

Flávio Garcia
Marcello de Oliveira Pinto
Regina da Silva Michelli
(orgs.)

INSÓLITO MITOS LENDAS CRENÇAS

Conferências

Anais do VII Painel

Reflexões sobre o Insólito na Narrativa Ficcional

II Encontro Regional

O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional

Flávio Garcia
Marcello Pinto de Oliveira
Regina Silva Michelli

(Orgs.)

Conferências

INSÓLITO, MITOS, LENDAS, CRENÇAS

Anais do VII Painel

Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional

II Encontro Nacional

O insólito como questão na narrativa ficcional



Rio de Janeiro
2011

FICHA CATALOGRÁFICA

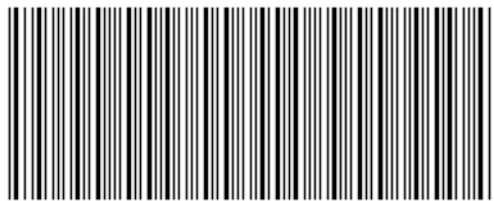
F801i

Insólito, mitos, lendas, crenças – Anais do VII Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional/ II Encontro Nacional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – **Conferências** / Flávio Garcia, Marcello de Oliveira Pinto, Regina Silva Michelli (orgs.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011.

Publicações Dialogarts - Bibliografia
ISBN 978-85-86837-86-9

1. Insólito. 2. Gêneros Literários. 3. Narrativa Ficcional. 4. Literaturas. I. García, Flavio. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. III. Departamento de Extensão. IV. Título

CDD 801.95
809



978-85-86837-86-9

Correspondências para:

UERJ/IL/LIPO – a/c Darcília Simões ou Flavio García

Rua São Francisco Xavier, 524 sala 11.023 – B

Maracanã – Rio de Janeiro – CEP 20 569-900

publicacoes.dialogarts@gmail.com

Copyright @ 2011 Flávio Garcia, Marcello de Oliveira Pinto, Regina Silva Michelli

Publicações Dialogarts
(<http://www.dialogarts.uerj.br>)

Coordenador do volume:
Flavio García – [flavgarc@gmail](mailto:flavgarc@gmail.com)

Coordenadora do projeto:
Darcília Simões – darciliasimoes@gmail.com

Co-coordenador do projeto:
Flavio García – flavgarc@gmail.com

Coordenador de divulgação:
Cláudio Cezar Henriques – claudioc@bighost.com.br

Organizadores:
Flávio Garcia
Marcello de Oliveira Pinto
Regina Silva Michelli

Diagramação e projeto de capa:
Elisabete Estumano Freire – elisaestumano@yahoo.com.br

Supervisão de arte –capa e folha de rosto:
Carlos Henrique Braga Brandão – pedra.henrique@gmail.com
Marcos da Rocha Vieira – marcosdarochavieira@gmail.com

Revisão e primeiro tratamento:
Francisco Elton Ribeiro– feltonribeiro@hotmail.com

**O TEOR DOS TEXTOS PUBLICADOS NESTE VOLUME,
QUANTO AO CONTEÚDO E À FORMA, É DE INTEIRA E
EXCLUSIVA RESPONSABILIDADE DE SEUS AUTORES.**



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras
Departamento de Língua Portuguesa,
Literatura Portuguesa e Filologia Românica

UERJ – SR3 – DEPEXT – Publicações Dialogarts
2011

**VII Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional
II Encontro Regional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional**

Insólito, Mitos, Lendas, Crenças

Instituto de Letras da UERJ, 29, 30 e 31 de março de 2010
Miniauditório do Bloco D, 11 andar, Pav. João Lira Filho
Campus Maracanã

Uma realização do SePEL.UERJ
Seminário Permanente de Estudos Literários da UERJ

Atividade do Grupo de Pesquisa/ Diretório CNPq
Estudos Literários: Literatura; outras linguagens; outros discursos

Coordenação:

Flavio García
Marcello de Oliveira Pinto
Regina Michelli

Parcerias:

Publicações Dialogarts

(<http://www.dialogarts.uerj.br>)

LABSEM/ FAPERJ – Laboratório Multidisciplinar de Semiótica

(<http://www.labsem.uerj.br>)

NDL – Núcleo de Desenvolvimento Linguístico

(<http://programandl.blogspot.com>)

CiFEFil – Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

(<http://www.filologia.org.br>)

Articulações com Grupos de Pesquisa/ Diretório CNPQ:

Estudos Literários: Literatura; outras linguagens; outros discursos

(<http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=0326802VKL7YRI>)

Estudos da Linguagem: discurso e interação

(<http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=20198023EOV5HQ>)

Semiótica, leitura e produção de textos – SELEPROT

(<http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=0326802KF6LE99>)

Crítica Textual e Edição de Textos

(<http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=0326801CJERBHT>)

Apoios:

Direção do Instituto de Letras

Coordenação Geral do Programa de Pós-Graduação em Letras

Coordenação do Mestrado em Literatura Portuguesa

Coordenação da Especialização em Literatura Portuguesa

Chefia do Departamento de Língua Portuguesa, Literatura Portuguesa e Filologia Românica

Coordenações dos Setores Acadêmicos de Literatura Portuguesa e de Língua Portuguesa

Sumário

Apresentação:	6
CONFERÊNCIAS	8
Os irmãos Grimm: entre a Magia e a erudição	12
Karin VOLOBUEF	
<i>Iararana</i>, de Sosígenes Costa: a insólita invenção mítica da sociedade sul-baiana 24	
Patrícia Kátia da Costa PINA	
As Lendas Orientais em Narrativas de Théophile Gautier	32
Sabrina R. BALTOR	

APRESENTAÇÃO:

A história, ainda recente, dos Painéis “Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional”, agora em sua sétima edição, coincidindo com a realização do I Encontro Regional do Insólito como Questão na Narrativa Ficcional, tem sua gênese na criação do Grupo de Pesquisa Estudos Literários: Literatura; outras linguagens; outros discursos¹ cadastrado no Diretório de Grupos do CNPq em 2001.

Respondia-se a uma exigência da UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro – para que seus professores doutores pudessem desenvolver atividades correlacionadas à pesquisa, solicitar determinadas modalidades de bolsas e auxílios variados. Atendendo a essa exigência, um grupo de professores de literaturas, do Departamento de Letras da FFP – Faculdade de Formação de Professores – da UERJ, campus São Gonçalo, reuniu-se e, dessa reunião, originou-se o Grupo. Participaram daquele momento fundador Maria Alice Pires Cardoso de Aguiar, hoje aposentada e, na gênese, líder do Grupo; Flavio García, atual líder, na época da fundação, vice-líder; Fernando Monteiro de Barros, já vice-líder, após a aposentadoria de Maria Alice, hoje integrando outro grupo; e Regina Michelli, colaborada ativa até os dias atuais.

Diante da necessidade de o Grupo promover ações efetivas de pesquisa e divulgá-las para a Universidade e a sociedade em geral, surgiu, em 2002, como projeto de extensão universitária, o **SePEL.UERJ – Seminário Permanente de Estudos Literários da UERJ**², promovendo cursos livres e pequenos eventos acadêmicos, na expectativa de, inicialmente, dar unidade às pesquisas individuais dos integrantes do Grupo. Entre os objetivos expressos na instalação do **SePEL.UERJ** já despontavam, além dos cursos livres e pequenos eventos, a publicação de um periódico e de títulos temáticos e a realização de eventos aglutinadores de maior porte.

Em junho 2006, em parceria com o **Publicações Dialogarts**, outro projeto de extensão da UERJ³, foi lançado o número 1 do **CaSePEL – Cadernos do Seminário Permanente de Estudos Literários (ISSN 1980-0045)**⁴, reunido artigos oriundos de

¹ (<http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/detalhegrupo.jsp?grupo=0326802VKL7YRI>),

² (<http://www.sepel.uerj.br>)

³ (<http://www.dialogarts.uerj.br>)

⁴ (<http://www.dialogarts.uerj.br/casepel.htm>)

aulas dadas em cursos livres anteriormente oferecidos. De lá para cá, o periódico migrou para a publicação de números temáticos, privilegiando os projetos de pesquisa dos membros de sua equipe, com dois números anuais, um para cada semestre.

A aposentadoria de Maria Alice, a passagem de Fernando Monteiro de Barros para outro Grupo de Pesquisa em que seus projetos encontravam maior aderência e a transferência de Flavio García da FFP para o Instituto de Letras no campus Maracanã, fragilizaram as ações do projeto, implicando a suspensão dos cursos livres e de eventos.

No segundo semestre de 2006, aproveitando o engajamento de seus bolsistas de PIBIC – Programa de Incentivo a Bolsas de Iniciação Científica –, Flavio García promoveu um curso livre, oferecido pelo **SePEL.UERJ**, nas dependências da FFP. Discutia-se, uma vez por semana, nos três primeiros tempos de aula da tarde, os mecanismos de construção narrativa próprios ao gênero Fantástico, dialogando com outros gêneros, especialmente com o Maravilhoso ou Sobrenatural, o Estranho, o Realismo Maravilhoso ou Mágico e o Absurdo.

Desse curso, nasceu a idéia da realização do **I Painei “Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional”**, do qual somente participaram alguns alunos, ao lado dos bolsistas PIBIC. Assim, em 15 de janeiro de 2007, Flavio García e Marcello de Oliveira, juntamente com aqueles alunos e bolsistas, promoveram, no miniauditório da FFP, durante todo o dia, apresentações de trabalhos e debates, já publicados sob o título *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*⁵.

O evento impulsionou o projeto de pesquisa de Flavio García, que passou a contar com vários bolsistas voluntários e mais bolsas, agora financiadas pela própria UERJ, pelo CNPq e pela FAPERJ. Acrescido, o grupo do professor e seus bolsistas promoveu novo curso, focalizando o conjunto da obra do escritor mineiro Murilo Rubião, apontada por muitos críticos como escritor fantástico, mas objeto de inúmeras celeumas teórico-metodológicas. O curso, semelhantemente ao anterior, transcorreu nas dependências da FFP, durante o primeiro semestre de 2007, tomando os três tempos iniciais de aulas de uma tarde.

Do mesmo modo que antes, desse curso emergiu o **II Painei “Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional”**: O insólito na narrativa rubiana – Reflexões sobre o insólito na obra de Murilo Rubião, realizado de 7 a 9 de agosto de 2007, também nas

⁵ (http://www.dialogarts.uerj.br/avulsos/livro_insolito.pdf).

dependências da FFP. Diferentemente do evento anterior, deste não participaram somente alunos do curso e bolsistas. Somava-se, ao projeto de pesquisa, Marcello de Oliveira Pinto, focalizando, em polo oposto ao de Flavio García, a recepção do insólito, bem como inscreveram-se participantes externos. Parte dos trabalhos apresentados encontra-se publicada sob o título Murilo Rubião e a narrativa do insólito⁶.

O grupo crescia com novas adesões e a aglutinação de outros projetos e bolsistas em seu entorno, reunindo projetos de EIC – Estágio Interno Complementar –, BIC-FAPERJ – Bolsa de Incentivo à Graduação – e Extensão. A esse crescimento, correspondeu o fortalecimento do **SePEL.UERJ** e do **Grupo de Pesquisa Estudos Literários: Literatura; outras linguagens; outros discursos**, representado pela unidade que ora se compunha entre Flavio García – dedicado às reflexões acerca do insólito na construção da narrativa –, Marcello de Oliveira Pinto – dedicado às reflexões acerca do insólito na recepção da narrativa – e Regina Michelli – dedicada às reflexões acerca do insólito na literatura infanto-juvenil. Não se tratava de um projeto de um pesquisador, mas de um projeto de grupo, com diferentes enfoques, conduzindo dentro de um Grupo de Pesquisa orgânico e articulado por um projeto de extensão produtivo.

No segundo semestre de 2007, seria oferecido, ainda nas dependências da FFP e nos mesmos moldes dos cursos anteriores, um terceiro curso de extensão, focalizando a manifestação do insólito na narrativa de ficção, em suas vertentes literária e fílmica.

A partir desse curso, organizou-se o **III Painel “Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional”**: o insólito na Literatura e no Cinema, último evento realizado nas dependências da FFP, de 8 a 10 de janeiro de 2008. O **III Painel** contou com maciça participação de público externo, tanto na apresentação de trabalhos quanto na assistência, podendo ser considerado o primeiro ápice climático do projeto. Os resumos dos trabalhos foram publicados e dão mostra do que foi o evento⁷. Os trabalhos apresentados durante sua realização, incluindo comunicações, conferências e palestras, aparecem publicados em Narrativas do Insólito: passagens e paragens⁸, Poéticas do Insólito⁹ e III Painel... – Comunicações¹⁰.

⁶ (http://www.dialogarts.uerj.br/avulsos/MuriloRubiao/LIVRO_RUBIAO.pdf)

⁷ (<http://www.dialogarts.uerj.br/avulsos/CadernodeResumos/CADERNODERESUMOS.pdf>)

⁸ (<http://www.dialogarts.uerj.br/avulsos/insolito/narrativasdoinsolito.pdf>)

⁹ (http://www.dialogarts.uerj.br/avulsos/insolito/Poeticas_do_Insolito.pdf)

¹⁰ (http://www.dialogarts.uerj.br/avulsos/insolito/Comunicacoes_III_Painel.pdf)

Novo curso viria a ser oferecido, ainda nas dependências da FFP e ainda nos mesmos moldes dos cursos anteriores, tendo sido esse o último curso lá oferecido, igualmente àquele último Painel. O curso percorreu narrativas curtas do mineiro Murilo Rubião, retomando experiências de curso anterior, e se dedicou à leitura crítico-interpretativa de obras do escritor português Mário de Carvalho, podo em tensão a apreensão do sólito/insólito no universo narrativo e nos atos de leituras.

Seguindo uma mesma tendência já apontada, logo após o curso foi promovido o **IV Painel “Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional”**: tensões entre o sólito e o insólito, de 22 a 24 de setembro de 2008, mas, dessa vez, no Instituto de Letras da UERJ, no campus Maracanã. Prejudicado pela longa greve que assolou a Universidade, o evento esteve parcialmente esvaziado, porém, ainda assim, dele participaram personalidades externas, do Estado e de fora dele, com absoluta e ampla integração de todos os docentes e discentes, de graduação e de pós-graduação, envolvidos no projeto de pesquisa, no projeto de extensão e no grupo de pesquisa. Nessa ocasião, foi publicado um Cd Rom com sete títulos já publicados digitalmente pelo projeto, em parceria com o **Publicações Dialogarts**.

Do **IV Painel**, encontram-se publicados **IV Painel... – Caderno de resumos**¹¹; **Comunicações Livres**¹²; e **Comunicações Coordenadas**¹³. Durante o **V Painel**, foram publicados em CD Rom, juntamente com o Caderno de Resumos, os textos integrais das **Comunicações Livres** e da **Coordenadas** daquele **IV Painel**.

Enfim, o **I Painel** dedicou-se às reflexões sobre os mecanismos de construção do Fantástico na narrativa; o **II Painel**, à manifestação do insólito na narrativa rubiana; o **III Painel**, às construção e recepção do insólito nas narrativas literária e fílmica; o **IV Painel**, às tensões entre o sólito e o insólito. O **V Painel**, coincidente com a realização de um **I Encontro Nacional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional**, refletiu sobre o insólito como questão na narrativa de ficção, ampliando os conceitos de narrativa e debruçando-se sobre o insólito como uma questão-problema central para a continuidade das pesquisas.

¹¹ (http://www.dialogarts.uerj.br/avulsos/insolito/Cadernos_de_Resumos_IV_Painel.pdf)

¹² (http://www.dialogarts.uerj.br/avulsos/Comunicacoes_Livres_IV_Painel.pdf)

¹³ (http://www.dialogarts.uerj.br/avulsos/Comunicacoes_Coordenadas_IV_Painel.pdf).

O VII Painel, coincidente com o II Encontro Nacional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional, teve por focalização temática as relações e Insólito, Mitos, Lendas, Crenças.

O evento apóia-se nas pesquisas em desenvolvimento na célula mãe do Grupo, envolvendo, principalmente, os interesses primários de Flavio García (UERJ/ UNISUAM) – a construção do insólito na narrativa –, Marcello Pinto (UERJ/ UNIRIO) – a recepção do insólito – e Regina Michellii (UERJ/ UNISUAM) – o insólito na literatura infanto-juvenil.

Este volume reúne os textos integrais das apresentações orais realizadas nas sessões dos diferentes Simpósios promovidos durante o evento, enviados à coordenação dentro dos prazos estipulados e em conformidade com as normas básicas definidas para a publicação. O teor dos textos aqui publicados é de inteira responsabilidade de seus autores, e a revisão lingüístico-gramatical procurou respeitar, ao máximo, opções de estilo e uso da língua. Outro volume reúne textos integrais apresentados nas sessões dos simpósios promovidos ao longo do evento.

Prof. Dr. Flavio García

Prof. Dr. Marcello Pinto

Prof.^a Dr.^a Regina Michelli

CONFERÊNCIAS

Os irmãos Grimm: entre a Magia e a erudição

Karin VOLOBUEF¹

As narrativas coletadas pelos Irmãos Grimm – dentre as quais estão “Branca de Neve”, “Bela Adormecida”, “Cinderela”, “O príncipe sapo”, “O alfaiatezinho valente”, “Rapunzel”, etc. – constituem verdadeira matriz para o gênero maravilhoso tanto aos olhos do estudioso, quanto do leitor comum. Foi e continua sendo imenso o impacto do trabalho dos Irmãos, que deram uma contribuição decisiva para cunhar o que hoje em dia entendemos por “contos de fadas” (em alemão, Märchen), “contos populares” ou ainda “contos maravilhosos”².

Os Grimm publicaram sua antologia Contos de fadas para o lar e as crianças [Kinder- und Hausmärchen] em dois volumes, respectivamente em 1812 e 1815. Depois dessa primeira edição, a antologia foi sendo ampliada, atingindo em 1857 (última em vida) o total de 210 contos. Oriundas do folclore popular, onde entretinham pessoas de todas as idades, essas histórias foram direcionadas pelos Grimm às crianças, concorrendo, assim, para também delinear a nascente literatura infantil.

É certo que, além dos Grimm, outras fontes também são amplamente conhecidas do leitor de nossos dias: Hans Christian Andersen, Charles Perrault e, aqui no Brasil, Luís da Câmara Cascudo. No século XX, os filmes de Walt Disney alcançaram projeção imensa e estabeleceram um parâmetro próprio.

A despeito da presença dessas outras fontes, o legado dos Irmãos Grimm ocupa um lugar de proeminência única. Para além da enorme popularidade de sua antologia de contos, os Irmãos merecem especial destaque por terem fincado as raízes de um novo campo de pesquisa. Sua valorização da cultura popular e seu empenho em prol da coleta de material folclórico significaram um estímulo decisivo para que pesquisadores de

¹ UNESP-Araraquara

² O que hoje entendemos por “contos maravilhosos” ou “contos de fadas” corresponde, na verdade, apenas aos “contos de magia” [*Zaubermärchen* ou *magic tales*] (AT 300-749) e não a totalidade dos contos populares – ver: PROPP, 2006, p. 20; ZIPES, 1994, p. 11.

³ Durante a vida de Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), foram lançadas sete edições completas, as quais iam sendo ampliadas, conforme progredia a coleta de narrativas: 1812/1815, 1819, 1837, 1841, 1843, 1850 e 1857. A edição de 1819 é a primeira que traz ilustrações (feitas por outro irmão, Ludwig Emil Grimm). Fora isso também saíram edições parciais, contendo seleções parciais do material.

inúmeros países passassem a recolher contos, rimas, canções, lendas, etc. de todas as partes do mundo. Também aqui no Brasil o impulso advindo dos Grimm trouxe uma nova postura diante do legado cultural do povo. Conforme atesta Adelino Brandão (1995, p. 37):

Efetivamente, raro teria sido o grande autor nacional que tratou do Folclore e do folclore brasileiro, seja como teórico, seja como pesquisador, analista ou coletor dos fatos de nossa literatura oral, que não tenha sido motivado, inicialmente, pelos exemplos dos Irmãos Grimm.

Os Grimm defenderam a ideia de que o folclore deveria ser *coletado* para ser *conservado*, uma vez que se trata de precioso e antiquíssimo legado cultural, cujas raízes estão mergulhadas no longínquo passado da humanidade:

É indubitável que o pendor da poesia é a evolução poética, sem a qual a tradição seria coisa morta e estéril. Por este motivo, em cada região, as histórias são contadas diversamente, conservadas as características que lhe são peculiares. Há, todavia, diferença entre esta modificação semi-inconsciente, uma como que tranquila continuidade semelhante à das plantas e das flores que desabrocham regadas pela fonte perene da vida, e a interpolação de pormenores intencionais, em que as ligações se fazem arbitrariamente, e, embora bem concatenadas, indicam alteração. Isto não podemos admitir. [...] Se para nós valem as tradições; noutras palavras, se para nós as tradições são o repositório de culturas de outros tempos, compreenderemos, claramente então, que êsse valor intrínseco à própria tradição se perde com aquelas transformações. (GRIMM, 1961, v.1, p. 11)

Os Irmãos Grimm entendiam que o manancial de contos e de manifestações folclóricas – preservadas por séculos na tradição oral popular – no século XIX já corria o risco de perder-se, de ser esquecido. Daí seu empenho a favor de um registro extensivo e fiel. Sabemos, no entanto, que eles não deixaram de retocar as narrativas que coletaram: não apenas as versões publicadas divergem das anotações inicialmente feitas à mão⁴, como os contos continuaram sendo retocados de edição em edição. Mesmo assim, sua proposta foi de manter viva essa herança cultural, anotando diversas versões de um mesmo conto, guardando informações precisas sobre a coleta (como local, data e informante que relatou o conto) e acrescentando comentários e estudos. Para os Irmãos Grimm, a coleta exigia cuidado e precisão no manuseio dos dados – seja na recolha junto a narradores orais, seja na pesquisa em livros e manuscritos antigos, de onde os irmãos também extraíram vários contos, a exemplo de “O rato, o pássaro e o

⁴ As anotações realizadas pelos irmãos foi por eles guardada e posteriormente publicada – ver Grimm, 2007.

chouriço” [“Von dem Mäuschen, Vögelchen und der Bratwurst”], narrativa proveniente de livro de Johann Michael Moscherosch (1601-1669).

Ainda que os registros anteriores aos Grimm sejam esparsos, muitos contos de fadas foram preservados em livros e manuscritos. Pesquisas realizadas posteriormente revelaram que o surgimento dos contos de fadas data de época muito antiga. A mais remota anotação de que se tem notícia é o conto “Os dois irmãos”, encontrado em papiro datado do séc. XIII a.C. no Egito (LÜTHI, 1964, p. 37). Curiosamente, essa narrativa egípcia foi ouvida no séc. XVII por Giambattista Basile, cuja versão em dialeto napolitano, “Os três reis animais” [“I tre re animali”], saiu publicada na antologia *Pentamerone* (1634/1636 - 2 vols.). Dois séculos mais tarde a mesma história chegou aos ouvidos de Friedmund von Arnim, que a introduziu em 1844 nos seus *Cem novos contos de fadas recolhidos nas montanhas* [*Hundert neue Märchen im Gebirge gesammelt*]. Foi nesse livro que os Irmãos Grimm a encontraram (Cf. SCHERF, 1982, p. 253-254), inserindo-a em 1850 na sexta edição de sua própria antologia, onde traz o título “A bola de cristal” [“Die Kristallkugel”]. Mas as longas andanças da narrativa egípcia não pararam aí, pois ela foi coletada aqui no Brasil, em Sergipe, por Silvio Romero, que a acolheu em 1885 nos seus *Contos populares do Brasil*, onde consta como “O bicho manjaléu”⁵.

Os contos de fadas, conforme o exemplo da narrativa egípcia indica, são extremamente antigos. A tradição oral conseguiu mantê-los vivos por um tempo tão longo que se perde de vista. Mas justamente essa veiculação oral – forte, mas também diáfana – é o fator que impede os pesquisadores de poderem estabelecer onde, como e quando as narrativas surgiram. Nesse sentido, duas teorias básicas foram propostas. Uma delas – à qual se filiam estudiosos como Kaarle Krohn, Antii Aarne, etc. –, defende que os contos surgiram em um único lugar e de lá se espalharam pelo mundo por meio do contato entre viajantes, mercadores, marinheiros, guerreiros, etc. A segunda teoria – representada por Andrew Lang, Edward B. Tylor, Joseph Bédier, Adolf Bastian –, baseia-se na ideia de que os contos surgiram independentemente e com traços semelhantes ou equivalentes por toda parte, semelhança essa que se explicaria pelo fato de que os seres humanos, estejam onde estiverem, compartilham um grande conjunto de experiências e emoções (ver HEINDRICHS, 2001, p.13-14).

⁵ Outras versões dessa mesma narrativa são listadas por Câmara Cascudo em nota à edição dos contos de Silvio Romero (1954, p. 35).

Como se vê, há divergência entre as explicações levantadas ao longo do tempo, mas ambas as teorias mencionadas acima enfatizam a notável coincidência de temas, motivos e estruturas que marcam os contos coletados nos mais variados e distantes lugares. Graças a essa proximidade, aliás, as funções apreendidas por Vladimir Propp dos contos de magia russos têm podido ser igualmente empregadas como ferramenta de análise de narrativas originárias dos vários cantos do globo.

Quanto aos Irmãos Grimm, eles próprios já perceberam o quanto os contos apresentam similaridades entre si. Como ainda não se tinha, em sua época, conhecimento do arsenal narrativo de outras partes do mundo, os Grimm detiveram-se nos contos europeus, sobre os quais se manifestaram em prefácios, cartas e apontamentos. Seu ponto de vista era o de que os contos de fadas ostentam tamanha proximidade entre si por derivarem de antigos mitos germânicos, os quais outrora haviam sido amplamente difundidos. Conforme o caráter mítico foi resvalando no esquecimento, as narrativas foram mantidas vivas enquanto efabulação ficcional.

Wilhelm Grimm, no prefácio ao segundo volume da antologia dos irmãos, publicado em 1815, afirma: “A esses contos de fadas populares subjaz um mito germânico primitivo que se considerava desaparecido”⁶. Em seus estudos e investigações, os Grimm procuraram mostrar tal parentesco. Um de seus exemplos é o motivo da bela adormecida cercada de espinhos: para eles, trata-se de uma derivação do mito germânico de Siegfried e Brünhilde (POSER, 1980, p. 36-37), registrado em diversos manuscritos, como *A canção dos Nibelungos*, as duas *Eddas*, a *Canção de Sigurd* e, principalmente, a *Saga dos Volsungos*.

Na versão da *Saga dos Volsungos* (em que se inspirou Richard Wagner para compor suas óperas), Sigurd (Siegfried) é o destemido herói que, sem maiores dificuldades, consegue penetrar em uma muralha de chamas, que por muitos anos havia se mantido intransponível aos que tentavam atravessá-la. Ali ele resgata a valquíria Brünhilde, que o deus Odin havia deixado adormecida como castigo por ter desobedecido a suas ordens (*SAGAS ISLANDESAS*, 2009, p. 80-81). A partir de então eles estão ligados por um amor sem fim. Mas, enquanto Bela Adormecida e seu príncipe encontram um final feliz, Sigurd e Brünhilde têm à frente um desfecho trágico, típico dos relatos da mitologia germânica.

⁶ “In diesen Volksmärchen liegt lauter urdeutscher Mythos, den man für verloren gehalten.” (Wilhelm Grimm apud LÜTHI, 1964, p. 53).

Se esse exemplo estudado pelos Grimm aponta para uma semelhança temática, o que se averigua em outros casos são semelhanças formais. No manuscrito medieval *Beowulf*, por exemplo, o herói enfrenta sucessivamente *três* monstros – Grendel, a mãe de Grendel e um dragão –, os quais ele derrota em combates cada vez mais aguerridos. Esse encadeamento de três confrontos perigosos pode ser visto também em contos de fadas: Branca de Neve, por exemplo, é visitada em três dias seguidos pela bruxa, que tenta matá-la.

Diversos contos dos Grimm, hoje em dia menos conhecidos, trazem heróis guerreiros, que recorrem à força e/ou à astúcia para enfrentar criaturas monstruosas. Encontramos neles o tipo de modelo de ação que Propp (2006, p. 100), em sua *Morfologia do conto maravilhoso*, denominou de desenvolvimento “**combate-vitória**” (com sequência de funções H-J⁷), que diverge do desenvolvimento “**tarefa-realização**” (com as funções M-N⁸). Entre os contos com desenvolvimento “combate-vitória” estão: “Pele de Urso” [“Der Bärenhäuter“]; “O Grifo” [“Der Vogel Greif”]; “Os gnomos” [“Dat Erdmänneken”], etc. Além disso, há ainda alguns contos nos quais se encontram tanto as sequências “tarefa-realização” quanto o “combate-vitória”, a exemplo de “O diabo e os três fios de cabelo” [“Der Teufel mit den drei goldenen Haaren”].

Como se trata de um conto menos divulgado entre os leitores atuais, cabe um breve esboço de seu enredo. O protagonista de “O diabo e os três fios de cabelo” nasce “empelicado” (ou seja, envolto no saco amniótico), sinal de grande sorte. Desde logo ele é perseguido pelo rei, pois este ouviu a profecia de que o menino se casará com sua filha, a princesa. Decidido a impedir tal casamento, o rei tenta afogar o bebê no rio. Quatorze anos mais tarde, descobre o menino vivo e envia-o como mensageiro até a rainha, a qual deverá matá-lo assim que receber a carta que ele carrega. Passando por uma floresta, ele chega a uma cabana onde moram uma velha e terríveis ladrões, os quais se apiedam e substituem a mensagem. Cumprindo a suposta ordem do rei, a rainha casa o rapaz com a princesa. Inconformado com a realização da profecia, o rei exige que o genro lhe traga três fios de cabelo de ouro do diabo. A caminho do inferno, o rapaz é interpelado por dois castelões e um barqueiro, que lhe confiam seus problemas: a fonte de um castelo secou, a árvore de outro não produz mais frutos, e o barqueiro é

⁷ As funções H (= *combate*) e J (= *vitória*) surgem em contos nos quais o herói enfrenta animais fabulosos ou monstros terríveis.

⁸ As funções M (= *tarefa difícil*) e N (= *realização*) surgem nos contos em que o herói empreende uma longa viagem para buscar algum objeto raro ou solução para o dano ocorrido.

prisioneiro do barco que conduz. No inferno o rapaz é ajudado pela avó do diabo, conseguindo os três fios de cabelo e as informações pedidas. Com elas, a fonte volta a jorrar e a árvore a dar frutos. O rapaz recebe rica recompensa e retorna para junto de sua princesa. Vendo a riqueza do genro, o invejoso rei parte rumo ao inferno. O barqueiro então transfere seu posto ao rei, que passa a ficar preso no barco e a ter de transportar as pessoas no rio.

O conto traz elementos que também ocorrem em mitos de diversas procedências. O bebê que é lançado às águas em uma caixa, sendo salvo e educado por um casal sem filhos, é um motivo presente tanto na história de Moisés, registrada na Bíblia, quanto no relato sobre Perseu, da mitologia greco-romana. A carta assassina, por sua vez, tem equivalência na mensagem enviada por David a Joabe (2 Samuel 11, 15) para que Urias fosse morto e ele pudesse ficar com a esposa dele (Bate-Seba). Fora isso ela também foi usada por Saxo Grammaticus, de onde foi colhida por Shakespeare para seu *Hamlet*. Já o barqueiro, que transporta o herói do mundo dos homens até a casa do diabo, faz lembrar de Caronte e da passagem dos mortos pelo rio Aqueronte. O mesmo motivo foi retomado na *Divina comédia*, onde Dante atravessa o rio do inferno na companhia de Vergílio. A árvore que não dá frutos – porque suas raízes são roídas por um camundongo – tem algo da árvore Yggdrasill que, na mitologia germânica, é roída pelo dragão Nidhogg. Assim, as três tentativas de assassinato do protagonista absorvem uma múltipla herança cultural e mítica.

O modo como essas tentativas são empregadas no conto faz com que elas sirvam de marco para três estágios significativos da vida humana: nascimento, maturidade e morte. O lançamento na correnteza pode ser visto como representando a entrada no rio da vida (nascimento). O perigo enfrentado na floresta (cabana dos ladrões), de onde o protagonista emerge com nova missiva, tem os mesmos traços de um ritual de iniciação, em que o indivíduo é submetido a uma prova letal e, sendo vitorioso (recebimento da carta afortunada), é alçado à condição de adulto (casamento). A ida ao inferno redundando na eliminação não do protagonista, mas do rei, cuja irremediável “prisão” no barco tem as características de uma estagnação ou rigidez permanente (morte).

O rio é assim o elemento que inicia e encerra o conto, apontando para o fluxo contínuo entre vida e morte, e para a sucessão de gerações, que leva o novo a substituir o velho. A ideia de renovação também pode ser entrevista no episódio da ida ao inferno. Tal como no mito de Perséfone da mitologia greco-romana, a ida ao Hades (ou mundo

dos mortos) traz consigo o inverno – época em que as fontes deixam de correr, as árvores param de produzir frutos e a vida parece imobilizada, como o barqueiro em seu barco. O retorno periódico de Perséfone, ao contrário, é o momento da primavera, quando retornam as cores e o calor, e o mundo parece se cobrir de riquezas e beleza – como o herói, que volta do inferno trazendo a solução para todos os problemas.

Assim como Beowulf, o herói de “O diabo e os três fios de cabelo” enfrentou três oponentes ou agressores, que representaram perigos cada vez maiores: o rei, o bando de ladrões na floresta e o diabo. Em contraposição, três figuras femininas auxiliaram o protagonista de modo a neutralizar as três forças de destruição: a rainha, a velha na cabana, a avó do diabo. De certa forma, o papel delas no conto remete às três deusas do destino (as três Parcas da mitologia greco-romana, ou as três Nornas da mitologia germânica), uma vez que a rainha, a velha e a avó são as instâncias responsáveis por fazer cumprir o destino antevisto pela profecia inicial. Já o rei, os ladrões e o diabo podem ser interpretados como instâncias de poder e autoridade mundanos – seja enquanto afirmação da ordem (rei), seja enquanto subversão dela (ladrões). Eles remetem a um plano social e corporificam a ordem garantida por governos, sistemas de leis, religião instituída.

A profecia de que o herói está destinado a casar-se com a princesa (estando destinado, portanto, a suceder ao rei no trono) remete igualmente a episódios de diversas histórias da mitologia greco-romana: profecias igualmente temidas acompanharam o nascimento de Édipo, Perseu e Jasão, para mencionarmos apenas alguns casos. Esses heróis míticos também foram perseguidos, forçados a enfrentar monstros terríveis, como Esfinge (Édipo) e Medusa (Perseu), e a realizar tarefas árduas, como buscar o Velo de Ouro (Jasão).

O diabo, diga-se de passagem, traz características que divergem da imagem cristã tradicional. O diabo mora com sua avó no inferno, que é sem fogo e sem pecadores, apenas sujo de fuligem; durante o dia fica fora e à noite chega para jantar e dormir; ao entrar em casa ele afirma que sente cheiro de carne humana; e pede à avó que cate seus piolhos. Como se vê, trata-se de uma figura que reúne traços díspares. De um lado, o diabo não parece usufruir de nenhuma condição especial ou superior, estando na mesma situação das pessoas comuns – que sentem fome, dormem e são atacadas por piolhos. Como se não bastasse, o diabo ronca tanto a ponto de as janelas tremerem (Grimm, 1978, p. 195). Por outro lado, o diabo dá mostras de apreciar a carne

humana, o que o aproxima dos monstros antropófagos que encontramos em certos contos de fadas e em histórias míticas, a exemplo do ogro ludibriado em “O Pequeno Polegar” (na versão de Perrault), do Ciclope que teve seu único olho furado por Ulisses, e de Grendel (*Beowulf*), que todos os anos reclamava a vida de trinta guerreiros e acabou morto.

A presença da avó do diabo reforça a proximidade com o texto épico inglês – onde é relatado que Grendel vive em companhia de sua mãe. A gama de aspectos divergentes com que é descrito o diabo em “O diabo e os três fios de cabelo” leva-nos a crer que, ao longo do tempo, o conto tenha passado por um processo de transformação. Como resultado, o personagem que inicialmente era um malfeitor extraído de histórias pagãs (possivelmente alguém do quilate de um Grendel) cedeu o lugar a um personagem de conotação cristã (diabo). Essa ideia é reforçada pelo fato de em certo momento o diabo ser tratado no conto como “velho dragão” (Grimm, 1978, p. 196), o que talvez seja uma pista para o monstro que ele era em versões mais antigas.

Essa substituição, por sua vez, alterou o modo de combate ao opositor. A exemplo do que vemos em outros contos de fadas nos quais aparece o diabo – como “Pele de urso” [“Der Bärenhäuter”], “O diabo e sua avó” [“Der Teufel und seine Großmutter”], “O fuliginoso irmão do diabo” [“Des Teufels rußiger Bruder”] – o diabo não é combatido com a espada, mas é enganado pelos humanos, que são superiores em sagacidade e esperteza. Para Renate Zelger (1998, p. 261-2), esse aspecto teria entrado nos contos somente a partir do Renascimento, quando o ser humano aumentou seus conhecimentos científicos, passando a imbuir-se de confiança e ousadia para enfrentar forças que antes lhe pareciam insuperáveis.

Seja como for, o enredo de “O diabo e os três fios de cabelo” segue em linhas gerais os moldes do ritual de iniciação, em que um jovem sortudo e amável, mas também corajoso e determinado, enfrenta perigos e testes até ser admitido no mundo dos adultos. Ao final, depois de sobreviver às tentativas de assassinato pelo rei, de buscar os fios de cabelo do diabo e retornar para casa carregado de ouro, nosso protagonista conseguiu afastar o próprio rei e sentar-se, ele próprio no trono. É uma trajetória cujas etapas são em boa medida correlatas às do mito de Zeus (Júpiter), que destronou Cronos (Saturno), tomando para si a glória e o poder que antes estavam nas mãos dos deuses antigos (titãs).

A derrota da bruxa ou da madrasta má, que vemos em diversos contos de fadas, pode ser lida como variação desse mesmo tema. Em “Branca de Neve”, por exemplo, as palavras do espelho sobre a beleza da menina enfurecem a malvada esposa do rei porque elas dão a notícia de que em breve ela será suplantada no poder pela mocinha jovem. No mito e no conto de fadas, a superação do antigo pelo novo é iniludível, pois é cadeia essencial do ciclo da natureza.

Sob essa ótica, os Irmãos Grimm viram nos contos de fadas ecos dos antigos relatos míticos, e concluíram que uma forma descende da outra. Os contos seriam, assim, versões modificadas pela imaginação (ou seja, transformadas em ficção) de antigas narrativas que outrora tinham valor sagrado (ver BRICOUT, 2005, p. 194). Ao invés do tempo primordial da criação do mundo e de todas as coisas, tal como no mito, o conto trata de um passado indefinido (“Há muito, muito tempo atrás...”). Ao invés de histórias dos deuses, eles são narrativas sobre pobres moleiros, mocinhas órfãs, crianças perdidas na floresta – os quais se deparam com a magia, mas que são apenas simples humanos e não seres divinos ou fabulosos.

Para estudiosos como Max Lüthi (1964, p. 101), porém, a antologia de contos de fadas dos Irmãos Grimm traz aspectos que são próprios do mito. Dentre eles, a tendência à universalidade, o tempo sem poder de corrosão e o caráter abstrato. E nisso os Grimm se distinguiriam de outras antologias.

Por exemplo, na “Bela adormecida no bosque”, de Perrault, a protagonista é criticada pelo príncipe (cem anos mais novo do que ela) por usar roupas do tempo de sua avó, e a ogra (mãe do príncipe) ordena ao cozinheiro que prepare e lhe sirva as crianças (seus próprios netos) com molho Roberto (2004, p. 59 e 60). O que vemos em Perrault é uma contextualização social e cultural, que remete a valores ou costumes da aristocracia francesa: a valorização da moda, o refinamento da culinária e o distanciamento nas relações familiares.

Em contraposição a Perrault, na “Bela Adormecida” dos Grimm domina a atmosfera mágica e inocente: o amor é incondicional, e o desabrochar desse afeto é representado, simbolicamente, pelo despertar com um beijo (em Perrault a adormecida não precisa do príncipe para despertar: ela acorda no momento em que se esgotam os cem anos da maldição). Nesse e em outros contos dos Grimm, reina um estilo singelo e atemporal, que os torna carregados de simbologia: a muralha de espinhos transforma-se

em camada de flores, os vestidos das princesas são simplesmente de ouro ou prata, o lenhador mata a fome com pão e vinho.

Na visão de Lüthi, esses elementos proporcionam um efeito de abstração, reduzindo personagens, objetos e eventos à essência: ao invés de preocupar-se com a moda de uma certa época, o conto de fadas dos Grimm fala da *preciosidade* de uma roupa. E essa preciosidade não decorre de seu valor material, mas serve como um sinal de distinção da personagem que a usa, destacando-a como figura central da narrativa.

Vejamos, a título de exemplo, as cores que caracterizam Branca de Neve: alva como neve, corada como sangue, com cabelos negros como ébano. Não temos aqui meramente a descrição de uma beleza física, mas traços que inserem a protagonista em uma relação de simbiose com os ciclos da Natureza: frio e quente, sólido e líquido, claro e escuro. Branca de Neve reúne em si os designativos dos reinos animal (sangue), vegetal (madeira) e mineral (água), e aponta para as estações e para a oposição básica entre vida (sangue) e morte (neve). Sua beleza *externa* deixa, portanto, de ser mero “adorno” de superfície, para funcionar como indício da beleza *interna* – atestando seu caráter verdadeiro (autêntico), profundo, universal. Branca de Neve simboliza o ser humano em harmonia com o universo ao redor e, como tal, ela ganha o direito ao final feliz.

Já a madrasta, que só vê o espelho, representa o indivíduo preso à imagem externa, ao modo como o outro a vê, àquilo que é superficial e artificial. O espelho muda de mensagem porque o tempo destrói a beleza física. Branca de Neve, ao contrário, fica sempre mais bela, pois sua “beleza” é a verdadeira essência humana. Esteja no palácio ou na cabana, com conhecidos ou estranhos, ela é humilde e dedicada, e sabe adequar-se a todas as situações: tanto consegue implorar por piedade (ao caçador), como oferecer ajuda (aos anões). Branca de Neve é a representação viva de valores humanos e da busca de união, amizade e amor. Já a madrasta é marcada pelo egocentrismo e solidão. Ela busca conquistar o que deseja com força e violência. Ela representa o que é finito e simboliza a destruição – e, como tal, é castigada ao final do conto.

Branca de Neve é salva pela sua inocência e singeleza (neve), sua comunhão com a vida (sangue) e com a morte (cor escura da madeira). Quando Branca de Neve morre, é colocada em caixão de vidro. Ao invés de a morte representar escuridão, submersão nas entranhas da terra, solidão, ruína, Branca de Neve continua em contato

com a luz, com aqueles que a amaram, com a vida. Seu caixão translúcido representa a continuidade entre os estados, a comunicação fluida entre algo que acaba e algo que começa. Branca de Neve representa a ultrapassagem das barreiras que limitam a visão e impedem que se reconheça um sentido mais profundo. A madrasta, em contraposição, semelha-se a Narciso e não consegue libertar-se do espelho, pois não enxerga nada além de si mesma.

De modo simétrico, o conto apresenta-nos dois motivos vítreos que, não obstante, carregam em si significados opostos. De um lado, o espelho da rainha, que todos os dias repete a mesma resposta e, assim, remete ao caráter imutável (solidificado) da personagem, que vive estagnada em sua vaidade e se recusa a aceitar a passagem do tempo e a maioridade (beleza) da geração mais jovem. De outro lado, o caixão de vidro de Branca de Neve, cuja transparência simboliza o contínuo e dinâmico fluxo da vida: nenhum fim é derradeiro, uma etapa segue-se a outra.

Conforme já antecipa sua descrição inicial, Branca de Neve morre, mas renasce, assim como a Natureza, à qual ela está relacionada pelo nome. Branca de Neve mostra-nos como um conto de fadas pode ser lido como metáfora, como elaboração ficcional complexa, como literatura.

Os 210 contos de fadas coletados pelos Irmãos Grimm não são todos tão conhecidos como “Branca de Neve”. Muitos, hoje, são lidos apenas por especialistas, como é o caso de “O diabo e os três fios de cabelo”. Não obstante, trata-se de um arsenal de histórias, ideias e poesia – que merece ser discutido e apreciado. E lido enquanto literatura, enquanto arte e enquanto conjunto de textos que ainda têm muito anos dizer.

REFERÊNCIAS:

BEOWULF. *Translated from the Anglo-Saxon by Robert Kay Gordon*. New York: Dover Publications, 1992.

BRANDÃO, Adelino. *A presença dos irmãos Grimm na literatura infantil e no folclore brasileiro*. (Biblioteca literatura e arte, 75). São Paulo: IBRASA, 1995.

BRICOUT, Bernadette. Conto e mito. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekund et all. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. pp. 191-199.

FRENZEL Elisabeth. Nibelungen. In: _____. *Stoffe der Weltliteratur*. 2. überarb. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1963, p. 464-471.

GRIMM, Irmãos. *Contos e lendas dos Irmãos Grimm.* 8 v. Tradução de Íside M. Bonini. São Paulo: Edigraf, 1961.

GRIMM, Brüder. *Kinder- und Hausmärchen.* München: Winkler, 1978.

_____. *Kinder- und Hausmärchen: Die handschriftliche Urfassung von 1810.* Herausgegeben und kommentiert von Heinz Rölleke. Stuttgart: Philipp Reclam, 2007.

GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Contos de Grimm.* . (Grandes Obras da Literatura Universal, 16). Trad. David Jardim Jr. Belo Horizonte: Villa Rica, 1994.

HEINDRICHS, Heinz-Albert. Märchen und Mittelalter - gestern und heute. In: _____; LOX Harlinda (Ed.). *Als es noch Könige gab.* München: Diederichs, 2001. p. 13-23.

LÜTHI, Max. *Märchen.* 2. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1964.

PERRAULT, Charles. *Histórias ou Contos de outrora.* Introdução, tradução e notas de Renata Cordeiro. São Paulo: Landy Editora, 2004.

POSER, Therese. *Das Volksmärchen.* München: Oldenbourg, 1980.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso.* Organização e prefácio de Boris Schnaiderman. Trad. do russo de Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

SAGAS ISLANDESAS - SAGA DOS VOLSUNGOS. Tradução do islandês antigo por Théó de Borba Moosburger. São Paulo: Hedra, 2009.

ROMERO, Sílvio. *Contos populares do Brasil.* Edição anotada por Luís da Câmara Cascudo. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954.

SCHERF, Walter. *Lexikon der Zaubermärchen.* Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1982.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica.* São Paulo: Perspectiva, 1975.

ZELGER, Renate. Teufelsverträge im Märchen: "Der Müller ist des Teufels Lust". In: HEINDRICHS, Ursula; HEINDRICHS, Heinz-Albert (Ed.). *Zauber-Märchen.* München: Diederichs, 1998. p. 249-264.

ZIPES, Jack. *Fairy Tale as Myth, Myth as Fairy Tale.* Lexington: The University Press of Kentucky, 1994.

***Iararana*, de Sosígenes Costa: a insólita invenção mítica da sociedade sul-baiana**

Patrícia Kátia da Costa PINA¹

[...] a proposta nacionalista de *Iararana* não desemboca num programa estético, político ou filosófico, mas se resolve [...] em celebração genealógica, em afirmação de vínculo de sangue.

PAES, 2001: 418

José Paulo Paes, o pesquisador responsável pelo resgate e pela publicação integral do poema *Iararana*, escrito por Sosígenes Costa, na década de 1930, lê cuidadosamente essa épica novecentista que reinventa miticamente o sul da Bahia, a terra do cacau, à luz dos primeiros modernistas, cujo projeto nacionalista antropofágico serve de parâmetro para a apropriação do poema em foco.

No fragmento em epígrafe, Paes aponta uma chave de leitura para *Iararana*: como celebração genealógica da civilização do cacau, esse texto enlaça, num jogo mítico que naturaliza o insólito, o sangue e a violência à riqueza proporcionada pelo fruto de ouro, riqueza que se fez num processo de dominação cruel e excludente, como normalmente ocorre, e que traçou os contornos imaginários dessa região do Brasil.

Iararana guarda um compromisso narrativo fundamental. A obra sul-baiana divide-se em quinze “cantos”, com longos poemas, estrofes irregulares, métrica variada, apresentando uma unidade narrativa e formando uma sequência, não muito controladora do processo de leitura, mas perceptível ao primeiro contato com o texto. O fio condutor dessa narratividade é tenso: trata-se de um diálogo conturbado entre o sólito e o insólito.

Em *O insólito e seu duplo*, na “Orelha” do livro, Flávio Garcia, dá uma interessante e abrangente definição do insólito:

Inverossímil, incrível, incomum, inaudito, inusitado, inusual, incômodo, infame, incongruente, impossível, infinito, incorrigível, inesperado, inquietante, informal; surpreendente, angustiante, frustrante, decepcionante; maravilhoso, fantástico, sobrenatural, estranho, extraordinário. (GARCIA, 2009: s/p)

¹ Dra, UNEB, Campus XX, Brumado-Ba

O poema aqui focado não assume a inverossimilhança, o inusitado, o inesperado, o sobrenatural, o estranho, o extraordinário, sem colocar-lhes a imagem especular de seu contrário. Assim, Iararana joga com saberes prévios acerca do crível e do incrível, relativizando ambos. E, nesse processo, o mítico tem papel fundamental.

O interlocutor que pretender interagir com a obra de Sosígenes Costa precisará acompanhar a voz de Romãozinho, a do Menino do Céu, a da Alma do Mato etc. São vozes complementares, que permitem, em seu conjunto, que o leitor se aproprie do texto e possa, em meio à profusão de sentidos possíveis, construir a sua leitura. Essas vozes evocam crenças e superstições regionais e nacionais e, a partir delas, sustentam uma pertença cultural.

Mircea Eliade sugere que essas narrativas de fundação de natureza insólita, imaginária, plasmam as bases das identidades sociais: Na perspectiva das sociedades tradicionais, arcaicas, os mitos se constituem como histórias verdadeiras, eles legitimam as origens coletivas, ocorridas num tempo Outro, primordial, num “tempo atemporal”, aquele momento mágico do “princípio”.

Essas narrativas da criação contam com entes sobrenaturais como personagens: “... é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado, cultural.” (ELIADE, 1972: 11). Os mitos constroem um sentimento de domínio do mundo violento, intangível, assombroso que cerca as sociedades primitivas e, simultaneamente, um sentimento de submissão ao insólito. É nesse diapasão que Costa compõe seu poema.

Em carta a Edison Carneiro, datada de 1933, Sosígenes Costa afirma ter concluído um “negócio inteiro” (PAES, 2001:400), intitulado *Iararana*. Mas o poema não viu publicação integral na época em que foi escrito, apenas dois fragmentos vieram à luz. Esse poema tematiza as muitas dores brasileiras decorrentes da dominação social, econômica e cultural por parte de europeus e de brasileiros de outras regiões, a partir da implantação no Sul da Bahia da cacauicultura. Longe de ser simplesmente uma atividade agrícola, o cultivo do cacau, por suas peculiaridades, viabilizou o surgimento de uma sociedade baseada na violência e na luta pela posse das terras e plantações.

O poema, então, configura-se como uma sugestão de resistência, exatamente por colocar em interação o sólito e o insólito, ao ter como vozes narrativas aquelas silenciadas pela civilização e que persistem no imaginário popular. Espécie de resposta

a uma interlocução apenas imaginada, *Iararana* traz uma Bahia invadida por um “bicho da Oropa” devastador em sua voragem de poder e posse.

O poeta de Belmonte conta a história dos começos da civilização sul-baiana, associando-a ao cacau, mas a um cacau mítico, imaginário. Em seu poema, a Bahia – por metonímia o Brasil – ganha forma, ganha concretude, por meio de um estupro mágico – Tupã-Cavalo violenta a Iara, a “mãe-d’água da coroa”:

Muito grito se ouviu na cana brava,
na cana brava pegou fogo
e quando o bicho apareceu
como que morta a iara estava. (COSTA, 2001:447)

Tupã-Cavalo é o “bicho que veio da Oropa” (COSTA, op. cit.: 437), tinha “parte com o diabo” (Idem:438). O sólito configurado pela ótica eurocêntrica na presença do dominador transforma-se em insólito na visão do dominado e vice-versa: os seres misteriosos e assombrosos, como Romãozinho, a própria Iara, entre outros, tornam-se “concretos” nessa construção poética. A violência do domínio europeu vem representada nos seguintes versos:

Esse bicho da Oropa foi o diabo neste rio,
foi pior do que o Chupa arrasando o Papagaio.
Ele fez guerra com espingarda aos cabocos do mato
e venceu os cabocos e escorraçou o Pai-do-mato
e ficou no lugar dele e se chamou dono da gente.
Mas o caboco com ódio o chamou Tupã-Cavalo
pois tinha corpo de cavalo e andava de quatro pés
e só era gente, lá nele, até o imbigó, pode crer. (Idem:438)

Percebe-se nos fragmentos, e em todo o poema, o uso de uma linguagem coloquial, com recursos que remetem às práticas orais da região, bem como o resgate do imaginário híbrido local. Na ótica do colonizado esse bicho tinha mesmo que ter parte com o diabo, sua chegada e sua fixação geraram ódio; seu descaso pelo mundo e pela vida que a ele pré-existiam gerou ressentimento. As marcas desse domínio são como a *Iararana* – são falsas, ou melhor, falseadoras dos trânsitos sociais.

Iararana é a filha do estupro sofrido pela Iara. Seu nome significa “a Iara falsa”. Após ser deixada por Tupã-Cavalo, que se une à beldade européia, e depois de ser traída pela filha, que se associa à madrasta para destruir a mãe, a Mãe D’Água da Coroa tem

um outro filho, oriundo do amor que sentiu por um caboclo. Esse filho é bom, ele protege e preserva a mãe e a família. Dele descende o Menino do Céu, a quem é contada a história no poema de Sosígenes Costa.

O “canto III” de *Iararana* traz um pouco mais de Tupã-Cavalo:

Quando o bicho mondrongo
 chegou chambuqueiro de Portugal,
 viu caipora, não gostou,
 viu boitatá, não gostou,
 viu o Sucim Saterê, não gostou,
 viu o Lobisomen, também não gostou.
 E foi no Timiqui, não gostou
 e entrou na boca do Bu, não gostou.(COSTA, op. cit: 443)

O dominador, pelo olhar do dominado, desenrolou no Brasil um processo de aculturação vincado pela dor e pela violência. A Bahia não servia, era preciso dominá-la para transformá-la num pedacinho novo da Europa. Mas, como apontei acima, esse poema não foi publicado na época em que foi escrito. Exatamente essa hibridização de saberes e marcas culturais, bem como sua extensão e formatação épica, impediram sua publicação na íntegra.

Para ler o poema, é preciso partilhar do mesmo “repertório” do escritor, é preciso conhecer a literatura clássica, a mitologia grega e a latina, bem como é preciso conhecer a mitologia indígena dos grupos da região. Sosígenes Costa promove mais que a antropofagização de culturas acima referida, ele viabiliza uma hibridização cultural, uma apropriação mútua entre cultura clássica ocidental e saberes locais, um trânsito entre os continentes, mas isso, sempre simbolizando a tensão entre essas forças opostas: o sólito e o insólito.

O poema de Sosígenes Costa hibridiza os poderes ocidentais e indígenas, cria um lugar de intersecção e desse lugar faz brotar simbolicamente uma civilização. Essa releitura dos primórdios da história da Bahia e do Brasil, essa retomada das práticas culturais dos primeiros habitantes da terra, dominados, escravizados e aculturados (o que não deixa de ser um estupro) pelos europeus é tema de boa parte da produção literária dos primeiros modernistas, paulistas em especial. Para quem esses escritores escreviam? O Menino do Céu não é um herói sem nenhum caráter, como Macunaíma, é personagem com fome de saber, de conhecer suas raízes:

-Mas que bicho danado era este?
 -Mas que bicho era este, senhor?
 -Menino, este bicho veio da Oropa.
 -Mas na Oropa tem anta me diga?
 Olhe, meu avô, que na Oropa não tem anta.
 (COSTA, op. cit.:437)

A personagem em questão representa a curiosidade, a vontade de saber ao certo de onde se vem, que origens se tem. Ao Menino é contada, por seu avô, a história de Tupã-Cavalo, esse Zeus revisitado que, em seu furor erótico, violenta a Mãe-D'Água, gerando uma falsa Iara, a Iararana, ou seja, o símbolo da violência da colonização. O Menino do Céu pode bem funcionar como uma ficcionalização do leitor que se queria no modernismo brasileiro, um leitor que interroga, que pensa, que produz múltiplos sentidos para o lido/ouvido.

A leitura é uma atividade bifacetada:

A leitura tem duas faces e orienta-se para duas direcções distintas, uma das quais visa a fonte e contexto original dos sinais que se decifram, baseando-se a outra na situação textual da pessoa que procede à leitura. Pelo facto de a leitura constituir sempre matéria de, pelo menos, dois tempos, dois locais e duas consciências, a interpretação mantém-se infinitamente fascinante, difícil e essencial.(SCHOLES, 1991: 23)

Na definição de Scholes, ler é transitar por dentro de si e por dentro da obra, é interagir com o texto, implica compreender e incorporar, interpretar e criticar. As associações que estabelecemos ao ler nos revelam, mostram quem somos *no e a partir do* texto lido. O leitor do primeiro novecentos no Brasil herdou os padrões de gosto construídos pela literatura finissecular, mantida pelos epígonos dos grandes escritores oitocentistas. O próprio Sosígenes Costa sustenta uma produção, anterior à *Iararana*, presa aos paradigmas parnasianos e, em alguns momentos, simbolistas.

Essa a grande questão, que passa como “natural” quando se pensa na produção literária modernista: obras de ruptura, cuja marca é desafiar os parâmetros de escrita e de leitura, criadas exatamente num meio refratário, culturalmente, às mudanças radicais. Quem foram os leitores de *Iararana*?

Parto da hipótese de que há, claro, um leitor para os poemas e de que esse leitor é cooptado exatamente pelo desafio de desvendar o referido hibridismo. Suponho, até agora, que é um leitor com formação erudita, que partilha o mesmo horizonte de

expectativas do produtor do texto, que tem condições de combinar os vazios e os pontos de indeterminação lançados pelos poemas – um leitor ideal, em suma.

Essa suposição, longe de responder aos questionamentos propostos, os reforça e reanima. Faz-se necessário, então, além de estudar os poemas, suas relações com a estética da época, investigar suas circunstâncias de leitura, abordar as estruturas textuais que configuram um leitor implícito, suscitador de um leitor ideal, e os leitores possíveis na época.

Karl Frederick, em livro sobre o modernismo na Europa, afirma:

A recriação de formas tão característica da autoconsciência moderna constitui um esforço para romper as contradições da época: capturar o presente sem negar o passado, e utilizar ainda assim todos os aspectos do passado para desenvolver idéias de atualidade. A recriação da forma – seja pela descoberta de equivalentes verbais do que é preconsciente e do que é inconsciente, pelo uso de formas geométricas como no cubismo, ou pela tentativa de novas seqüências harmônicas – implicava a “mineração” das linguagens.(FREDERICK, 1988:35)

Essa mineração das linguagens, bastante visível na obra de Sosígenes Costa, é um primeiro e importantíssimo obstáculo à leitura fluente a que estavam habituados os leitores do primeiro novecentos. Páginas adiante, o autor ratifica: “Em consequência, verificamos que dois extremos se encontram no modernismo: uma impessoalidade e frieza de forma aliada a uma extrema subjetividade que parece excluir tanto o leitor como o mundo” (FREDERICK, op. cit.:40).

O leitor não é imaginado pelo escritor do primeiro modernismo como um aliado, ao contrário do que ocorreu no dezenove, quando os intelectuais esforçavam-se por “seduzir” o ralo leitorado de que dispunham. Muito provavelmente, esse confronto se deu pelo caráter experimental da escrita da época.

Nesse sentido, o interessante em *Iararana* é que há uma interação entre familiar e não-familiar, entre sólito e insólito e essa interação funcionaria como uma chave de leitura para o texto: ao mesmo tempo em que Sosígenes Costa traz as lendas locais e os mitos nacionais para a composição poética, criando um espaço de reconhecimento na palavra escrita, traz, também, o conhecimento da tradição, referente à cultura clássica, o que impõe um distanciamento ao receptor comum. Isso temperando a escrita com muita ironia, algum humor, certa arrogância no trato do tema e da matéria cultural reinventada. Essas estratégias textuais instauram um jogo poético em que, simultaneamente, o leitor é convidado a se integrar à obra e a manter uma distância que possa fazê-lo refletir sobre o que lê, não se entregando à leitura de mera fruição.

É Iser quem afirma: “No texto, cada correlato de uma enunciação prefigura, através de suas representações vazias, a correlação seguinte, construindo, em virtude de suas intuições satisfeitas, o horizonte para a enunciação anterior”(ISER, 1996, V.2:17). O leitorado comum fora formado nos paradigmas oitocentistas de fruição e consumo de bens culturais impressos.

O indígena revisitado por Sosígenes Costa e outros não é um misto de herói europeu e tupiniquim, é vítima de muitos estupros, é resultante de um caminho de violência – esse índio faz-se rir, também faz pensar, provoca uma releitura de nossa história e de nossa cultura.

Para Jauss, “... para a análise da experiência do leitor ou da ‘sociedade de leitores’ de um tempo histórico determinado, necessita-se diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor”(JAUSS, 1979:49). Em São Paulo e no Rio de Janeiro foram proferidas, mas o tom de ataque ao leitorado existente é óbvio. Essa agressividade poderia estabelecer que círculo de leitores?

Sem querer de forma alguma fechar a questão, apenas propor um caminho de reflexão, que pode e deve ser discutido, penso que Sosígenes Costa e os demais escritores do primeiro século XX precisavam construir simbolicamente um leitor curioso e inquieto como um menino, precisavam despojar o leitorado dos padrões de gosto e consumo literário arduamente construídos por todo o século XIX. Mas isso não poderia ser feito com um simples gesto inaugural.

Segundo Crippa,

A compreensão da cultura não pode estar desligada das origens. Revivendo o grande tempo dos inícios, os mitos não só propõem, mas preservam a identidade dos estilos culturais. [...] os mitos fecundam a realidade dos acontecimentos históricos. (CRIPPA, 1975: 13)

É esse processo de fecundação da história pelo imaginário mítico que marca o poema em questão. E me parece ser esta a porta de entrada para o poema. Sosígenes Costa, natural de Belmonte, no extremo sul baiano, escreve *Iararana* para recontar a história do cacau e de sua civilização e o faz mesclando mitos locais a mitos pertencentes à cultura clássica ocidental.

Retomando Paes, citado em epígrafe, *Iararana* é mesmo uma celebração genealógica da fundação da cacauicultura no Sul da Bahia e do surgimento das práticas culturais que a enforma. E essa celebração destaca o insólito desse mundo e desse modo

de vida, não como valor absoluto, mas como pólo de um cabo de guerra em que a cada momento um extremo prevalece: o poema não se constrói plasmado no insólito, mas assentando suas bases na tensão permanente entre o sólito e o insólito. Entre crível e incrível, natural e sobrenatural, tranquilizador e aterrorizante. Entre vitória e dor. Entre vida e morte. Entre Bem e Mal.

REFERÊNCIAS :

COSTA, Sosígenes. *Poesia completa*. Salvador: Conselho Estadual de Cultura, 2001.

CRIPPA, Adolfo. *Mito e cultura*. São Paulo: Convívio, 1975.

ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, s/d.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. 2.v. São Paulo: Ed.34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: Colocações Gerais. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 83-132.

KARL, Frederick. *O moderno e o modernismo: a soberania do artista, 1885-1925*. Rio de Janeiro, Imago, 1988.

PAES, José Paulo. Iararana ou o Modernismo visto do Quintal. In: COSTA, Sosígenes. *Poesia completa*. Salvador: Conselho Estadual de Cultura, 2001.

SCHOLES, Robert. *Protocolos de leitura*. Tradução de Lúcia Guterres. Lisboa: Edições 70, 1991.

As Lendas Orientais em Narrativas de Théophile Gautier

Sabrina R. BALTOR¹

“É no Oriente que nós devemos procurar o romantismo supremo”.

(SCHLEGEL apud MILNER: 1973, p. 109)

Para o homem do século XXI, a palavra Oriente evoca, sobretudo, os países do Oriente Médio e os da Ásia. A visão que um europeu do século XIX tinha a respeito do Oriente era muito mais ampla e até mesmo vaga do que nós temos hoje. Segundo Barthèlemey Guy, pesquisador da visão do Ocidente a respeito da cultura oriental, o Oriente, no século XIX, compreende toda a margem esquerda do mediterrâneo, incluindo a parte norte da África. Em termos políticos, corresponde a todo império otomano: da Argélia à Síria, do Egito à Anatólia, da Turquia à Grécia, compreendendo ainda, é claro, a Índia, a Pérsia e a China, sobretudo.

Para Lynne Thornton, autora de *Les Orientalistes: peintres voyageurs*, o Oriente abordaria também a Espanha, devido ao seu passado árabe, e Veneza por sua ligação com Constantinopla.

Vale ressaltar que, como teoriza Edward Said, o Oriente é uma construção ocidental, construção por vezes etnocêntrica e consolidada por relatos de viagem abundantes desde o século XVII, por filósofos como Leibnitz e Montesquieu, por pintores que se atentam principalmente aos detalhes pitorescos que diferenciavam Oriente e Ocidente, criando uma espécie de oposição entre estes dois mundos. Oposição esta que a obra literária vai sublinhar, destacando o exótico oriental, como será visto em *La Mille et Deuxième Nuit* (1842) de Théophile Gautier.

A paixão de Théophile Gautier pelas artes plásticas sempre acompanhou a sua obra, seja como criador de narrativas ficcionais ao tentar reproduzir ou formar quadros por meio da pena, seja como crítico de artes. Em diversos contos, poesias, romances, Gautier cita frequentemente pintores, gravuristas, escultores e suas respectivas obras. Em narrativas que evocam o universo oriental, não foi diferente. Em *La Mille et*

¹ Doutora em Letras Neolatinas, opção: Literaturas de Língua Francesa (UFRJ). Professora contratada (UERJ).

Deuxième Nuit, o protagonista mora em uma praça cujo nome e descrição lembram irrevogavelmente um quadro do pintor orientalista francês Prosper Marilhat intitulado *La Place de l'Ezbekieh*.

Sobre este quadro, Gautier afirma em sua análise como crítico de artes para o jornal *France Industrielle*, em 1834, comentando a sua presença no Salão:

Há do Senhor Marilhat uma admirável aquarela, representando um lugar do Oriente. Nós duvidamos que Decamps pudesse fazer melhor. Sua paisagem a óleo nos parece pecar pela deselegância e violência do tom – Isso pode ser muito verdadeiro; mas não tem o ar de sê-lo; Seria preciso ir ao Egito para ser um juiz competente. – Nós iremos. (GAUTIER: 2004 (2), p. 12)

Longe de ser um elogio, como muitos estudiosos de Prosper Marilhat afirmam, Gautier, em seu salão de 1834, embora o compare com seu pintor orientalista favorito, Decamps, é severo ao falar do quadro de *La Place de l'Ezbekieh*, mesmo que dê o benefício da dúvida por ainda não conhecer o Egito.

É apenas em 1848, um ano depois da morte do pintor que um maduro Gautier tecerá comentários entusiasmados a respeito dos quadros de Marilhat e, sobretudo, do seu *La Place de l'Ezbekieh*. Gautier chega a afirmar que este quadro:

Fez sobre mim uma impressão mais profunda e por mais tempo vibrante. Eu teria medo de ser taxado de cometer um exagero dizendo que a visão desta pintura me deixou doente e me inspirou a nostalgia do Oriente onde eu jamais colocara o pé. Eu acreditei que tinha acabado de conhecer a minha pátria e quando eu desviava os olhos da ardente pintura, eu me sentia exilado. (GAUTIER : 1856, p. 100)

Assim, não é difícil de imaginar porque seis anos antes desta crítica, *La Place de l'Ezbekieh* inspirou a localização da residência do herói de *La Mille et Deuxième Nuit*, conto de Gautier que se passa uma parte em Paris e outra no Oriente.

A presença de imagens e histórias orientais na obra de Gautier é significativa e inclui cinco contos: *Une Nuit de Cléopâtre* (1838), *Le Pied de Momie* (1840), *La Mille et Deuxième Nuit* (1842), *Le Roi Candaule* (1844) e *Le Pavillon sur l'eau* (1846); um romance: *Le Roman de la Momie* (1858); e um libreto de balé: *La Péri* (1843).

No entanto, antes de apontar e comentar a presença das imagens, das tramas e das lendas orientais no conto de Gautier de 1842, gostaria de mostrar um histórico da inserção da cultura oriental nas artes francesas.

Estudiosos da visão do Ocidente a respeito do Oriente, como Guy Barthèlemy, datam a introdução da cultura oriental no Ocidente a partir da publicação do *Livro das Maravilhas* de Marco Polo de 1298. No entanto, o fato apontado como decisivo

pertence ao século XVIII: é a tradução de *As Mil e Uma Noites* pelo francês Antoine Galland entre 1704 e 1711, responsável por fixar de forma expressiva as lendas e fábulas extraordinárias orientais no imaginário europeu.

Há uma curiosidade a respeito da tradução de Galland: ela é seletiva, ou seja, Antoine Galland escolheu histórias que não chocassem o gosto do público francês e europeu, muitas vezes evitando as narrativas mais violentas e sensuais. Até hoje, as traduções européias e americanas respeitam o recorte do tradutor francês. Inclusive, a última edição brasileira de *As Mil e Uma Noites* pela Ediouro é feita a partir da tradução de Galland.

Em 1721, outra publicação francesa colocará a cultura oriental em destaque. Trata-se de *Les Lettres Persanes* de Montesquieu.

Não se deve ignorar a importância a partir, sobretudo, do século XVII, das viagens e principalmente dos relatos de viagem para a constituição de um olhar ocidental a respeito do Oriente. O próprio Galland, tradutor de *As Mil e Uma Noites*, entra em contato com essa obra-prima da cultura oriental em uma viagem à Constantinopla. Montesquieu usará como fonte de seu romance epistolar os relatos de viagem de Jean Chardin, de Jean-Baptiste Tavernier e de Paul Rycaut. Em 1851, Gérard de Nerval, escritor e amigo de infância de Gautier, publica *Un Voyage en Orient*, em que desenvolve uma narrativa ao mesmo tempo sensual, exótica e voluptuosa, em que se destaca a feminilidade da mulher oriental.

Não se pode ignorar igualmente o crescimento tecnológico que facilitou as viagens a lugares mais remotos através da criação do barco a vapor e de uma malha ferroviária cada vez maior. Mesmo Théophile Gautier, tão avesso ao fanatismo pelo progresso, reconhece o papel importante do desenvolvimento tecnológico para a realização de viagens e conseqüentemente para a ampliação das fronteiras artísticas. É exatamente a respeito da obra do pintor orientalista Fromentin que, em 1859, Gautier declara: “O vapor não matou a arte, e é talvez ele que a salvará lhe abrindo novos horizontes”. (GAUTIER apud PELTRE: /s.d./, p. 2)

Historicamente, os fatos apontados por Christine Peltre, especialista do Orientalismo nas artes plásticas, como fulcrais para a entrada do imaginário oriental nas artes francesas são: a campanha de Bonaparte em 1798, a conquista da Argélia pelos franceses em 1830 e a abertura progressiva do império otomano ao Ocidente, de modo

que o contato com o mundo árabe-muçulmano marca profundamente a criação artística no século XIX.

Além disso, nas ciências humanas, pode-se apontar uma crescente curiosidade a respeito do Oriente a partir do final do século XVIII, com o estudo, nas universidades, das línguas e das religiões orientais, como o Budismo, o Hinduísmo e o Islamismo. No início do século XIX, tal curiosidade leva as editoras a investir em traduções de grandes autores árabes, como Maçoudi, Ibn Bathoutah e os geógrafos Edrisis e Aboulféda. É igualmente relevante o deciframento do sistema dos hieróglifos pelo egiptologista francês Champollion em 1822.

Ainda no início do século XIX, outro evento importante na construção da visão ocidental do Oriente é a guerra de liberação da Grécia. A tentativa grega de se tornar independente do império otomano vai angariar a simpatia de muitos artistas europeus, inclusive, de Byron, que se alista para lutar pela independência. O quadro, *Os Massacres de Scio* de Delacroix, de 1824, retrata um episódio da barbárie otomana durante a guerra na Grécia.

Assim, caminham lado a lado duas imagens opostas do Oriente no imaginário ocidental, tais representações estarão presentes em muitas obras plásticas e, inclusive, no conto de Gautier que será analisado: é o despotismo e a violência, de um lado, e a fantasia e a sensualidade, de outro, mas longe de se separarem, ambos se mesclam nos quadros, nos relatos de viagens e nos contos franceses do século XIX. Tal fato não passou despercebido por David Vinson, em seu artigo para a *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, o estudioso de relatos de viagens sobre o Oriente afirma: “No imaginário coletivo do século XIX, dois “Orientes” dominam, se completam e se contradizem: O Oriente do despotismo e da ignorância, o Oriente da sensualidade e do pitoresco”. (VINSON : 2004, p. 75)

No século XIX, há uma verdadeira invasão do Oriente tanto na pintura quanto na literatura francesas. Como já foi visto, tal entrada também é decorrente de questões históricas, de um interesse cada vez maior na área de humanas pelo o que não é europeu, como o estudo de línguas e religiões orientais, e por um progresso tecnológico que permitiu o contato com outras civilizações.

Para o movimento romântico, tal aproximação com os povos orientais é de suma importância para a renovação dos temas artísticos e para a imposição por parte de escritores e de pintores de novas técnicas literárias e artísticas a fim de representar esta

outra realidade. Para os pintores, é a oportunidade de fugir da tirania dos temas históricos e mitológicos impostos pela Academia. Uma brecha para escapar do cânone neoclássico e impor os novos ideais românticos.

Assim, através da escolha pela temática oriental, pintores e escritores realizam uma das diversas tomadas de posição que os distanciará da estética neoclássica e permitirá a construção da base de uma nova escola: o Romantismo, como já revelava Schlegel, citado na epígrafe deste artigo.

É evidente que a opção por temas orientais só constitui uma das diversas escolhas feitas por pintores e escritores românticos franceses, no início do século XIX, a fim de impor um novo gosto e uma nova estética. No entanto, devido ao tema de nossa pesquisa, focarei somente nesta opção e na defesa mútua desta escolha empreendida por pintores e escritores.

O líder do movimento romântico francês, Victor Hugo, antes mesmo da estréia da peça *Hernani* e de sua batalha, em 1830, que opôs adeptos do neoclassicismo literário francês e os jovens adeptos do movimento romântico, dentre eles, Théophile Gautier, com seu colete vermelho e sua vasta cabeleira, já publicava, em 1829, o volume *Os Orientais*, em que através de poesias absolutamente descritivas traz um retrato de cidades, lendas e costumes do Oriente.

No prefácio deste volume poético, o autor o defende de possíveis ataques da crítica, sobretudo, no que diz respeito à escolha do tema. Victor Hugo prega que não há, no mundo das artes, um assunto que deva ser privilegiado e imposto por quem quer que seja, sobretudo, pelos críticos. Estes devem se limitar apenas a dizer se a obra é boa ou ruim. Assim, o escritor marca, já no prefácio, seu posicionamento como moderno, romântico, ao não reconhecer a hierarquia de temas e a imposição de limites tão comuns à estética neoclássica tanto na pintura quanto na literatura.

Segundo Genette, em *Seuil*, o prefácio pode desempenhar, além de outras funções, o papel de um manifesto literário. O prefácio de *Os Orientais* de Hugo acaba por defender noções caras ao Romantismo, como, por exemplo, a liberdade do autor: “O poeta é livre. Coloquemos-nos em seu ponto de vista, e vejamos.” (HUGO: /s.d./, p.97). Uma liberdade tão ameaçada por críticos saint-simonistas que, no início do século XIX, pregam que a arte deve servir para ensinar e moralizar o povo.

Confirmando a voga do Oriente na França do século XIX, Hugo acaba por justificar o tema de seu volume poético. Além disso, ele condena a Antiguidade neoclássica ao passado e alardeia o Oriente como assunto de interesse contemporâneo:

Ocupa-se muito mais do Oriente do que jamais se fez. Os estudos orientais nunca foram levados tão adiante. No século de Louis XIV éramos helenistas, agora somos orientalistas. Há um passo de fato. Jamais tantas inteligências escavaram ao mesmo tempo este grande abismo da Ásia” “Se então hoje alguém lhe pergunta pra que que servem estes Orientais? Quem pôde lhe inspirar a ir passear no Oriente durante todo um volume? O que significa este livro inútil de pura poesia, lançado no meio das preocupações graves do público e no limiar de uma sessão? Onde está o caráter oportuno? Pra que que serve o Oriente? Ele responderá que ele não sabe de nada disso, que é uma idéia que se apoderou dele, e que lhe tomou de um modo tão ridículo, no verão passado, quando foi ver o pôr-do-sol. (HUGO: /s.d./, p.98)

Toda esta curiosidade a respeito do Oriente parece surgir de uma impressão dos pintores europeus de que ao entrar em contato com civilizações orientais, eles estariam, de uma certa forma, tocando o passado que teria permanecido intacto. Seria um verdadeiro retorno às fontes, como afirma o estudioso de relatos de viagens a respeito do Oriente, David Vinson. Ainda no prefácio de *Os Orientais*, Hugo também confirma esta visão do Oriente como uma rica mina para pesquisas referentes à humanidade. Inclusive o coloca lado a lado com a Idade Média, uma das fontes românticas, por excelência, em oposição à Antiguidade clássica.

Não veríamos de mais alto e mais longe, estudando a era Moderna na Idade Média e a Antiguidade no Oriente?

De mais a mais, tanto para os impérios quanto para as literaturas, brevemente talvez o Oriente será chamado para representar um papel no Ocidente. (HUGO: /s.d./, p.98)

No que diz respeito à pintura, segundo Christine Peltre, o contato com as civilizações orientais permite uma inovação não apenas da temática, como já havíamos observado, como do gênero pictórico e das técnicas de pintura. A primeira apresentação de um quadro de temática oriental no Salão parisiense foi em 1804 com o *Pestífero de Jaffa* de Gros. O quadro foi aceito dentro do domínio da pintura de história, uma vez que Gros havia participado da expedição de Bonaparte ao Egito em 1798. Embora tenha sido aceito como pintura de história, o quadro de Gros inova na temática e traz para a pintura francesa o gosto pelo distante, pelo exótico. É em Gros que Delacroix busca legitimidade ao apresentar seus primeiros quadros de temática oriental no Salão. Ainda de acordo com Peltre, historiadora da Arte e autora de um livro sobre o Orientalismo na pintura, Delacroix com *Os Massacres de Scio* e Victor Hugo com *Os Orientais*

promovem um corte moderno ao elegerem o Oriente como temática para suas obras: “Delacroix se lembra das obras de Gros em suas primeiras composições orientais, como *Os Massacres de Scio* (1824) que anunciam também o tom moderno dos *Orientais* (1829) de Victor Hugo – outro manifesto de uma ruptura.” (PELTRE: /s.d./, p. 1)

Gautier, conhecido por criar e defender uma literatura plástica, que rivalizaria com a pintura em criação de quadros textuais e imagens exuberantes, também foi um grande crítico de artes durante quase toda a sua vida. No entanto, a relação de Gautier com a pintura não vem apenas de suas críticas às obras pictóricas exibidas nos Salões de pintura, mas de uma verdadeira paixão pelas artes plásticas. Antes de se tornar definitivamente escritor, Gautier pensou em seguir a carreira de pintor, foi inclusive aprendiz no atelier de Rioult, mas a miopia, por uma lado, e o entusiasmo e a admiração pela obra de Hugo, por outro, o fez optar pela literatura. No folheto do jornal *La Presse* de 20 de outubro de 1845, Gautier confere a Victor Hugo a culpa de tê-lo feito abandonar a pintura e se decidir por ser poeta. O curioso, deste artigo, é o volume poético apontado como culpado por tal decisão: *Os Orientais!*: “Teríamos provavelmente sido pintor sem um volume de Victor Hugo que nos caiu na mão no atelier: era *Os Orientais!* O efeito que nos produziu este livro brilhante não se pode traduzir.” (GAUTIER: Le 20 octobre 1845, p.1.)

Na busca de uma autonomia do campo literário e do campo pictural, escritores e pintores não apenas eram amigos, mas se apoiavam e defendiam as obras de seus pares. Assim como Hugo, no prefácio de *Os Orientais*, Gautier detestava a crítica saint-simonista que exigia de toda obra artística um fundo moral que orientasse o povo para a evolução dos sentimentos e dos costumes, ou seja, que praticasse uma arte social e útil.

Na obra de Gautier, a luta contra uma arte que se quer moralista não é privilégio de seus textos a respeito do mundo literário, através de suas críticas de artes e, especialmente, por meio de suas críticas a respeito dos Salões de pintura, Gautier defende seus pintores favoritos e suas inovações perante a arte acadêmica. Gautier escreve sobre os Salões de 1833 até a sua morte, excentuando-se o de 1835 e o de 1843. Escolhemos para análise o Salão de 1834 por quatro motivos: por nele ter sido exposto o quadro citado por Gautier em *La Mille et Deuxième Nuit, La Place de l'Ezbekieh* de Marilhat; pelos debates estéticos a respeito da oposição feita pelo romantismo às normas acadêmicas, ao teatro neoclássico e à arte social estarem, nesta época, em todas as penas e em todas as bocas; pela grande quantidade de quadros orientalistas expostos neste

salão; e, sobretudo, pela fraternidade das artes, ou seja, pela união entre os escritores e pintores, por uma arte livre de imposições, que tem sua maior atuação exatamente nesta época.

Gautier começa o salão de 1834 por desmerecer a escolha do júri para o lugar de honra do Salão: o quadro de Paul Delaroche, intitulado *Jean Gray*. Segundo o crítico, Delaroche é um pintor medíocre e, pior, ocupa o lugar de verdadeiros gênios, como: Delacroix, Ingres e Decamps, que igualmente expuseram neste Salão. De acordo com Gautier, essa é uma tática da crítica e dos acadêmicos para tentar enfraquecer os autênticos talentos.

A coisa é muito simples. Senhor Delaroche é um homem medíocre que eles poderiam descartar como eles o fizeram com artigos e quando eles quiserem; enquanto isso, eles se servem dele para rebaixar e impedir a chegada dos homens verdadeiramente superiores. Esta tática é também empregada em favor do Senhor Dumas, com quem se tenta demolir o Senhor Hugo. Eu vos digo; não há outra razão. (GAUTIER: 2004(2), p. 4)

A comparação com o que acontece no campo literário não é aleatória. A campanha contra os grandes artistas acontece tanto na literatura quanto na pintura. Dos três pintores citados, dois apresentam quadros com temática orientalista: Delacroix, com as *Mulheres de Argel* e Decamps, com a *Rua de Mékinez*. Eis a crítica de Gautier ao quadro oriental de Decamps: “A *rua de Mekinez* nos revela sob seu lado elegante e poético, estes Orientais dos quais Decamps nos acentuou tão espantosamente o lado excêntrico; o grupo do canto é de uma graça totalmente rafaelesca.” (GAUTIER: 2004(2), p.6)

O Orientalismo é apenas uma pilastra do edifício construído pela escola romântica tanto no domínio da literatura, quanto no da pintura, mas que a diferencia, que a marca indubitavelmente. *Os Orientais* de Hugo vai ser a encarnação, para toda uma nova geração de autores, da qual faz parte Gautier, de uma poesia livre, descritiva, pictórica mesmo e puramente artística, sem motivos edificantes e morais como os adeptos saint-simonistas pediam. Na pintura, o Orientalismo representa a mesma liberdade de temas e irá permitir a valorização do colorido em detrimento do desenho, este tão valorizado pela pintura acadêmica. Desta forma, como já foi ressaltado, a escolha pela temática oriental traz em si um posicionamento estético a favor de novos valores, de uma nova arte. É uma senha de reconhecimento entre pintores e escritores que compartilhavam dos mesmos ideais românticos.

La Mille et Deuxième Nuit, conto de Théophile Gautier publicado pela primeira vez na revista *Musée des Familles* em agosto de 1842, é talvez sua obra literária mais rica em imagens e lendas orientais, como também é a que mais homenageia a literatura oriental, por tentar reproduzir a sua estrutura narrativa.

Apenas o título já adverte o leitor a respeito do que ele encontrará neste conto e já extrai de seu imaginário todo o conhecimento adquirido a respeito da obra mais representativa da literatura oriental: *As Mil e Uma Noites*. O que o autor humildemente evoca é uma continuação da grande obra ao apresentar uma noite suplementar a fim de aumentar em um dia a vida da ilustre narradora Cheherazade.

A narrativa de *Mille et Deuxième Nuit*, contrariando uma primeira expectativa do leitor, se inicia em Paris, num quarto fechado de um jornalista-escritor, que assume a narrativa em primeira pessoa. No entanto, este homem das letras, igualmente poeta e folhetinista, assim como o autor, não é uma pessoa comum. Seu quarto é repleto de detalhes orientais e as paredes do cômodo estão cobertas de desenhos e quadros de artistas orientalistas.

Sozinho e dominado por um estado quimérico e contemplativo, o narrador é interrompido pela visita exótica de duas mulheres em vestimentas exuberantes. Uma delas jovem e bela e a outra nem tão bela e nem tão jovem. O narrador se ocupa em dois longos parágrafos apenas da descrição da mais jovem, criando um verdadeiro retrato oriental através das palavras. No primeiro dentre eles, descreve sua belíssima roupa, ressaltando que estava “ricamente vestida à moda turca” e, no segundo, transcreve a sua beleza particularmente árabe.

Em mais uma referência ao mundo da pintura, o narrador cria hipóteses para a chegada de duas visitantes tão incomuns em Paris. De acordo com o seu raciocínio, elas só poderiam ser conhecidas de seu amigo e pintor orientalista Dauzat que lhe pediriam abrigo na capital francesa.

No entanto, a hipótese do narrador não se confirma, ao se dirigir às visitantes por meio da tradução de seu empregado abissínio, falante da língua árabe, lhe é revelado que as duas mulheres são as heroínas da grande obra *As Mil e uma Noites*: a jovem e bela Cheherazade e sua irmã Dinerazade. O narrador chega a definir a visita como “fantástica” (p.885) e, em algumas palavras, o sentido do título é esclarecido. Cheherazade, esgotando toda a sua imaginação, não consegue criar mais uma história para divertir o Sultão e, assim, teme por sua vida. Por meio de um tapete mágico, veio

junto com sua irmã até Paris para buscar algum conto, alguma boa história, para distrair seu senhor na manhã seguinte.

As referências ao imaginário oriental no ocidente abundam, neste conto de Théophile Gautier. Cheherazade critica o tradutor Galland por, segundo ela, inventar um final feliz para *As Mil e Uma Noites* e enganar todo o mundo com a sua falsa tradução. É válido lembrar que já no século XIX, estudiosos orientalistas questionavam os recortes e as adaptações feitas por Galland na tradução da grande obra da literatura oriental.

Este imbecil do Galland enganou o universo afirmando que depois da milésima primeira noite o sultão, saciado com as histórias, me havia poupado; isso não é verdade: ele é mais faminto de histórias do que nunca e só sua curiosidade pode contrabalancear a sua crueldade. (GAUTIER : 2002, p.885)

A resposta do narrador é um indício enunciativo da situação dos folhetinistas, como Gautier, no campo literário. Ele afirma para a bela Cheherazade que o público parisiense é como o Sultão, pois ambos são ávidos por novas histórias e sugam o contador, seja ele, escritor parisiense ou bela moça árabe. O Sultão mata e o público esquece, o que, segundo o narrador, “não é menos feroz”(GAUTIER: 2002, p.885).

Cheherazade implora ao folhetinista para lhe contar uma nova história e este lhe dita uma narrativa oriental que pensava publicar. O narrador a intitula de forma homônima ao conto: *A Milésima Segunda Noite*.

Assim, da mesma forma que em *As Mil e uma Noites*, o conto repete a estrutura da narrativa dentro de uma outra narrativa. Há um espaço tipográfico em branco que marca o começo da história inventada pelo narrador parisiense e oferecida a Cheherazade com o objetivo de continuar a distrair o Sultão.

A narração passa da primeira a terceira pessoa, o espaço narrativo já não é o apartamento parisiense e, sim, a cidade do Cairo. Mais precisamente, a praça d'Ezbékick, onde habita o herói do conto. Vale lembrar que a praça d'Ezbékieh é o tema de um quadro orientalista de Marilhat que tanto fascinara Gautier. Peter Whyte, especialista na obra do autor e responsável pela edição crítica de *La Mille Deuxième Nuit* revela que, assim como todo europeu do século XIX, o imaginário de Théophile Gautier a respeito do Oriente foi formado pela narrativa de *As Mil e uma Noites* traduzida por Galland, pelos quadros dos pintores orientalistas que o próprio autor cita em seus contos, romances e novelas e pelas narrativas de viagem, tão comuns na França

oitocentista. E estas imagens, temas e lendas orientais parecem estar todas reunidas na história criada pelo narrador-personagem que, como Gautier, é folhetinista, poeta e escritor.

O herói desta narrativa dentro da narrativa chama-se Mahmoud-Ben-Ahmed, que herda, não coincidentemente, o nome Ahmed da penúltima história de *As Mil e Uma Noites*, intitulada *A História do Príncipe Ahmed e da Fada Pari-Banu*, em que igualmente o herói se apaixona por uma *péri*, ou seja, ser sobrenatural da mitologia persa que pode ser de sexo masculino ou feminino, que se assemelha a uma fada, é alado e de extrema beleza.

No entanto, Mahmoud-Ben-Ahmed não é príncipe, mas igualmente não trabalha, por ter recebido uma herança satisfatória de seus pais já mortos. Assim como o personagem criador da história, ele é um poeta. Solteiro, se satisfaz com seus livros, sua produção poética, sua ociosidade acompanhada pelo prazer do fumo. Nenhuma mulher comum o atraía e por tanto ler e sonhar, não se satisfaria com menos que uma *péri* ou com uma princesa de sangue real.

Assim como em inúmeros contos fantásticos de Gautier, é a visão de uma belíssima mulher que transformará a vida do herói, levando-o a uma mudança pessoal e ao confronto com o sobrenatural, seja por uma volta ao passado, como ocorre em *La Cafetière* (1831) e em *Arria Marcella* (1852), seja pela animação de uma tapeçaria, como acontece em *Omphale* (1834), seja pelo desvirtuamento de um padre por uma vampira, como em *La Morte Amoureuse* (1836).

Mahmoud-Ben-Ahmed somente entrevê por um segundo uma mulher em uma rica liteira que passa por ele enquanto se dirigia ao bazar e já sente toda a mudança que esta visão acarretará em sua vida.

O protagonista, perseguido por esta visão, incapaz de se ocupar com outra tarefa, dedica-se a transpor para versos a beleza da dama desconhecida. Tenta encontrá-la e tem seu trabalho recompensado ao reconhecê-la na loja de um perfumista, que lhe revela secretamente a origem nobre da dama: trata-se de Ayesha, filha do califa. Observando que a dama não lhe era indiferente ao ponto de descobrir o rosto perante ele, o herói retorna a sua casa tão feliz que, ao não conseguir dormir, se instala no frescor do terraço de sua residência permitindo ao narrador a descrição da cidade do Cairo. Esta forma, com as palavras, uma paisagem noturna digna de um pintor orientalista:

Desta altura, a cidade do Cairo se desdobrava diante dele como uns destes mapas em relevo em que os *giaours* planejam suas cidadelas. Os terraços ornados com vasos de plantas grandes e sarapintados de tapetes; os lugares onde refletia a água do Nilo, porque estávamos na época da inundação; os jardins de onde esguichavam grupos de palmeiras, de ramagens de alfarrobeira ou de nopal; as ilhas de casas cortadas por ruas estreitas; as cúpulas de estanho das mesquitas; os minaretes frágeis e projetados como um corte de marfim; os ângulos obscuros ou luminosos dos palácios formavam uma visão harmonizada na medida do possível para o prazer dos olhos. Bem no fundo, as areias cinzentas da planície confundiam suas tonalidades com as cores leitosas do firmamento, e as três pirâmides de Gizé, vagamente esboçadas por um raio azulado, desenhavam na borda do horizonte seu gigantesco triângulo de pedra. (GAUTIER : 2002, p.890)

A ida ao terraço não permite somente esta vista aérea do Cairo, mas também ao protagonista acompanhar, alertado por um grito de mulher, uma verdadeira perseguição através da parte de cima das casas da cidade. A imensa graciosidade da fugitiva lhe fez pensar em uma *péri* fugindo de vampiros orientais ou de gênios. A mistura de sensualidade e de violência forma, nesta perseguição, um lugar-comum do imaginário ocidental a respeito do Oriente. Ressalto ainda, neste trecho, as inúmeras referências a figuras míticas orientais.

Ele deslindou bem longe na sombra um grupo estranho, misterioso, composto por uma figura branca perseguida por uma matilha de figuras negras, bizarras e monstruosas, com gestos frenéticos, com passos desordenados. A sombra branca parecia adejar sobre o cimo das casas, e o intervalo que a separava de seus perseguidores era tão pouco considerável, que ele temia que ela logo fosse pega, se a sua corrida se prolongasse, e que nenhum acontecimento viesse em seu socorro. Mahmoud-Ben-Ahmed acreditou primeiramente que era uma *péri* tendo em seu encaço uma multidão de *goules* [tipo de vampiros orientais] mastigando carne de cadáveres nos seus incisivos exagerados, ou por gênios com asas flácidas, membranosas, armadas de unhas como as do morcego, e, tirando de seu bolso seu rosário de grãos de aloés jaspeadas, ele se colocou a recitar, como prevenção, os noventa e nove nomes de Alá. Ele não estava no vigésimo, quando ele parou. Não era uma *péri*, um ser sobrenatural que fugia assim saltando de um terraço a outro e transpondo as ruas de quatro ou cinco pés de largura que cortam o bloco compacto das cidades orientais, mas uma mulher; os gênios eram apenas zebecs, chiaoux e eunucos obstinados em sua perseguição. (GAUTIER: 2002, p.890-891)

A fugitiva acaba por esconder-se na casa do herói e ao perceber que estava livre de seus perseguidores lhe implora abrigo. O protagonista se compadece de sua situação ao saber que a moça está condenada à morte por seu Senhor, porque ajudou uma das esposas presas no harém a se comunicar com um homem que amava. A esposa foi morta e ela, por sorte, durante a confusão, conseguiu escapar.

Mais uma vez, como em *As Mil e uma Noites*, é possível verificar um abismo narrativo, pois ao relatar o que lhe aconteceu, a personagem toma o lugar do narrador onisciente, que, por sua vez, já é uma invenção do jornalista parisiense, primeiro

narrador. A história da fugitiva continua a corroborar a imagem que associa inexoravelmente o Oriente ao despotismo e a sensualidade, que constituem, segundo Vinson, duas faces de uma mesma moeda para a visão europeia do Oriente.

A partir deste momento da narrativa, o herói Mahmoud-Ben-Ahmed, antes solitário e isolado, convive com a presença de duas mulheres: Ayesha, que encontra esporadicamente, mas ocupa todos os seus pensamentos e Leila, a escrava, que lhe serve com dedicação e afeto, embora quase nunca seja notada por seu protetor.

Depois de algumas etapas iniciáticas, que incluíram a entrada por um caminho secreto no castelo de Ayesha, que foi seguida de um inexplicável desdém de sua amada, o herói acaba por notar a escrava Leila, que já definhava ao ver seu amor desprezado e irreconhecido.

É então que toda a trama se esclarece: Leila e Ayesha eram a mesma mulher, ou melhor, a mesma *péri*, que, como já foi mencionado, é um ser mitológico oriental, comparado com uma fada.

Assim, chega-se ao ápice narrativo, pois o sonho do herói de ser amado por uma *péri* se concretiza e é, não coincidentemente, também o ápice descritivo em que o autor exerce toda sua habilidade de escritor-pintor a fim de trazer para o leitor francês uma imagem da lenda oriental tão esteticamente perfeita.

Como resposta, Mahmoud-Ben-Ahmed apertou a jovem escrava contra o peito. Mas qual não foi o seu espanto quando ele viu o rosto de Leila se iluminar, o rubi mágico queimar em sua fronte, e as asas, semeadas de olhos de pavão, se desenvolverem sobre seus charmosos ombros! Leila era uma *péri*!

“Eu sou, meu caro Mahmoud-Ben-Ahmed, nem a princesa Ayesha, nem Leila a escrava. Meu verdadeiro nome é Boudroulboudor. Eu sou *péri* de primeira ordem, como vós podeis verificar pelo meu rubi e pelas minhas asas. Uma noite, passando no ar ao lado de vosso terraço, eu vos ouvi emitir o voto de ser amado por uma *péri*. Esta ambição me agradou; os mortais ignorantes, grosseiros e perdidos nos prazeres terrestres, não sonham com tão raras volúpias. Eu quis vos experimentar e tomei o disfarce de Ayesha e de Leila para ver se vós saberíeis me reconhecer e me amar sob este invólucro humano. - Vosso coração foi mais vidente do que vosso espírito e tendes mais bondade do que orgulho. O devotamento da escrava vos fez preferi-la à sultana. Era isso que eu esperava de vós. Um momento seduzida pela beleza de vossos versos, estive a ponto de me trair; mas eu tinha medo que vós fôsseis apenas um poeta apaixonado por vossa imaginação e por vossas rimas, e eu me retirei, fingindo um desprezo soberbo. Vós quisestes desposar Leila a escrava, Boudroulboudor, a *péri*, se encarregou de substituí-la. Eu serei Leila para todos, e *péri* para vós somente; porque quero vossa felicidade, e o mundo não vos perdoará por gozar de uma alegria superior a dele. Mesmo sendo fada, no máximo eu poderia vos defender contra a inveja e a maldade dos homens.”

Estas condições foram aceitas com entusiasmo por Mahmoud-Ben-Ahmed, e a cerimônia de casamento foi feita como se ele desposasse realmente a pequena Leila. (GAUTIER : 2002, p.900-901)

É o fim do conto do jornalista parisiense. Retomado o espaço narrativo original, ou seja, o quarto do jornalista em Paris, este informa ao leitor seu total desconhecimento a respeito do destino de Cheherazade, mas duvida que o Sultão tenha apreciado uma história oriental imaginada por um ocidental.

Ironia do autor? Possível. Consciência da imagem distorcida e onírica que o homem europeu possuía e possui do Oriente, como afirma Edward Said? Talvez. No entanto, parece inquestionável que Théophile Gautier visse nas lendas e imagens do Oriente uma fonte riquíssima de beleza e de exotismo da qual ele não poderia se privar. Assim como Cheherazade, Gautier procurava imagens que impedissem sua obra de perecer, pois é ele o poeta que afirma:

Tudo passa – a arte robusta
Só tem a eternidade
O busto
Sobrevive à cidade.
(GAUTIER: 2004(1), p. 571).

Da mesma forma que Cheherazade buscava sobreviver à espada do Sultão, Gautier também procurava criar uma obra robusta, eterna que não morresse na memória do público, através também de imagens e lendas do Oriente, como buscamos provar neste artigo.

REFERÊNCIAS :

BARTHÈLEMY, Guy. *Images de L'Orient au XIXe Siècle*. Paris: Bertrand-Lacoste, 1992.

GAUTIER, Théophile. Feuilleton de la Presse: Théâtres. In: *La Presse*. Le 20 octobre 1845.

_____. Marilhat. In: *L'Art Moderne*. Paris: Michel Lévy Frères/ libraires-éditeurs, 1856.

_____. *Euvres Poétiques Complètes*. Paris: Bartillat, 2004 (1).

_____. *Romans, Contes et Nouvelles*. 2 tomes. Paris: Gallimard Éditions, Bibliothèque de la Pléiade, 2002..

_____. Salon de 1834. In: *France Industrielle. Avril 1834*. Édition électronique réalisée par la Société Théophile Gautier. Bordeaux : [s.n], 2004 (2).

GENETTE, Gerard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

HUGO, Victor. Préface de Les Orientales. In:_____. *Oeuvres poétiques complètes*. Genève: Edito-Service S.A., s/d.

PELTRE, Christine. La Vision de l'Orient au XIXe Siècle. In: *APAHAU, séquence pédagogique, Orientalisme XIXe Siècle*. [s.l.] : [s.n.], s/d.

SAID, Edward W. *L'Orientalisme: L'Orient crée par l'occident*. Paris: Éditions du Seuil, 1994.

SCHLEGEL, Frédéric apud MILNER, Max. *Le Romantisme I (1820-1843)*. Paris: Arthaud, 1973.

THORNTON, Lynne. *Les Orientalistes: Peintres voyageurs*. Paris: ACR Édition Internationale Courbevoie, 1993.

VINSON, David. L'Orient rêvé et l'Orient réel au XIXe siècle: L'univers perse et Ottoman à travers les récits de voyageurs français. In: *Revue d'Histoire Littéraire de la France, n° 1, 2004*.

WHYTE, Peter. La Mille et deuxième nuit: notice. In: GAUTIER, Théophile. *Romans, Contes et Nouvelles. Tome 1*. Paris: Gallimard Éditions, Bibliothèque de la Pléiade, 2002.