ao resgate do passado com o modelo, como lei, mas à construção do futuro naquilo que Homi Bhabha denomina a “idéia do novo como ato insurgente de tradução cultural.”²

Retrabalhando o material popular e anônimo sob o signo da ironia, é como se o autor o fizesse com um riso no canto dos lábios. A par disso, avultam também os dramas e tragédias que afetam os desprivilegiados e marginalizados sociais, a arraia-miúda que povoa os contos populares, e que nos seus romances é representada pela ampla gama dos ofícios que ele inclui em seus textos: lavradores, empregados subalternos, inclusive os domésticos, cocheiros, ferreiros, oleiros, leitores de sinas, fabricantes de telhas, soldados, bandidos, vagabundos...

² A citação completa é: “O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com ‘o novo’ que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma idéia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um ‘entre-lugar’ contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O ‘passado-presente’ torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia da voz.” (O Compromisso com a Teoria. In: **O Local da Cultura**. Belo Horizonte:UFMG, 1988.)

Quando a cena principal é ocupada pelos representantes da pequena-burguesia, aspecto que é ressaltado em ***Uma Abelha na Chuva***, ***Pequenos Burgueses*** e ***Casa na Duna***, aí é que, por contraste, o drama social dos bastidores se torna mais pungente, porque um universo está encaixado no outro.

A coletânea de contos tradicionais portugueses organizada por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira, embora publicada posteriormente ao último romance do ciclo gandarês, deixou claro que esses autores demonstraram um profundo apreço a essas narrativas anônimas que, de modo mais ostensivo ou mais oculto, acabaram incorporando-se à ficção oliveiriana. Em ***Casa na Duna***, avulta o papel atribuído ao destino que deve ser cumprido, sobretudo em face das violações e transgressões que remontam a épocas remotas (são retomadas em analepse) e projetam-se no presente diegético. ***Alcateia*** redimensiona a questão da justiça num universo em que o pior monstro (mais terrível que o ciclope, o olharapo, o diabo...) é o Estado usurpador. ***Pequenos Burgueses*** traz à tona uma sociedade baseada em embustes e disfarces cuja figura que melhor corporifica o exercício do logro é o Pedro Malasartes dos contos populares. ***Uma Abelha na Chuva***, o romance mais discutido pela crítica, toca a fundo em questões que fazem parte do âmbito religioso, como a culpa, o pacto com o diabo, o medo do inferno, a vingança, além de outras, mais sociais, como o casamento por interesse, o conflito entre classes e entre sexos, ou, nas palavras do próprio Carlos de Oliveira, polemizando com Armando Bacelar³: “pruridos de casta, miseriazinhas de pequenos burgueses, fraquezas de carácter, e gente que serve de bey de Tunis a isso tudo (‘Quem paga é o bey de Túnis’).”

³ Essa polêmica está transcrita e comentada no texto de Osvaldo Manuel Silvestre: Equívoco e Reticência. ***Uma Abelha na Chuva*** de 1953 a 1954. In: Op. cit., p. 13-15.

A prosa ficcional de Carlos de Oliveira, procurei frisar neste trabalho, além de incorporar, retrabalhar, parodiar as tradições populares, retoma-as sob a ótica da ironia e da crítica. O texto anônimo da tradição, linear e previsível, passível de encaixar-se em fórmulas e modelos, como os de Propp e outros, passa por uma complexa elaboração, moldando-se e mesclando-se à matéria-prima literária que o autor manipula com extremo rigor e maestria. Sua técnica consiste em tornar implícito tudo que leve a uma apreensão imediata da trama, o que vai de encontro à linearidade e previsibilidade da narrativa tradicional. Nesse sentido, vale lembrar Umberto Eco (que foi um dos fundamentos teóricos deste trabalho), quando aponta para a importância do leitor na tarefa de preenchimento das entrelinhas do discurso e essa é, sem dúvida, sua tarefa precípua, já que, ao ouvinte do conto popular, é facultada maior liberdade na fruição e apreensão do texto, até mesmo quando, de modo artificial, esse conto é veiculado no meio impresso.

É sobejamente conhecida, entre aqueles que freqüentam a obra oliveiriana, a sua obsessão pela depuração, própria de um autor que Osvaldo Silvestre integrou à “família dos minimalistas”, um “ruminante” por excelência⁴.

Retomando a metáfora expressa no final da resposta à questão que lhe foi feita na entrevista de 1955, transcrita no início destas considerações, posso concluir que, de lá para cá, o espírito da obra de Carlos de Oliveira, tendo plantado sua semente na terra-mãe das tradições populares, colheu um fruto que, ainda hoje, continua a exalar o aroma dos mais generosos vinhos.

⁴ Op. cit., p. 14.

ANEXOS

Lenda de Eros e Psiquê

A lenda de Eros e Psiquê é a história da evolução e do amadurecimento dos sentimentos e da capacidade do indivíduo de se relacionar com outra pessoa. Psiquê, que em grego significa alma, era uma princesa cuja beleza era de tal ordem que a deusa Afrodite sentiu-se tomada de ciúmes dela. Por esse motivo ordenou que o filho Eros, o deus do Amor, servisse de instrumento para punir tamanho atrevimento por parte daquela mortal. Quase ao mesmo tempo o oráculo ordenou ao pai de Psiquê, diante de ameaças assustadoras, que conduzisse a filha para junto de um rochedo, onde um monstro horrível a tomaria como esposa. Eros, porém ao ver Psiquê com sua beleza perturbadora, enamorou-se dela perdidamente. Descuidando-se com suas flechas, acabou ferindo-se com uma delas. As flechas de Eros eram usadas com o propósito de fazer as pessoas por elas atingidas se apaixonarem subitamente, não escapando de seu veneno nem mesmo os deuses imortais. E assim, Eros se apaixonou pela moça a quem deveria destruir por ordem da mãe. Enquanto isso Psiquê, entre assustada e resignada, esperava no rochedo solitário para o cumprimento da profecia do oráculo, quando começou a se sentir transportada por um vento brando que a levou até um majestoso palácio. Quando escureceu, Psiquê sentiu sono, e estava quase adormecida, quando um ser misterioso foi ao seu encontro, dizendo-lhe que ele era o marido a quem ela fora destinada. Psiquê não conseguiu ver-lhe as feições, mas sua voz era macia e sentiu que o marido lhe falava com muita ternura. O casamento foi então celebrado. Porém, todos os dias, antes do amanhecer o visitante misterioso desaparecia, fazendo Psiquê prometer que jamais tentaria ver-lhe o rosto. Durante algum tempo, Psiquê viveu feliz daquela maneira. Nada lhe faltava, exceto a presença constante do amado, que só chegava para visitá-la à noite. E sua felicidade teria continuado assim por muito tempo, não fosse pelas duas irmãs que sempre a invejaram e começaram a lançar suspeitas em seu coração, sugerindo-lhe que seu marido deveria ser um monstro horrendo para esconder-se daquela maneira. Tanto a incomodaram com suas dúvidas que certa noite, a despeito da promessa que fizera ao marido, levantou-se da cama pé, ante pé, acendeu uma lâmpada de óleo para ver quem lhe compartilhava o leito. Ao invés do monstro, Psiquê viu ao seu lado o homem mais bonito do mundo, Eros. Chocada com tanta beleza, Psiquê sem querer espetou-se numa das flechas de Eros, jogadas aos pés da cama, e na confusão deixou cair-lhe na face um pingo de óleo fervente. Psiquê então apaixonou-se perdidamente pelo jovem deus, a quem já tinha aceito porque sabia que ele a amava. Mas ao despertar com a dor da queimadura, Eros recriminou-a por sua desobediência e ingratidão, pois a avisara muitas vezes para que não tentasse saber quem ele era. Enfurecido, voou para longe, deixando-a inconsolável. No mesmo instante o palácio desapareceu e Psiquê se viu novamente presa ao rochedo no cimo do monte, assustada e sozinha. Primeiro, pensou em suicídio e atirou-se num rio que passava por perto. Contudo as águas gentis conduziram-na suavemente até a outra margem. Dali em diante Psiquê saiu errando pelo mundo em busca do amor que perdera, sempre perseguida pela raiva de Afrodite, que submeteu a jovem a uma série de terríveis castigos. Psiquê conseguiu cumprir todas as tarefas graças à ajuda das criaturas da natureza, como as formigas, os pássaros e os caniços das águas. Uma de suas tarefas foi descer até o inferno onde não era permitida a entrada de nenhum mortal. Por fim, emocionado pelo arrependimento da esposa, a quem nunca deixara de amar realmente, Eros foi até Zeus e suplicou sua permissão para desposá-la. Zeus não só lhe deu permissão como também ordenou a Afrodite que esquecesse o rancor e concedeu à bela moça a imortalidade. E então, o segundo casamento entre os dois jovens foi celebrado no Olimpo, para a alegria de todos os deuses. **(Extraído do livro "O Tarô Mitológico", de Juliet Sharman-Burke e Liz Greene)**

(Disponível em: <http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.phtml?cod=5894&cat=Ensaio>, acesso em 13 out. 2006.)

O Tesouro

I

Os três irmãos Medranhos, Rui, Guanes e Rostabal, eram então, em todo o Reino das Astúrias, os fidalgos mais famintos e os mais remendados.

Nos Paços de Medranhos, a que o vento da serra levava vidraça e telha, passavam eles as tardes desse Inverno, engelhados nos seus pelotes de camelão, batendo as solas rotas sobre as lajes da cozinha, diante da vasta lareira negra, onde desde muito não estalava lume, nem fervia a panela de ferro. Ao escurecer devoravam uma côdea de pão negro, esfregada com alho. Depois, sem candeia, através do pátio, fendendo a neve, iam dormir à estrebaria, para aproveitar o calor das três éguas lazarentas que, esfaimadas como eles, roíam a traves da manjedoura. E a miséria tornara estes senhores mais bravios que lobos.

Ora, na Primavera, por uma silenciosa manhã de domingo, andando todos três na mata de Roquelanes a espiar pegadas de caça e a apanhar tortulhos entre os robles, enquanto as três éguas pastavam a relva nova de Abril, — os irmãos de Medranhos encontraram, por trás de uma moita de espinheiros, numa cova de rocha, um velho cofre de ferro. Como se o resguardasse uma torre segura, conservava as suas três chaves nas suas três fechaduras. Sobre a tampa, mal decifrável através da ferrugem, corria um dístico em letras árabes. E dentro, até as bordas, estava cheio de dobrões de ouro!

No terror e esplendor da emoção, os três senhores ficaram mais lívidos do que círios. Depois, mergulhando furiosamente as mãos no ouro, estalaram a rir, num riso de tão larga rajada, que as folhas tenras dos olmos, em roda, tremiam... E de novo recuaram, bruscamente se encararam, com os olhos a flamejar, numa desconfiança tão desabrida que Guanes e Rostabal apalpavam nos cintos os cabos das grandes facas. Então Rui, que era gordo e ruivo, e o mais avisado, ergueu os braços, como um árbitro, e começou por decidir que o tesouro, ou viesse de Deus ou do demónio, pertencia aos três, e entre eles se repartiria, rigidamente, pesando-se o ouro em balanças. Mas como poderiam carregar para Medranhos, para os cimos da serra, aquele cofre tão cheio? Nem convinha que saíssem da mata com o seu bem, antes de cerrar a escuridão. Por isso ele entendia que o mano Guanes, como mais leve, devia trotar para a vila vizinha de Retortilho, levando já ouro na bolsinha, a comprar três alforques de coiro, três maquias de cevada, três empadões de carne, e três botelhas de vinho. Vinho e carne eram para eles, que não comiam desde a véspera; a cevada era para as éguas. E assim refeitos, senhores e cavalgadas, ensacariam o ouro nos alforques, e subiriam para Medranhos, sob a segurança da noite sem Lua.

— Bem tramado! — gritou Rostabal, homem mais alto que um pinheiro, de longa guedelha, e com uma barba que lhe caía desde os olhos raiados de sangue até a fivela do cinturão.

Mas Guanes não se arredava do cofre, enrugado, desconfiado, puxando entre os dedos a pele negra do seu pescoço de grou. Por fim, brutalmente:

— Manos! O cofre tem três chaves... Eu quero fechar a minha fechadura e levar a minha chave!

— Também eu quero a minha, mil raios! — rugiu logo Rostabal.

Rui sorriu. Decerto, decerto! A cada dono do ouro cabia uma das chaves que o guardavam. E cada um em silêncio, agachado ante o cofre, cerrou a sua fechadura com força. Imediatamente Guanes, desanuviado, saltou na égua, meteu pela vereda de olmos, a caminho de Retortilho atirando aos ramos a sua cantiga costumada e dolente:

*Olé! Olé!
Sale la cruz de la iglesia,
Vestida de negro luto...*

II

Na clareira, em frente à moita que encobria o tesouro (e que os três tinham desbastado a cutiladas) um fio de água, brotando entre rochas, caía sobre uma vasta laje escavada, onde fazia como um tanque, claro e quieto, antes de se escoar para as relvas altas. E ao lado, na sombra de uma faia, jazia um velho pilar de granito, tombado e musgoso. Ali vieram sentar-se Rui e Rostabal, com os seus tremendos espadões entre os joelhos. As duas éguas tosavam a boa erva pintalgada de papoulas e botões de ouro. Pela ramaria andava um melro a assobiar. Um cheiro errante de violetas adoçava o ar luminoso. E Rostabal, olhando o sol, bocejava com fome.

Então Rui, que tirara o *sombrero* e lhe cofiava as velhas plumas roxas, começou a considerar, na sua fala avisada e mansa, que Guanes, nessa manhã, não quisera descer com eles à mata de Roquelanes. E assim era a sorte ruim! Pois se Guanes tivesse quedado em Medranhos, só eles dois teriam descoberto o cofre, e só entre eles dois se dividiria o ouro! Grande pena! Tanto mais que a parte de Guanes seria em breve dissipada, com rufiões, aos dados, pelas tavernas.

— Ah! Rostabal, Rostabal! Se Guanes passando aqui sozinho, tivesse achado este ouro, não dividia connosco, Rostabal!

O outro rosnou surdamente e com furor, dando um puxão às barbas negras:

— Não mil raios! Guanes é sôfrego... Quando o ano passado, se te lembras, ganhou os cem ducados ao espadeiro de Fresno, nem me quis emprestar três para eu comprar um gibão novo!

— Vês tu? — gritou Rui, resplandecendo.

Ambos se tinham erguido do pilar de granito, como levados pela mesma ideia, que os deslumbrava. E, através das suas largas passadas, as ervas altas silvavam.

— E para quê? — prosseguia Rui. — Para que lhe serve todo o ouro que nos leva? Tu não ouves, de noite, como tosse? Ao redor da palha em que dorme, todo o chão está negro do sangue que escarra! Não dura até as outras neves, Rostabal! Mas até lá terá dissipado os bons dobrões que deviam ser nossos, para levantarmos a nossa casa, e para tu teres ginetes, e armas, e trajas nobres, e o teu terço de solarengos, como compete, a quem é, como tu, o mais velho dos de Medranhos...

— Pois que morra, e morra hoje! — bradou Rostabal.

— Queres?

Vivamente, Rui agarrara o braço do irmão e apontava para a vereda de olmos, por onde Guanes partira montado:

— Logo adiante, ao fim do trilho, há um sítio bom, nos silvados. E hás-de ser tu, Rostabal, que és o mais forte e o mais destro. Um golpe de ponta pelas costas. E é justiça de Deus que sejas tu, que muitas vezes, nas tavernas, sem pudor, Guanes te tratava de *cerdo* e de torpe, por não saberes a letra nem os números.

— Malvado!

—Vem!

Foram. Ambos se emboscaram por trás dum silvado, que dominava o atalho, estreito e pedregoso como um leito de torrente. Rostabal, assolapado na vala, tinha já a espada nua. Um vento leve arrepiou na encosta as folhas dos álamos — e sentiram o repique leve dos sinos de Retortilho. Rui, coçando a barba, calculava as horas pelo Sol, que já se inclinava para as serras. Um bando de corvos passou sobre eles, grasnando. E Rostabal, que lhes seguira o voo, recomeçou a bocejar, com fome, pensando nos empadões e no vinho que o outro trazia nos alforges.

Enfim! Alerta! Era, na vereda, a cantiga dolente e rouca, atirada aos ramos:

*Ole! Olé!
Sale la cruz de la iglesia,
Toda vestida de negro...*

Rui murmurou: — «Na ilharga! Mal que passe!» O chouto da égua bateu o cascalho, uma pluma num *sombrero* vermelhejou por sobre a ponta das silvas.

Rostabal rompeu de entre a sarça por urna brecha, a longa espada — e toda a lâmina se embebeu molemente na ilharga de Guanes, quando ao rumor, bruscamente, ele se virara na sela. Com um surdo arranco, tombou de lado, sobre as pedras. Já Rui se arremessava aos freios da égua: — Rostabal, caindo sobre Guanes, que arquejava, de novo lhe mergulhou a espada, agarrada pela folha como um punhal, no peito e na garganta.

— A chave! — gritou Rui.

E arrancada a chave do cofre ao seio do morto, ambos largaram pela vereda — Rostabal adiante, fugindo, com a pluma do *sombrero* quebrada e torta, a espada ainda nua entalada sob o braço, todo encolhido, arrepiado com o sabor de sangue que lhe espirrara para a boca; Rui, atrás, puxando desesperadamente os freios da égua, que, de patas fincadas no chão pedregoso, arreganhando a longa dentuça amarela, não queria deixar o seu amo assim estirado, abandonado, ao comprido nas sebes.

Teve de lhe espicçar as ancas lazarentas com a ponta da espada: — e foi correndo sobre ela, de lâmina alta, como se perseguisse um mouro, que desembocou na clareira onde o sol já não dourava as folhas. Rostabal arremessara para a relva o *sombrero* e a espada; e debruçado sobre a laje escavada em tanque, de mangas arregaçadas, lavava, ruidosamente, a face e as barbas.

A égua, quieta, recomeçou a pastar, carregada com os alforges novos que Guanes comprara em Retortilho. Do mais largo, abarrotado, surdiam dois gargalos de garrafas. Então, Rui tirou lentamente do cinto, a sua larga navalha. Sem um rumor na relva espessa, deslizou até Rostabal, que resfolgava, com as longas barbas pingando. E serenamente, como se pregasse uma estaca num canteiro, enterrou a folha toda no largo dorso dobrado, certa sobre o coração.

Rostabal caiu sobre o tanque, sem um gemido, com a face na água, os longos cabelos flutuando na água. A sua velha escarcela de couro ficara entalada sob a coxa. Para tirar de dentro a terceira chave do cofre, Rui solevou o corpo — e um sangue mais jorrou, correu pela borda do tanque fumegando.

III

Agora eram dele, só dele, as três chaves do cofre!... E Rui, alargando os braços, respirou deliciosamente. Mal a noite descesse, com o ouro metido nos alforges, guiando a fila das éguas pelos trilhos da serra, subiria a Medranhos e enterraria na adega o seu tesouro! E quando ali na fonte, e além rente aos silvados, só restassem, sob as neves de Dezembro, alguns ossos sem nome, ele seria o magnífico senhor de Medranhos, e na capela nova do solar renascido, mandaria dizer missas ricas pelos seus dois irmãos mortos... Mortos, como? Como devem morrer os Medranhos — a pelejar contra o Turco!

Abriu as três fechaduras, apanhou um punhado de dobrões, que fez retinir sobre as pedras. Que puro ouro, de fino quilate! E era o *seu* ouro! Depois foi examinar a capacidade dos alforges — e encontrando as duas garrafas de vinho, e um gordo capão assado, sentiu uma imensa fome. Desde véspera só comera uma lasca de peixe seco. E há quanto tempo não provava capão!

Com que delícia se sentou na relva, com as pernas abertas, e entre elas, a ave loura, que rescendia, e o vinho cor de âmbar! Ah! Guanes fora bom mordomo, nem esquecer a azeitonas. Mas, por que trouxera ele, para três convivas, só duas garrafas? Rasgou uma asa do capão: devorava a grandes dentadas. A tarde descia, pensativa e doce, com nuvenzinhas cor de rosa. Para além, na vereda, um bando de corvos grasnava. As éguas fartas dormitavam, com o focinho pendido. E a fonte cantava, lavando o morto.

Rui ergueu à luz a garrafa de vinho. Com aquela cor velha e quente, não teria custado menos de três maravedis. E pondo o gargalo à boca, bebeu em sorvos lentos, que lhe faziam ondular o pescoço peludo. Oh, vinho bendito, que tão prontamente aquecia o sangue! Atirou a garrafa vazia — destapou outra. Mas, como era avisado, não bebeu, por que a jornada para a serra, com o tesouro, requeria firmeza e acerto. Estendido sobre o cotovelo, descansando, pensava em Medranhos coberto de telha nova, nas altas chamas da lareira por noites de neve, e o seu leito com brocados, onde teria sempre mulheres.

De repente, tomado de uma ansiedade, teve pressa de carregar os alforges. Já, entre os troncos, a sombra se adensava. Puxou uma das éguas para junto do cofre, ergueu a tampa, tomou um punhado de ouro... Mas oscilou, largando os dobrões que retilintaram no chão, e levou as mãos aflitas ao peito. Que é, D. Rui? Raios de Deus! Era um lume, um lume vivo, que se lhe acendera dentro, lhe subia até as goelas. Já rasgara o gibão, atirara os passos incertos, e, a arquejar, com a língua pendente, limpava as grossas bagas de um suor horrendo que o regelava como neve. Oh Virgem Mãe! Outra vez o lume, mais forte, que alastrava, o roía! Gritou:

— Socorro! Alguém! Guanes! Rostabal!

Os seus braços torcidos batiam o ar desesperadamente. E a chama dentro galgava — sentia os ossos a estalarem como as traves duma casa em fogo.

Cambaleou até a fonte para apagar aquela labareda, tropeçou sobre Rostabal; e foi com o joelho fincado no morto, arranhando a rocha, que ele entre uivos, procurava o fio de água, que recebia sobre os olhos, pelos cabelos. Mas a água mais o queimava, como se fosse um metal derretido. Recuou, caiu por cima da relva que arrancava aos punhados, e que mordía, mordendo os dedos, para lhe sugar a frescura. Ainda se ergueu, com uma baba densa a escorrer-lhe nas barbas: e de repente, esbugalhando pavorosamente os olhos, berrou, como se compreendesse enfim a traição, todo o horror:

— É veneno!

Oh! D. Rui, o avisado, era veneno! Porque Guanes, apenas chegara a Retortilho, mesmo antes de comprar os alforges, corraera cantando a uma viela, por detrás da catedral, a comprar ao velho droguista judeu o veneno que, misturado ao vinho, o tornaria a ele, a ele sòmente, dono de todo o tesouro.

Anoiteceu. Dois corvos de entre o bando que grasnava, além nos silvados, já tinham pousado sobre o corpo de Guanes. A fonte, cantando, lavava o outro morto. Meio enterrada na erva negra, toda a face de Rui se tornara negra. Uma estrelinha tremeluzia no céu.

O tesouro ainda lá está, na mata de Roquelanes.

(Eça de Queirós)

As Barras de Ouro

Três irmãos estavam num monte fazendo carvão, e cada um guardava a borrarheira, para que se não apagasse enquanto os outros dormiam. Coube a vez ao mais moço; mas não sei lá porquê, ele descuidou-se e apagou-se a borrarheira. Ficou muito apoquentado, e antes que os irmãos acordassem procurou modo de tornar a acender o fogo; viu lá longe uma luzinha, e lembrou-se de ir lá pedir fogo. Foi, andou, andou, até que chegou ao pé de urna grande borrarheira em que estavam uns homens muito negros a fazer carvão. Pediu se lhe davam algumas brasas, que era para acender a sua borrarheira, que se tinha apagado, e vai eles disseram com má cara:

— Tire daí um tição e leve-o.

O rapaz tirou um tição e botou a correr; ia para acender a sua borrarheira, mas o tição apagou-se, e deitou-o para a banda. Tornou lá outra vez a pedir outro tição; disseram-lhe com a mesma catadura:

— Tire daí um tição e leve-o.

Aconteceu o mesmo, apagou-se; teve coragem de tornar outra vez a ir pedir aos carvoeiros, e eles sempre lhe deram um tição, que se apagou como os outros dois. Nisto ia amanhecendo, os irmãos acordaram, e o rapaz contou-lhe tudo, e quando os irmãos olharam para os tições apagados, viram três grossas barras de ouro. Pularam de contentes, e disseram:

— Deixa estar, que esta noite um de nós há-de ir lá pedir mais tições.

Assim fizeram, e o irmão do meio trouxe de lá três tições que eram, como já se sabe, três barras de ouro.

À terceira noite foi lá o irmão mais velho, e também pediu os tições, e quando foi dia viram que eram das mesmas barras de ouro. Ficaram muito ricos e foram viver para a cidade; disse o mais velho:

— Havemos de mandar fazer um palácio para morarmos juntos.

Fez-se o palácio, que era muito rico, e depois de pronto meteram-se dentro. Passou um dia pela porta um mendigo e pediu-lhes esmola; mandaram-no entrar e deram-lhe de comer. Vai o velho assim que acaba

de comer benzeu-se e começou a dar graças a Deus, e de repente todo o palácio se desfez como num sonho, e os três irmãos e todos os que estavam com eles à mesa acharam-se no meio da rua, como se naquele lugar nunca tivesse sido senão um monte de entulho.

(Teófilo Braga)

O Cego e O Mealheiro

Era uma vez um cego que tinha ajuntado no peditório uma boa quantia de moedas. Para que ninguém lhas roubasse, tinha-as metido dentro duma panela, que guardava enterrada no quintal, debaixo duma figueira. Ele lá sabia o lugar, e quando ajuntava outra boa maquia, desenterrava a panela, contava tudo e tornava a esconder o seu tesouro. Um vizinho espreitou-o, viu onde é que ele enterrava a panela, e foi lá e roubou tudo. Quando o cego deu pela falta, ficou muito calado, mas começou a dar voltas ao miolo para ver se arranjava estrangeirinha para tornar a apanhar o seu dinheiro. Pôs-se a considerar quem seria o ladrão, e achou lá para si que era por força o vizinho. Tratou de vir à fala, e disse-lhe:

— Olhe, meu amigo, quero-lhe dizer uma coisa muito em particular, que ninguém nos oiça.

— Então que é, senhor vizinho?

— Eu ando doente, e isto há viver e morrer; por isso quero-lhe dar parte que tenho algumas moedas enterradas no quintal, dentro duma panela, mesmo debaixo da figueira. Já se sabe, como não tenho parentes, há-de ficar tudo para vossemecê, que sempre tem sido bom vizinho e me tem tratado bem. Ainda tinha aí num buraco mais umas peças, e quero guardar tudo junto, para o que der e vier.

— O vizinho ouviu aquilo, e agradeceu-lhe muito a sua intenção, e naquela noite tratou logo de ir enterrar outra vez a panela de dinheiro debaixo da figueira, para ver se apanhava o resto das peças ao cego. Quando bem o entendeu, o cego foi ao sítio, encontrou a panela e trouxe-a para casa, e então que se pôs a fazer uma grande caramunha ao vizinho, dizendo:

— Roubaram-me tudo! Roubaram-me tudo, senhor vizinho.

E daí em diante guardou o seu dinheiro onde ninguém por mais pintado dava com ele.

(Teófilo Braga)

O Inferno

Quando Cristo andava pelo mundo sucedeu encontrar-se numa estrada com dois indivíduos. Cristo disse-lhes:

- Não vão por essa estrada que vai parar ao inferno.

Os sujeitos riram-se das palavras do Divino Mestre e continuaram pela mesma estrada.

Lá adiante encontraram um saco de dinheiro e disseram:

- Naturalmente aquele maganão ia em procura de cavalgadura para levar este dinheiro, e, para nos afastar do caminho, meteu-nos medo com o inferno. Fica aqui enquanto eu vou buscar uma cavalgadura, porque ambos não podemos com o saco.

O outro respondeu:

-E traze uma garrafa de vinho para bebermos à saúde da nossa nova posição.

Um ficou ao pé do saco e o outro foi buscar a cavalgadura. O que ficou disse consigo:

-Todo o dinheiro para mim exclusivamente fazia-me muita conta; portanto quando ele vier a entregar-me a garrafa dou-lhe uma navalhada no coração.

O outro fez o seguinte cálculo:

- Era feliz se todo o dinheiro fosse meu; e todavia tenho um meio fácil de me apropriar dele: enveneno o vinho, dou-lhe a beber e ele morre envenenado.

Arranjou a cavalgadura, comprou a garrafa de vinho e envenenou-o. Logo que chegou ao pé do companheiro, ofereceu-lhe a garrafa de vinho, mas neste momento recebeu uma tão grande navalhada no coração que caiu morto. O outro, muito satisfeito, e para maior alento bebeu todo o vinho da garrafa. Ficou envenenado e igualmente caiu morto.

E assim se realizou a profecia do Divino Mestre: ambos caíram no inferno da ambição.

(Ataíde Oliveira)

Romances de Carlos de Oliveira

XIX

Mal se tinham sumido os últimos ecos da batida ao aparecido dos matos, já outra notícia pasmosa corria a gândara. Afinal as aldeias pobres eram minas de ouro. Santo Deus. Tesouros escondidos aos soldados de Napoleão. Barras, pulseiras, jóias, libras soterradas.

Por uma tarde de sol, o Miranda, que trazia jornaleiros na surribo, fechou a loja e veio vigiá-los. Chegou e logo o Tendeiro deu um grito, atirou a enxada fora e começou às cambalhotas. Os companheiros acorreram e ficou tudo estarecido. O Miranda aproximou-se, curioso, enquanto o Tendeiro berrava:

— Estou rico, estou podre de rico, estou milionário.

Está doido, pensava o Miranda, afastando os homens. Mas viu; e o coração bateu-lhe no peito como um sino; ia caindo redondo no chão. A panela velha, aberta pela enxada do Tendeiro, rachara-se em duas e espalhou um monte ofuscante de libras, O Miranda recuperou o sangue-frio e ordenou:

— Para o trabalho. Eu trato disto mais o Tendeiro.

Mas os camponeses continuaram no mesmo sítio, mudos, com os olhos encandeados pelo oiro. O Miranda ia-os empurrando:

— Pago o dia, quero o dia ganho. Vamos lá.

Fitaram as libras uma última vez e foram andando. Passado o espanto, discutiam o caso. Uma besta, o Tendeiro. Tapava a panela com terra e calava-se. Depois, a noite é grande e o peso não devia ser tanto que o não carregasse em duas vezes. Mas não, pusera-se a gritar; para o Miranda, claro, cair em cima do tesouro como o Zé do Telhado.

O merceeiro expôs a questão com firmeza:

— O que está na minha terra é meu. Mas como descobriste as libras tens o teu quinhão. Tira uma mancheia delas, mete-a no bolso, e vai cavando em volta. Quero o fundo dessa panela ao sol.

O Tendeiro assoou-se às costas da mão:

— Metade para mim. É a lei. Lembre-se que podia ter achado as moedas, calar-me como um rato e ficar com tudo.

O homem reclamava e o Miranda alarmou-se:

— Não passarias dum refinadíssimo gatuno. Poucas brincadeiras dessas. Quanto à metade, não sejas ambicioso. Tira a mancheia que te disse ou volto com a palavra atrás.

O Tendeiro deitou um olhar turvo ao homem que o roubava, com o à-vontade que se via, passando a mão na fazenda lustrosa do guarda-pó. Os trabalhadores andavam para o fundo da propriedade. Sumiram-se. Os pinhais, a aldeia, o céu, desapareceram. Ficou apenas à sua frente o pescoço gordo do Miranda. O pescoço engordou mais, e mais, e mais. Deitou-lhe as mãos calosas, apertou. A carne branca, flácida, fez-se vermelha; fez-se roxa; e não chegou a fazer-se negra porque o Tendeiro foi agarrado a tempo. Largou o pescoço do patrão com desgosto e pôs-se a chorar.

Os jornaleiros, debruçados sobre o Miranda, borrifavam-lhe a cara com a água das bilhas. O Miranda respirava mas não voltava a si. A malta olhava ora o oiro ora o rosto desfigurado do merceeiro. Acabaram por escolher a panela rachada. Justino apontou o corpo do Miranda e gracejou:

— Salvámos-lhe a vida, que diabo, sempre temos direito a uma moeda.

Contou oito libras, uma para cada um, e distribuiu-as. Bateu no ombro do Tendeiro:

— Lágrimas numa altura destas, homem? Tira meia dúzia de loiras e raspa-te antes que ele acorde.

O Tendeiro tirou a mancheia que o Miranda lhe marcara; os outros acharam demais e insurgiram-se mas o Justino acalmou-os:

— Por mim, concordo. Foi ele que encontrou a panela.

— O Tendeiro enfiou as libras nos bolsos do colete e indicou o Miranda:

— Se calhar, matei-o.

O Catrouxo pegou outra vez na bilha:

— Descansa que ele ressuscita.

Despejou a água toda, do mais alto que pôde, e o Miranda estremeceu. Daí a nada abria os olhos, devagar. Os jornaleiros consolaram-no:

— Vá lá que andou com sorte. O tipo ia-lhe dando cabo do canastro.

O Miranda, abismado, apalpou o pescoço ao de leve, com a ponta dos dedos, e perguntou numa voz que os jornaleiros mal entenderam:

— Onde está ele?

Apontaram-lhe o vulto do Tendeiro, que se perdia ao longe nos pinhais, O merceeiro articulou dificilmente:

— Um assassino. Há-de pagar-mas nem que seja no inferno.

Deixou tombar a cabeça para o lado; mas de repente ergueu-se apoiado nos cotovelos, rouco:

— E o oiro? As libras? Ele levou-as?A notícia correu. O chão da gândara, bastava esgravatar no sítio certo e aí estavam as minas ao sol. Pesquisadores surgiram dum instante para o outro, cavando noite e dia, revolvendo o areeiro. A bruxa do Albocaz sugeria os poços, as paredes velhas, como esconderijos:

— Procurem nas rachas dos adobos.

Quando vinha à quinta, o Dr. Seabra protestava:

— Veja essa pobre gente a arrasar os muros, a dismantelar os poços, por ordem duma bruxa. Estamos na Idade Média, Mariano.

O amigo, para o ouvir, dizia:

— Mas as libras do Miranda existem.

— Um caso isolado. Não generalize, não confunda a árvore com a floresta. Nada mais natural, por exemplo, que um avarento tenha enterrado as suas libras e morrido sem poder recolhê-las.

— Talvez seja oiro do tempo dos Franceses, dos homens de Napoleão. Passaram por aqui, deixaram uma milícia nos Campanas. A gente rica enterrava o que tinha para fugir à pilhagem. Se assim foi, há mais probabilidades de existir a floresta do que a árvore solitária.

— Não quero ofendê-lo, mas você parece o Guimarães a raciocinar. A propósito, a campanha esmoreceu, não pense mais no assunto.

— Penso. O prometido é devido: racho-o na primeira altura que o vir.

— Adiante. Como ia dizendo, o seu raciocínio não está certo. Mal os Franceses partiram é evidente que os tesouros foram desenterrados. Ou então levaram-nos eles, depois de torturar os donos e apurar onde os tinham escondido. Claro como a água.

— Rendo-me, doutor.

Firmino assistiu a parte da conversa, baralhou alhos com bugalhos e foi para a quinta garantir:

— É oiro dos Franceses. Há-o por aí aos montes.

Ninguém sabia quem eram os Franceses, nem queria saber. Semearam a gândara de libras? Fizeram muito bem. Se calhar estavam a pensar em nós. E os pesquisadores teimosos continuaram.

Lobisomem arrastou-se ao casarão para falar a Mariano Paulo. Também trazia a sua idéia:

— Venho pedir-lhe uma enxada. Tenho oiro enterrado no chão da cabana.

Mariano Paulo desiludiu-o:

— Não acredites nisso. De resto, com a perna assim, não podes trabalhar.

Ora. Lobisomem arqueou o peito:

— Cavo de rastos, se for preciso. Ali há oiro, aposto a outra perna.

Quando voltou à quinta, dias depois, confidenciou

— Na cabana, o oiro está fundo, sim senhor, mas em secando a lagoa trago-lhe um poceiro de presente. Deixe-me a enxada mais uns tempos.

O Miranda convalescia. Sentava-se na cama e ordenava à mulher:

— O baú para aqui.

Mexia e remexia as libras, pegava nelas, atirava-as ao ar, deixava-as cair no cobertor. O cintilar rumoroso das moedas fascinava-o. Depois, contava-as cuidadosamente e propunha:

Vê lá se acertas quantas são.

A mulher fitava todo aquele fulgor e arriscava:

— Talvez um cento, talvez mais.

O Miranda sorria:

— Nem tanto, alma de Deus. Corta-lhe um pouco e torna a dizer.

O quarto enchia-se de sombra. Só o baú aberto luzia na obscuridade. Como ela não acertasse, o Miranda fechava-o:

— Põe-no debaixo da cama; amanhã hás-de tentar outra vez. Agora vai à loja, vigia-me o garoto. Atenção ao tabaco. E o Tendeiro, partiu para o Ribatejo ou não? Se o apanho cá, malha com os ossos na cadeia.

Aos domingos o padre Alípio de S. Caetano vinha prègar à capela de Corrocovo:

— Se houver oiro na terra, deixem-no onde está. Quero almas limpas da cobiça. O verdadeiro oiro é Cristo.

(Casa na Duna)

XVII

Desde a grande seca, uma estorreira antiga que a memória do povo não esqueceu ainda, a terra por ali foi sempre um descampado. Há aldeias mais para o sul, pessoal a lavar, plantar, secar os pântanos mas nos Moirões é a solidão, o céu alto e fundo por de cima, o tojo a enroscar-se no tojo, os silvais a cobrir as casas abandonadas. Cobras entre os espinheiros, silêncio, ossadas de gado insepueltas há muito.

Um dia, o inverno desceu das serras do norte e do nascente, com o rosto sombrio dos pastores enregelados nos seus fojos de pedra. Nuvens, fragas desprendidas rolavam de céu a céu. E ouvia-se um uivo enorme: a voz soturna do Senhor? o fim do mundo?

Apanhado pela tempestade, um almocreve de S. Caetano que buscava as aldeias do sul e se metera aos ermos para encurtar caminho, encomendou a alma a Deus, atou a arreata do jerico a uma figueira brava e alapou-se no mato, ao pé duns restos de parede, esborrachando algumas cobras que andavam por ali, para ficar mais sossegado. Nisto, uma avalanche de água e raios, ainda maior que as anteriores, varreu aquele sítio. Lebres, ouriços e raposas morriam nos golfões da chuva. Um vento dos demónios baralhava, arrastava tudo. Foi assim, sem parar, durante dois dias. Quando as coisas serenaram, os bichos sobreviventes saíram com receio das tocas. Pareciam pasmados do enxurro, do caudal das regueiras, das pequenas lagoas, das árvores varadas. Por sua vez, o almocreve de S. Caetano abriu vagarosamente os olhos e fitou, sem memória, o cardo, o tojo, que o cercavam. Depois, pouco a pouco, foi-se recordando. Sentia dores por todo o corpo, ouvia perto e longe gritos de animais feridos nos recessos do mato. Fez um esforço para se erguer, mas não pôde, tentou outra vez e caiu esgotado, inconsciente.

Acordou no dia seguinte, apanhou as últimas amoras, já apodrecidas, que ficavam à mão e comeu-as. O corpo doía-lhe menos, de modo que procurou levantar-se de novo. Só então deu conta que uma faisca, a água, o frio, ou lá o que era, lhe tinha paralisado as pernas. Arrastou-se para fora do refúgio. E o burro? Estaria ainda onde o deixara ou levava sumiço? Desenvencilhou-se do silvedo, espreitou. Lindo serviço, a figueira foi derrubada e o jerico rebentou debaixo dela. Em volta, a terra secava do dilúvio a um quase nada de sol fugidio. Aos sacões, agarrando as raízes mais tenazes, avançou em direcção ao burro. A marcha de bruços era penosa. Perdeu horas a transpor a pequena distância. Com as mãos e o rosto a sangrar, deteve-se por vezes, desanimado, mas palmo a palmo, quase sem fôlego, lá chegou ao fim. Meteu a mão nas canastras esmigalhadas, tirou o pedaço da broa e as azeitonas. Mastigando, deu graças a Deus pelo milagre de o ter salvo. Quis apurar a melhor maneira de sair daquela enrascada, porém a cabeça doía-lhe e guardou o assunto para depois. Resolveu dormir ali mesmo, embora o burro morto começasse a cheirar mal. Puxou a manta esfiada que servia de xaiel ao bicho, cobriu-se com ela, ajeitou a nuca sobre a albarda e adormeceu.

Despertou dia alto, rodeado de corvos que dilaceravam à bicada as ancas, a barriga do burro. Abriam grandes feridas, arrancavam pedaços de carne lá de dentro e comiam-nos, tudo isto numa enorme grasnada. Já vos dou o banquete. Agarrou uma esgalha da figueira fendida pelo raio e aos berros, à paulada, enxotou-os. Tratou então seriamente de saber como iria alcançar S. Caetano. Deu voltas e voltas à cabeça sem achar uma saída. Andar não podia, com as pernas mortas. O jerico estoirara. E afoitar-se ao caminho de rastos nem pensar nisso, desfazia-se aos pedaços pela gândara fora. Por mais que lhe custasse, estava condenado a ficar no ermo. Comer cobras, raízes, até que o encontrassem.

— Aí tem a falta que urna mula faz a um homem.

— Se havia ali coisa que fizesse falta, e havia, não era uma mula, era o jerico morto. Ainda não se falou em mula nenhuma nesta história.

Metido, portanto numa alhada. E já começava a desesperar, já lhe saíam da boca rosários de pragas, quando avistou um vulto ao longe. Gritou com quantas forças lhe restavam. Daí a pouco tinha na sua frente urna velha de negro, medonha, meia esparvoada a choramingar. Arengou duas palavras de consolação e pediu:

— Se vossemecê me ajudasse a alcançar S. Caetano, era uma obra de caridade. Fui assombrado por um raio e fiquei com as pernas tolhidas.

A velha enxugou as lágrimas conforme pôde:

— Sou Maria do Céu. Ando à procura do corpo do meu homem. Viste-o por aqui, vivo ou morto?

Assoou-se com as costas da mão:

— Ou serás tu?

Não lhe convinha o rumo da conversa, claro:

— Não vi por aqui ninguém. Quero é que me ajude a ir a S. Caetano.

A velha teve outro ataque de choro:

— Pobre de mim, também não és tu.

E retomou o seu caminho. Aflito, o almocreve murmurava: lá se vai ela, lá se vai a minha única esperança. Pôs-se a rezar para ver se ao menos Deus conseguia detê-la, mas sem resultado. Então decidiu entrar no jogo:

— Maria.

A velha parou.

— Maria, sou o teu homem.

Voltou-se e veio lentamente para ele. Como se a tivesse tocado uma vara de condão, rejuvenescia passo a passo, as rugas desapareciam, os cabelos e os dentes brilhavam, a boca entreabria-se, as lágrimas iam parando. Quando ajoelhou diante do almocreve, quieta, num silêncio feliz, tinha a cara e o corpo duma rapariga, o vestido esmaecera, tornara-se luminoso. Disse por fim:

— Sei duma cabana aqui perto. Vamos para lá. Ando há trezentos anos a cumprir o meu degredo de alma penada. Só acharei descanso quando encontrar um homem que me confesse: sou o teu homem, e durma depois comigo. Tenho alguns poderes e ensino-tos se me livrares deste castigo. Podes voltar a S. Caetano ou ficar aqui a fazer milagres. Como quiseres. Levo-te ou não para a cabana?

Seduzido pela magia dela, respondeu:

— Claro queavas. Mas em trezentos anos nunca encontraste um homem que te quisesse?

— Nunca. Apenas voltaria a ser jovem quando ouvisse as palavras da senha. E a uma velha remelosa como tu me viste, quem que as dizia? Partindo do princípio que alguém as podia dizer por ti e não podia. Tudo estava preparado há séculos. Tive de esperar que nascesses, crescesses e a tempestade te apanhasse.

— Era então eu o escolhido?

— Eras, mas não sei a razão. Pronunciaste as palavras e agora reconheço-te. Altos desígnios.

— E andas a cumprir este degredo, porquê?

— Além do mais, porque morri virgem e bati às portas do céu. Ora, no céu não entram virgens. Só uma tinha direito a entrar e Essa já lá está para sempre.

Foram até à cabana, dormiram juntos, e ao outro dia a rapariga levantou-se a sorrir, ensinou-lhe os bruxedos todos, deitou-lhe uma bênção, e desapareceu. O almocreve ficou enfeitado. Nunca mais voltou a S. Caetano e ainda hoje vive na cabana onde ela o levou.

— Caramba, é o bruxo dos Moirões. Diz-se que já ressuscitou gente.

— Tem feito milagres, sim senhor.

(Pequenos Burgueses)



As cabeças decepadas são: (de baixo para cima e da direita para esquerda)
 1. Lampião 2. Quinta Feira 3. Maria Bonita 4. Luiz Pedro 5. Mergulhão 6. Manoel Miguel (Elétrico) 7. Caixa de Fósforo 8. Enedina 9. Cajarana 10 e 11. Moeda e Mangueira ?



NOS OSSOS QUE AQUI ESTAMOS PELOS VOSSOS ESPERAMOS

Bibliografias

***Bibliografia de
Carlos de Oliveira***

1. OLIVEIRA, Carlos de. **Obras de Carlos de Oliveira**. Lisboa: Caminho, 1992.
2. _____. **Alcateia**. Lisboa: Coimbra Editora Lda, 1945.
3. _____. **Pequenos Burgueses**. 1 ed. Coimbra: Coimbra Editora, Lda, 1948.
4. OLIVEIRA, Carlos de & FERREIRA, José Gomes. **Contos Tradicionais Portugueses**. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1958, v. 1 e 2.

***Bibliografia sobre
Carlos de Oliveira***

1. ABDALLA, Benjamin. A desautomatização do estereótipo em Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira. In: **Língua e Literatura**. São Paulo: F.F.L.C.H./USP, 1978.
2. _____. **O processo de fundamentação da escritura nos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos**. São Paulo: USP, Dissertação de Mestrado, 1973.
3. _____. **Representação e participação: a dinâmica do concreto nos romances de Carlos de Oliveira**. São Paulo: USP, Tese de Doutorado, 1977.
4. ALVES, Ida Maria Santos Ferreira. As imagens da *Terra* na poesia de Carlos de Oliveira. **Boletim do Centro de Estudos Portugueses**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, v 18, jul./dez. 1998, p. 83-106.
5. _____. “Cultivar o Deserto”. Encontro entre Carlos de Oliveira e João Cabral de Melo Neto. **Revista Convergência Lusíada**. 18, v. 2. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, 2001.
6. ALVES, Manuel dos Santos. **Uma Abelha na Chuva da mudança ou a intersecção dos paradigmas**. Disponível em: <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/salves1.rtf>
7. AMORIM, Geraldo Nogueira de. **Usina e Casa na Duna: Fronteiras Culturais e Literárias**. São Paulo: USP. Tese de Doutorado, 2003.
8. BASTOS, Jorge Henrique. O minucioso trabalho da abelha. Lisboa, **Jornal Expresso**. 18, out., 2003.
9. BESSE, Maria Graciete. La rumeur du temps dans **Pequenos Burgueses** de Carlos de Oliveira. **Arquivos do Centro Cultural Português**. Hommage au professeur Adrien Roig. Lisboa-Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, set. 1992, p. 799-813.
10. BRANDÃO, Fíama Hasse Pais. Nexos sobre a obra de Carlos de Oliveira. **Colóquio Letras**. Lisboa: Neogravura Lda., nº 26, jul, 1975, p. 54-66.
11. CAÇÃO, Idalécio. Ler a Gândara em Carlos de Oliveira (Comunicação proferida na exposição Carlos de Oliveira – A Gândara – Paisagem Povoada.). **Independente de Catanhede**. 28, jan., 2003.
12. **Carlos de Oliveira e a perfeição da escrita**. Catálogo da exposição sobre Carlos de Oliveira de 28 de junho a 18 de agosto de 2002. Câmara Municipal de Vila Franca de Xira – Pelouro da Cultura – Museu do Neo-Realismo.

13. COELHO, Eduardo do Prado. Carlos de Oliveira: a gênese difícil da harmonia. In: **A palavra sobre a palavra**. Porto: Portucalense, 1972.
14. _____. Carlos de Oliveira: a atração vocabular. Idem ibidem.
15. _____. Carlos de Oliveira – paisagem e povoamento. **Colóquio Letras**. Lisboa: Neogravura Lda., nº 62, 1981.
16. CRUZ, Liberto. Reflexões sobre a temática de **Uma Abelha na Chuva**. **Seara Nova**. Lisboa, nº 1549, 1974.
17. DIOGO, Americo Lindeza. **Trabalhador Illegal**. [s.l.]:Graficamares, Lda., [s.d].
18. DIONÍSIO, Eduarda. “Finisterra”: “cálculos, sonhos, tentativas”. Disponível em: <http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/finisterra2.htm> . Acesso em 16, out., 2004.
19. DIONÍSIO, Mário. Prefácio a **Casa na Duna**. 3 ed. , Lisboa:Portugália, 1964.
20. FAGUNDES, Francisco Cota. Tese e simbolismo em **Uma Abelha na Chuva**. **Colóquio Letras**. Lisboa: Neogravura Lda., nº 58, nov. 1980, p. 20-28.
21. FRANCÈS, Marie. Les Couleurs dans **Trabalho Poético** de Carlos de Oliveira. **Arquivos do Centro Cultural Português**. Lisboa – Paris, v. 31, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 527-548.
22. GOULAR, Rosa Maria. Carlos de Oliveira: Arte Poética. **Arquipélago Línguas e Literaturas**, Ponta Delgada, v. 11, 1990, p. 85 – 136.
23. GUERREIRO, António. A arte do micro-rigor. Lisboa, **Jornal Expresso**. 18, out., 2003.
24. _____.a textualização do real (a/ partir de **Finisterra** de Carlos de Oliveira). **Colóquio Letras**. Lisboa: Neogravura Lda., nº 104-105, jul – out., 1988, p. 79-84.
25. GUSMÃO, Manuel. Carlos de Oliveira. Trabalho poético – Paisagem e Povoamento. **50 anos na Literatura Portuguesa (1942 – 1992)** Edifício Chiado. Câmara Municipal de Coimbra / Museu do Neo-Realismo / Município de Vila Franca de Xira, 9/27 nov., 1992.
26. JÚDICE, Nuno. Carlos de Oliveira: viagem à roda de uma colméia. Disponível em: <http://www.instituto-camoes.pt/arquivos/literatura/carlosoliveira.htm> . Acesso em 23, jan. 2005.

27. _____. Guia (sumário) para ler *Finisterra*. *Diário de Notícias*. 2º caderno. Cultura, 2, nov., 1978.
28. LIMA, Beatriz Mendonça de. *Uma Abelha na Chuva*, de Carlos de Oliveira e os *Contos Tradicionais Portugueses*. Disponível em: <http://www.geocities.com/ail_br/umaabelhanachuva.htm> Acesso em 8 jul. 2004.
29. LOPES. Silvina Rodrigues. *Carlos de Oliveira – O Testemunho Inadiável*. Sintra:Gráfica Europam, Lda, 1996.
30. MARTELO, Rosa Maria. Casas Destruídas. A Revisitação de *Casa na Duna* em *Finisterra* de Carlos de Oliveira. *Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, nº 17, 2000, p. 251-260.
31. _____. Os contos de Carlos de Oliveira – eclipses e metamorfoses. In: *I Ciclo de Conferências sobre a Narrativa Breve*. Universidade de Aveiro, 2001, p. 129-139.
32. _____. Reescrita e efeito de invariância em *Trabalho Poético*, de Carlos de Oliveira. *Colóquio Letras*. Lisboa: Neogravura Lda., nº 135-136, jan.-junho, 1995, p.145-154.
33. _____. Retrato do artista enquanto reescritor. *Relâmpago. Revista de Poesia*. Lisboa, nº 11, Guide-Artes Gráficas, Lda, out, 2002.
34. MOREIRA, Vital. *Paisagem Povoada: a Gândara na Obra de Carlos de Oliveira*. Coimbra: Imprensa de Coimbra, Lda, 2003.
35. NAMORADO, Joaquim. Recordação. Perfil de Carlos de Oliveira quando jovem. Original manuscrito. Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo / Centro de Documentação.
36. NOGUEIRA, Franco. Carlos de Oliveira. *Jornal de Crítica Literária*. Lisboa: Portugalia, 1954.
37. NORONHA, José. Para uma leitura de *Uma Abelha na Chuva* de Carlos de Oliveira. Lisboa: Presença, 1997.
38. *O Homem e o Mundo de hoje*. (entrevista) *Diário de Lisboa*. 20 set., 1955.
39. *O Movimento Neo-Realista e o Museu do Neo-Realismo*. Catálogo da exposição sobre Carlos de Oliveira de 28 de junho a 18 de agosto de 2002. Câmara Municipal de Vila Franca de Xira – Pelouro da Cultura – Museu do Neo-Realismo.

40. OLAZAGASTI, Elena. A vivência do tempo em Álvaro Silvestre. Apontamentos de Leitura de ***Uma Abelha na Chuva***. **Centro de Estudos Portugueses. Boletim Informativo**. São Paulo: USP. 2ª série – Ano 8, n.10, jan./dez. 1982, p. 9-14.
41. PEREIRA, José Paulo Cruz Pereira. ***Uma Cartografia Transtornada. A Guernica de Carlos de Oliveira***. Coimbra: Ângelus Novus, 1999.
42. REIS, Carlos. ***Introdução à Leitura de Uma Abelha na Chuva***. Coimbra: Almedina, 1996.
43. _____. O tempo em dois romances de Carlos de Oliveira. ***Biblos***. Coimbra: Faculdade de Letras, v. 51, 1975.
44. SANTILLI, M. Aparecida. ***Arte e Representação da Realidade no Romance Português Contemporâneo***. São Paulo: Quíron, 1979.
45. _____. ***Finisterra: A Arte e seu Averso***. In: ***Entre Linhas***. Desvendando Textos Portugueses. São Paulo: Ática, p. 34-39.
46. _____. Carlos de Oliveira – ***Uma Abelha na Chuva***. In: ***Língua e Literatura***. São Paulo: F.F.L.C.H./USP, 1974.
47. SANTOS, João Camilo dos. Breves reflexões sobre o neo-realismo de Carlos de Oliveira: a influência da antigüidade grega e a herança de Ibsen. ***Arquivos do Centro Cultural Português***. XXII Separata. Lisboa – Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, p. 423-453.
48. _____. Carlos de Oliveira. Os romances e outros textos em prosa. Fichas para um dicionário do neo-realismo. ***Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian***. Lisboa-Paris, nº 26, Centro Cultural Calouste Gulbenkian, 1998.
49. _____. ***Carlos de Oliveira et le Roman***. Paris: Fond. Calouste Gulbenkian:Centre Culturel Portugais, 1987.
50. _____. Quelques aspects de la technique narrative du roman à la troisième personne: deux exemples – Carlos de Oliveira et Augustina Bessa-Luís. ***Le roman portugais contemporain***. Separata. Paris: Fond. Calouste Gulbenkian:Centre Culturel Portugais, 1984, p. 217-233.
51. SEIXO, Maria Alzira. ***A palavra do romance***. Ensaios de genealogia e análise. Lisboa: Horizonte Universitário, 1986.
52. SERRA, Pedro (org.) ***Uma Abelha na Chuva***. Uma revisão. Coimbra: Ângelus Novus, 2003.

53. _____. Metáforas da apreensão e da recusa, a adolescência na ficção: **Jean-Cristophe, Casa na Duna e Manhã Submersa. Colóquio Letras**. Lisboa, nº 72, 1983.
54. SILVESTRE, Oswaldo Manuel. **Catanhede. Caminhando pela Rota de Carlos de Oliveira**. Catanhede: Oficial Design – Casa Municipal da Cultura da Câmara Municipal de Catanhede, Lda., 2003.
55. _____. **Slow motion: Carlos de Oliveira e a pós-modernidade**. Braga-Coimbra: Ângelus Novos, 1995.
56. SOUZA, Neide S. Rodrigues. **Casa na Duna: Uma Leitura Sócio-Estilística**. São Paulo: USP. Dissertação de Mestrado, 1999.
57. TORRES, Alexandre Pinheiro. A tetralogia da gândara. In: **Romance: o mundo em equação**. Lisboa: Portugalia, 1967.
58. _____. Carlos de Oliveira ou algumas das necessidades não primárias equacionadas pelo neo-realismo. In: **Ensaios escolhidos I – Estudos sobre as literaturas de língua portuguesa**. Lisboa: Caminho, 1989.
59. **Uma Abelha na Chuva**. Direção: Fernando Lopes. Produção: Média Filmes. Intérpretes: Laura Soveral, João Guedes, Zita Duarte, Ruy Furtado, Carlos Ferreira, Adriano Reys e Fernando de Oliveira, Geny Frias, Maria Tereza, participação especial da Companhia de Teatro Desmontável Rafael de Oliveira numa cena de “Amor de Perdição” de Camilo Castelo Branco. Baseado no romance **Uma Abelha na Chuva**, de Carlos de Oliveira, adaptação e diálogos adicionais: Fernando Lopes. Director de Fotografia: Manuel Costa e Silva. Figurinos e Adereços: Maria Helena Matos. DVD preto e branco, 65 min (aprox.), jun. de 1968 a jul. de 1969.
60. VAL, Terezinha de Jesus Costa. **Casa na Duna** de Carlos de Oliveira. In: **Escrever a Casa Portuguesa**. Jorge Fernandes (org.) Belo Horizonte: UFMG, 1999.
61. VIEIRA, Yara Frateschi. **Uma Abelha na Chuva**: procedimentos retóricos de sua narrativa. **Alpha**. Marília/São Paulo: FFCL, 1970.
62. VIÇOSO, Vítor. Os velhos e os novos olhares sobre o neo-realismo. **Jornal de Letras, Artes e Idéias**, nº 27, mar., 1982.
63. ZACARI, Maria Emília Santos. **Reflexões sobre o foco narrativo em três romances de Carlos de Oliveira**. São Paulo: USP, Dissertação de Mestrado, 1992.

Bibliografia Geral

1. ABDALLA, Benjamin. A escrita neo-realista. In: **Literatura, História e Política**. São Paulo: Ática, 1989.
2. AGUIAR e SILVA, Vítor Manoel de. Literatura escrita e literatura oral. In: **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 2000, p. 137-144.
3. ALBUQUERQUE, Maria de Fátima. Contos maravilhosos: arquétipos, tipos e modelos. **I Ciclo de Conferências sobre a Narrativa Breve**. Universidade de Aveiro, 2001, p. 25-32.
4. ALCOFORADO. Doralice Fernandes X. A recriação da matéria popular em Guimarães Rosa. **Estudos Lingüísticos e Literários**. Salvador: U.F. da Bahia, nº 8, dez. 1988, p. 75-92.
5. _____. O Conto Popular. **Revista Lusitana**. Arquivo de Estudos Filológicos e Etnológicos Relativos a Portugal. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, nº 6, 1985, p. 61-79.
6. AMARAL, Amadeu. **Tradições Populares**. São Paulo: Instituto Progresso Editorial S.A, 1948.
7. ANSPACH, Sílvia (org.). **A religião e a Psique**. Belo Horizonte: Mulheres Emergentes Edições Alternativas, 2005.
8. ANTUNES, Luísa. Em Busca da Voz do *Travesti* Feminino no Conto Tradicional. **ELO**. Estudos de Literatura Oral. Faro: Centro de Estudos Ataíde Oliveira/ Universidade do Algarve, nº 3, 1997, p. 25-34.
9. ARAÚJO, Maria Benedita. **Superstições Populares Portuguesas**. Contribuições para um estudo. Lisboa: Colibri, 1997.
10. ARRIGUCCI Jr. Davi. **O Cacto e as ruínas**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
11. BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.
12. BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem. Estrela da Manhã**. São Paulo: Nova Fronteira, 2000.
13. BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
14. BETTELHEIM, Bruno. **A Psicanálise dos Contos de Fada**. 18 ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.
15. BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

16. **BÍBLIA DE JERUSALÉM.** São Paulo: Paulinas, 1991.
17. BOTTON, Flávio Felício. **A Formação Discursiva Neo-Realista.** São Paulo: USP. Dissertação de Mestrado, 2002.
18. BOURNEUF, Roland & OULLET, Réal. **O Universo do Romance.** Coimbra: Almedina, 1976.
19. BRAGA, João Paulo. "O Tesouro", de Eça de Queirós: o deleite de uma história de proveito e exemplo. **Revista Portuguesa de Humanidades.** Braga: Seção de Artes Gráficas das Oficinas de Trabalho Protegido da APPACDM de Braga, nº 5, 2001, p. 343-367.
20. BRAGA, Teófilo. **Contos Tradicionais do Povo Português.** Lisboa: Dom Quixote, 1987, v.1 e 2.
21. _____. **O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições.** Lisboa: Dom Quixote, 1985, v. 1 e 2.
22. BRUNEL, P (et alii). **O que é Literatura Comparada.** São Paulo: Perspectiva, 1991.
23. BYINGTON, Carlos. **Estrutura da personalidade.** Persona e sombra. São Paulo: Ática, 1988.
24. CALDEIRA, Maria da Fonte Coelho. **O Conto Popular e "Os Bons Caminhos".** Braga: Universidade Católica Portuguesa – Faculdade de Filosofia de Braga. Extensão Funchal, Dissertação de Mestrado, 2002.
25. CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe.** São Paulo: Perspectiva, 1981.
26. _____. **Morfologia do Macunaíma.** São Paulo: Perspectiva, 1974.
27. CARNEIRO, A. Lima. **Algumas Superstições Comuns a Portugal e ao Brasil.** Coimbra: Coimbra Editora, Lda, 1943.
28. CASCUDO, Luís da Câmara. **Superstição no Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Universidade de São Paulo, 1985.
29. _____. **Literatura Oral no Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
30. _____. **Contos Tradicionais do Brasil.** São Paulo: Global, 2004.
31. CASTAÑEDA, Irene Zanette de. **Contos Populares: Portugal, Brasil e São Carlos.** São Carlos: Edufscar, 2005.

32. CASTELEIRO, Pedro & MALDE, Antom. **Folhas de Abrão. Revista Universitária de Investigação Científica.** Disponível em: <<http://www.udc.es/dep/lx/cac/sopirrait/sr067.htm>>. Acesso em 25, maio 2003.
33. CASTELO-BRANCO, Saliva El-Shawan e BRANCO, Jorge Freitas (org.) **Vozes do Povo.** A folclorização em Portugal. Oeiras:Celta, 2003.
34. CASTRO, Daniel. **Hoje é dia de Maria** deve ter continuação. **Folha de S. Paulo.** Ilustrada, 21 fev. 2005, p. E-6.
35. CÉSAR, M. Cecília de Salles Freire. **A dança das vozes no Evangelho poético de José Saramago.** São Paulo: PUCSP, Dissertação de Mestrado, 1996.
36. CHAVES, Luís. **A Arte Popular.** Aspectos do Problema. Porto: Portucalense, 1943.
37. CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
38. CLASTUS, Hélène. (trad. Renato Janine Ribeiro) Povos sem superstições. **Almanaque. 7 Cadernos de Literatura e Ensaio.** São Paulo: Brasiliense, 1978, p. 75-85.
39. COELHO, N.N. **O Conto de fadas.** São Paulo: Ática, 1987.
40. COELHO, Trindade. **O Senhor Sete.** Histórias Tradicionais Portuguesas. Lisboa: Veja, 1993.
41. CORREIA, Paulo Jorge. O ladrão da Mão Cortada: Análise comparada de um corpus. **ELO.** Estudos de Literatura Oral. Faro: Centro de Estudos Ataíde Oliveira/ Universidade do Algarve, nº 9/10, 2003-04, p. 89-110.
42. CORREIA, Vergílio. **Etnografia Artística Portuguesa.** Barcelos: Cia. Editora do Minho, 1937.
43. COSTA, Flávio Moreira da (org.) **Os grandes contos populares do mundo.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
44. COUTINHO, Eduardo F. & CARVALHAL, Tânia F. **Literatura Comparada.** Textos Fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
45. CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Européia e Idade Média Latina.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1957.

46. DARNTON, R. Histórias que os camponeses contam: o significado de mamãe ganso. ***O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa***. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p. 21-101.
47. ***DICIONÁRIO DE SÍMBOLOS***. (Herder Lexicon). São Paulo: Círculo do livro. [s.d.].
48. DIAS, Jorge. ***O essencial sobre Os Elementos Fundamentais da Cultura Portuguesa***. [s.l.], Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.
49. DINE Madalena Jorge & FERNANDES, Marina Sequeira. ***Para uma Leitura dos Contos Tradicionais Portugueses***. Lisboa: Presença, 1998.
50. DUNDES, Alan. ***Morfologia e estrutura no conto folclórico***. São Paulo: Perspectiva, 1996.
51. DURAND, Gilbert. ***As Estruturas Antropológicas do Imaginário***. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
52. ECO, Humberto. ***Lector in Fabula***. São Paulo: Perspectiva, 1979.
53. ELIADE, Mircea. ***Mito e Realidade***. São Paulo: Perspectiva, 2004.
54. FERREIRA, Fernanda Maria Capricho. ***A matéria do conto: Construção do maravilhoso no conto popular***. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Dissertação de Mestrado, 2003.
55. FERREIRA, Jerusa Pires. ***Armadilhas da Memória***. São Paulo: Ateliê editorial, 2004.
56. _____. ***Fausto no Horizonte***. São Paulo: Educ/Hucitec, 1995.
57. FERREIRA, José Gomes. ***Aventuras de João sem medo***. Lisboa: Moraes, 1978.
58. FONSECA, Eduardo Gianetti da. ***Auto-engano***. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.
59. FRANZ, Marie-Louise von. ***A interpretação dos contos de fada***. São Paulo: Paulus, 2003.
60. _____. ***A sombra e o mal nos contos de fada***. São Paulo: Paulus, 2002.
61. FREIRE, Laudelino. ***Grande e Novíssimo Dicionário da Língua Portuguesa***. 2 ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.
62. FREUD, Sigmund. ***Totem e tabu***. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

63. GOETHE, J.W. **Fausto**. São Paulo: Ouroboros, 1998.
64. GONÇALVES, Henriqueta Maria. **Os Contos Fantásticos** de Teófilo Braga. *I Ciclo de Conferências sobre a Narrativa Breve*. Universidade de Aveiro, 2001, p. 33-42.
65. GOULAR, Rosa Maria. Carlos de Oliveira: Arte Poética. **Arquipélago Línguas e Literaturas**, Ponta Delgada, v. 11, 1990, p. 85 – 136.
66. GUILLÉN, Cláudio. **Entre lo Uno y lo Diverso**. Barcelona: Critica, 1985.
67. JOLLES, André. **Formas Simples**. São Paulo: Cultrix, 1976.
68. JÚDICE, Nuno. **O Espaço do Conto no Texto Medieval**. Lisboa: Vega, 1991.
69. KAISER, Gerhardt. **Introdução à Literatura Comparada**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.
70. KAYSER, Wolfgang. **Análise e Interpretação da Obra Literária**. Introdução à Ciência da Literatura. Coimbra: Arménio Amado, 1970, v 1 e 2.
71. LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.
72. LEIRA, António da. Psicologia do Conto Popular. Separata das **Actas do Congresso Internacional de Etnografia**, v. VI, Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1965.
73. LIMA, Augusto César Pires de. **Estudos Etnográficos, Filológicos e Históricos**. Porto: Junta de Província do Douro Litoral, 1950.
74. LIMA, Luiz Costa. Mito e provérbio em Guimarães Rosa. **Colóquio Letras**. Lisboa: Neogravura Lda., nº 17, jan, 1974, p. 14-28.
75. LOPES, Ana Cristina Macário. Contos de Manhas e Artimanhas na Literatura Tradicional Portuguesa. **Revista Lusitana**. Arquivo de Estudos Filológicos e Etnológicos Relativos a Portugal. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1982-83, p. 121-148.
76. _____. Funções Discursivas do Provérbio em Textos de Imprensa. **ELO**. Estudos de Literatura Oral. Faro: Centro de Estudos Ataíde Oliveira/ Universidade do Algarve, nº 4, 1998, p. 115-126.
77. MACHADO, Marcia Benetti. O diabo libertador. **Cadernos de Semiótica e Religião: Babel**. Lorena:CCTA, 1997, p. 101-120.

78. MARQUES, J. J. Dias. The Oral Ballad as a Model for Written Poetry in the Portuguese Romantic Movement: The Case o Garrett's *Adozinda*, Faro, 2005, cópia digitada.
79. MEDEIROS, M. de Fátima da Câmara Ribeiro de. ***Do Fruto à Raiz. Uma Introdução às Histórias Maravilhosas da Tradição Popular Portuguesa.*** Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Dissertação de Mestrado, 1997.
80. MEIRELES, M. Teresa Torrado Goulão Branco. ***Contos e Lendas. O Popular Português sob o Signo da Imaginação Elementar.*** Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Dissertação de Mestrado, 1996.
81. MALINOWSKI, Bronislaw. ***Magia, Ciência e Religião.*** Lisboa: Edições 70, 1984.
82. MENDONÇA, Fernando. ***O romance português contemporâneo.*** Assis/SP:F.F.C.L., 1966.
83. MORGANTE, María Gabriela. Tejiendo la historia: reflexiones acerca del ciclo mítico de Pedro Urdimal em la puna jujeña. ***Revista de Investigaciones Folclóricas.*** Buenos Aires: [s.ed.], dez, 2001.p. 16-56.
84. MOURA, José de Almeida. ***As Três Cidras do Amor.*** Conto Popular. Uma Estratégia para o Gosto de Ler. Lisboa: Lisboa Ed. S.A., 2000.
85. MOURA, José Carlos Duarte. ***Contos. Mitos e Lendas da Beira.*** Coimbra: A Mar Arte, 1996.
86. MOURINHO, Pe. António Maria. Apontamentos sobre o conto popular mirandês. Separata das ***Actas do Congresso Internacional de Etnografia***, v. VI, Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1965.
87. NASCIMENTO, Bráulio do. A Expansão na Literatura Oral. ***ELO.*** Estudos de Literatura Oral. Faro:Centro de Estudos Ataíde Oliveira/ Universidade do Algarve, nº 9/10, 2003-04, p. 169-191.
88. _____. Polifemo no Brasil. ***Revista de Investigaciones Folclóricas.*** Buenos Aires: [s.ed.], dez, 2001.p. 13-26.
89. NAVARRO, Modesto (org.). ***Poetas populares alentejanos.*** Lisboa: Vega, 1980.
90. NOGUEIRA, Carlos Roberto F. ***O Diabo no Imaginário Cristão.*** Bauru/SP:Edusc, 2002.
91. NUNES, Natália. ***A Ressurreição das Florestas.*** Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.

92. OLIVEIRA, Euclides Lins de. **No Tear Moderno, Fios da Tradição**. O Resgate da Forma em Contos ou Estórias de Animais, de António Torrado (Portugal); em **Fábulas**, de Lúcia Pimentel Góes (Brasil), e uma leitura dos 'Fabulemas', de João Melo (Angola). São Paulo: USP, Dissertação de Mestrado, 2005.
93. PARAFITA, Alexandre. **O Maravilhoso Popular**. Lendas. Contos. Mitos. Lisboa: Plátano, 2000.
94. PEDROSA, José Manuel. El Cuento *El Tesoro Soñado* (AT 1645) y el Complejo Leyendístico de *El Becerro de Oro*. **ELO**. Estudos de Literatura Oral. Faro: Centro de Estudos Ataíde Oliveira/ Universidade do Algarve, nº 4, 1998, p. 127-157.
95. PEDROSO, Consiglieri. **Contos Populares Portugueses**. Lisboa: Vega, 1992.
96. _____. **Contribuições para uma Mitologia Popular Portuguesa** e Outros Escritos Etnográficos. Lisboa: Dom Quixote, 1988.
97. PEIXOTO, António Augusto da Rocha. **Etnografia Portuguesa**. Lisboa: Dom Quixote, 1990.
98. PINTO, Alexina de Magalhães. **Provérbios Populares**, máximas e observações usuas, colligidos na tradição oral, mui cuidadosamente selecionados e distribuídos em grupos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1917.
99. PINTO, M. Louza Vianna Ribeiro. **Lobisomem**. A universalidade do mito lobisomem. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1986.
100. PIRES, M. da Natividade Carvalho. **Pontes e Fronteiras**. Da literatura tradicional à literatura contemporânea. Lisboa: Caminho, 2005.
101. PONTES, Maria do Rosário. O simbolismo do *centro* nas narrativas maravilhosas (notas introdutórias). **Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas**. Porto: Faculdade de Letras do Porto, nº 16, 1999, p. 23-45.
102. PROPP, Vladimir. **Morfologia do Conto**. Lisboa: Vega, 2003.
103. QUINTA-QUEIMADA, M. Natália Mestre & CAROCINHO, Teresa Isabel Severino. O canto o cante e o encante. **Actas Congresso Cultura Popular**. Separata, [Maia: s.n., 199_], p. 235-248.
104. RAMOS, Graciliano. **Alexandre e Outros Heróis**. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.].

105. RAMOS, Manuel. Do Ciclope da *Odisséia* ao Olharapo da Tradição Transmontana. **ELO**. Estudos de Literatura Oral. Faro: Centro de Estudos Ataíde Oliveira/ Universidade do Algarve, nº 3, 1997, p. 145-157.
106. REINALDO, Gabriela Frota. Mito e Linguagem. **Cadernos de Semiótica e Religião: Babel**. Lorena:CCTA, 2003, p. 48-60.
107. REIS, Carlos & LOPES, A. Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. 4 ed., Coimbra:Almedina, 1994.
108. REIS, Carlos. (apresentação) **Textos Literários**. Textos Teóricos do Neo-Realismo Português. Lisboa: Seara Nova, 1981.
109. ROMERO, Sílvio. **Folclore Brasileiro 2**. Contos Populares do Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.
110. ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
111. SANTAELLA, Lúcia. **Cultura e Artes do Pós-Humano**. Da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.
112. SANTOS, Carolina do Socorro Antunes. O Espaço da Literatura Oral na Historiografia Literária Brasileira. **Boletim do Centro de Estudos Portugueses**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, v. 18, n. 22, jan./jun. 1998, p. 189-195.
113. SARAMAGO, José. **O Evangelho segundo Jesus Cristo**. 9ª reimpressão. São Paulo: Cia. da Letras, 2003.
114. SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem**. São Paulo: Olho D'água, 1999.
115. SILVA, Alexandre Meireles da. **Revista Espaço Acadêmico**. 30, ago, 2004. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/039/39esilva.htm>> Acesso em 6, jul, 2005.
116. SILVA, Francisco Vaz da. Além dos Contos-Tipo. **Revista de Investigaciones Folclóricas**. Buenos Aires: [s.ed.], dez, 1999, p. 65-71.
117. SILVEIRA, Nise da. **Jung. Vida & Obra**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
118. SIMONSEN, M. **O Conto Popular**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
119. _____. Um Parent Pauvre de la Littérature Orale. Réflexion sur le conte facétieux. **ELO**. Estudos de Literatura Oral. Faro: Centro de Estudos Ataíde Oliveira/ Universidade do Algarve, nº 9/10, 2003-04, p. 253-266.

120. SOUZA, Antônio Cândido de Mello e Souza. O Mundo-Provérbio. In: **O discurso e a cidade**. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.
121. STEVICK, Philip. **The Theory of the Novel**. New York: Collier-Macmillan, 1967.
122. TEMPORAL, Josep. Lo moral y lo cívico em el cuento maravilloso. Ecos aristotélicos de um género etnopoético. **Revista de Investigaciones Folclóricas**. Buenos Aires: [s.ed.], dez, 2001.p. 9-12.
123. TONG, Diane. **Contos populares ciganos**. Lisboa: Teorema, Lda., 1998.
124. TOPA, Francisco. A história de João Grilo. **Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas**. Porto: Faculdade de Letras do Porto, nº 12, 1995, p. 245-274.
125. TORRES, Alexandre Pinheiro. **Ensaios Escolhidos I**. Estudos sobre as Literaturas de Língua Portuguesa. Lisboa: Caminho, 1981.
126. TRAÇA, M. Emília. **O Fio da Memória. Do Conto Popular ao Conto para Crianças**. Porto: Porto, 1992.
127. VASCONCELLOS, J. Leite de. **Etnografia Portuguesa**. Tentame de Sistematização. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1980, v. 1 a 8.
128. VOLOBUEF, Karin. Um Estudo do Conto de Fadas. **Revista de Letras**. São Paulo: Unesp, nº 33, 1993, p. 99 – 114.
129. ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz. A “Literatura” Medieval**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
132. WARING, Philippa. **Dicionário de Agouros e Superstições**. Lisboa: Europa – América, 1978.

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](#)