

**UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR  
FACULDADE DE ARTES E LETRAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS**



**Dissertação em Estudos Didáticos, Culturais, Linguísticos e  
Literários conducentes ao grau de Mestre**

**O estereótipo da bruxa nos contos populares e  
nos contos infantis**

**Carla Alexandra Esteves Gonçalves  
(M3891)**

Trabalho efectuado sob a orientação da Professora Doutora Cristina Vieira

**Covilhã  
2011**

# **O estereótipo da bruxa nos contos populares e nos contos infantis**

**Carla Alexandra Esteves Gonçalves**

**Trabalho efectuado sob a orientação da Professora Doutora Cristina Costa  
Vieira**

**Covilhã  
2011**

## Agradecimentos

À Professora Doutora Cristina da Costa Vieira, minha orientadora, agradeço a ajuda, o rigor, a paciência, os conselhos preciosos e a leitura atenta das várias fases deste trabalho. Obrigada.

Mas esta dissertação não poderia ter chegado a bom porto sem o apoio de todos os meus familiares e amigos, sobretudo o João e o nosso filho, Martim. Foi o seu incentivo constante que me ajudou a que tudo fosse mais fácil. Não posso deixar de salientar a minha irmã Sónia e a minha mãe pelo apoio prestado na logística familiar e doméstica.

A todos um grande bem-haja.

## Resumo

Efectuámos uma análise do perfil da personagem da bruxa em contos populares e contos infantis, com o intuito de relacionar o seu estereótipo num contexto narrativo diferente. Para tal, efectuámos um estudo exaustivo, comparando a bruxa nos níveis linguístico, retórico, narrativo, axiológico e semiótico-contextual.

Para investigar esta personagem seleccionaram-se contos da literatura de tradição oral e contos infantis, na sua versão escrita, onde a bruxa se movimentava. Analisámos, numa primeira fase, o estereótipo da feiticeira nos contos populares «Hansel e Gretel» e «Rapunzel», dos irmãos Grimm. Posteriormente, estudámos a bruxa no universo dos contos infantis «A Sereiazinha», de Hans Christian Andersen, e *A Vassoura Mágica*, de Luísa Ducla Soares.

Destacámos as alterações do estereótipo da bruxa no conto ao longo dos tempos, fruto da influência da época em que se movimentavam. Começou por ser uma mulher discriminada e perseguida, projectando-se este perfil na bruxa dos contos populares. Na actualidade, a imagem da mulher e o seu papel na sociedade são valorizados, contribuindo estes aspectos para a construção de uma personagem mais humanizada, menos feia e maldosa.

**Palavras-chave:** Conto - Bruxa - Estereótipo - Conto popular - Conto infantil

## Abstract

We have made the character profile analysis of the witch in folktales and fairytales, so as to relate its stereotype in different narrative contexts. In order to do this, we performed a comprehensive study comparing the witch character in five different levels: linguistic, rhetorical, narrative, axiological and semiotic-contextual.

To investigate this character, written folk and fairy tales where the witch appeared were selected. We initially made an analysis of the stereotype of the sorceress in «Hansel and Gretel» and «Rapunzel», written by the Grimm brothers. After, we studied the witch in the fairytales universe of «The Little Mermaid», written by Hans Christian Andersen, and *The Magic Broom*, by Luísa Ducla Soares.

We have highlighted the changes in the witch stereotype through the times, a result of the time influence in which they lived. It started by being a discriminated and persecuted woman, whose profile was projected in folktales. Nowadays, the woman's image as well as her role in society are valued, thus, contributing to the building of a more human character, less ugly and mean.

**Keywords:** Short Story - Witch - Stereotype - Folktale -Fairy tale

# ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1 - ENQUADRAMENTO TEÓRICO</b>	<b>5</b>
1. O conto enquanto género narrativo	5
1.1. Conto popular e conto de autor. O conto infantil	8
1.2. O aparecimento do fantástico e do maravilhoso na literatura infantil	13
1.3. A construção de personagens maravilhosas	16
1.3.1. A bruxa enquanto personagem literária	18
1.3.1.1. Etimologia da palavra “bruxa”	23
1.3.1.2. Traços físicos e psicológicos do estereótipo da bruxa	24
<b>CAPÍTULO 2 - O ESTEREÓTIPO DA BRUXA NO CONTO POPULAR</b>	<b>28</b>
1. Origem da personagem da bruxa no conto popular	28
2. Análise comparativa da bruxa nos contos «Hansel e Gretel» e «Rapunzel»	30
<b>CAPÍTULO 3 - O ESTEREÓTIPO DA BRUXA NO CONTO INFANTIL</b>	<b>60</b>
1. Origem da personagem da bruxa no conto infantil	60
2. Análise comparativa da bruxa nos contos «A Sereiazinha» e <i>A Vassoura Mágica</i>	62
<b>CAPÍTULO 4 - ESTUDO COMPARATIVO DO ESTEREÓTIPO DA BRUXA NOS CONTOS POPULARES E INFANTIS SELECIONADOS</b>	<b>88</b>
1. Análise linguística	88
2. Análise retórica	89
3. Análise narratológica	93
4. Análise axiológica	96
5. Análise semiótico-contextual	99
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>104</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>109</b>
<b>ANEXOS</b>	

# INTRODUÇÃO

---

Desde há tempos imemoriais que o Homem conta histórias, exprimindo, assim, em termos mais ou menos simbólicos, o que se passa em seu redor. Nas narrativas de antanho, personagens maravilhosas e fantásticas justificavam os acontecimentos e fenómenos inexplicáveis, como a trovoadas, o relâmpago, as grandes chuvas e os grandes incêndios, as origens do homem e dos animais que aquele caçava: eram os mitos. Com a evolução do conhecimento, o Homem encontrou explicações mais racionais para muitas destas incógnitas, mas não deixou de se reunir para contar histórias que, ao longo do tempo, foram perdendo o seu carácter religioso. Contudo, tais histórias estavam impregnadas de significados ocultos e simbólicos<sup>1</sup>.

Porventura seduzidos por estes misteriosos significados, e crentes de que aí se encontrava o *volkgeist*, o espírito do povo, da nação, no século XIX, os irmãos Grimm procederam a uma vasta recolha de contos tradicionais alemães e estrangeiros, todos pertencentes à área das narrativas do fantástico-maravilhoso, pois neles se manifestam elementos sobrenaturais e mágicos, como as bruxas, que estimulam o imaginário do público que os ouve ou que os lê.

Personagens praticantes de magia aparecem em histórias da tradição oral desde que o mundo é mundo. Muito antes de Harry Potter voar na sua vassoura nas aulas de voo em Hogwarts, bruxas e feiticeiras já andavam às voltas com palavras de poder e encantamentos nos mitos, as narrativas ancestrais que deram origem ao que hoje chamamos literatura<sup>2</sup>. É de sublinhar que, na actualidade, este subgénero literário, o da narrativa fantástica, tem vindo a colher adeptos entre as camadas mais jovens, tanto leitores como inclusivamente jovens autores. Nos últimos anos, em Portugal, têm surgido escritores com idades compreendidas entre os dezanove e os quarenta e três anos, que imaginam novos mundos fantásticos e publicam sagas com vários volumes, sobretudo trilogias: é o caso de Filipe Faria, Inês Botelho, Miguel Ávila, Ricardo Pinto, Sandra Carvalho<sup>3</sup>, entre outros.

No século XX, já com um universo de mercado literário infantil bem definido por pedagogos, psicólogos e livreiros, as publicações começam a assumir uma grande dimensão. De entre os muitos autores contemporâneos que se dedicam à recolha e reescrita de literatura oral, referimos António Torrado, Maria Alberta Menéres, Alice Vieira, Luísa Ducla Soares e Alexandre Parafita<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. Mircea Eliade, *Aspectos do Mito*, Lisboa, Edições 70, col. «Perspectivas do Homem», 1986, p.13.

<sup>2</sup> Cf. Paul Zumthor, *Introduction à la Littérature Orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p.4.

<sup>3</sup> Francisca Cunha Rêgo, «Admirável Mundo Fantástico - Literatura Fantástica Portuguesa», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 31 de Agosto a 13 de Setembro, 2005, pp. 6-12.

<sup>4</sup> Cf., por exemplo, *O Macaco do Rabo Cortado e Outras Histórias* (1993), de António Torrado, *100 Histórias de Todos os Tempos* (2003), de Maria Alberta Menéres, *As Moedas de Ouro de Pinto Pintão* (1998), de Alice Vieira, *Lendas de Mouras* (2006), de Luísa Ducla Soares, *Contos ao Vento com Demónios Dentro* (2009), de Alexandre Parafita.

A escolha do tema que pretendemos aprofundar prende-se com a nossa prática docente, a qual nos leva a contactar sistematicamente com a literatura infanto-juvenil. Constatamos que a motivação e o fascínio das crianças são potenciados pelo contacto com contos que incidem no maravilhoso, particularmente na personagem da bruxa.

Esta dissertação focar-se-á na análise do estereótipo da bruxa em dois contos populares recolhidos na Alemanha pelos irmãos Grimm, «Hansel e Gretel»<sup>5</sup> e «Rapunzel»<sup>6</sup>. Quanto à figura da bruxa em contos infantis, as escolhas recaem nos contos «A Sereiazinha» (1835), de Hans Christian Andersen<sup>7</sup>, e *A Vassoura Mágica* (1990), de Luísa Ducla Soares<sup>8</sup>. Na narrativa «Rapunzel», é de salientar que mantivemos e respeitámos a ortografia, uma vez que a edição utilizada é brasileira. Em ambos os casos, as traduções utilizadas são de editoras de referência, nomeadamente Relógio d'Água e Iluminuras.

Optámos por analisar contos dos irmãos Grimm e de Hans Christian Andersen por razões de ordem literária e também por razões pessoais. Em primeiro lugar, a qualidade literária. Em segundo lugar, por serem textos paradigmáticos, respectivamente do conto popular e do conto infantil. E, por último, pelo papel de relevo que a bruxa tem nos dois contos em questão. A escolha de Luísa Ducla Soares prende-se com o facto de nós sermos uma grande admiradora do seu trabalho, de grande qualidade estética, e por utilizar muitas das suas obras na dinamização de projectos da biblioteca da escola onde leccionamos. É uma autora muito original, e as suas obras têm bastante aceitação por parte do público infantil. Também no conto escolhido, a bruxa tem papel de destaque.

Este trabalho dissertativo tem como objectivo geral comparar o estereótipo da bruxa nos contos populares e nos contos infantis, estes últimos englobados naquilo que também se designa de conto erudito. Em que medida essa personagem difere ao mudar de contexto narrativo, isto é, ao integrar um conto popular ou um conto infantil? Propomos, por conseguinte, fazer o cotejo da bruxa enquanto personagem literária nos contos populares e nos contos infantis seleccionados. Para tal, pretendemos estudar a forma como a bruxa se apresenta na sua dimensão ficcional através de uma exaustiva análise desta personagem aos níveis linguístico, retórico, narrativo, axiológico e semiótico-contextual. Assim, procuraremos analisar o estereótipo da bruxa nos contos populares dos irmãos Grimm, num primeiro momento, para depois comparar a bruxa no universo dos contos infantis, pelo que analisaremos dois contos em que esta personagem se movimenta.

Consideramos, de igual modo, ser oportuno e necessário enquadrar os contos maravilhosos em termos históricos para melhor entender a origem e a construção da personagem que será objecto de estudo nesta dissertação. Ou seja, ambicionamos encontrar as raízes da figura da bruxa na literatura infantil e mais concretamente no conto. Nesse

---

<sup>5</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Hansel e Gretel», in *Contos de Grimm*, escolha, trad. e prefácio de Graça Vilhena, Lisboa, Relógio d'Água, col. «Universos Mágicos», 2ª edição, 1984, pp. 53-61.

<sup>6</sup> Cf. *Idem*, «Rapunzel», in *Contos de Grimm*, trad. de Celso Paciornik, apresentação de Sílvia Oberg, S. Paulo, Iluminuras, 2ª edição, 2001, pp. 261-265.

<sup>7</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», in *Histórias e Contos Completos*, trad. de Silva Duarte, introd. de Eric Dal, Vila Nova de Gaia, Gailivro, 2005, Vol.1, pp. 59-71.

<sup>8</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, Porto, Edições Asa, col. «Asa Juvenil», 8ª edição, 2008.



percurso, será que esta personagem sofreu alterações diacrónicas? Esta é também uma questão a descortinar.

Como etapa preliminar deste trabalho, procuraremos em primeiro lugar fazer leituras teóricas sobre o conto, enquanto género narrativo, para depois aprofundar as peculiaridades do conto popular e do conto dito erudito. Veremos também literatura teórica sobre o conceito de literatura infantil, de modo a distinguir aquilo que, por vezes, está confundido pelo senso comum, isto é, conto popular enquanto literatura infantil. Pesquisaremos, depois, bibliografia sobre a figura da bruxa. Estas leituras permitirão abrir portas à crítica literária, isto é, munida com esta teoria pensamos estar depois mais apta a analisar com rigor e profundidade os textos seleccionados. Deste modo, na primeira parte da dissertação procuraremos explicar uma fundamentação teórica do conto popular e do conto infantil que sirva de suporte ao estudo da origem da bruxa enquanto personagem narrativa. Traçaremos então o seu retrato, em termos retóricos, estilísticos, narrativos, ideológicos e semiótico-contextuais.

Em segundo lugar, a leitura do *corpus* seleccionado seguirá, por um lado, um método comparativista em parte imanente ao texto, dado que faremos um cotejo de várias narrativas curtas, sendo tal estudo bastante atinente às obras em si, como era apanágio da metodologia imanentista do formalismo russo<sup>9</sup>, mas não esqueceremos também a necessidade de concomitantemente contextualizar a produção e circulação desses mesmos textos, e de os cotejar tendo em conta que os diferentes tipos possíveis de bruxa radicam em ambientes histórico-culturais que, em parte, os explicam<sup>10</sup>. Ao seguir a metodologia comparativista, temos presente que não procuramos apenas pontos de contacto, mas também diferenças<sup>11</sup>. E o espaço da comparação, como afirma Charles Bernheimer, «envolve hoje comparações entre produções artísticas geralmente estudadas por disciplinas diferentes; entre várias construções culturais dessas disciplinas; entre tradições culturais do Ocidente, tanto populares como eruditas, e as de culturas não ocidentais; entre produções culturais de povos colonizados, dos tempos do pré e pós-contacto; entre construções de sexualidade definidas como femininas e como masculinas, ou entre construções de sexualidade definidas como hetero ou homo; entre modos raciais e étnicos de significação; entre definições hermenêuticas de sentido e análise materialistas dos seus modos de produção e circulação e muito mais.»<sup>12</sup>

Além de um comparativismo mais imanentista, teremos em conta o método da semanálise de uma Júlia Kristeva, de um Pierre Zima ou de um Philippe Hamon<sup>13</sup>, que

---

<sup>9</sup> Cf. *Teoria da Literatura I, Textos dos Formalistas Russos apresentados por Tzvetan Todorov*, Lisboa, Edições 70, col. «Signos», 1985.

<sup>10</sup> Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: processos definidores*, Lisboa, Edições Colibri, 2008, pp. 548-556.

<sup>11</sup> Cf. Helena Carvalhão Buescu, «Literatura comparada e teoria da literatura: relações e fronteiras», in AA. VV., *Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada*, org. de Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001, pp. 83-96. A autora reflecte sobre a necessidade de analisar as semelhanças e as diferenças entre textos no método comparativo.

<sup>12</sup> Cf. Charles Bernheimer, «O Relatório Bernheimer», in *ibidem*, p. 20.

<sup>13</sup> Cf. Júlia Kristeva, *Semiotiké. Recherches pour une Sémanalyse*, Paris, Seuil, col. «Points», 1968; Pierre Zima, *Manuel de Sociocritique*, Paris/Montreal, L'Harmattan/L'Harmattan Inc., 1985, e Philippe Hamon, *Texte et Idéologie*, Paris, PUF/Quadrige, 1984.

perspectivam o texto em função de factores semiótico contextuais, respectivamente, na relação do texto com outros textos (intertextualidade); na relação do texto com a realidade social (sociocrítica); e na relação do texto com a ideologia (análise axiológica). É que a forma, como afirma Elizabeth Fox-Genovese, varia «de acordo com o texto, a cultura e o contexto histórico.»<sup>14</sup>

A última etapa deste percurso metodológico consistirá na redacção do trabalho dissertativo, que se poderá socorrer de (re)leituras pontuais e seleccionadas de bibliografia específica sobre os pontos que forem sendo tratados.

---

<sup>14</sup> Cf. Elizabeth Fox-Genovese, «Entre elitismo e populismo: para onde vai a literatura comparada?», in AA. VV., *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*, p. 34.

# CAPÍTULO 1 - Enquadramento Teórico

---

## 1. O conto enquanto género narrativo

A etimologia da palavra *conto* deriva de *contar*, do latim *computare*, ou seja, «contar em sentido numérico». De «contar objectos» passaria a «acto de narrar acontecimentos sucessivos, reais ou fictícios», e esse «contar» fez-se *conto*, existindo na *Disciplina Clericalis* de Pedro Alfonso Huesca uma narrativa em que para adormecer o rei lhe contam que um aldeão atravessa duas mil ovelhas para o outro lado do rio numa barca na qual só cabem duas ovelhas, sendo preciso contá-las todas até as atravessar e o rei adormecer<sup>15</sup>. A definição de conto apresentada por muitos dicionários de língua portuguesa refere que se trata de uma narrativa que encerra uma lição moral, dando preferência ao relato de aventuras acontecidas num presente ou num passado mais ou menos remoto. Contudo, parece-nos que este género merece principal destaque na literatura tradicional de expressão oral. Vários autores têm estudado e discutido a origem do conto: Peuckert procurou a origem dos contos no Próximo Oriente, enquanto Jan de Vries concluiu que a origem dos contos é complexa e se confunde com o aparecimento de uma «peça oral»<sup>16</sup>. Vários etnólogos e historiadores consideram que os contos estão muitas vezes confundidos com os mitos. Adolfo Coelho a propósito das relações do conto popular com o mito, observa que «não podemos admitir uma origem única para os contos, por exemplo a origem mítica, considerando o conto e o mito como dois produtos radicalmente diversos, embora no conto entrem muitas vezes elementos míticos»<sup>17</sup>. Talvez por isso o conto envolto no *suspense* e no fantástico. Este tipo de texto define-se ainda enquanto estrutura narrativa, como um género narrativo a par do romance e da novela, caracterizando-se por um relato pouco extenso, condensado e univalente, isto é, gravita em torno de um só conflito, uma só acção. A parca dimensão é a característica que condiciona a construção do mesmo. Observa Bonheim:

No doubt this limitation of length has brought with it other limitations which tend to be observed: a limited cast of characters, a restricted time scheme, a single action or at least a few separate actions, and a unity of technique and tone.<sup>18</sup>

Segundo este autor, as categorias da narrativa mais atingidas pela curta extensão acabam por ser a acção, o tempo e a personagem. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes afirmam que o conto tende à concentração dos eventos: sendo linear e não integrando a inserção de intrigas secundárias, sendo nesta concentração e linearidade que reside a capacidade de

---

<sup>15</sup> Cf. Enrique Imbert, *Teoría y Técnica del Cuento*, Barcelona, Ariel, col. «Letras e Ideas», 1992, p.16.

<sup>16</sup> Cf. Mircea Eliade, *Aspectos do Mito*, pp. 162-163.

<sup>17</sup> Cf. Adolfo Coelho, *Contos Populares Portugueses*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, col. «Portugal de Perto», 1985, p. 28.

<sup>18</sup> Cf. Helmut Bonheim, *The Narrative Modes: Techniques of the Short Story*, Cambridge, D.S. Brewer, 1982, p. 166.

seduzir o receptor<sup>19</sup>. Ora, a acção, enquanto categoria narrativa da história, é, segundo Greimas e Courtés, «uma organização sintagmática complexa e singular de eventos convertidos em processo»<sup>20</sup>. Esta complexidade tem origem no conjunto de processos narratológicos que lhe são subjacentes; já a singularidade advém das características próprias, conferidas por esses mesmos processos<sup>21</sup>. Porém, a acção do conto tende a perder a característica da complexidade e apostar na simplicidade. A acção poderá conduzir ou não a um desenlace irreversível e depende da interacção de, pelo menos, três elementos: um ou mais sujeitos empenhados na acção, um tempo determinado em que ela se desenrola e as transformações evidenciadas pela passagem de certos estados a outros estados.<sup>22</sup> A sequencialização da acção no conto aprecia tipicamente o fechamento, dotando-se de fórmulas pré-estabelecidas (sobretudo o conto popular) de introdução e desenlace, tais como «Era uma vez» e «Vitória, vitória, acabou-se a história». Desta forma, o ouvinte é situado fora do tempo e espaços reais, o que lhe permite situar-se num universo que não é o da realidade comum.

Não podemos dissociar o termo *acção* do termo *personagem*. A este propósito, Todorov defende: «Não existe personagem fora da acção, nem existe acção fora da personagem.»<sup>23</sup> Podemos analisar a personagem contística enquanto categoria da narrativa e enquanto signo narrativo. Quanto ao primeiro aspecto, ela tende a ser um elemento estático e estereotipado, estando reduzida a uma figura esquemática de comportamentos ou funções sociais<sup>24</sup>. Ela é o eixo em roda do qual se desenrola a acção. Enquanto signo narrativo, a personagem é submetida a uma estruturação que determina a sua funcionalidade e relevo na diegese. A este respeito, Hamon defende o seguinte:

[...] uma personagem é, pois, o suporte das redundâncias e das transformações semânticas da narrativa, é constituída pela soma das informações facultadas sobre o que ela é e sobre o que ela faz<sup>25</sup>.

Quanto ao relevo, a personagem contística poderá ser protagonista, personagem secundária ou figurante, tendo em conta a força da sua intervenção na acção. A personagem pode ainda revelar ou não uma certa densidade psicológica ou ambivalência ou não: no primeiro caso, é redonda; no segundo caso é plana<sup>26</sup>. A personagem redonda revela-se imprevisível, apresentando traumas, obsessões, servindo-se, por vezes, de focalização

---

<sup>19</sup> Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 7ª edição, 2007, p. 80.

<sup>20</sup> Cf. Algirdas Greimas e Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 8.

<sup>21</sup> Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: processos definidores*, p. 232.

<sup>22</sup> Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*, p. 15.

<sup>23</sup> Cf. Tzvetan Todorov, *Poética da Prosa*, trad. de Maria de Santa Cruz, Lisboa, Edições 70, col. «Signos», 1979, p. 81.

<sup>24</sup> Cf. Nuno Júdice, *O Fenómeno Narrativo: do Conto Popular à Ficção Contemporânea*, Lisboa, Colibri, 2005, p. 37.

<sup>25</sup> Cf. Philippe Hamon, *Le Personnel du Roman. Le Système des Personnages dans Rougon-Macquart, d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983, p. 20.

<sup>26</sup> Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*, p. 323. O teorizador original desta distinção (personagem plana/personagem redonda) é Forster em *Aspects of the Novel*.

interna. Pelo contrário, a personagem plana é estática, reincidindo nos mesmos gestos e comportamentos, sendo lembrada e reconhecida facilmente. Depreendemos desde já que as personagens do conto serão tendencialmente planas, tendo em conta que costumam ser estereotipadas.

As especificidades semânticas e estéticas do texto narrativo dependem da combinação harmoniosa do discurso das personagens e do discurso do narrador. A este respeito, Carlos Reis e Ana Lopes salientam:

Há uma relação hierárquica entre as diferentes instâncias discursivas, já que o discurso das personagens aparece sempre inserido no discurso do narrador<sup>27</sup>.

Tal como em qualquer narrativa, o discurso pode ser directo, indirecto ou indirecto livre.

Por outro lado, o percurso das personagens na diegese é balizado pelo factor tempo.<sup>28</sup> A localização temporal é indispensável a qualquer narrativa e pode ser materializada através da ancoragem temporal, da datação interpretativa ou da *deixis* temporal. A primeira refere-se a uma datação precisa, a partir de indicadores cronológicos; a segunda solicita ao leitor que infira a época, século ou ano da diegese a partir de dados fornecidos pelo autor; a última recorre a deícticos temporais como «hoje», «ontem», incidindo em unidades como os diálogos e monólogos interiores<sup>29</sup>. Sendo assim, a localização temporal do conto popular costuma pautar-se pela ancoragem temporal, pois as personagens situem-se num tempo indeterminado, de fantasia. Salienta Cristina Vieira:

As personagens do conto popular localizam-se tipicamente no tempo indeterminado atribuído pela forma introdutória “Era uma vez...”, porque aquelas se querem no reino da fantasia, e prescindem, assim, da referencialidade, da figurativização e da solidez máximas que a ancoragem crónica lhe atribui<sup>30</sup>.

É típico que a duração do tempo narrativo do conto seja reduzido, servindo-se do sumário e da elipse, sendo a pausa descritiva desvalorizada<sup>31</sup>. Existe uma dupla dimensão do tempo: como componente da história ou ao nível do discurso. Contudo, segundo Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, «nas práticas narrativas em que se revela uma importante categoria do relato, o tempo narrativo afirma-se de facto, como resultado da articulação daquelas duas dimensões»<sup>32</sup>.

A espacialização é um processo auxiliar de suma importância no texto narrativo. A localização espacial poderá sofrer alterações na diegese, dependendo da deslocação das personagens. Segundo Cristina Vieira, «a topicalização narratológica abrange o procedimento

---

<sup>27</sup> Cf. *Ibidem*, p. 318.

<sup>28</sup> Cf. *Ibidem*, p. 80.

<sup>29</sup> Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: processos definidores*, pp. 259-269.

<sup>30</sup> Cf. *Ibidem*, p. 264.

<sup>31</sup> Cf. *Ibidem*, p. 80.

<sup>32</sup> Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*, p. 406.

da abertura e do fechamento espacial»<sup>33</sup>. Os espaços poderão ser abertos como extensos vales, montes e o mar alto ou fechados (espaços concentrados) como um castelo ou um quarto. Por vezes, o espaço de uma narrativa pode ser inferido, tendo o leitor que deduzir, a partir do contexto da história, o espaço em que se desenrola determinada acção. No caso da localização espacial do conto, os cenários situam-se muitas vezes em espaços fechados, que podem assumir diversas formas, como por exemplo uma casa. Este espaço é entendido como um local de segurança, de refúgio, protecção e, por vezes, o local onde os vilões agridem as suas vítimas. Além dos espaços referidos, a floresta é igualmente um cenário privilegiado nos contos populares, pela associação que se lhe faz a factos maravilhosos<sup>34</sup>.

### 1.1. Conto popular e conto de autor. O conto infantil

No âmbito da literatura infantil, a forma literária mais conhecida e propagada universalmente é o conto. Esta forma literária tem origem em tradições culturais ancestrais que faziam do ritual do relato um factor de sedução e de aglutinação comunitária<sup>35</sup>. O conto popular reenvia-nos de imediato para o povo, um ser colectivo, situado num espaço rural periférico e pouco influenciável à cultura urbana. As suas raízes são humildes e pouco ou nada letradas. No entanto, é na sua difusão que o conto popular afirma a sua especificidade, circulando oralmente de geração em geração, de continente em continente, protegendo e mantendo um património cultural inigualável<sup>36</sup>. O conto, sendo objecto de várias disciplinas, tem conhecido várias formas de classificação. Uma das abordagens mais conhecidas é a de Vladimir Propp em *Morfologia do Conto* (1928), no domínio da análise da estrutura narrativa. O autor estudou no início do século XX o conto popular russo, sendo por isso dos primeiros académicos a interessar-se por este tipo de narrativa enquanto objecto literário. Propp procurou identificar os elementos permanentes do conto, organizando-os em trinta e uma funções (por exemplo, o afastamento do herói; a interdição; a transgressão, entre outras)<sup>37</sup>. A ordem por que surgem mantém-se sempre, embora nem todos os contos reúnam a totalidade das funções.

Carlos Reis e Ana Cristina Lopes alertam para várias questões sobre o conto popular a ter em atenção, como seja o autor anónimo, o estatuto semiótico do conto, a interacção dos códigos, o circuito de comunicação e difusão que fazem com que seja difícil criar limites à sua definição. De facto, os caracteres semióticos da literatura de tradição oral são múltiplos e reenviam-nos para outros códigos que a tornam única: os códigos musicais, cinésicos e os elementos paralinguísticos que interagem com o acto performativo *in praesentia*<sup>38</sup>. São eles

---

<sup>33</sup> Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca: processos definidores*, pp. 286-287.

<sup>34</sup> Cf. Glória Bastos, *Literatura Infantil e Juvenil*, Lisboa, Universidade Aberta, 1999, pp. 70-71.

<sup>35</sup> Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*, p. 7.

<sup>36</sup> Cf. *Ibidem*, p. 82.

<sup>37</sup> Cf. Vladimir Propp, *Morfologia do Conto*, Lisboa, Vega, col. «Vega Universidade» 1992, pp. 66-68.

<sup>38</sup> Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*, p. 83.

os gestos, as expressões faciais, os níveis de voz e também a audiência que escuta e que vai dando *indicações*, mais ou menos discretas ao contador de histórias, seja ele um profissional, um familiar ou um amigo. Sabemos que estes códigos não estão incluídos no sistema linguístico mas sabemos também da importância que eles desempenham no texto de literatura oral. Poderíamos dizer que esses códigos constituem o *texto icónico* da oralidade.

Tentemos definir o conto popular: trata-se de uma narrativa curta - denominada com muita propriedade na língua inglesa de *short story* - que é justificada com as suas origens socioculturais (o povo anónimo) e com as situações pragmáticas que envolvem a sua comunicação narrativa (a oralidade). Este pode ser produto da imaginação e ter como único objectivo entreter, como também ter uma função didáctica. Os contos populares mais didácticos referem-se quase sempre a hábitos e costumes da vida quotidiana do campo, aos vícios e a aspectos sociais em geral. Neste sentido, vários autores sugerem diversas classificações para o conto. Michèle Simonsen propõe as seguintes variedades: *contos maravilhosos*, onde agrupa os contos de fadas e os seus antinómicos, as bruxas, as feiticeiras, os ogres; *contos de animais*, que fazem dos animais os únicos protagonistas ou os protagonistas principais; *contos etiológicos*, que dão a explicação sobre a origem de determinados fenómenos naturais; *contos facciosos*, que são contos para rir; *contos morais ou filosóficos*, que propõem uma reflexão sobre o homem e o mundo; *contos cumulativos ou de repetição*, que consistem em histórias de encadeamento; e *contos de mentira*, que podem assumir ou a faceta de mentira ou a ser mentira um recurso actancial importante<sup>39</sup>.

A literatura popular ou oral costuma ser desvalorizada pela instituição literária, seja esta representada por críticos, editores ou professores. Por ter um cariz simples ou ingénuo, ou por ter origem no povo, como afirma Arnaldo Saraiva, em *Literatura Marginal izada*:

O desprezo e a desatenção em relação à literatura dita popular é muito mais do que um desprezo e uma desatenção de ordem literária: é o desprezo e a desatenção ao *homem* popular. Daí que designações como “literatura popular”, “literatura em massa” e outras [...] denunciem antes de mais o ponto de vista ideológico e a posição de classe de quem a usa [...].<sup>40</sup>

Para este ensaísta, são factores sociológicos que determinam a ostracização do conto popular. Por outro lado, o «conto literário consagrado» é associado a uma literatura culta, elevada, superior, oficialmente reconhecida, isto é, canónica. Todavia, convém notar que actualmente o conto popular vem sendo cada vez mais analisado ao nível académico, enquadrado em programas de cadeiras de Literaturas Oraís e Marginais.

O conto infantil partilha algumas das propriedades do conto tradicional. Existem, de facto, estruturas coincidentes: a extensão (textos curtos); a narratividade em prosa; a presença de categorias do texto narrativo (tempo, espaço, acção e personagens); a presença de diversificados recursos estilísticos e a subjacência de práticas culturais que permitem,

---

<sup>39</sup> Cf. Michèle Simonsen, *O Conto Popular*, São Paulo, Martins Fontes, 1987, p. 7.

<sup>40</sup> Cf. Arnaldo Saraiva, *Literatura Marginal izada*, Porto, ed. de autor, 1975, p.105.

entre outros, análises simbólicas e psicanalíticas. Há ainda outro aspecto a ter em conta: ambos têm dois sentidos de recepção, literal e o dedutível. Tal como afirma Nuno Júdice,

[...] tal como o conto literário, também o conto popular apresenta um modelo comunicacional bifurcado, ou seja, há dois tipos de recepção. Isto vai de encontro à característica plurissémica do signo literário: há um sentido primeiro, literal, decorrente da compreensão imediata do texto, havendo um segundo sentido, dedutível desse sentido primeiro, através de um jogo semântico que o leitor/receptor terá de fazer para atingir o nível figurado<sup>41</sup>.

No entanto, há várias características que distinguem o conto literário, que denominamos erudito ou culto, do conto popular: a instância emissora é um escritor, isto é, um autor, um indivíduo historicamente situado, que se pode identificar e nomear, o qual controla a produção dos seus textos, enquanto que a autoria do conto popular não é atribuível, isto é, trata-se de um texto anónimo. Outra das diferenças a apontar é o facto de o conto popular poder ser reescrito em várias versões, o que no texto erudito será difícil de acontecer, dependendo este facto do sucesso editorial e da autorização do seu autor ou herdeiros dos direitos de autor. Por outro lado, o conto erudito tem mais prestígio do que o conto popular, tendo em conta que o primeiro costuma ser mais rico em recursos estilísticos e poderá apresentar uma ou duas acções secundárias. Assim, o conto popular será mais pobre em termos retóricos e de acções. Por fim, as personagens do conto erudito são potencialmente menos estereotipadas, logo mais modeladas do que no conto popular.

Por outro lado, é preciso ter a clara noção de que o conto infantil é um subgénero específico do conto de autor, distinguindo-se, pois, do conto popular em termos teóricos. A este propósito, salienta Glória Bastos:

Hans Christian Andersen é hoje sobretudo celebrado pelo seu extraordinário trabalho como contista, de tal forma que, curiosamente, muitas das histórias originais que escreveu percorreram um caminho similar ao da tradição oral: narrativas como *A Sereiazinha* ou *O Patinho Feio* fazem actualmente parte do acervo que vai circulando entre gerações, e onde a questão da autoria acaba por surgir diluída. Tal facto resulta, em parte, da ligação que continua a ser feita entre Andersen, a literatura tradicional e a escrita para crianças, situação que tem originado uma utilização editorial abusiva das criações originais do escritor dinamarquês. No entanto, se a publicação desses seus primeiros contos, destinados de forma explícita às crianças, dão início a uma relação frutuosa com a tradição, efectivamente a produção literária de Andersen na área da narrativa curta, não se pode associar ao papel de recolector dos contos oriundos da tradição oral (como aconteceu, por exemplo, com os irmãos Grimm). Através dos seus diários e cartas é mesmo possível reconstruir pequenos factos e circunstâncias que estão na origem das suas histórias. E embora parta, algumas vezes, de contos ou motivos tradicionais, Andersen segue depois uma via criativa autónoma - a tradição dá a ideia, o mote, que depois a imaginação do autor conduz em direcções que escapam, com frequência, aos padrões mais rígidos da moral oitocentista<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Cf. Nuno Júdice, *O Fenómeno Narrativo: do Conto Popular à Ficção Contemporânea*, p. 37.

<sup>42</sup> Cf. Glória Bastos, «Um tesouro literário vivo», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 30 de Março a 12 de Abril de 2005, p.8.



O conto infantil remonta ao século XIX. Até esta altura, a criança era considerada um pequeno adulto e a literatura existente destinava-se à família e não exclusivamente à criança. Diz Philippe Ariès:

Os historiadores-demógrafos reconheceram a indiferença que persistiu até muito tarde com relação às crianças, e os historiadores das mentalidades perceberam a raridade das alusões às crianças e às suas mortes nos diários de família [...]<sup>43</sup>

A promulgação da Declaração dos Direitos da Criança dá-se muito tarde, só em 1959<sup>44</sup>, passando finalmente a criança a ser equiparada ao adulto em termos de direitos. Há, pois, uma relação entre a ascensão progressiva da criança enquanto ser com direitos ao longo do século XIX e o surgimento nessa centúria de obras destinadas às crianças, e que se tornaram famosos. Dickens foi o primeiro autor a dar importância à criança, utilizando-a como protagonista de algumas das suas obras mais notáveis, como *Conto do Natal* (1843), que aborda a história de um homem avarento que detesta o Natal e vê a sua vida transformada, ao ser visitado por três espíritos na consoada, ou o romance *Oliver Twist* (1848) que relata as aventuras e desventuras de um rapaz órfão que se torna carteirista. Nestas narrativas, reflecte-se a criança como vítima de diferentes flagelos - do abandono dos pais ou da sociedade, dos preceitos religiosos rígidos, da fragilidade dos próprios adultos em lhes dar protecção. O crescimento dessas personagens traz à tona as complicações inerentes ao debate ideológico que pontuava as relações sociais da época, especialmente no que se referia ao estatuto da criança e do adulto. Vários autores oitocentistas inserem-se nesta corrente de Dickens, como Hans Christian Andersen (1805-1875) na Dinamarca e os seus mais de cem contos infantis (1835-1842), e Mark Twain (1835-1910) nos Estados Unidos, com o romance *As Aventuras de Tom Sawyer* (1876), centrado numa criança travessa que vive à beira do Mississipi.

São frequentes as referências ao século XIX como uma espécie de «idade do ouro» da literatura infantil<sup>45</sup>. Contar histórias deixou então de ser uma comunicação apenas oral para se transformar em palavra escrita, tendo esta mudança do conto acompanhado paralelamente, a evolução do estatuto da criança na sociedade. Da concepção da criança como ser ignorante, acedeu-se à sua percepção enquanto pessoa com as suas peculiaridades, enquanto ser pensante e activo intelectualmente, bem como um ser sensível aos diferentes estádios do seu desenvolvimento e maturação. Na primeira metade de oitocentos, os problemas da educação, da pedagogia e da escola foram alvo de preocupação, facto que influenciou a crescente alfabetização das crianças, criando um público cada vez mais

---

<sup>43</sup> Cf. Philippe Ariès, *História Social da Criança e da Família*, trad. Dora Flaksman, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1978, p. 14.

<sup>44</sup> Cf. Fernando Pelouro Neves, «Família: lugares do lume - debate no sábado», *Jornal do Fundão*, 27 de Junho de 2009, p.18.

<sup>45</sup> Cf. Natércia Rocha, *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, col. «Biblioteca Breve, 2ª edição, 1992, p. 38.

numeroso para este género, tendo, igualmente, repercussões na mudança de estatuto da literatura infantil<sup>46</sup>. Philippe Ariès afirma a este respeito:

Essa afeição se exprimiu sobretudo através da importância que se passou a atribuir à educação. Não se tratava mais de estabelecer os filhos em função dos bens e da honra. Tratava-se de um sentimento inteiramente novo: os pais se interessavam pelos estudos de seus filhos e os acompanhavam com uma solicitude habitual nos séculos XIX e XX, mas outrora desconhecida<sup>47</sup>.

Na Dinamarca, aliás, o fenómeno Andersen está umbilicalmente ligado a uma reforma do ensino que admitia pela primeira vez a língua dinamarquesa na aprendizagem da escrita nas escolas públicas para o Povo (as línguas aprendidas pelas elites eram o latim, o grego e o francês). Isso criou a necessidade de haver textos em dinamarquês apropriados às crianças, e é nesse âmbito que Hans Christian Andersen escreve mais de uma centena de contos infantis: estes tinham, pois uma função pedagógica, em primeiro lugar. Foram os «manuais escolares» de várias crianças dinamarquesas desfavorecidas, durante o século XIX.<sup>48</sup>

Tenha-se ainda em conta a importância que o autor deverá dar ao público leitor, não o ignorando e definindo estratégias com o intuito de induzir a leitura para determinada direcção interpretativa. A este propósito, Jauss, através do conceito de «horizonte de expectativa»<sup>49</sup>, consciencializou os críticos para a possibilidade da existência de várias interpretações de uma mesma obra:

A obra literária não é um objecto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente o seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência actual<sup>50</sup>.

Jauss acrescenta ainda que o escritor deverá tomar em consideração os conhecimentos prévios do leitor. Logo, o autor deverá ter em conta a faixa etária a que a obra se destina em função do «horizonte de expectativa» do leitor, por forma a não ultrapassar limites em termos de temática e de linguagem. E daí, por exemplo, a utilização de recursos estilísticos apelativos como metáforas, comparações e personificações. Estes aspectos são fundamentais, como se pode depreender, no caso da literatura infantil.

Outro elemento indispensável no conto infantil é a ilustração. Esta realiza uma função de enorme importância, libertando e esclarecendo a imaginação da criança: a imagem facilita a compreensão. Recordemos a quantidade de leitores que ficou preso às ilustrações das obras de Júlio Verne (1828-1905)<sup>51</sup>. Todavia, a ilustração nem sempre teve a mesma presença na

---

<sup>46</sup> Nesta época a situação escolar portuguesa em termos estatísticos era bastante preocupante: havia uma escola por mil e cem habitantes. Cf. *Ibidem*, p. 39.

<sup>47</sup> Cf. Philippe Ariès, *História Social da Criança e da Família*, p. 12.

<sup>48</sup> Cf. Steven Borish, *The Land of the Living*, Los Angeles, Blue Dolphin Publishing, 1991.

<sup>49</sup> Cf. Hans Robert Jauss, *Pour une Esthétique de la Réception* [1972], trad. de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, col. «tell», 2001, pp. 23-88 e 282-287.

<sup>50</sup> Cf. *Idem*, *A História da Literatura como Provocação À Teoria da Literatura*, São Paulo, Ática, 1994, pp. 31-32.

<sup>51</sup> Cf. Natércia Rocha, *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*, p. 21.

literatura infantil. Já em finais do século XIX, Eça de Queirós alertava para a qualidade da «Literatura de Natal» que, segundo ele, «era adorável e tinha estampas»<sup>52</sup>, mas Nesta época, mesmo após a implantação da República em 1910, o livro destinado às crianças em Portugal era cinzento e sisudo. Pode dizer-se que a ilustração acompanhou a evolução do livro infantil. No início do século XX, como as obras tinham como objectivo instruir, educar, os autores deixavam de lado a questão estética. Mas, lentamente, a imagem vai-se impondo: inicialmente, quase só a uma cor, por vezes duas cores. Começam depois a surgir ilustradores profissionais a quem os editores e os escritores recorrem. Estes são normalmente profissionais das artes plásticas, pintores ou arquitectos. A partir da década de cinquenta do século XX, a ilustração expande-se, acompanhando o surgimento de novos autores, como por exemplo Maria Keil, João Garcês e, mais recentemente, Manuela Bacelar ou Cristina Malaquias<sup>53</sup>. A Fundação Calouste Gulbenkian atribui pela primeira vez, em 1980, os Prémios Gulbenkian de Literatura para Crianças, premiando o melhor texto e a melhor ilustração<sup>54</sup>. Actualmente, a ilustração caminha de mãos dadas com o texto no livro infantil, motivando os pequenos leitores para a leitura, ajudando-os na descoberta da palavra, do texto e de novos mundos imaginários.

## 1.2. O aparecimento do fantástico e do maravilhoso na literatura infantil

Em literatura, considera-se do domínio do maravilhoso qualquer situação que ocorra fora do nosso entendimento da dicotomia espaço/tempo ou realizada em local vago ou indeterminado na Terra, enfim, todo o fenómeno que não obedeça às leis naturais que regem o planeta. Segundo Filipe Furtado, o maravilhoso é o género de narrativa «em que é instituído desde o início um mundo inteiramente arbitrário e impossível, onde o espaço e os fenómenos encenados não permitem qualquer dúvida quanto à sua índole meta-empírica.»<sup>55</sup> Vladimir Propp na sua obra *Morfologia do Conto* revela que:

[...] o conto maravilhoso, na sua base morfológica, é um mito<sup>56</sup>.

De facto, este género abrange histórias nas quais existe uma contradição com as leis da natureza, onde não existe a pretensão de fazer passar por reais os acontecimentos insólitos e o mundo irreal que nelas têm lugar. É deste modo estabelecido como que um acordo tácito entre o narrador e o receptor, tendo este último que aceitar todos os fenómenos relatados, não sendo surpreendido face a tudo o que possa surgir. Este último aspecto é frisado de forma explícita no famoso ensaio de Todorov *Introduction à la Littérature Fantastique* (1970), onde o autor distingue com clareza o maravilhoso do

---

<sup>52</sup> Cf. António Barreto, *Dicionário da Literatura Infantil*, Porto, Campo das Letras, 2002, pp. 263-264.

<sup>53</sup> Cf. *Ibidem*, p. 96

<sup>54</sup> Cf. Natércia Rocha, *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*, p. 115.

<sup>55</sup> Cf. Filipe Furtado, *A Construção do Fantástico na Narrativa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980, p. 34.

<sup>56</sup> Cf. Vladimir Propp, *Morfologia do Conto*, p. 141.

fantástico<sup>57</sup>. Para Todorov, o fantástico reside numa perplexidade diante de um facto inacreditável, uma hesitação entre uma explicação racional e realista e o acatamento do sobrenatural. O facto extraordinário que o conto narra deve deixar sempre uma possibilidade de explicação racional, ainda que seja a da alucinação ou do sonho<sup>58</sup>. O maravilhoso distingue-se do fantástico na medida em que aquele pressupõe a aceitação como mera fantasia do inverosímil e do inexplicável. Veremos se os contos que me proponho analisar - «Hansel e Gretel», «Rapunzel», *A Vassoura Mágica* e «A Sereiazinha» - pertencem ao maravilhoso ou ao fantástico, de acordo com esta definição todoroziana<sup>59</sup>. Hoje em dia, o maravilhoso continua a ser um dos elementos mais importantes na literatura destinada às crianças. Através do prazer ou das emoções que as histórias lhes proporcionam, o simbolismo implícito nas tramas e nas personagens vai agir no inconsciente infantil, actuando pouco a pouco para ajudar a resolver os conflitos interiores normais nessa fase da vida. A este propósito, Bettelheim (1975) afirma:

Em ordem a dominar os problemas psicológicos do crescimento (ultrapassagem das feridas narcísicas dos conflitos edipianos, das rivalidades fraternas, das dependências infantis; obtenção de um sentimento de personalidade e valor próprio e um senso de obrigação moral), a criança precisa de compreender o que se passa no seu consciente por forma a que possa enfrentar o que se passa no seu inconsciente [...] É aqui que os contos de fadas têm um valor ímpar porque oferecem à imaginação das crianças novas dimensões que seria impossível ela descobrir só por si<sup>60</sup>.

Nos seus primórdios, a literatura foi essencialmente fantástica. Nessa época era inacessível à humanidade o conhecimento científico dos fenómenos da vida natural ou humana. Assim sendo, dominava o pensamento mágico, antecedendo a lógica que actualmente preside ao pensamento (excepto em situações excepcionais, de tribos afastadas da influência ocidental). Para Teodoro Benfey, a origem da maior parte dos contos populares é indiana. Acrescenta ainda que bastantes contos chineses ou do sudeste asiático são indianos na sua origem; muitos chegaram ao Ocidente a partir da Idade Média, ressaltando que a Índia não é a pátria de todos os contos<sup>61</sup>. Descobriu-se que, desde essa época, a palavra impôs-se ao homem como algo mágico, como um poder misterioso, que tanto poderia proteger como ameaçar, construir ou destruir. São também de carácter mágico ou fantasioso as narrativas conhecidas hoje como literatura primordial. Nela foi descoberto o fundo fabuloso das narrativas orientais, que se forjaram durante séculos antes da era cristã, e se difundiram por todo o mundo, através da tradição oral. Certos autores, como Propp ou Otto Huth, acreditam que os contos maravilhosos vão beber às religiões, mitos e cultos antiquíssimos. Apresentam

---

<sup>57</sup> Cf. Tzvetan Todorov, *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 88.

<sup>58</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 29-43.

<sup>59</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 46-52.

<sup>60</sup> Cf. Bruno Bettelheim, *Psicanálise dos Contos de Fadas*, Lisboa, Bertrand, 13ª edição, 2008, p.14.

<sup>61</sup> Cf. Mariano Goyanes, *Qué es la Novela, qué es el Cuento?*, Murcia, Universidad de Murcia, 3ª edição, 1998, p. 112.

uma estrutura que remonta à mitologia céltico-druídica, grega, romana, árabe, germânica e escandinava, embora com as alterações decorrentes da passagem dos séculos<sup>62</sup>.

Ao contrário do que é comum dizer-se, não foi depois do Romantismo, mas bem antes, no final do Renascimento, que surgiram as primeiras recolhas de contos tradicionais, literariamente reelaborados pelo antólogo. Deve-se a Giambattista Basile (1575-1632) a primeira grande antologia desse género, *O Pentameron* ou a *Fábula das Fábulas*. Todavia, a obra não era destinada às crianças, já que continha elementos fantásticos, fabulosos e maravilhosos a par de temas eróticos e maliciosos. Inspirado no *Pentameron*, Charles Perrault (1628-1703) procedeu a uma recolha de histórias relatadas oralmente na corte francesa, as quais moralizou e amenizou em *Contes de Ma Mère de L'Oye*, adaptando-as aos ambientes campestres da França seiscentista<sup>63</sup>. É importante referir que os elementos de terror e de crueldade devem estar presentes nas histórias maravilhosas pois são eles que ligam os contos aos mitos originários, simbolizando estes uma iniciação ao mal ou à resistência da matéria, do mundo e dos homens, que a criança irá enfrentar na vida adulta, como alerta Propp em *Las Raíces Históricas del Cuento*<sup>64</sup>.

Um renovar do interesse pelo maravilhoso surgiu no Pré-Romantismo. Grandes autores evocaram os universos fantásticos das fadas e dos génios, entre eles Shakespeare e Goethe. Mas foi em pleno Romantismo que se divulgaram os contos maravilhosos de tradição popular, devido à ligação ideológica feita entre os contos populares, recheados defantasia, e o espírito do povo (*Wolkgeist*), que o nacionalismo romântico enfatizava<sup>65</sup>. Essa divulgação sucedeu graças à recolha de contos feita por escritores e investigadores. É aos irmãos Grimm, Jacob e Wilhelm, académicos, que se deve o maior conjunto de contos populares da época do Romantismo, e o que maior expansão e reconhecimento obteve, provocando uma reacção em cadeia por toda a Europa - os *Contos Infantis e do Lar* (1814). Estes antologistas alemães registaram grande parte da tradição oral e da mitologia do seu país, influenciados por modelos franceses, italianos e espanhóis do século XVII, e buscando a identidade nacional germânica numa tentativa de legitimação da própria cultura. Criaram assim livros que, à semelhança de Perrault, não foram destinados exclusivamente ao público infantil, mas que logo passaram do ambiente académico para uma excelente receptividade entre as crianças. Os irmãos Grimm passaram à escrita cerca de duzentos contos da tradição franco-germânica, alguns muito associados à cultura e aos valores da Idade Média como «Branca de Neve» e «Rosa Vermelha»<sup>66</sup>. O certo é que, pela mão dos irmãos Grimm, através de um estilo acessível às crianças, contos como «Hansel e Gretel», «Branca de Neve» ou «Rapunzel» estimularam a sua imaginação e enriqueceram o património da literatura infantil hodierna.

---

<sup>62</sup> Cf. António Quadros, *O Sentido Educativo do Maravilhoso*, Lisboa, Ministério da Educação Nacional, 1972, p. 5. Georges Dumézil fez um estudo muito profundo dessa ligação mitológica a certas narrativas lendárias e epopeias de diferentes civilizações na sua obra monumental *Mythe et Epopée*, em 3 volumes.

<sup>63</sup> Cf. António Quadros, *O Sentido Educativo do Maravilhoso*, p. 1.

<sup>64</sup> Cf. Vladimir Propp, *Las Raíces Históricas del Cuento*, trad. de José Martín Arancibia, Madrid, Editorial Fundamentos, col. «Arte serie crítica», 1974, pp. 130-135.

<sup>65</sup> Cf. António Quadros, *O Sentido Educativo do Maravilhoso*, p. 13.

<sup>66</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, *Contos de Fadas*, p. 9.

Tal como foi referido anteriormente, depois dos irmãos Grimm, o interesse e entusiasmo pelos contos tradicionais expandiu-se por toda a Europa, de acordo com os valores nacionais, espirituais e poéticos do Romantismo. Os escritores (normalmente burgueses e aristocratas) pedem às suas criadas ou amas que lhes contem histórias populares da sua infância na aldeia. Grimm está para a Alemanha como Pushkine para a Rússia, Hans Christian Andersen para a Dinamarca e Walter Scott para a Escócia e Inglaterra. Foi no século XIX que também em Portugal se começou a explorar literariamente esse universo até então desconhecido, a criança, e se começou a ter a noção de que os homens são, em grande parte, o que foram em crianças. Esta ideia está na base da origem da literatura infantil ao dar importância à criança enquanto leitor, com gostos e preferências próprias. Para que este ambiente se instituisse em Portugal contribuíram muito as influências e contactos com o estrangeiro que alguns dos nossos intelectuais tiveram nessa altura, muitas vezes devido a exílios políticos, como foi o caso de Almeida Garrett em França e Inglaterra, o qual publicou *Romanceiro e Cancioneiro* (1843), e Alexandre Herculano com as suas *Lendas e Narrativas* (1851). Seguiram-lhes Adolfo Coelho, o primeiro a publicar uma colectânea portuguesa de *Contos Populares Portugueses* (1879). Mais tarde, a escritora Ana de Castro Osório publica os seus *Contos Populares Portugueses* (1897).<sup>67</sup>

### 1.3. A construção de personagens maravilhosas

A personagem é uma categoria essencial da narrativa, mas o seu conceito estava todavia, na opinião de Todorov, «ainda longe de ser resolvido»<sup>68</sup>. Não poderíamos, entretanto, deixar de lembrar que desde esta opinião que vários ensaios têm sido publicados no sentido de tentar definir a personagem, como sucede com Michel Erman *Poétique du Personnage Romanesque* (2007) ou *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores* (2008), de Cristina Costa Vieira. Por outro lado, o papel da personagem nem sempre foi valorizado. Na opinião de Baruch Hochman, por exemplo, a personagem tem sofrido evoluções que em nada contribuíram para que exista um consenso<sup>69</sup> sobre o seu conceito. Esta desvalorização acentuou-se no movimento do *nouveau roman*, que nos anos 50 e 60 do século XX pretendeu desagregar a personagem, transformando-a «em entidade errática que plasma uma espécie de crise de confiança na pessoa humana».<sup>70</sup> Os próprios novos romancistas, como Alain Robbe-Grillet e Jean Ricardou, o reconheceram e teorizaram<sup>71</sup>. Deprendemos com isto que a personagem é um signo. Esta está ainda ligada a

---

<sup>67</sup> Cf. António Quadros, *O Sentido Educativo do Maravilhoso*, p. 15.

<sup>68</sup> Cf. Tzvetan Todorov, *As Categorias da Narrativa Literária*, in BARTHES, Roland et alii, *Análise Estrutural da Narrativa - Pesquisas Semiológicas*, trad. Maria Zélia Barbosa Pinto, Brasil, Vozes Limitada, 4ª edição, 1976, pp. 209-254.

<sup>69</sup> Cf. Baruch Hochman, *Character in Literature*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1985, pp.17-27.

<sup>70</sup> Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*, p. 315.

<sup>71</sup> Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, pp. 19-20.

um conjunto heterogéneo de características, que, globalmente, contribuem para a configuração de uma semântica da personagem<sup>72</sup>. Falamos, pois, das características físicas, psicológicas e sociais das personagens, do seu papel na acção, da sua ocupação profissional e da sua inserção num determinado ambiente social, que vão sendo acrescentadas, de forma dinâmica, a um nome ao longo de uma narrativa.

Mas no âmbito dos contos maravilhosos, como são as personagens e quais os papéis que costumam desempenhar? Vladimir Propp refere que estas se regem por diferentes funções (afastamento, interdição, transgressão, interrogação, engano, entre outras) e que estas mesmas funções são distribuídas por sete esferas de acordo com padrões lógicos. Entende Propp que existem as esferas de acção do agressor, do doador, do auxiliar, da princesa, do mandatário, do herói e do falso herói<sup>73</sup>. Assim sendo, existem sete personagens no conto. Uma personagem poderá encaixar exactamente numa esfera de acção, poderá ocupar várias esferas de acção ou o contrário: uma esfera pode dividir-se em várias personagens. O Sujeito, enquanto actante da narrativa maravilhosa é um herói, tendo sempre um carácter positivo à luz dos valores comuns, quase sempre vitorioso no final da intriga. Por outro lado, o destinatário tem uma função contrária, sendo este o responsável pelos desígnios maléficos infligidos ao sujeito. É de realçar ainda a importância do vilão na diegese, sendo este uma figura-chave típica neste género narrativo. O oponente é sempre uma figura negativa, encontrando-se num pólo axiológico oposto ao sujeito.<sup>74</sup> As personagens maravilhosas podem ainda beneficiar de atributos que imprimem maior beleza à história. Propp explica:

Por atributos, compreendemos o conjunto das qualidades externas das personagens: idade, sexo, situação, aparência exterior com particularidades próprias, etc.<sup>75</sup>

A personagem maravilhosa revela uma escassez de caracterização, tendo em conta a economia de espaço textual. Daí um retrato físico, psíquico ou social pouco elaborado<sup>76</sup>. Esta caracterização pode ser directa - através daquilo que as personagens ou os narradores nos dizem explicitamente, sobre o modo de ser das personagens - ou indirecta - sendo aqui a construção da personagem fruto de três itens: o narrador, a personagem e o leitor, a partir de informações deduzidas por este último do comportamento daquela.<sup>77</sup> O facto é que ao longo de uma narrativa o escritor toma opções para caracterizar as suas personagens, sejam elas encaradas como construção linguístico-literária ou como o espelho do ser humano.<sup>78</sup> Qualquer destas opções esbarra sempre na questão do narrador, que conduz o leitor para um mundo que ele próprio cria. A caracterização das personagens sofrerá sempre alterações se o

---

<sup>72</sup> Entre os processos para a configuração de uma semântica da personagem, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes no seu «*Dicionário de Narratologia*», destacam o nome próprio, a caracterização e o discurso da personagem, p.316.

<sup>73</sup> Cf. Vladimir Propp, *Morfologia do Conto*, pp. 127-128.

<sup>74</sup> Cf. Filipe Furtado, *A Construção do Fantástico na Narrativa*, p. 97.

<sup>75</sup> Cf. Vladimir Propp, *Morfologia do Conto*, p. 137.

<sup>76</sup> Cf. Filipe Furtado, *A Construção do Fantástico na Narrativa*, p. 87.

<sup>77</sup> Cf. Cristina Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, pp. 326-327.

<sup>78</sup> Cf. Beth Braite, *A Personagem*, São Paulo, Ática, col. «Série Princípio», 5ª edição, 1985, p. 52.

narrador utilizado for homodiegético ou heterodiegético. O facto de a narrativa ser construída na terceira pessoa não implica que a personagem resulte sempre plana ou o seu retrato seja mais objectivo, neutro. Porém, quando a condução de uma narrativa é feita através de um narrador homodiegético, as personagens costumam surgir mais densas, complexas, «mais próximas dos abismos insondáveis do ser humano.»<sup>79</sup>

Interessa agora compreender o discurso da personagem. O narrador é o responsável pela gestão do discurso das personagens, que entrecruza com o seu. O discurso directo realça o estatuto das personagens, estando, por conseguinte, mais associado aos protagonistas da narrativa, pois é uma forma de lhes dar relevo. A utilização de discurso indirecto afasta a personagem da importância diegética<sup>80</sup>.

O tipo de narrador, a descrição sintética de traços e o tipo de discurso são opções técnicas do escritor com a finalidade de passar as suas «criaturas» para o papel. Dependendo dos seus objectivos, ele manipula tais opções, construindo essas «criaturas» e deixando-as, depois de prontas, à mercê dos seus receptores.

A construção de uma personagem (o conjunto dos traços que a compõem) possibilita diversas leituras, dependendo da perspectiva do receptor, da sua interpretação e análise. Se, por um lado, a *Cinderela* pode ser traduzida como um modelo de comportamento, por outro, à luz da psicanálise, esta pode ser vista como um símbolo erótico<sup>81</sup>. Enfim, como diz Beth Brite:

Como um bruxo que vai dosando poções que se misturam num mágico caldeirão, o escritor recorre aos artifícios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas. Quer elas sejam tiradas de sua vivência real ou imaginária, dos sonhos, dos pesadelos ou das mesquinhas do quotidiano, a materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos<sup>82</sup>.

### 1.3.1. A bruxa enquanto personagem literária

Durante muito tempo, o Ocidente conservou a convicção de que a prática da feitiçaria maléfica e demoníaca estava ligada à natureza feminina<sup>83</sup>. É que a origem da bruxa se relaciona com o *Génesis*, concretamente dois episódios bíblicos: a criação de Eva e a queda<sup>84</sup>. Deus criou Eva a partir de uma costela de Adão; sendo a costela um osso curvo, o espírito da mulher seria perverso e turvo. Se Satanás seduziu Eva, esta seduziu Adão, conduzindo-o ao

---

<sup>79</sup> Cf. *Ibidem*, p. 61.

<sup>80</sup> Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, pp. 309-310.

<sup>81</sup> Cf. Beth Brite, *A Personagem*, p. 67.

<sup>82</sup> Cf. Beth Brite, *A Personagem*, São Paulo, 5ª edição, Ática, col. «Série Princípio», 1985, p. 52.

<sup>83</sup> Cf. Georges Duby e Michelle Perrot, *História das Mulheres no Ocidente - Do Renascimento à Idade Moderna*, Porto, Edições Afrontamento, 1994, Vol.3, p. 517.

<sup>84</sup> Cf. *Bíblia Sagrada, Antigo Testamento*, Génesis, «As Origens», Cap.II, p. 13.



pecado, isto é, provocando a queda do homem<sup>85</sup>. Mas há outros imaginários que não apenas o judaico-cristão na base da bruxa.

A capacidade encantatória da bruxa, assim como o seu poder de fabricar «beberagens»<sup>86</sup> a partir das plantas, são referidos por Homero na *Odisseia* (séc. VIII a.C.), quando nos conta o encontro de Ulisses com a bela feiticeira Circe, que, «por meio de funestas drogas»<sup>87</sup>, transforma os seus marinheiros em porcos para os «deslumbrar de todo da terra pátria»<sup>88</sup>. Por outro lado, é na velha Inglaterra, Escócia e Irlanda que o antigo culto pagão celta persiste mais fortemente associado à face temida das grandes deusas, com as suas representações no feminino das primícias da literatura medieval, sendo difícil distinguir a deusa da bruxa. A obra *The Mists of Avalon*, ou seja, *As Brumas de Avalon* (1997), de Marion Zimmer Bradley, tenta retratar esta época, de um ponto de vista feminino, mostrando como as mulheres se tornam verdadeiras detentoras do poder por detrás do trono. A grã-sacerdotisa Morgaine, da brumosa Avalon, terra encantada onde as mulheres governam pelo poder de gerar a vida, tem por objectivo afastar a Bretanha da nova religião, o Cristianismo, que encara a mulher como portadora do pecado original<sup>89</sup>.

O Paganismo europeu, a denominada Velha Religião ou *Wicca*<sup>90</sup>, é de origem celta, que por seu turno se inspirou num culto indo-europeu primitivo. A *Wicca* é considerada uma religião da terra ou filosofia positiva de vida. Os seus praticantes, os *wiccans*, procuram recuperar a ligação entre o divino e o homem. Os rituais da *Wicca* eram dirigidos à Deusa e ao Deus, o seu consorte, e incluíam a magia. As raízes desta religião são antiquíssimas, encontrando-se rituais associados ao fogo, à fertilidade dos animais, entre outros<sup>91</sup>. Para que o Cristianismo se implantasse era necessário abandonar a Velha Religião. A forma encontrada pela Igreja cristã foi associar a *Wicca* ao satanismo, ao culto do demónio.

Ora, na Baixa Idade Média, abateu-se sobre o Ocidente um conjunto de catástrofes que provocaram um forte impacto na sociedade. O aumento demográfico em plena Idade Média foi mais intenso do que o incremento da produção agrária, tendo este desequilíbrio provocado um aumento na subida dos produtos alimentares. Esta situação agravou-se no início do século XIV, quando as irregularidades climatéricas, mais concretamente as chuvas, provocaram más colheitas por todo o continente europeu, o que originou escassez de alimentos. As consequências foram nefastas ao nível do número de vítimas atingidas pela fome, como também pela debilidade em que permaneceram os organismos, facilitando assim a propagação das epidemias. Em meados do século XIV, surge uma das mais mortíferas e

---

<sup>85</sup> Cf. Georges Duby e Michelle Perrot, *História das Mulheres no Ocidente - Do Renascimento à Idade Moderna*, p. 521.

<sup>86</sup> Cf. Homero, *Odisseia*, trad. do Grego pelos padres E. Dias Palmeira e M. Alves Correia, Lisboa, Livraria Sá da Costa, col. «Clássicos Sá da Costa», 3ª edição, 1956, vol.1, p. 186.

<sup>87</sup> Cf. *Ibidem*, p. 183.

<sup>88</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>89</sup> Cf. Marion Zimmer Bradley, *As Brumas de Avalon: Rainha Suprema*, trad. de Maria Dulce Menezes, Lisboa, Difel, 11ª edição, 1995, p. 6.

<sup>90</sup> As expressões *Wicca* e a «Velha Religião» são sinónimas; esta última expressão era utilizada pelos que a utilizavam em segredo, no tempo das perseguições aos pagãos. Cf. Garcia Baptista, *Wicca - A Velha Religião do Ocidente*, Cascais, Pergaminho, 3ª edição, 2002, p. 22.

<sup>91</sup> Cf. *Ibidem*.

temida: a Peste Negra (1348)<sup>92</sup>. Os efeitos demográficos nas populações foram muito negativos. Apesar de esta peste ter sido muito grave, a repetição das epidemias (bubónica e septicemia) foi ainda pior. A acrescentar a estas catástrofes juntaram-se as guerras. Os efeitos destas calamidades notaram-se a nível demográfico, sendo as classes populares, mal alimentadas e com fracos recursos económicos, as mais fustigadas. Ocasionalmente, procuravam-se responsáveis reais ou fictícios para estas catástrofes originando revoltas populares espontâneas. Os bodes expiatórios costumavam corresponder às populações mais marginais. Estas revoltas viravam-se, então, contra os estrangeiros, contra os judeus, sobretudo as mulheres judias. Vários historiadores interrogam-se sobre a repressão da feitiçaria e sobre as causas subjacentes à vaga antifeminista desta época. Foram apontadas diversas razões, nomeadamente o facto de o homem não encontrar na altura explicação para diversos fenómenos naturais que assolavam as populações: as epidemias, as más colheitas, as mortes inexplicáveis. Todas elas eram devidas à acção diabólica, a poderes sobrenaturais. A sociedade necessitava de culpados e quem melhor do que as mulheres «mais feias, mais velhas, mais pobres, as mais agressivas, as que causavam medo.»<sup>93</sup> É neste contexto social e económico que teve início uma verdadeira «caça às bruxas».

O terrível assunto da bruxaria, manifestado em diversas regiões do Sul e Oeste da Europa, a partir de meados do século XIII até ao início do século XVIII, é revelado nos registos legais de julgamentos, meticulosamente detalhados; na grande quantidade de panfletos que testemunharam relatórios de bruxas e nos trabalhos técnicos de inquisidores e demonólogos: juristas, nomes honrosos das universidades da Europa, na vanguarda da literatura, ciência, política e cultura e ainda de monges que cultivavam a imagem <sup>94</sup> de reis e pontífices. A prática da feitiçaria maléfica e demoníaca estava ligada à essência feminina: «toda a mulher poderia ser uma feiticeira em potência»<sup>95</sup>. Mulher que vivesse sozinha, fosse solteira ou viúva e que quisesse aprender a ler e a escrever, ou intervir na vida social, mais facilmente poderia ser considerada uma bruxa. A mulher detentora de segredos da medicina empírica era um alvo perfeito para os inquisidores, que se convenciam que estes ensinamentos eram transmitidos pelo Diabo<sup>96</sup>.

Segundo vários dados estatísticos, durante os séculos XVI e XVII a mulher tinha quatro vezes mais possibilidades de ser acusada do crime de feitiçaria e executada por esse crime do que o homem<sup>97</sup>. No final do século XV, surgem os tratados jurídicos, vulgos manuais de inquisidores, que confirmam a mulher como implicada no delito de feitiçaria. No entanto, é no final do século XIV que se desencadeia o mito demonológico - crença na existência de uma seita de feiticeiros devotados a Satanás - tornando a repressão mais severa. Esses feiticeiros são responsabilizados pelas calamidades naturais, epidemias, más colheitas, a morte

---

<sup>92</sup> Cf. *História Universal*, org. de Miguel António Remédios, Lisboa, Editora Oceano, 1992, vol. 2, pp. 403-404.

<sup>93</sup> Cf. Georges Duby e Michelle Perrot, *História das Mulheres no Ocidente*, vol.3, p. 524.

<sup>94</sup> Cf. Montague Summers, *História da Bruxaria*, Mem Martins, Vida Editores, col. «RUNA», 1998, p. 19.

<sup>95</sup> Cf. Georges Duby e Michelle Perrot, *História das Mulheres no Ocidente*, p.16.

<sup>96</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 524-525.

<sup>97</sup> Cf. *Ibidem*, p. 518.

inexplicável de crianças, entre outros. Os feiticeiros reuniam-se em assembleias nocturnas - o *Sabat* - no decurso das quais adoravam o Diabo e renegavam a fé católica. Estas assembleias diferiam umas das outras em vários aspectos: no número de intervenientes e de país para país<sup>98</sup>. O *Sabat* terminava num grande banquete onde se devorariam crianças e realizariam orgias<sup>99</sup>.

Os julgamentos das bruxas, que produziam confissões manipuladas através de tortura, inflamaram e reforçaram o estereótipo em desenvolvimento<sup>100</sup>. O processo foi encorajado por um crescente aumento de literatura sobre o assunto, sendo uma das mais influentes a obra *Formicarius*, isto é, *Formigueiro* (1435), de Johannes Nider, teólogo falecido entre 1438 e 1440. A obra expõe as vastas perseguições desenvolvidas na região suíça de Valais por Pierre de Berne e é composta por doze capítulos ao longo dos quais se desenvolve um diálogo entre um teólogo e um homem preguiçoso que pretende informar-se sobre a doutrina sã em matéria de malefícios<sup>101</sup>. Contudo, foi sobretudo após a publicação do *Malleus Malleficarum*, o *Martelo das Feiticeiras* em finais do século XV, que a bruxaria se torna moda, e as perseguições atingem níveis inimagináveis. Em 1486, Jacob Sprenger e Heinrich Kramer, dois frades dominicanos, inquisidores e professores de Teologia Sagrada, publicam em Estrasburgo um livro que se revelou um sucesso considerável, o *Malleus Maleficarum*. O êxito alcançado pela obra não é alheio ao advento da era de Guttemberg (1439), que desponta nesta altura. A obra foi escrita a partir do *Manual do Inquisidor* escrito cem anos antes por Nicolás Symirich<sup>102</sup>. O *Martelo das Feiticeiras* serviu de guia durante muito tempo à maior parte dos juizes das bruxas, tendo no entanto suscitado críticas violentas<sup>103</sup>. Carlos Amadeu B. Byington, um médico psiquiatra, vê esta obra como uma das páginas mais terríveis do Cristianismo:

[...] não foi por acaso que ele foi escrito no esplendor do Renascimento e se transformou no apogeu ideológico e pragmático da Inquisição contra a bruxaria, atingindo intensamente as mulheres. [...] É um manual de ódio, de tortura e de morte, no qual o maior crime é o cometido pelo próprio legislador ao redigir a lei. Suas vítimas não nos deixaram testemunho. É a própria sanha dos legisladores, cuja loucura os levou a expor orgulhosamente os seus crimes para a posteridade, que nos faz imaginar o terrível sofrimento passado por milhares de pessoas, em sua maioria mulheres, muitas das quais histéricas, que foram por eles torturadas e condenadas à prisão perpétua ou à morte<sup>104</sup>.

Neste manual, estabelece-se pela primeira vez uma relação entre a heresia, a feitiçaria e a mulher. Estes dois dominicanos sustentam argumentos retirados da tradição

---

<sup>98</sup> Cf. Júlio Baroja, *As Bruxas e o seu Mundo*, Lisboa, Vega, col. «Janus», 1988, p. 131.

<sup>99</sup> O *Sabat* no judaísmo era o nome dado ao repouso do Sábado e cerimónias religiosas ocorridas neste dia nas sinagogas. É possível que quando os judeus foram proscritos para o Cristianismo, o *Sabat* tivesse assumido o significado de *reunião maléfica*.

<sup>100</sup> Cf. *Dicionário da Idade Média*, org. de H. R. Loyn, Rio de Janeiro, Jorge Zahar editor, 1997, s.v. «bruxa», p. 60.

<sup>101</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>102</sup> O *Directorium Inquisitorum*, publicado em 1376, foi revisto e ampliado em 1578 por Francisco de La Peña.

<sup>103</sup> Cf. Júlio Baroja, *As Bruxas e o seu Mundo*, p. 131.

<sup>104</sup> Cf. Carlos Amadeu Byington, «Uma Teoria Simbólica da História», in *Vozes*, nº 8, ano 76, Outubro/81, 1981, p. 599.

antifeminina do Antigo Testamento, de textos da Antiguidade Clássica como a *Odisseia* de Homero e de alguns autores medievais, tal como São Tomás de Aquino<sup>105</sup>. A primeira parte desta doutrina afirma que é necessário acreditar na acção das «maléficas» e na sua colaboração com o Demónio. É também considerado como certo que as «maléficas» - muito numerosas entre as parteiras - podem transformar homens em animais. A segunda parte do *Malleus* refere o poder das bruxas e a maneira de combater e destruir as suas obras. A terceira e última parte trata do processo. Era suficiente a denúncia de um particular ou pessoa invejosa, ainda que sem provas<sup>106</sup> para prender uma mulher acusada de bruxaria.

No século XIX, o romantismo colocou o assunto da feitiçaria na ribalta, através das antologias de contos, do romance histórico, da pintura e da música. Em 1862, o historiador francês Jules Michelet publica *La Sorcière*, um livro provocador que caracteriza a figura da feiticeira (contrariando o estereótipo anterior) como uma das encarnações da mulher, vítima e não pecadora. Michelet defende que a bruxaria dos séculos XIV a XVII coincide sempre com períodos catastróficos, explicando assim certos factos. Nesta época, vários artistas traçam novos caminhos para a arte, buscando nos processos de bruxaria o seu efeito teatral, provocando uma viragem na forma de encarar este fenómeno, «perdendo as histórias de bruxas muito da sua força»<sup>107</sup>. É ainda na centúria do oitocentos que florescem os contos populares em variadas versões e escritos por diversos autores. Neste contexto, os irmãos Grimm pesquisaram a tradição popular, deixando um importante acervo de histórias, lendas, anedotas, superstições e fábulas da velha Germânia<sup>108</sup>. Estes dois filólogos percorreram a Alemanha, registando as narrativas populares que recolhiam de pessoas humildes, tendo como resultado os *Kinder und Hausmarchen, Histórias da Criança e do Lar* (1814), onde se descobrem os filões mais ricos da mitologia germânica da tradição oral, estabelecendo uma identidade entre as crenças primitivas dos germanos e as dos camponeses. É nestas antologias que surge novamente a figura da bruxa ou da madrasta malvada, em contos como «A Bela Adormecida», «A Branca de Neve», «Hansel e Gretel», «Rapunzel», entre outros. Nestas narrativas, a bruxa é uma figura coadjuvante, de descrição grotesca, maléfica, que enfeitiça e tem poderes sobrenaturais.

Na actualidade, há um sem número de obras literárias que incluem a figura da bruxa. Porém, esta personagem passou por diversos retoques ou mesmo por verdadeiras metamorfoses: «As transformações sofridas pelo perfil da bruxa fazem transparecer o carácter transitório e renovador do mundo»<sup>109</sup>. Esta passou a actuar como protagonista, sendo muitas vezes a heroína da história, como é o caso de *Carlota Barbosa, a Bruxa Medrosa*

---

<sup>105</sup> Cf. Georges Duby e Michelle Perrot, *História das Mulheres no Ocidente*, p. 520.

<sup>106</sup> Cf. Júlio Baroja, *As Bruxas e o seu Mundo*, p. 135.

<sup>107</sup> Cf. *Ibidem*, p. 311.

<sup>108</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, *Contos de Fadas*, p. 7.

<sup>109</sup> Cf. <http://thewitchingworld.blogspot.com/2009/06/retratos-de-fadas-e-bruxas.html>, consultado em (05/03/11).

(2005), de Layn Marlow<sup>110</sup>, que conta a história de uma bruxa timorata que, numa situação limite, salva o seu gato Espinosa, tornando-se assim corajosa e a heroína da história.

Felizmente, o imaginário popular registou e preservou esta personagem enigmática, de estereótipos negativos e incluiu-a na literatura infantil, revelando que o mal - simbolizado pelo poder da bruxa, pelo poderoso gigante, pelo dragão - não deixa de ter os seus atractivos.

### 1.3.1.1. Etimologia da palavra *bruxa*

A etimologia da palavra, segundo José Pedro Machado, provém do idioma pré-romano, que deu origem a «bruxa» em português e «bruja», em espanhol. A palavra *bruxa* foi atestada no século XVI, na frase «As bruxas do cavaleyro Novel atrás notadas», mas o seu uso seria corrente desde o século XII<sup>111</sup>. Porém, não há certezas quanto à origem da palavra. Alguns estudiosos defendem que teve origem no latim pré-romano, «brouxa» ou «brúscia», termo que significa ‘queimar’<sup>112</sup>. Sendo a palavra *bruxa* a partir de certa altura interdita e tabu, é possível que já existisse na linguagem oral há mais tempo e que só depois passasse para os documentos escritos. O vocábulo pode também ter nascido do grego «μάγισσα», que nos envia para o termo “borboleta”. Poderá parecer estranha esta associação entre *bruxa* e *borboleta*, mas se reflectirmos que, se o sapo dos contos de fadas se transforma em príncipe, também a borboleta tem o dom de se metamorfosear e ainda a capacidade de se elevar no ar e voar, tal como a bruxa. Em Latim «Venefica», que significa ‘feiticeira’, ‘encantadora’, ‘bruxa’<sup>113</sup>.

As bruxas podem assumir em língua portuguesa outros nomes mais ou menos maléficos que denotam a aceitação ou utilização que o povo faz dos seus serviços: *arreganhada*, *benta*, *benzilheira*, *cação*, *carocha*, *cascarra*, *estria*, *feiticeira*, *gata*, *lamparina*, *maga*, *mágica*, *pata-roxa*, *sibila*, *vidente*, *xara*<sup>114</sup>. Em Francês, na linguagem corrente, *sorcier* tem numerosos significados: aplica-se a pessoas consideradas aptas para praticar malefício à distância, com conhecimento das virtudes de certas drogas a fim de provocarem tanto malefícios como eventualmente as aplicarem para o bem. Mas o feiticeiro, ou mais frequentemente a feiticeira, é uma criatura ambivalente, que abandona no seu leito a aparência corpórea e foge para se reunir com as companheiras em festins nocturnos, onde praticam «diabólicos bacanais»<sup>115</sup>. Em inglês, *Witch* deriva do anglo-saxão antigo *Wicca* para as mulheres, e *Wicce* para os homens. Pensa-se que a palavra *Wicca* é oriunda da expressão “the wise ones” (em português, ‘os sábios’), isto é, aqueles que colocavam o seu saber ao

---

<sup>110</sup> Cf. Layn Marlow e Joelle Dreidemy, *Carlota Barbosa, a Bruxa Medrosa*, trad. de Nuno Marques, Lisboa, Dinalivro, 2005.

<sup>111</sup> Cf. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, org. de José Pedro Machado, Lisboa, Horizonte, 3ª edição, 1989, vol. 1, s.v. «bruxa», p. 469.

<sup>112</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>113</sup> Cf. *Dicionário de Latim-Português*, org. de António Pedro Gomes, Porto, Porto Editora, 1983, s.v. «venefica», p. 1208.

<sup>114</sup> Cf. *Dicionário de Sinónimos*, Porto, Porto Editora, 2ª edição, 2003, s.v. «bruxa», p. 207.

<sup>115</sup> Cf. *Enciclopédia Einaudi*, Lisboa, IN - CM, 1994, Vol. 30, s.v. “Religião-Rito”, p. 31.

serviço da comunidade, tentando curar enfermos, afastar males através de rituais sagrados, entre outros. Contudo, pela raiz gaélica, a palavra *Wicca* também significa ‘dobrar’ ou ‘moldar’. Ora, *moldar* significa ‘dar forma’, ‘adaptar-se a algo’. É provável que esta ideia tenha a ver com a crença de os *wiccans* moldarem energias<sup>116</sup>.

Alexandre Parafita, nas suas investigações junto do povo, ouviu que «a bruxa é uma mulher que tem pacto com o demónio e as circunstâncias que lhe conferem esse estatuto podem ser de quatro naturezas: a primeira é a de ela ser fruto de um coito com o demónio; a segunda é a de ela ser a última de sete filhas seguidas da mesma mãe e que não haja tido por madrinha a irmã mais velha; a terceira é a de ela ter obtido o dom por herança de outra bruxa; a quarta é a de o dom ter sido obtido quando herda a peneira de outra bruxa»<sup>117</sup>. Com mais de cinco séculos, esta descrição não se apagou da memória do povo, e provoca alguns sorrisos nos mais incrédulos. Existe inclusivamente a expressão de origem castelhana para os mais cépticos: «Yo no creo en brujas, pero que las hay, las hay.» Sabemos, através dos processos inquisitoriais e de livros medievais dedicados a este tema e hoje acessíveis à investigação, que esta crença era bem real e culminava em acusações de bruxaria. Estas mulheres perderam o seu nome próprio, e embora a sua identidade conste nos processos da Inquisição, elas eram denominadas *bruxas*. No momento em que eram *iniciadas* na bruxaria, toda a sua história era anulada.

Do mesmo modo que a origem da palavra *bruxa* está envolta em algum mistério, também tal sucede à personagem a que se refere. Bettelheim poderá ter a resposta a este mistério quando refere o seguinte:

O facto de, nos contos de fadas, ninguém mais ter nome torna tudo ainda mais evidente: as principais personagens não têm nomes. São referidas por “pai”, “mãe”, “madrasta”, se bem que possam ser descritos como “um pobre pescador” ou “um pobre lenhador”. Se forem “um rei” ou uma “rainha”, são apenas disfarces para pai ou mãe, assim como “príncipe” ou “princesa” significam filho e filha. As fadas e as bruxas, os gigantes e as madrinhãs também não têm nomes, o que facilita as projecções e as identificações<sup>118</sup>.

### 1.3.1.2. Traços físicos e psicológicos do estereótipo da *bruxa*

Nas recolhas tradicionais existe uma certa confusão entre os termos *bruxa* e *feiticeira*. Importa, assim, antes de traçar a sua caracterização física e psicológica, distinguirmos estas duas entidades. Com base em recolhas orais, Consiglieri Pedroso separa a bruxaria da feitiçaria. Para o povo, «são duas expressões que não se devem confundir, logo bruxa e feiticeira são expressões também diferentes». Para Pedroso a feiticeira é:

uma mulher, de ordinário velha e hedionda, que tem comunicação e pacto com o Diabo, sem perder contudo a forma humana, e sem possuir poderes ilimitados ou extra-humanos. [...]

---

<sup>116</sup> Cf. Garcia Baptista, *Wicca, A Velha Religião do Ocidente*, pp. 10-11.

<sup>117</sup> Cf. Alexandre Parafita, *O Maravilhoso Popular: Lendas, Contos, Mitos*, col. «Tesouros da Memória», Lisboa, Plátano Editora S.A., 2002, p. 22.

<sup>118</sup> Cf. Bruno Bettelheim, *Psicanálise dos Contos de Fadas*, p. 55.

Adivinha o futuro e casos omissos das pessoas; resolve situações que afectam pessoas e animais fruto de mau olhado<sup>119</sup>.

Pedroso indica que as «bruxas começam por ser feiticeiras e, depois de terem comunicado com o Diabo, este as induz com falsas promessas a serem bruxas, exigindo em troca votos e juramentos»<sup>120</sup>. Alexandre Parafita confirma esta distinção feita por Pedroso ao reportar-se a um ditado popular que separa as feiticeiras das bruxas: «a bruxa nasce, a feiticeira faz-se»<sup>121</sup>. Marca dessa diferença, os objectos mágicos associados a uma e a outra: «segundo a tradição popular, a peneira é o objecto mágico das feiticeiras, tal como a vassoura é o objecto mágico das bruxas e a varinha de condão é o das fadas»<sup>122</sup>.

Em tempos, a religião *Wicca* defendia que a Deusa detinha três aspectos: Donzela, Mãe e Anciã. A última (figura que relacionamos com a bruxa) encarna «a sabedoria, os segredos, a adivinhação, a profecia, os finais, a morte e o renascimento»<sup>123</sup> e corresponde a uma mulher de aproximadamente quarenta e cinco anos. As cores que lhe estão associadas são o preto, o cinzento, o roxo, o castanho e o azul escuro. A evocação da Anciã nos rituais prende-se com aspectos relacionados com a sabedoria e a clarividência. A este propósito, e de acordo com Shahrukh Husain, as feiticeiras estão fortemente ligadas à Deusa, em especial na fase da velhice,

[...] sendo frequente terem a mesma idade, permanecerem envolvidas na mesma escuridão e no mesmo mistério e possuírem a mesma relação com a morte. As que matam e devoram crianças, como a feiticeira de «Hansel e de Gretel», cujas origens remontam a deusas como Likele e Kalwadi, da Melanésia, são criações populares - personagens pérfidas unidimensionais, cuja crueldade é destituída de raciocínio<sup>124</sup>.

Para os Azandes, a diferença essencial entre *sorcerer* (feiticeira) e *witch* (bruxa) consiste no facto de a primeira, para realizar malefícios, recorrer à magia, enquanto a segunda age indirectamente por intermédio dos poderes sobrenaturais específicos da sua personalidade<sup>125</sup>.

Como se pode constatar, há alguma contradição ou falta de clareza em muitos estudos relativamente à definição destas duas figuras, o que talvez esteja associado à contaminação cultural do mito. Vejamos o que diz a *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* a propósito da bruxa «Mulher velha, magra e feia. É considerada ser maléfico, repelente»<sup>126</sup>. Umberto Eco deixa-nos alguns traços físicos e psicológicos da bruxa do século XV:

[...] mulherzinhas de miserável condição que vegetam nos vales comendo castanhas e ervas. Se não tomassem um pouco de leite nem conseguiriam viver. Por isso, são macilentas,

---

<sup>119</sup> Cf. Consiglieri Pedroso, *Contribuições para uma Mitologia Popular Portuguesa e outros Escritos Etnográficos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, col. «Portugal de Perto», 1998, p. 100.

<sup>120</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>121</sup> Cf. Alexandre Parafita, *A Comunicação e a Literatura Popular*, Lisboa, Plátano Editora, 1999, p. 80.

<sup>122</sup> Cf. *Idem*, *O Maravilhoso Popular: Lendas, Contos, Mitos*, p. 80.

<sup>123</sup> Cf. Garcia Baptista, *Wicca: a Velha Religião do Ocidente*, pp. 73-74.

<sup>124</sup> Cf. Shahrukh Husain, *Divindades Femininas*, Koln, Edições Taschen, 2001, p. 134.

<sup>125</sup> Cf. *Enciclopédia Einaudi*, s.v. «bruxa», p. 32.

<sup>126</sup> Cf. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa, Página Editora, 1998, vol. 5, p.153.

disformes, de cor térrea, com os olhos fora da cabeça e com o olhar mostram que têm um temperamento merencórico e bilioso. [...] São tão firmes na sua opinião que, a crer unicamente nos seus discursos, julgar-se-ia que são verdadeiras as coisas que contam com tal convicção, coisas que nunca aconteceram nem nunca acontecerão<sup>127</sup>.

No que toca à caracterização física da bruxa, Alexandre Parafita define-a como tendo «rosto feio, enrugado, um olho enorme e outro semicerrado, nariz longo e pontiagudo, dentes podres (menos um que sobressai para fora da boca) queixo saliente e aguçado».<sup>128</sup> Já Júlio Baroja defende que a bruxa rural é pobre, velha, nervosa, temida, encontra-se à margem da sociedade, detém poderes limitados de curandeira e pratica a adivinhação. Recorre a plantas como a beladona para produzir estupefacientes que provocam estados de sonho e de visões. Este autor acrescenta ainda que no Mediterrâneo existiu a bruxa cidadina que embruxava, encantava, praticava esconjuros e sortilégios o que é interessante para a nossa leitura de *A Vassoura Mágica*, de Luísa Ducla Soares. Muitas delas tinham como actividades paralelas o proxenetismo, a corrupção de menores, entre outras<sup>129</sup>. Por outro lado, Pires Cabral refere-se à bruxa como andando «enrodilhada no xaile, vestida de negro da cabeça aos pés, com um lenço pela cabeça que quase lhe cobre a cara toda».<sup>130</sup>

A respeito do carácter maléfico da bruxa, Consiglieri Pedroso afirma que se trata de «um génio malfazejo, e o mal que faz vai recair sobre os mais inofensivos entes, como acontece com as crianças de mama às quais chupa o sangue»<sup>131</sup>. A crença de que as bruxas chupam o sangue às crianças de mama é ainda muito presente em diversos pontos do nosso país.<sup>132</sup> Em Espinal (perto de Coimbra), conta-se uma história que apontava ao sítio de Ferraria como o teatro onde se davam estes infanticídios, com a particularidade de as bruxas terem ido várias noites seguidas, à meia-noite, soltar gargalhadas em cima de um telhado fronteiro à casa de onde tinham roubado a criança. Baroja afirma que, para além dos seus conhecimentos de magia e das suas manhas de alcoviteira, a bruxa detém poderes empíricos que fazem dela envenenadora e perfumista:

Alguns homens do Renascimento falam de unguentos feitos com efeitos estupefacientes, cujo segredo se teria transmitido, de mestre a aluno, através das idades, do mesmo modo que o conhecimento das propriedades das ervas<sup>133</sup>.

Os conhecimentos sobre as propriedades das plantas nas mãos das mulheres eram considerados heresia. Percebe-se porquê: o conhecimento interliga-se com alguma espécie de poder. Ao conhecer e transformar as ervas, estas mulheres tornavam-se poderosas nas questões ligadas à saúde. Eram as médicas possíveis numa época em que a mortalidade infantil era catastrófica e a esperança de vida não ia além dos quarenta anos. Eram também

---

<sup>127</sup> Cf. Humberto Eco, *História do Feio*, Lisboa, col. «Álbuns Ilustrados», Difel, 2007, p. 209.

<sup>128</sup> Cf. Alexandre Parafita, *O Maravilhoso Popular: Lendas, Contos, Mitos*, p. 25.

<sup>129</sup> Cf. Júlio Baroja, *As Bruxas e o seu Mundo*, pp. 330-331.

<sup>130</sup> Cf. António Pires Cabral, *O Diabo veio ao Enterro*, Lisboa, Editorial Notícias, 1993, p. 14.

<sup>131</sup> Cf. Consiglieri Pedroso, *Contribuições para uma Mitologia Popular Portuguesa*, p. 99.

<sup>132</sup> Cf. *Ibidem*, p. 105.

<sup>133</sup> Cf. *Ibidem*, p. 61.



elas que dominavam a vida e a morte pois assistiam aos partos, numa época em que os homens não podiam tocar o corpo da mulher.

O senso comum retém a imagem clássica de que as bruxas são personagens que se fazem transportar numa vassoura pela noite dentro, ao encontro da irmandade, talvez para mais um *Sabat*. Na Normandia são apelidadas de «scobaces» ou «varredoras». Aqui dizia-se que voavam pelo ar num pau de vassoura.<sup>134</sup> Alexandre Parafita alude a essa crença popular:

Andam nas encruzilhadas e ao pé dos rios, onde fazem patifarias aos homens que encontram. Aí se juntam à meia-noite, após viajarem pelo ar montadas em vassouras [...] <sup>135</sup>.

A Velha Religião ou *Wicca* refere-se à vassoura como um símbolo de fertilidade, tendo sido usada em cerimónias de casamento, onde os noivos saltam por cima dela para «assegurar uma prole numerosa»<sup>136</sup>. É ainda considerada um símbolo de protecção. Para proteger a casa, existe o hábito de colocar a vassoura atrás da porta.

Por outro lado, as encruzilhadas são referidas em inúmeras obras como sendo o local de encontro das bruxas. Aqui, elas juntam-se e fazem as suas «horríveis danças, acendem luzinhas, que de longe se vêem a tremeluzir»<sup>137</sup>. Em Celorico da Beira (Beira Alta) quando os habitantes da terra vêem fogueiras acesas nos montes vizinhos dizem que são bruxas.

O que ressalta do confronto de todos estes autores é que se atribuem sempre à figura da bruxa traços de personalidade que nada têm de natural, o que se poderá explicar desde logo pelo facto de a fronteira entre o real e o imaginário nem sempre ter sido balizada como na actualidade. Em tempos, a bruxa encaixava-se neste mundo. Eram apontadas como personagens insólitas, de mau carácter, com personalidade forte<sup>138</sup>, mas que verosimilmente podiam existir enquanto tal, isto é, com todos os poderes que lhe eram atribuídos.

A bruxa permaneceu ao longo da história quer no folclore quer no contexto das superstições, pois a “ida à bruxa” para curar, para provocar ou desfazer mau-olhado, para comunicar com os familiares mortos e prever o futuro manteve-se uma constante até aos nossos dias (e não apenas nas classes populares). Ela é figura indispensável nos contos maravilhosos, onde conserva algumas dessas características e é frequentemente referida como uma velha com conotações misteriosas e odiosas. Vladimir Propp refere que os traços característicos da bruxa nos contos maravilhosos são «perna ossuda ou nariz arrebitado»<sup>139</sup>. Assim, não nos surpreende ver nos contos «Hansel e Gretel» e «Rapunzel» bruxas malvadas, capazes de aprisionar crianças e recorrer aos mais maquiavélicos estratagemas para atraírem as suas vítimas e assim conseguirem os seus propósitos.

---

<sup>134</sup> Cf. Júlio Baroja, *As Bruxas e o seu Mundo*, p. 128.

<sup>135</sup> Cf. Alexandre Parafita, *A Comunicação e a Literatura Popular*, p. 74.

<sup>136</sup> Cf. Garcia Baptista, *Wicca A Velha Religião do Ocidente*, pp. 45-46.

<sup>137</sup> Cf. Consiglieri Pedroso, *Contribuições para uma Mitologia Popular Portuguesa*, p. 106.

<sup>138</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 37-60.

<sup>139</sup> Cf. Vladimir Propp, *Morfologia do Conto*, p. 138.

# CAPÍTULO 2 - O estereótipo da bruxa no conto popular

---

## 1. Origem da personagem da bruxa no conto popular

Até ao século XIX, a criança, fora da escola, nada tinha para ler, estando reduzida aos contos tradicionais de transmissão oral, contados no seio familiar, pelos velhos ou pelas criadas, no caso de terem nascido em berço de ouro. O conto dispensou os pormenores secundários reduzindo-se à «pura nudez de um caso»<sup>140</sup> e à qualidade mágica de encantar e prender o público mais desprevenido. Estas velhas narrativas tradicionais, que desde sempre tiveram o propósito de entreter a família, estiveram na génese da literatura infantil. Em 1835 surgem os dois primeiros volumes de contos da lavra de Hans Christian Andersen, onde se contam histórias como «A Princesa e a Ervilha», a que se segue mais de uma centena de contos, perfazendo entre 1835 e 1872, um total de 162 textos<sup>141</sup>. Este processo dá início a uma multiplicação de colectâneas de contos tradicionais dedicados às crianças.

Tanto as crianças como os adultos se sentem atraídos pela acção dos contos, fonte de expectativa, sonho ou medo. Não há conto maravilhoso sem magia: parte integrante do universo medieval, que o herdou das primitivas religiões pagãs, mas combatida pela Inquisição, a magia viu-se confinada ao folclore, ao uso popular, sendo atributo da bruxa. Ora, as bruxas, que fazem parte do imaginário popular, integram muitos contos tradicionais: «É, por via disso, uma personagem-tipo (muito comum na nossa literatura infantil)»<sup>142</sup>.

Os contos de fadas de outrora transmitem a mensagem de que na vida enfrentamos por vezes sérias dificuldades, injustas e inesperadas, mas, se o homem não se furtar a elas e com coragem e determinação as enfrentar, este acaba por sair vitorioso<sup>143</sup>. Afirma Bruno Bettelheim:

O conto de fadas diz à criança que, «apesar de haver bruxas, nunca se esqueça de que também há fadas boas, que são muito mais poderosas»<sup>144</sup>.

Nestes contos tudo é simplificado, inclusivamente as personagens que são claramente definidas: ou são boas ou más. Como afirma Mircea Eliade, «nos contos, o mundo é simples e transparente»<sup>145</sup>. Em praticamente todos os contos maravilhosos surge o bem e o mal. O bem

---

<sup>140</sup> Cf. Esther de Lemos, *A Literatura Infantil em Portugal*, Lisboa, Ministério da Educação Nacional, 1972, p. 10.

<sup>141</sup> Cf. Glória Bastos, «Um tesouro literário vivo», p.8, e Maria Alberta Menéres, «As lições do pai», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 30 de Março a 12 de Abril 2005, p. 12.

<sup>142</sup> Cf. António Barreto, *Dicionário de Literatura Infantil Portuguesa*, p. 96.

<sup>143</sup> Cf. Glória de Bastos, *Literatura Infantil e Juvenil*, Lisboa, Universidade Aberta, 1999, p. 78.

<sup>144</sup> Cf. Bruno Bettelheim, *Psicanálise dos Contos de Fadas*, p. 90.

<sup>145</sup> Cf. Mircea Eliade, *Aspectos do Mito*, p. 164.

personificado na personagem da fada, o mal simbolizado na maquiavélica bruxa. Aqui a figura da bruxa surge como contra-poder de personagens caracterizadas como vítimas ou inocentes.

Algumas ameaçam devorar as suas vítimas, depois de estas terem atingido o peso ideal, como é o caso do conto «Hansel e Gretel». Propp indica que *Baba Yaga* (uma espécie de feiticeira dos contos russos) se encontra presente nos contos mais diversos e nos assuntos mais variados, tornando-se este traço numa característica específica do conto popular<sup>146</sup>. A bruxa é considerada a vilã dos contos, é ela que se opõe num pólo axiológico ao herói dos contos e que é alvo de antipatia e repulsa por parte do leitor<sup>147</sup>. O vilão, neste caso a bruxa, é um anti-herói. Cristina Vieira afirma:

Um vilão é um anti-herói, em termos paradigmático-axiológicos, ou seja, é a figura diametralmente oposta à de um herói modelar, concentrando em si os valores disfóricos de uma sociedade e de uma cultura<sup>148</sup>.

O conto «Rapunzel» é ilustrativo desta oposição herói-vilão, quando a bruxa, ao ser informada de que sua “filha” vai viver com o príncipe, agride Rapunzel, corta-lhe a sua cabeleira e a arrasta até à floresta, deixando-a só, miserável e triste.

A bruxa como personagem emergindo de um processo de vilanização vai ao encontro do que desenvolve Propp a propósito da bruxa nos contos russos. De facto, Propp defende que a bruxa é uma das sete personagens necessárias à construção de um conto, constituindo uma agressora, isto é, surgindo na função que ele designa por transgressão e tendo como papel perturbar «a paz da família feliz»<sup>149</sup>, «enganar a sua vítima»<sup>150</sup>. «provocar uma desgraça»<sup>151</sup>, no fundo, praticar malfeitorias. A bruxa pode tornar-se numa boa velhinha, mas para enganar. Segundo Propp, a «maga típica es llamada simplemente ancianita»<sup>152</sup>, utiliza meios enganosos para atrair a sua vítima, através de uma casa feita de guloseimas em «Hansel e Gretel»; aprisionar alguém como no conto «Rapunzel» em que a «Mãe Gretel» coloca Rapunzel em cativeiro numa torre ou ainda no conto «Hansel e Gretel», ao aprisionar duas pobres crianças na sua casa, obrigando Gretel a executar tarefas domésticas. Vladimir Propp acrescenta ainda que a bruxa é uma personagem difícil de analisar porque contém imensas características e apresenta três formas distintas nos contos maravilhosos: a bruxa-doadora, que dá ao protagonista um cavalo ou presentes; a bruxa-raptora, que rapta crianças e tenta assá-las; e ainda a bruxa-guerreira, que entra a voar nas casas dos heróis e é capaz dos mais fantásticos feitos.<sup>153</sup>

---

<sup>146</sup> Cf. Vladimir Propp, *Morfologia do Conto*, p.43.

<sup>147</sup> Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 427.

<sup>148</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>149</sup> Cf. Vladimir Propp, *Morfologia do Conto*, p. 68.

<sup>150</sup> Cf. *Ibidem*, p.70.

<sup>151</sup> Cf. *Ibidem*, p. 68.

<sup>152</sup> Cf. *Idem*, *Las Raíces Históricas del Cuento*, p. 70.

<sup>153</sup> Cf. *Ibidem*.

## 2. Análise comparativa da bruxa nos contos «Hansel e Gretel» e «Rapunzel»

Propomo-nos efectuar neste ponto um estudo comparativo de dois contos populares recolhidos pelos irmãos Grimm, «Hansel e Gretel» e «Rapunzel», focando a nossa análise na personagem da bruxa e no seu estereótipo. Essa análise passará, metodologicamente, por cinco áreas: a linguística, a retórica, a narratologia, a axiologia e a semiologia contextual. Desta forma, faremos o levantamento dos processos linguísticos, retóricos, narratológicos, axiológicos e semiótico-contextuais da personagem da bruxa em cada conto escolhido. Cremos ser importante, antes de mais, expor o nosso método de análise e teorizar em breves palavras os aspectos anteriormente referidos. No que concerne aos processos linguísticos, da designação e o eixo das competências linguísticas de uma bruxa propomo-nos analisar os eixos lexical, morfossintáctico e semântico. Quanto aos processos retóricos, abrangeremos os raciocínios argumentativos, os recursos estilísticos e as estruturas dispositivas ficcionais. Já no campo dos processos narratológicos, focaremos as categorias da narrativa que contribuem para a estruturação da personagem. Abordaremos ainda os processos axiológicos, isto é, a valoração da personagem, mediante eixos ideológicos. Por fim, debruçar-nos-emos nos processos semiótico-contextuais, ou seja, a apresentação dos motivos contextuais subjacentes à textualização da bruxa<sup>154</sup>. No início de cada subponto traçaremos uma breve exposição teórica dos aspectos a focar. Convém realçar que o suporte teórico tem como base o ensaio *A Construção da Personagem Romanesca* (2008), de Cristina Costa Vieira.

### 2.1 Análise linguística

Tendo em conta que a personagem literária, neste caso, a bruxa, é criada por palavras do autor e apresentada dessa forma ao leitor, é importante analisar os processos linguísticos a que a mesma foi sujeita. Segundo Cristina Vieira, o processo linguístico primordial da construção da personagem ao nível da imanência textual é o da desembraiagem<sup>155</sup>. A ensaísta defende que «a personagem só surge quando o autor projecta fora da instância da enunciação um “não-eu”, isto é, quando o autor acciona uma desembraiagem e cria um Outro diferente do narrador»<sup>156</sup>. Este processo desdobra-se em dois processos linguísticos: a cataforização e a anaforização. A primeira refere-se à «inclusão inicial de um designador de personagem ainda desconhecido do leitor»<sup>157</sup>. A segunda é a «co-referência entre os designadores de uma personagem ao longo da história»<sup>158</sup>. Tanto a

---

<sup>154</sup> Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 29.

<sup>155</sup> Cf. *Ibidem*, p. 40.

<sup>156</sup> Cf. *Ibidem*, p. 42.

<sup>157</sup> Cf. *Ibidem*, p. 45.

<sup>158</sup> Cf. *Ibidem*, p. 46.

cataforização como a anaforização recorrem a sete processos linguísticos morfossintáticos, a saber: a nomeação; a descrição definida; a *deixis*; a pronominalização de terceira pessoa; a numeração; a sintagmação nominal; e a paragrafação<sup>159</sup>. No respeitante à anaforização designativa, esta abrange dez procedimentos morfossintáticos: a adição; a subtração; a repetição; a substituição; a equivalência; a permutação; a paronímia; a sinonímia; o deslindamento; e a contradição<sup>160</sup>. É de realçar que a personagem não tem obrigatoriamente que ser nomeada<sup>161</sup>. A cataforização e a anaforização podem ainda socorrer-se de outros processos para construir a personagem: da indeterminação, caso a personagem esteja privada de identidade e, inclusivé, de caracterização individualizante; ou da diferenciação, se for atribuída uma especificação de número e identidade<sup>162</sup>. O autor pode ainda introduzir uma perturbação da alteridade, criando um ser ambíguo, que pode passar pela androginização, a homossexualização, bicefalação, hibridação monstruosa, entre outros procedimentos linguístico-semânticos<sup>163</sup>. A predicação das personagens não pode ser esquecida. É a partir da utilização de determinados verbos que se percebe o relevo e a dinâmica de uma personagem na narrativa. Por último, resta-nos evidenciar a atribuição de competências linguísticas às personagens. Este processo está dividido em dois: a atribuição de competências idiomáticas e a de níveis de linguagem. O primeiro refere-se a tiques de linguagem, à determinação da língua materna, à atribuição ou não de poliglotismo ou à perda da capacidade linguística<sup>164</sup>. O segundo designa o nível de linguagem utilizado pela personagem, remetendo-a para determinado grupo social<sup>165</sup>. Este breve resumo teórico serve de mote à análise da bruxa nos contos populares «Hansel e Gretel» e «Rapunzel».

No que respeita à designação da personagem, mais concretamente em termos da cataforização, observa-se que no conto «Hansel e Gretel» a personagem é apresentada ao leitor a meio da narrativa, quase de soslaio, e é caracterizada como tendo uma “voz doce”:

Ouviu-se então uma voz doce:  
Dentada, dentadinha,  
Quem come a minha casinha? <sup>166</sup>

Um pouco mais à frente na diegese, a personagem surge fisicamente perante os protagonistas da história, as desprotegidas crianças Hansel e Gretel. Neste caso, os antólogos socorreram-se de uma comparação que vinca inequivocamente a idade da mulher:

De repente, abriu-se a porta e apareceu uma mulher tão velha como o mundo [...] <sup>167</sup>.

---

<sup>159</sup> Cf. *Ibidem*, p. 71.

<sup>160</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>161</sup> Cf. *Ibidem*, p. 74.

<sup>162</sup> Cf. *Ibidem*, p. 75.

<sup>163</sup> Cf. *Ibidem*, p. 78.

<sup>164</sup> Cf. *Ibidem*, p. 116.

<sup>165</sup> Cf. *Ibidem*, p. 120.

<sup>166</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Hansel e Gretel», p. 58.

<sup>167</sup> Cf. *Ibidem*.

Analisando as passagens supracitadas, constatamos a forma sublime como a personagem é apresentada ao leitor, deixando subentendida a sedução praticada pela bruxa a fim de atrair as suas vítimas. A cataforização da bruxa de «Rapunzel» ocorre de modo diferente, pois ela é apresentada logo no início da narrativa, mais concretamente no primeiro parágrafo, e de forma explícita como um ser poderoso e temido:

A horta era cercada por um muro alto, mas, mesmo se não fosse assim, ninguém se arriscaria a entrar lá porque pertencia a uma feiticeira tão poderosa que todos morriam de medo dela<sup>168</sup>.

Neste caso, a personagem é apresentada logo à partida aos leitores como ser maléfico, ao contrário do conto anterior.

Quanto à anaforização, no conto «Hansel e Gretel», o nome da bruxa é referenciado maioritariamente através do artigo definido *a*, complementado pelos substantivos *velha* e *feiticeira*: «a velha»<sup>169</sup>, «a feiticeira»<sup>170</sup>. Contudo, verifica-se ainda o uso do artigo indefinido *uma*, em «uma mulher»<sup>171</sup>, da contracção *da*, em «a gentileza da velha»<sup>172</sup> e do pronome possessivo *seu* «em seu poder»<sup>173</sup>. Constatamos com este levantamento que na co-referência designativa, se fez uso da repetição anaforizante, optando os antólogos por recorrer à repetição sistemática das designações «a velha»<sup>174</sup> ou «a feiticeira»<sup>175</sup>. Na narrativa «Rapunzel», o nome da personagem é designado através da junção do artigo definido *a* ao substantivo *bruxa*. Esta situação ocorre doze vezes ao longo da diegese. Ilustremos com alguns exemplos: «vendo a bruxa de pé», «apareceu a bruxa» e «a bruxa subir agarrando-se nela.»<sup>176</sup>. Ocorre ainda o artigo indefinido *uma* anteceder o substantivo *feiticeira*, em «pertencia a uma feiticeira»<sup>177</sup> ou o determinante possessivo *suas*, em «suas alfaces»<sup>178</sup>.

Apesar de menos utilizada, outra estratégia linguística aplicada nos contos populares em questão foi a anaforização por substituição<sup>179</sup>, sendo o nome «velha» substituído no conto «Hansel e Gretel» por cinco vezes pelo pronome pessoal *ela*: «era um grande dia de festa para ela»; «ela fecharia a porta do forno»; «e ela comê-la-ia também» e «Mas Gretel adivinhou o que ela tencionava fazer», «que ela ficou toda lá metida»<sup>180</sup>. A narrativa «Rapunzel» recorre igualmente à anaforização por substituição por cinco vezes do substantivo

---

<sup>168</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Rapunzel», p. 261.

<sup>169</sup> Cf. *Idem*, «Hansel e Gretel», p. 58.

<sup>170</sup> Cf. *Ibidem*, p. 59.

<sup>171</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>172</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>173</sup> Cf. *Ibidem*, 58.

<sup>174</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>175</sup> Cf. *Ibidem*, p. 59.

<sup>176</sup> Cf. *Idem*, «Rapunzel», p. 263.

<sup>177</sup> Cf. *Ibidem*, p. 261.

<sup>178</sup> Cf. *Ibidem*, p. 262.

<sup>179</sup> Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 55: «A substituição significa a troca de um designador por outro de natureza semântica diversa».

<sup>180</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Hansel e Gretel», pp. 58, 59 e 60, respectivamente.

bruxa pelo pronome pessoal *ela*. Podemos dar como exemplos «ela falou, com um olhar furioso», «e ela replicou» e «ela arrastou a pobre Rapunzel»<sup>181</sup>.

Observa-se ainda outro procedimento linguístico, a adição<sup>182</sup>, no momento em que se usa cumulativamente um adjectivo e um substantivo, «a malvada feiticeira»<sup>183</sup>, que aumenta a extensão da designação anterior, *feiticeira*, fazendo realçar o carácter ruim da personagem a partir do adjectivo *malvada*. A adição também ocorre no conto «Rapunzel» quando se acrescenta o adjectivo qualificativo *velha* ao substantivo *bruxa* em «a velha bruxa»<sup>184</sup>, associando a característica física *velha* à personagem da *bruxa*.

Observamos ainda algo singular que não encontramos na narrativa «Hansel e Gretel»: a bruxa é referida pelo seu nome próprio, Gretel, sendo designada de «Mãe Gretel»<sup>185</sup> pela filha, adicionando-se ao grau de parentesco de mãe ao nome próprio. Outro caso relevante é a adição de vários elementos na expressão no sintagma nominal «a velha mãe Gretel»<sup>186</sup>. Com esta acumulação de designadores, adiciona-se o sentido do substantivo *velha* ao grau de parentesco e ao nome próprio da personagem.

No que se refere à designação categorial da personagem, constatamos que no conto «Hansel e Gretel» a bruxa é apelidada na maioria das vezes de «velha»<sup>187</sup>, para sermos exacta nove vezes, e seis vezes de «feiticeira»<sup>188</sup>. Na narrativa «Rapunzel», a personagem é designada uma única vez como «feiticeira»<sup>189</sup>, dezassete vezes como «bruxa»<sup>190</sup>, uma única vez como «velha Mãe Gretel»<sup>191</sup> e como «velha bruxa»<sup>192</sup>. Podemos inferir que a categorização da bruxa em «Hansel e Gretel» é etária, centrando-se maioritariamente em características físicas da personagem. Consideramos esta identificação categorial estereotipada porque «estabelece a identificação através de traços físicos ou psicológicos»<sup>193</sup>, neste caso particular traços físicos. No segundo conto, a designação da personagem aponta não só para características físicas, mas sobretudo para características psicológicas da mesma, uma vez que esta é um ser maquiavélico, mal-intencionado, malévolo.

No respeitante à predicação da personagem, eis verbos que se referem à bruxa no conto «Hansel e Gretel»: *aproximar, arder, aparecer, sacudir, agarrar, atrair, matar, cozinhar, comer, cheirar, sacudir, gritar, empurrar*, entre outros. Concluimos que todos eles

<sup>181</sup> Cf. *Idem*, «Rapunzel», p. 261, 262 e 264, respectivamente.

<sup>182</sup> Corresponde ao acrescento ou acumulação de um novo designador a outro previamente introduzido para referenciar a mesma personagem. Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 50.

<sup>183</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Hansel e Gretel», p. 58.

<sup>184</sup> Cf. *Idem*, «Rapunzel», p. 263.

<sup>185</sup> Cf. *Ibidem*, p. 264.

<sup>186</sup> Cf. *Ibidem*, p. 263.

<sup>187</sup> Cf. *Idem*, «Hansel e Gretel», p.58.

<sup>188</sup> Cf. *Ibidem*, p. 59.

<sup>189</sup> Cf. *Idem*, «Rapunzel», p. 261.

<sup>190</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>191</sup> Cf. *Ibidem*, p. 263.

<sup>192</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>193</sup> Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 102.

denunciam a malvadez da personagem e o seu estereótipo negativo, como se pode constatar na seguinte passagem:

Quando caía alguma em seu poder, matava-a, cozinhava-a e comia-a; era um grande dia de festa para ela<sup>194</sup>.

Os verbos estão na voz activa, imputando acções relevantes por parte da personagem e que contribuem para o desenvolvimento da intriga. No segundo conto, os verbos utilizados, *replicar, trancar, subir, agarrar, pegar, cortar, aproximar, gritar, deixar, cair, arrastar, amarrar e exclamar*, são igualmente denunciadores das atitudes atrozés da personagem e encontram-se, tal como em «Rapunzel», na voz activa, provando que a bruxa é uma personagem de grande relevo na diegese. Justifiquemos com algumas frases:

E aquilo a deixou tão empedernida que ela arrastou a pobre Rapunzel para dentro da floresta, para um lugar deserto e selvagem, e ali a deixou miserável e triste<sup>195</sup>.

Abordemos agora a competência linguística da personagem, um ponto quiçá mais complexo nesta análise. Na narrativa «Hansel e Gretel», a linguagem da bruxa é simples mas tipicamente corrente, pois a personagem em questão nunca incorre em agramaticalidades, usando frases quer coordenadas - «Entrem e fiquem comigo que nada de mal vos acontecerá» - quer subordinadas: «Acaba com essa gritaria, que não te serve para nada». Os discursos que lhe são atribuídos são breves. A única expressão mais explicitamente popular é o termo «pata-choca», com que a bruxa apostrofa Gretel, mas depois a sua linguagem retoma o nível corrente. Encontrámos em «Hansel e Gretel» o uso do vitupério<sup>196</sup> na expressão «pata-choca», como forma da bruxa se referir a Hansel. No segundo conto, não encontrámos a presença de vitupérios. Pesando o conjunto de frases, a bruxa afasta-se do nível popular de linguagem e por isso não é plausível considerá-la como representando socialmente o povo, que na época da origem e circulação destes contos populares era esmagadoramente analfabeto, e esse sim usando de um nível popular de linguagem. Tentar associar a linguagem da bruxa a um determinado sociolecto é difícil: linguagem do povo? Não, como já concluímos. Linguagem da nobreza? Linguagem do clero? No conto «Rapunzel», atentemos na seguinte passagem:

Se o que me dizes é verdade, eu lhe darei permissão para pegar tantas alfaces quantas quiser, mas com uma condição. Você terá de me entregar a criança que sua esposa porventura gerar<sup>197</sup>.

A linguagem usada nesta narrativa é igualmente corrente, com um discurso fluente e sem agramaticalidades, expondo frases coordenadas e subordinadas no seu discurso.

---

<sup>194</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Hansel e Gretel», p. 58.

<sup>195</sup> Cf. *Idem*, «Rapunzel», p. 264.

<sup>196</sup> Forma de calão, que pode servir como um procedimento linguístico na construção da personagem romanesca. Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 122.

<sup>197</sup> Cf. *Ibidem*, p. 262.



Por outro lado, não se verificam na narrativa em causa quaisquer tiques de linguagem, estrangeirismos ou poliglotismo. A situação é paralela no conto «Rapunzel». A bruxa em ambas as histórias não utiliza expressões mágicas, com fórmulas em latim, por exemplo, como é apanágio nas narrativas fantásticas modernas, talvez porque o povo não tivesse acesso ao latim.

## 2.2. Análise retórica

Defende Cristina Vieira que qualquer texto, e não apenas o literário se apoia, em maior ou menor grau na retórica e define processo retórico como sendo «todo o desvio linguístico da combinatória habitual, provocado pelo autor com o propósito de que aquele seja percebido pelo receptor»<sup>198</sup>. De acordo com a mesma autora, os processos retóricos podem ser divididos em três tipos: os argumentativos, os estilísticos e os dispositivos. Os primeiros «abrangem as formas de raciocínio que marcam conflitos e vontades»; os segundos «materializam uma retoricidade de efeitos que anula a literalidade discursiva»; por fim, os processos retórico-dispositivos «estruturam no eixo sintagmático a articulação entre os argumentos e as figuras concebidas pelos processos anteriores»<sup>199</sup>. Faremos no presente ponto um levantamento dos processos retórico-argumentativos, retórico-estilísticos e retórico-dispositivos que influenciaram ou determinaram a construção da personagem da bruxa nos contos em análise.

Vejamos desde logo os primeiros acima referidos. No âmbito da argumentação quase lógica<sup>200</sup>, identificámos na narrativa «Rapunzel» a utilização da argumentação probabilística, na situação insólita (hoje lida como inverosímil) que é a bruxa subir ao topo da torre agarrando-se às madeixas de sua filha:

[...] desenrolava suas madeixas douradas e deixava-as cair por cima do peitoril da janela, e elas desciam tão baixo que a bruxa podia subir, agarrando-se nelas, até ao alto da torre<sup>201</sup>.

Ou seja, é pelo facto de esta personagem realizar algo tão invulgar, algo tão improvável na lógica das probabilidades humanas, que o leitor fica consciente de que a Mãe Gretel não é uma personagem vulgar mas dotada de poderes extraordinários. Quanto ao conto «Hansel e Gretel», não identificámos a utilização da argumentação probabilística. Ora, é importante ter em conta o horizonte de expectativa do leitor actual e do leitor da época dos irmãos Grimm, por contraponto ao receptor destes contos na época em que eles apenas circulavam oralmente, na Baixa idade Média e na Idade Moderna. De facto, o que hoje é visto como impossível (probabilidade zero), outrora era visto como possível: quantas mulheres foram queimadas como bruxas sobre acusações improváveis como voar numa vassoura? Logo,

---

<sup>198</sup> Cf. *Ibidem*, p. 130.

<sup>199</sup> Cf. *Ibidem*, 132.

<sup>200</sup> Traduz o raciocínio que aparenta seguir uma lógica formal, estando porém, sujeito a controvérsia. Cf. *Ibidem*, p. 139.

<sup>201</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Rapunzel», p. 262.

este procedimento retórico criou originalmente personagens fantásticas (aceites como possíveis), que, mercê da alteração do «horizonte de expectativa», com a mudança das mentalidades, passaram a ser entendidas como personagens maravilhosos, isto é, completamente inverosímeis.

No que respeita à argumentação fundada sobre a estrutura do real<sup>202</sup>, encontrámos no conto «Hansel e Gretel» processos do nexo causal, mais concretamente o procedimento de apreciação de um facto pelas suas consequências<sup>203</sup>. De facto, a apreciação da personagem da bruxa enquanto tal depende largamente de acções sobre duas crianças que, levadas às suas consequências últimas, conduziriam as mesmas à morte: Hansel, de uma forma mais explícita, uma vez que estava a ser engordado para ser comido; Gretel estava a ser usada como criada para todo o serviço, estando o leitor no direito de inferir que a mesma teria mais cedo ou mais tarde o mesmo destino do irmão. Por outro lado, Gretel toma a decisão extrema de mandar a bruxa para dentro do forno. E isso merece uma reflexão. Se descontextualizássemos esse acto de Gretel, como a avaliaríamos? De forma negativa. Mas quando procuramos um nexo causal para essa decisão tão radical encontramos na maldade extrema da antagonista a razão para algo que é encarado como legítima defesa, não só sua mas também do irmão:

Então, Gretel empurrou-a com tanta força que ela ficou toda lá metida e depois fechou a porta de ferro e trancou-a. A velha dava urros medonhos, mas Gretel salvou-se e a feiticeira ardeu inteirinha<sup>204</sup>.

No segundo conto não detectámos processos do nexo causal.

O tópico do desconcerto do mundo<sup>205</sup> também constrói a bruxa de ambos os textos, preparando o leitor para a crueldade desta personagem. Ilustremos esta afirmação com a seguinte passagem de «Hansel e Gretel»:

Mas a gentileza da velha era fingida, pois não passava de uma malvada feiticeira que tinha feito aquela casa de pão para atrair as criancinhas<sup>206</sup>.

No conto «Rapunzel», a situação repete-se:

Ninguém se arriscaria a entrar lá porque pertencia a uma feiticeira tão poderosa que todos morriam de medo dela<sup>207</sup>.

---

<sup>202</sup> Refere-se deduções assentes em «nexos causais, simbólicos e de co-existência». Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 139.

<sup>203</sup> O nexo causal «traduz relações de causalidade (causa/efeito)». Segundo Perelman a apreciação de um facto pelas suas consequências é um tipo de nexo causal que se socorre de três estratégias retóricas: a argumentação pragmática; o cálculo exaustivo das consequências; a oposição entre fins e consequências e a argumentação maquiavélica. Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 152.

<sup>204</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Rapunzel», p. 264.

<sup>205</sup> Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 172: «Este tópico prepara o leitor para personagens paradoxais ou extremas na sua crueldade e injustiça, e que nada sofrem pelo facto.»

<sup>206</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Hansel e Gretel», p. 58.

<sup>207</sup> Cf. *Idem*, «Rapunzel», p. 261.

Os processos retórico-estilísticos nos contos em análise não são abundantes, característica, de resto, atribuída aos contos populares. Todavia, eles não estão ausentes. Começemos pelo âmbito fonológico. A rima está presente em ambos os contos, dando-lhes vivacidade e musicalidade. Observemos em «Hansel e Gretel»:

dentada, dentadinha, quem come a minha casinha?  
As crianças responderam:  
É o vento, é o vento, esse menino barulhento<sup>208</sup>.

Verificamos igualmente uma rima em «Rapunzel»:

Rapunzel, Rapunzel, os cabelos deixa cair  
para que eu possa por eles subir<sup>209</sup>.

Estas rimas - as únicas presentes nos dois contos em análise - são proferidas pela bruxa, dando-lhe uma aura especial.

Ao nível morfológico, há a destacar o uso de diminutivos. Estes são frequentes na narrativa «Hansel e Gretel», sendo utilizados pela bruxa quando se dirige às crianças com carinho, no intuito de as atrair: «dentada, dentadinha, quem come a minha casinha?»<sup>210</sup>. Há ainda algum sarcasmo em «Hansel, põe os dedos de fora, quero perceber se já estás gordinho»<sup>211</sup>. A casa da bruxa deverá ter também destaque, tornando-se apelativa e atractiva para as crianças: «Quando se aproximaram, viram que a casinha era de pão e coberta com um telhado feito de bolo doce; as janelas eram de açúcar cristalizado»<sup>212</sup>. No conto «Rapunzel», a personagem não faz uso de diminutivos. No texto, a bruxa aparenta ser menos sedutora e ardilosa, apresentando-se mais seca e fria.

Outro recurso expressivo identificado em «Hansel e Gretel» é a enumeração verbal: «Quando caía alguma em seu poder, matava-a, cozinhava-a e comia-a»<sup>213</sup>. Este processo reforça a malvadez da personagem, por salientar o canibalismo hediondo da bruxa. Já na história «Rapunzel» verifica-se a ausência de enumerações. Aqui, observamos o uso do polissíndeto:

E aquilo a deixou tão empedernida que ela arrastou a pobre Rapunzel para um lugar deserto e selvagem, e ali a deixou miserável e triste<sup>214</sup>.

Na narrativa «Hansel e Gretel» identificamos igualmente o uso do polissíndeto:

E agarrou os dois pela mão e levou-os para casa. Deu-lhes uma boa refeição, leite e uma omeleta com açúcar, maçãs e nozes<sup>215</sup>.

---

<sup>208</sup> Cf. *Idem*, «Hansel e Gretel», p. 58.

<sup>209</sup> Cf. *Idem*, «Rapunzel», p. 262.

<sup>210</sup> Cf. *Idem*, «Hansel e Gretel», p. 58.

<sup>211</sup> Cf. *Ibidem*, p. 59.

<sup>212</sup> Cf. *Ibidem*, p. 57.

<sup>213</sup> Cf. *Ibidem*, p. 58.

<sup>214</sup> Cf. *Idem*, «Rapunzel», p. 264.

O valor destes dois polissíndetos para a construção da bruxa consiste em mostrar, no primeiro caso, a desprotecção de Rapunzel face à feiticeira e a abundância traiçoeira de alimento, no segundo caso.

Ao nível sintáctico destacamos o recurso à anáfora. No conto «Hansel e Gretel» ela está presente em «É o vento, é o vento»<sup>216</sup>, e em «Rapunzel» na frase «Rapunzel, Rapunzel, deixa os cabelos cair»<sup>217</sup>. A anáfora é utilizada na lógica de um jogo rimático ritmado, utilizado pelas bruxas, no qual invocam as suas vítimas. Na última frase citada cumpre destacar ainda a anástrofe do complemento directo em relação ao predicado. Este meio acentua também o cunho poético da sentença, dando-lhe uma certa aura de magia e, por inerência, à personagem que a profere, a bruxa.

Na segunda narrativa encontramos a elipse:

Com raiva que estava, agarrou Rapunzel pelo seu lindo cabelo<sup>218</sup>.

A elipse do artigo definido *a* antes do substantivo “raiva” parece reforçar esse sentimento. Não se evidenciam elipses no conto «Hansel e Gretel».

Quanto aos recursos estilísticos ao nível semântico, emprega-se a apóstrofe em «Hansel e Gretel» no momento em que a bruxa invoca Hansel, com a finalidade de se certificar de que este tinha atingido o peso ideal:

Hansel, põe os dedos de fora, quero perceber se já estás gordinho<sup>219</sup>.

No conto «Rapunzel» este recurso estilístico também figura na seguinte passagem:

Rapunzel, Rapunzel, os cabelos deixa cair<sup>220</sup>.

Em ambos os casos, a apóstrofe vinca o carácter autoritário da bruxa, o despotismo exercido sobre as suas vítimas, já que este recurso é utilizado numa lógica de ordem e não de pedido. Daí o modo imperativo que se segue a estas apóstrofes em ambas as frases.

O recurso à metáfora, no que à personagem da bruxa diz respeito, faz-se nas duas narrativas. Em «Hansel e Gretel», opinava a bruxa a respeito das duas crianças:

Vão ser um rico petisco<sup>221</sup>.

---

<sup>215</sup> Cf. *Idem*, «Hansel e Gretel», p. 58.

<sup>216</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>217</sup> Cf. *Idem*, «Rapunzel», p. 262.

<sup>218</sup> Cf. *Ibidem*, p. 264.

<sup>219</sup> Cf. *Idem*, «Hansel e Gretel», p. 59.

<sup>220</sup> Cf. *Idem*, «Rapunzel», p. 262.

<sup>221</sup> Cf. *Idem*, «Hansel e Gretel», p. 59.

Já em Rapunzel, a bruxa refere-se assim à sua prisioneira:

[...] mas o lindo pássaro voou»<sup>222</sup>.

Por outro lado, encontramos em «Hansel e Gretel» uma comparação hiperbólica - «apareceu uma mulher tão velha como o mundo»<sup>223</sup> - que reforça a idade avançada da bruxa e, ao mesmo tempo, a sua aparência hedionda. A hipérbole, aliás, é um recurso estilístico típico dos contos de fadas, não só para criar o desfasamento necessário entre o real e o imaginário, mas também para mostrar a perspectiva que a criança tem em relação ao mundo adulto, em que tudo é gigantesco. Em «Rapunzel» diz-se: «uma feiticeira tão poderosa que todos morriam de medo dela»<sup>224</sup>. Esta hipérbole salienta não apenas o poder mas também a maldade da bruxa.

Na história «Rapunzel» é usada a comparação «Subiu no muro da minha horta como um ladrão»<sup>225</sup>. Neste caso, a bruxa chama a atenção ao vizinho para a forma como este invadiu a sua propriedade. Ainda em «Rapunzel», a bruxa utiliza no seu discurso uma comparação a fim de sublinhar de que será uma boa mãe e cuidadosa:

Eu serei muito boa para ela, e tão cuidadosa quanto qualquer mãe<sup>226</sup>.

A dupla adjectivação também é utilizada na narrativa «Rapunzel», no momento em que a bruxa abandona a sua filha num local ermo, a floresta, deixando-a «miserável e triste»<sup>227</sup>, sendo ainda aquela personagem caracterizada como tendo «olhos cruéis e maliciosos»<sup>228</sup>. A dupla adjectivação permite caracterizar a bruxa em ambos os casos: no primeiro, indirectamente, pelos efeitos causados na protagonista; no segundo, realizando uma caracterização psicológica que redundava numa hipálage, uma vez que estão apontados para os olhos traços que definem a personagem no seu todo. Não se observa este recurso estilístico em «Hansel e Gretel».

Uma figura intimamente ligada à personagem da bruxa e que vinca o seu comportamento matreiro e calculista é a ironia. Na narrativa «Hansel e Gretel», a bruxa seduz e tenta aprisionar as suas vítimas, qual aranha na sua teia, recorrendo à ironia:

Entrem e fiquem comigo que nada de mal vos acontecerá<sup>229</sup>.

O mesmo acontece no segundo conto, fazendo a bruxa promessas de que seria uma mãe extremosa, o que não se vem a verificar:

---

<sup>222</sup> Cf. *Idem*, «Rapunzel», p. 264.

<sup>223</sup> Cf. *Idem*, «Hansel e Gretel», p. 58.

<sup>224</sup> Cf. *Idem*, «Rapunzel», p. 261.

<sup>225</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>226</sup> Cf. *Ibidem*, p. 262.

<sup>227</sup> Cf. *Ibidem*, p. 264.

<sup>228</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>229</sup> Cf. *Idem*, «Hansel e Gretel», p. 58.

Eu serei muito boa para ela, e tão cuidadosa quanto qualquer mãe<sup>230</sup>.

A ironia é usada, como é lógico, para enganar as vítimas.

Finalizamos esta análise retórica com a sinalização de uma interessante sinédoque no conto «Hansel e Gretel»: «As feiticeiras têm olhos vermelhos e não vêem ao longe, mas têm faro como os animais e cheiram a aproximação dos homens»<sup>231</sup>. Nesta passagem, o narrador aponta para características genéricas das feiticeiras, permitindo ao leitor transportá-las para esta feiticeira em particular. A troca do singular pelo plural redundava numa sinédoque, e esta, em particular, está ao serviço da marcação da bruxa de «Hansel e Gretel» como uma personagem que confirma o estereótipo das bruxas.

### 2.3 Análise Narratológica

A personagem está no epicentro dos fenómenos narratológicos. Assim, o objectivo neste ponto é definir e delimitar os processos narratológicos que estiveram na base da construção da personagem em análise, a bruxa de «Hansel e Gretel» e de «Rapunzel». Por uma questão metodológica, definida desde o início como comparativista, analisaremos contrastivamente as duas bruxas por processos narrativos, ponto por ponto, agrupados à volta das várias categorias narratológicas, que se aliam na construção da personagem: o narrador, o narratário, a descrição, a focalização, a acção, o tempo e o espaço.

Iniciaremos a análise pelo narrador, como responsável ficcional pela narrativa, onde a personagem se move. Existe um só narrador nos contos «Hansel e Gretel» e «Rapunzel», sendo por conseguinte, narradores extradiegéticos ao nível diegético. Classificam-se ainda como heterodiegéticos quanto à participação na acção, uma vez que não se integram na história como personagens. Exemplifiquemos em «Hansel e Gretel»:

Depois, foi ao pé de Gretel, sacudiu-a para a acordar e gritou<sup>232</sup>.

Em «Rapunzel»:

[...] que a bruxa levou embora imediatamente, dando-lhe o nome de Rapunzel<sup>233</sup>.

O facto de ambos os contos populares terem narradores extradiegéticos heterodiegéticos conduziria, em princípio, a uma perspectiva focal da história mais imparcial, já que nenhuma personagem - e muito menos a bruxa - tem a prerrogativa de ser a focalizadora principal destas histórias, o que seria inevitável caso o narrador coincidissem com uma personagem. Mas essa neutralidade mais atinente à situação de narrador extradiegético

---

<sup>230</sup> Cf. *Idem*, «Rapunzel», p. 262.

<sup>231</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>232</sup> Cf. *Idem*, «Hansel e Gretel», p. 59.

<sup>233</sup> Cf. *Idem*, «Rapunzel», p. 262.

heterodiegético<sup>234</sup> é algo que a literatura europeia conhece essencialmente a partir do século XIX, com o realismo<sup>235</sup>. Até aí é normal o narrador mostrar-se interventivo de forma mais ao menos explícita, emitindo uma série de juízos de valor sobre as personagens, algo estranho aos leitores contemporâneos. Lembremo-nos de Almeida Garrett ou Júlio Dinis. Por isso, é normal vermos um narrador muito interventivo na narrativa «Hansel e Gretel», apontando ao leitor características da bruxa que demonstram com toda a clareza a antipatia do narrador face à mesma e mostrando, conseqüentemente, ao leitor de que lado este se deve colocar ao ler a história: contra a bruxa. Ilustremos com o seguinte excerto:

Mas a gentileza da bruxa era fingida, pois não passava de uma malvada feiticeira que tinha feito aquela casa de pão para atrair as criancinhas<sup>236</sup>.

No que concerne a «Rapunzel», o narrador é, tal como no conto anterior, explicitamente interventivo. Senão vejamos:

[...] mas na janela aberta não encontrou a sua querida Rapunzel e sim uma bruxa malvada que olhou para ele com olhos cruéis e maliciosos<sup>237</sup>.

Nesta passagem, é notória a repulsa que o narrador demonstra pela bruxa.

No que diz respeito à focalização do narrador, esta é onisciente em ambos os contos, pois o narrador sabe o passado, o presente e o futuro a que estarão sujeitas as personagens. Este facto confere ainda mais fiabilidade às opiniões emitidas pelos narradores sobre a bruxa de ambos os contos: se o narrador sabe tudo e diz que a bruxa é má, então o leitor deve acreditar no que aquele diz e comenta. Assim, a narração da diegese é ulterior em ambos os casos, notando-se que o narrador conhece os acontecimentos passados, narrados com conhecimento de causa. A forma mais fácil de provar esta afirmação é na introdução das histórias. No conto «Hansel e Gretel»:

Na orla de um bosque, vivia um pobre lenhador com a sua mulher e dois filhos; um rapazinho chamado Hansel e uma rapariga, Gretel. Tinham muito pouco para comer [...]<sup>238</sup>.

Sugere-se nesta passagem que o narrador era conhecedor prévio da diegese. Em «Rapunzel», a questão é similar:

Era uma vez um homem e uma mulher que queriam muito ter um filho. Acontece que na casinha onde eles moravam, havia uma janelinha que dava para uma linda horta repleta das mais adoráveis flores e hortaliças<sup>239</sup>.

---

<sup>234</sup> Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 139: «A focalização onisciente, a focalização externa e a narração heterodiegética granjeiam para a construção da personagem uma objectividade mais ou menos simulada, ou, pelo menos, um distanciamento em relação ao narrador e ao narratário».

<sup>235</sup> Cf. *Ibidem*, p. 304.

<sup>236</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Hansel e Gretel», p. 58.

<sup>237</sup> Cf. *Idem*, «Rapunzel», p. 264.

<sup>238</sup> Cf. *Idem*, «Hansel e Gretel», p. 53.

<sup>239</sup> Cf. *Idem*, «Rapunzel», p. 261.

Neste caso, o narrador mostra-se conhecedor do ambiente que rodeava esta família. Quanto a conhecimento prévio do futuro, produzindo uma prolepse, o narrador de «Hansel e Gretel» antecipa:

É que quando a Gretel lá estivesse dentro, ela fecharia a porta do forno, a pequena ficaria lá dentro a assa e ela comê-la-ia também<sup>240</sup>.

Relativamente ao narratário, este não participa na acção, está subentendido, e o narrador jamais o invoca nos dois contos em análise, sendo por isso reduzida a sua importância para a construção das nossas bruxas.

Por outro lado, existem passagens rápidas e não alternâncias marcadas entre a narração e os momentos descritivos, quer em «Hansel e Gretel», quer em «Rapunzel», como é mais típico do conto, e de que damos aqui um exemplo do primeiro conto citado:

Quando se aproximaram, viram que a casinha era de pão e coberta com um telhado feito de bolo doce [...] <sup>241</sup>.

Esta situação faz com que não haja passagens descritivas muito pormenorizadas da bruxa (ou de nenhuma outra personagem). As grandes pausas descritivas são típicas dos romances, não dos contos, cuja brevidade é típica<sup>242</sup>. E por isso vemos tanto em «Hansel e Gretel» como em «Rapunzel» uma aposta clara na caracterização indirecta da bruxa em aliança com breves retratos da bruxa da responsabilidade do narrador integrados em passagens cheias de acção. De facto, em «Hansel e Gretel», quando a descrição é utilizada, a sua extensão é reduzida e pouco pormenorizada, descrevendo-se um espaço físico e a personagem em simultâneo. O responsável pelas descrições é sempre o narrador, tornando a focalização tendencialmente fixa, uma vez que ele é um focalizador dominante. Esta situação é paralela a «Rapunzel» e enquadra-se no paradigma do conto<sup>243</sup>. Ilustre-se o que acaba de ser exposto:

De repente, abriu-se a porta e apareceu uma mulher tão velha como o mundo, apoiada a uma muleta<sup>244</sup>.

As feiticeiras têm os olhos vermelhos e não vêem ao longe, mas têm faro como animais e cheiram a aproximação dos homens<sup>245</sup>.

Em ambas as passagens, o narrador traça um retrato físico da bruxa, de sentido depreciativo, fornecendo informações que aproximam a personagem de um mundo maravilhoso na sua idade anormalmente avançada e animalidade iminente. Mas recordemos,

---

<sup>240</sup> Cf. *Idem*, «Hansel e Gretel», p. 60.

<sup>241</sup> Cf. *Ibidem*, p. 57.

<sup>242</sup> Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, pp. 251-252.

<sup>243</sup> Cf. *Ibidem*, p. 302.

<sup>244</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Hansel e Gretel», p. 58.

<sup>245</sup> Cf. *Ibidem*.



mais uma vez, a recepção primitiva destas características como algo de fantástico, isto é, como possíveis.

Descreve-se ainda a refeição diversificada que é servida pela bruxa às duas crianças:

Deu-lhes uma boa refeição, leite e uma omeleta com açúcar, maçãs e nozes<sup>246</sup>.

Na narrativa «Rapunzel», descreve-se pouco pormenorizadamente a torre onde a bruxa aprisiona a linda criança:

A bruxa trancou-a numa torre que havia na floresta, uma torre sem escada nem porta de entrada, só com uma janelinha<sup>247</sup>.

Note-se que o retrato físico da bruxa de «Hansel e Gretel» é reduzido, cingindo-se ao facto de ser uma mulher velha, apoiada numa muleta, de ter olhos vermelhos e vista nublada, de não ver ao longe, ter bom faro e mão descarnada. Todas estas características físicas reportam-nos para o estereótipo da bruxa. Quanto ao retrato psicológico, todo ele entronca em torno da falsidade e cinismo da personagem:

[...] ouviu-se então uma voz doce [...] Mas a gentileza da velha era fingida, pois não passava de uma velha feiticeira que tinha feito aquela casa para atrair criancinhas. Quando caía alguma em seu poder, matava-a, cozinhava-a e comia-a [...] Entrem e fiquem comigo que nada vos acontecerá<sup>248</sup>.

Por outro lado, trata-se de uma personagem que agia premeditadamente para consumir o canibalismo: «Quando caía alguma em seu poder, matava-a, cozinhava-a e comia-a»; «Quando estiver gordo, como-o»<sup>249</sup>.

Tal como em «Hansel e Gretel», também no conto «Rapunzel» a caracterização da bruxa é baseada em curtos retratos (da responsabilidade do narrador), desta feita mais psicológicos mas também na caracterização indirecta de tal personagem a partir das suas acções. No primeiro caso estão expressões ou frases como «velha bruxa»<sup>250</sup>; «uma feiticeira tão poderosa que todos morriam de medo dela»<sup>251</sup>; «com raiva que estava»<sup>252</sup> e «sorriso de zombaria»<sup>253</sup>. No segundo caso, estão frases como «a bruxa trancou-a numa torre»<sup>254</sup>; «ela arrastou a pobre Rapunzel»<sup>255</sup>; «deu-lhe muitas bofetadas»<sup>256</sup>; e «Ele com certeza vai me amar mais do que a velha Mãe Gretel»<sup>257</sup>. Como se pode deduzir pelas passagens anteriores, o

---

<sup>246</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>247</sup> Cf. *Idem*, «Rapunzel», p. 262.

<sup>248</sup> Cf. *Idem*, «Hansel e Gretel», p. 58.

<sup>249</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 58 e 59, respectivamente.

<sup>250</sup> Cf. *Idem*, «Rapunzel», p. 263.

<sup>251</sup> Cf. *Ibidem*, 261.

<sup>252</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>253</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>254</sup> Cf. *Ibidem*, 262.

<sup>255</sup> Cf. *Ibidem*, 264.

<sup>256</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>257</sup> Cf. *Ibidem*, p. 263.

retrato traçado pelo narrador aponta para características depreciativas, do foro psicológico, da bruxa.

A focalização como auxiliar da descrição da bruxa é sobretudo visual em «Hansel e Gretel»; no entanto, a focalização gustativa também está presente neste conto, pelas várias alusões à comida: «Cada um comeu um bocadito de pão»<sup>258</sup> ou «vai buscar água e cozinha uma coisa boa para o teu irmão»<sup>259</sup>. Na história «Rapunzel», o sentido mais convocado também é o da visão, observando-se assim o predomínio da focalização visual da bruxa. Tal como no conto anterior, a focalização gustativa também está presente nas referências à horta da bruxa: «um canteiro cheio de lindas alfaces»<sup>260</sup>. Julgamos que a aposta subsidiária na focalização gustativa da bruxa em ambos os contos não resulta de uma coincidência. O gosto está axiologicamente relacionado com a gula, um dos sete pecados mortais para a Igreja Católica. A sedução através da comida feita pela bruxa - o leite, uma omeleta com açúcar, maçãs e nozes e as alfaces para o casal - é uma forma de tornar demoníaca aquela personagem feminina.

No âmbito do discurso, este é predominantemente indirecto nos dois contos; no entanto, o discurso directo está presente, provando a importância da bruxa. Na primeira utilização do discurso directo em «Hansel e Gretel», os antólogos optaram por apresentar as intenções de duas personagens secundárias: a madrasta e o pai. Neste conto, a bruxa faz uso onze vezes do discurso directo. Ora, comparando com os protagonistas da história «Hansel e Gretel», que usaram por treze e sete vezes, respectivamente, o discurso directo, prova-se que os antólogos atribuíram um grande relevo à bruxa. O teor do discurso da feiticeira é inicialmente amistoso, de forma a atrair as suas duas vítimas. Contudo, exceptuando esta situação inicial, o discurso é maioritariamente agressivo e autoritário, muito dirigido a Gretel, a quem ordena a execução de uma série de tarefas domésticas. No conto «Rapunzel», o uso do discurso directo por parte da bruxa faz-se em sete falas, sendo pautado pela fúria, agressividade e malvadez. Denota-se assim que no primeiro conto o discurso directo é mais utilizado do que no segundo conto, ainda que o teor se mantenha idêntico.

Passando agora à acção dos contos em estudo, esta é linear, simples e muito concentrada, sendo uma única ao longo da diegese. No primeiro conto as acções atribuídas à bruxa são cantar; dar de comer às crianças; seguidamente, aprisionar Hansel; logo após, atribuir tarefas domésticas a Gretel; depois, verificar se Hansel já está gordinho; por último, tentar empurrar Gretel para o forno. Conclui-se com este levantamento que a bruxa é uma personagem bastante activa na diegese. Na segunda narrativa, a feiticeira propõe um acordo ao homem (trocar as alfaces pela futura criança daquele); em segundo lugar, reclama a menina; de seguida, leva e tranca Rapunzel na torre; depois canta para subir à torre; seguidamente, discute, corta o cabelo da filha e agride-a; logo após, arrasta Rapunzel para um local isolado na floresta; finalmente, arma uma cilada ao príncipe e este cai da torre

---

<sup>258</sup> Cf. *Idem*, «Hansel e Gretel», p. 55.

<sup>259</sup> Cf. *Ibidem*, 59.

<sup>260</sup> Cf. *Idem*, «Rapunzel», p. 261.

abaixo. Consta-se que as acções da feiticeira são relevantes e que esta é uma personagem muito activa. A sequência das acções é feita por encadeamento, ou seja, com uma lógica iminente, são narrativas fechadas, como é típico do conto popular, e apresentam introdução, desenvolvimento e desenlace. No caso de «Hansel e Gretel», a acção inicia com a localização espacial e a apresentação das personagens que constituem o núcleo familiar, não sendo ainda mencionada a bruxa:

Na orla de um bosque, vivia um pobre lenhador com a mulher e os dois filhos<sup>261</sup>.

No desenlace desta história conhecemos o destino dos protagonistas; no entanto, este é bastante curioso, pois a fórmula apresentada foge às utilizadas habitualmente nos contos:

Agora que o meu conto acabou, lá em baixo corre um ratito, quem o apanhar, pode fazer um grande, grande boné, com a sua pele<sup>262</sup>.

Em «Rapunzel» é utilizada a fórmula inicial mais frequente neste género de contos, «Era uma vez», obrigando o leitor a situar-se fora do tempo e espaço reais, transportando-o para um mundo de fantasia<sup>263</sup>. Esta fórmula também auxilia a construção da bruxa pois aquela torna mais natural o surgimento de personagens do fantástico-maravilhoso. É também bastante comum o desenlace suceder com um casamento e a felicidade eterna das personagens principais:

Então eles viajaram até ao reino dele onde ela se tornou sua esposa, e ficaram felizes e contentes para sempre<sup>264</sup>.

Contribuindo para esse final feliz, a bruxa sai derrotada num dos contos e é punida após confronto com o herói da história. No caso de «Hansel e Gretel», Gretel derrota a bruxa, empurrando-a para o forno; já no segundo conto, o destino daquela é desconhecido.

Façamos agora uma abordagem ao tempo. Na história «Hansel e Gretel», nem a localização, nem a duração cronológicas da história são definidas, havendo vagas alusões temporais. Predominam os índices temporais de carácter cíclico: «Um dia»<sup>265</sup>, «Amanhã, de madrugada»<sup>266</sup>, «era noite escura»<sup>267</sup> e «caminharam toda a noite»<sup>268</sup>. É de noite ou ao anoitecer que os acontecimentos têm lugar, evocando a marginalidade da bruxa. A noite guarda segredos imensos na sua penumbra, segredos e mistérios típicos do ambiente de uma

---

<sup>261</sup> Cf. *Ibidem*, p. 262.

<sup>262</sup> *Idem*, «Hansel e Gretel», p. 61.

<sup>263</sup> Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*, p. 86.

<sup>264</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Rapunzel», p. 265.

<sup>265</sup> Cf. *Idem*, «Hansel e Gretel», p. 53.

<sup>266</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>267</sup> Cf. *Ibidem*, p. 55.

<sup>268</sup> Cf. *Ibidem*.

história com bruxas. Os eventos diurnos não interessam tanto, daqui resultando uma anisocronia, de forma a reduzir a extensão da narrativa. Ilustremos com o seguinte exemplo:

Como já se tinham passado quatro semanas e Hansel continuava magro, a velha perdeu a paciência e não quis esperar mais. «Anda Gretel, gritou à menina, despacha-te e traz-me água. Magro ou gordo, amanhã mato Hansel e cozinheiro-o»<sup>269</sup>.

Curiosamente, este padrão temporal que associa a bruxa à marginalidade da noite não sucede no conto «Rapunzel». De facto, os índices temporais utilizados são os seguintes: «Dia após dia»<sup>270</sup>, «no lusco-fusco do entardecer»<sup>271</sup>, «passados dois ou três dias»<sup>272</sup>, «poucas semanas depois»<sup>273</sup>, «Dois anos se haviam passado»<sup>274</sup>, «certo dia»<sup>275</sup>, «no dia seguinte»<sup>276</sup>, «durante o dia»<sup>277</sup> e «durante muitos dias»<sup>278</sup>. Todos eles nos remetem, de igual modo, para um tempo cronológico vago, cíclico, com pouca precisão crónica. Mas a palavra dominante é “dia” e não *noite*. Foge a bruxa de «Rapunzel», neste aspecto, ao estereótipo da bruxa do conto maravilhoso e do imaginário popular, parecendo estar mais próxima do modelo feminino humano. Por outro lado, em ambos os contos as sequências narrativas seguem a sua ordem na história de forma a que não haja alterações na linha sequencial de tempo, e, por isso, a ordem cronológica dos eventos é respeitada.

A frequência temporal em ambas as narrativas é singulativa, uma vez que os eventos só são narrados uma vez, auxiliando deste modo a construção de uma narrativa breve. Também a bruxa é retratada de forma simples por este aspecto: quando ela é focada numa acção, esse facto não volta a ser mencionado.

Quanto ao espaço físico, observamos que em «Hansel e Gretel» e em «Rapunzel» a bruxa surge intimamente ligada ao espaço fechado. Assim, no primeiro conto, além da casa das crianças - «E quando os velhos adormeceram, levantou-se, vestiu o casaquito, abriu a porta e escapou-se lá para fora»<sup>279</sup> - , é na casa da bruxa que Hansel e Gretel vão estar encerrados durante a maior parte da narrativa: «E agarrou os dois pela mão e levou-os para casa»<sup>280</sup>. Em «Rapunzel», é na torre que a bruxa tranca a menina por largos anos. Aquele espaço é elevado e fica isolado, no meio da floresta, onde a bruxa pretendia que Rapunzel permanecesse, só, longe de tudo e de todos, aprisionando-a para que a pudesse manipular a seu belo prazer. Através do espaço físico, a personagem Rapunzel torna-se uma vítima às mãos da bruxa vilã. De resto, é neste espaço onde se desenrola a maior parte da acção, tal

---

<sup>269</sup> Cf. *Ibidem*, p. 59.

<sup>270</sup> Cf. *Idem*, «Rapunzel», p. 261.

<sup>271</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>272</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>273</sup> Cf. *Ibidem*, p. 262.

<sup>274</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>275</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>276</sup> Cf. *Ibidem*, p. 263.

<sup>277</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>278</sup> Cf. *Ibidem*, p. 264.

<sup>279</sup> Cf. *Idem*, «Hansel e Gretel», p. 54.

<sup>280</sup> Cf. *Ibidem*, p. 58.

como em «Hansel e Gretel», a maior parte da acção desenrola-se na casa da bruxa, devido à opressão desta última.

Há também um espaço físico aberto em ambos os contos, a floresta, todavia tipificado como um espaço de aprisionamento, de opressão, e por isso, próximo de um espaço fechado. Em «Hansel e Gretel», os irmãos saem de casa «mas cada vez mais se embrenhavam mais no bosque»<sup>281</sup>. Além da dinâmica de movimento imposta pela madrasta e pelo pai aos protagonistas Hansel e Gretel, também a bruxa obriga a deslocações involuntárias no espaço, o que a torna aos olhos do leitor uma personagem autoritária e má. É de notar que as crianças vão de um espaço fechado, a casa de onde partiram, para outro, a casa da bruxa. É nos espaços fechados que Hansel e Gretel são dominados por personagens maléficas: primeiro a madrasta, depois a bruxa. Os espaços estão bem definidos; porém, a casa da bruxa é a que detém um estatuto privilegiado em termos de descrição, não sendo esta exaustiva. Há alusão ao exterior da casa, feita de pão, com um telhado de bolo doce e janelas feitas de açúcar caramelizado<sup>282</sup>. Sublinha-se a relação existente entre estas crianças famintas, estando neste momento perante uma imagem tão atraente e tentadora. Existem ainda duas referências ao seu interior: a cozinha, onde Gretel é coagida pela bruxa a cozinhar para fazer engordar Hansel, e o estábulo, espaço destinado ao aprisionamento de Hansel<sup>283</sup>. Destaca-se a alusão ao forno, único objecto referenciado no interior da casa<sup>284</sup>. É um forno de onde saem chamas, com uma porta de ferro, ideal para assar algo ou alguém e onde acabará por morrer a feiticeira. Os espaços físicos são referidos de forma a destacar a opressão exercida pela bruxa sobre as duas crianças. Em «Rapunzel», a fase final da narrativa desenrola-se num local deserto da floresta, onde Rapunzel é abandonada pela bruxa. Neste conto, a dinâmica de espaços também surge associada à bruxa, uma vez que a diegese inicia em termos de espaço físico na casa dos pais de Rapunzel, passando, de seguida, para a horta da feiticeira, deslocando-se esta para a floresta, onde encerra a menina numa torre. A descrição destes espaços físicos - a horta da bruxa e a torre na floresta - é breve e só tem em conta aspectos exteriores, estando ausentes as descrições dos interiores, no que difere, portanto, do conto «Hansel e Gretel»:

[...] havia uma janelinha que dava para uma linda horta repleta das mais adoráveis flores e hortaliças<sup>285</sup>.

A bruxa trancou-a numa torre que havia na floresta, uma torre sem escada e nem porta de entrada, só com uma janelinha<sup>286</sup>.

Considerem-se, de igual modo, os espaços sociais associados à personagem em análise. Quer na narrativa «Hansel e Gretel» quer em «Rapunzel», o espaço social da bruxa é restrito, porventura em função do isolamento dos espaços físicos onde aquela se move: uma casa

---

<sup>281</sup> Cf. *Ibidem*, p. 57.

<sup>282</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>283</sup> Cf. *Ibidem*, p. 59.

<sup>284</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>285</sup> Cf. *Idem*, «Rapunzel», p. 261.

<sup>286</sup> Cf. *Ibidem*, p. 262.

isolada no meio da floresta no primeiro conto; uma casa com um muro enorme no segundo. Este será então o espaço social da bruxa: o isolamento. Quanto ao espaço psicológico da bruxa, o narrador de «Hansel e Gretel» não investiu muito neste aspecto. No entanto, detectam-se dois diálogos interiores da bruxa que sugerem malícia, desumanidade e astúcia: «teve um riso mau e disse sardonicamente: “Estes já não me escapam”» - «murmurou para si: “vão ser um rico petisco”». Nestas passagens, apontam-se características canibalescas da bruxa, logo, uma crueldade extrema. Na narrativa «Rapunzel», o narrador não recorreu a diálogos interiores, e as características psicológicas da personagem são sugeridas pelo próprio narrador. Qual o significado do pouco investimento narrativo na construção do espaço psicológico da bruxa destes contos? Que se trata de uma personagem linear, sem profundidade psicológica, animalésca na sua maldade, pouco dada ou permissível a sentimentos. Há, em suma, uma correlação entre a solidão e a malvadez da personagem-alvo (espaço psicológico) e a sua marginalidade (espaço social).

Resta-nos analisar a forma como as outras personagens dos contos populares em estudo que não a bruxa intervêm na construção desta. No caso de «Hansel e Gretel», no que diz respeito ao relevo narrativo, as crianças assumem o papel de protagonistas, tendo em conta que é em seu redor que a história se desenrola. Como personagens secundárias, temos a considerar o pai, a madrasta de Hansel e de Gretel e ainda a bruxa, que acaba por ter mais relevo do que os parentes das crianças. Na narrativa «Rapunzel», a protagonista é a que dá nome ao conto, e as personagens secundárias são o casal vizinho da feiticeira, a bruxa e o príncipe. Neste conto, a bruxa e o príncipe, apesar de personagens secundárias, têm também um maior relevo na diegese. Em ambos os casos, vemos que outras personagens tiram o protagonismo diegético à bruxa, que, todavia, não deixa de ser uma personagem muito influente no desencadear ou no desenrolar dos acontecimentos. Isto é, no que concerne ao relevo, na narrativa «Hansel e Gretel», a bruxa é apresentada como personagem secundária, mas também uma antagonista que entra em confronto com os protagonistas Hansel e Gretel. Com a finalidade de atribuir um maior relevo à bruxa, nesta narrativa é-lhe dado o privilégio do uso do discurso directo e ainda o direito ao diálogo interior, facto que faz com que se evidencie como personagem. No conto «Rapunzel», apesar de a bruxa ser também apelidada com um nome próprio - Gretel - tal não a torna uma protagonista. Tal como em «Hansel e Gretel», a bruxa de «Rapunzel» é antagonista, defrontando-se com a protagonista, sua filha Rapunzel, e com outra personagem secundária, o príncipe. Apesar de mais limitado do que no conto anterior, a bruxa beneficia do uso de discurso directo; porém, não se evidenciam monólogos interiores.

A designação das personagens na história «Hansel e Gretel» é onomástica no caso das crianças, usando-se somente o nome próprio dos protagonistas. As restantes personagens designadas categorialmente: o pai das crianças é o «pobre lenhador», a sua esposa é referida como a mulher do lenhador ou a madrasta das crianças. A bruxa é apelidada de «uma mulher

velha»<sup>287</sup>, «a velha»<sup>288</sup>, «a feiticeira»<sup>289</sup>, sublinhando-se assim a faixa etária da bruxa. No conto «Rapunzel», a designação da protagonista é onomástica, atribuindo-se a esta personagem um nome próprio. Mas aqui a feiticeira também tem direito a um nome próprio, Gretel: Rapunzel refere-se por uma vez a «Mãe Gretel»<sup>290</sup>, quando se dirige à bruxa. As restantes personagens são designadas categorialmente: «um homem e uma mulher»<sup>291</sup> e «o filho do rei»<sup>292</sup> ou «o jovem príncipe»<sup>293</sup>. Constatamos que os antólogos atribuíram tanto relevo à protagonista como à feiticeira, designando-as pelo seu nome próprio, e isso é uma diferença importante entre a bruxa de «Rapunzel» e a bruxa de «Hansel e Gretel».

Por outro lado, as bruxas destes contos são personagens individuais, mas também personagens planas ou tipos, tendo pouca profundidade, ao não revelarem vida interior para lá da sua inalterável maldade: são muito previsíveis na astúcia, sendo capazes de cometer actos atrozes.

## 2.4. Análise axiológica

Os processos linguísticos, retóricos e narratológicos por si só não são suficientes para construir uma personagem<sup>294</sup>, já que é imprescindível que esta seja dotada de valores ideológicos. A imagem da personagem construída pelo leitor baseia-se não só em estímulos textuais como também nos valores que este associa ao mundo que o rodeia. O conjunto de valores de uma sociedade designa-se axiologia. Diz Cristina Vieira: «A axiologização designa o sistema formado por todos os fenómenos ideológicos construtivos da personagem romanesca»<sup>295</sup>. Existem três macro-processos axiológicos que estão na base da construção de uma personagem: a modalização predicativa, a avaliação normativa e a anomização. A primeira consiste na atribuição de valores modais a personagem, associados às suas acções, como o saber, o fazer, o poder, o querer, entre outras, desencadeando estas avaliações negativas, ou positivas dessa mesma junto do leitor<sup>296</sup>. Cristina Vieira identificou, com base em Greimas e Courtés, sete modalizações predicativas, desde a veridictória (ligada à dicotomia ser/parecer) até à alética (ligada ao verbo ser). O segundo processo, a avaliação normativa, «consiste na comparação entre um acto ou um estado de uma personagem e uma norma»<sup>297</sup>, seja esta tecnológica, estética, ético-política ou linguística<sup>298</sup>. O terceiro e último

---

<sup>287</sup> Cf. *Idem*, «Hansel e Gretel», p. 58.

<sup>288</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>289</sup> Cf. *Ibidem*, p. 59.

<sup>290</sup> Cf. *Idem*, «Rapunzel», p. 263.

<sup>291</sup> Cf. *Ibidem*, p. 261.

<sup>292</sup> Cf. *Ibidem*, p. 262.

<sup>293</sup> Cf. *Ibidem*, p. 263.

<sup>294</sup> Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 350.

<sup>295</sup> Cf. *Ibidem*, p. 359.

<sup>296</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 360-361.

<sup>297</sup> Cf. *Ibidem*, p. 379.

<sup>298</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 384-402.

macro-processo refere-se a uma tentativa de desconstrução axiológica da personagem, pois nem a valoriza nem a desvaloriza<sup>299</sup>.

No âmbito da modalização predicativa da bruxa, a de «Hansel e Gretel» é sujeita a uma modalização veridictória<sup>300</sup> na abordagem inicial que aquela faz a Hansel e a Gretel, isto é, o texto aplica o valor modal ser a um predicado de estado:

Meus queridos, quem vos trouxe aqui? Entrem e fiquem comigo que nada de mal vos acontecerá<sup>301</sup>.

Verificamos aqui a utilização da falsidade no encobrimento hipócrita que a personagem faz das suas verdadeiras intenções, que passam por raptar as crianças, mantê-las em cativeiro e posteriormente comê-las. Porém, mais adiante na história, o narrador expressa inequivocamente que afinal aquela não era uma gentil velhinha mas sim uma malvada feiticeira. Esta declaração do narrador inicia a projecção do carácter hipócrita da personagem ao leitor que tem interiorizada a noção de que a hipocrisia e a mentira são valores reprováveis. Em «Rapunzel», também se faz uso deste procedimento no momento em que a feiticeira promete aos pais biológicos de Rapunzel que cuidará bem da menina e será uma mãe zelosa:

Eu serei muito boa para ela, e tão cuidadosa quanto qualquer mãe<sup>302</sup>.

É óbvio que a personagem está a mentir, talvez com o intuito de descansar o casal que lhe dará a sua filha. No entanto, o leitor conclui que sendo uma personagem que se socorre da mentira deverá lograr a sua reprovação.

Há ainda a apontar a modalização potestativa, que corresponde à regência de um enunciado de acção pelo valor modal «poder»<sup>303</sup> e que consiste num (não) poder fazer»<sup>304</sup>. Na narrativa «Hansel e Gretel», é visível que a personagem em estudo é soberana, livre e independente, uma vez que mora sozinha, isolada numa casa da floresta. Ela está construída sob o signo da modalidade do poder fazer, isto é, da liberdade; porém, a bruxa suscita polémica e aversão por parte do leitor e do narrador pela forma como gere o seu poder fazer, a sua liberdade, a maltratar criancinhas, acto social e eticamente condenável:

Mas a gentileza da velha era fingida, pois não passava de uma malvada feiticeira que tinha feito aquela casa de pão para atrair criancinhas. Quando caía alguma em seu poder, matava-a, cozinhava-a e comia-a<sup>305</sup>.

---

<sup>299</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 345-447.

<sup>300</sup> Esta aplicação «origina quatro modalidades que lexicalizam quatro tipos de relações ser/parecer: a verdade, a mentira, a falsidade e o segredo». Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 361.

<sup>301</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Hansel e Gretel», p. 58.

<sup>302</sup> Cf. *Idem*, «Rapunzel», p. 262.

<sup>303</sup> Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, pp. 370-372.

<sup>304</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>305</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Hansel e Gretel», p. 58.



Na narrativa «Rapunzel» ocorre a mesma situação. A feiticeira é uma solitária, uma vez que não se lhe conhece família. Vive isolada numa casa com uma linda horta. Revelará ainda ser manipuladora e autoritária, traços que só a modalização potestativa da liberdade pode imprimir a uma personagem. Por conseguinte, a avaliação axiológica negativa das bruxas de «Rapunzel» e «Hansel e Gretel» é despoletada por três modalizações predicativas: a modalização veridictória ligada à falsidade e a modalização potestativa da liberdade em aliança com as modalizações factitivas (levar a fazer)<sup>306</sup> da intervenção e do impedimento, uma vez que as bruxas utilizam a sua liberdade para obrigar Hansel e Rapunzel a estarem fechados em gaiolas ou torres altas (impedindo-lhes a sua liberdade e felicidade) e ainda Gretel a fazer uma série de trabalho doméstico sob coação (intervenção).

Quanto ao processo de avaliação normativa, e no que diz respeito à instância avaliadora<sup>307</sup>, a bruxa de «Hansel e Gretel», como se pode ver no trecho abaixo transcrito, está sempre sujeita a avaliação normativa narratorial<sup>308</sup>, uma vez que esta tem como fonte o narrador:

Mas a gentileza da velha era fingida, pois não passava de uma malvada feiticeira que tinha feito aquela casa de pão para atrair criancinhas. Quando caía alguma em seu poder, matava-a, cozinhava-a e comia-a; era um grande dia de festa para ela<sup>309</sup>.

É patente no excerto a avaliação pejorativa que o narrador faz da personagem, observando que é uma mulher fingida, malvada, capaz de maltratar e devorar criancinhas. Deste modo, o narrador vai projectar no leitor uma ideia negativa da mulher. No segundo conto, a avaliação narratorial também se verifica, havendo uma passagem em que o narrador tece considerações negativas sobre o terror suscitado por esta personagem:

Pertencia a uma feiticeira tão poderosa que todos morriam de medo dela<sup>310</sup>.

A avaliação normativa leitora<sup>311</sup> também é gerada em ambos os contos. É feita pelo leitor através do seu processo interpretativo, tendo em conta não só os seus valores axiológicos como também as informações sub-reptícias que o narrador vai fornecendo ao longo do texto, quer sejam de carácter físico ou psicológico. Em «Hansel e Gretel», é dito que «os meninos apanharam um tal susto que deixaram cair o que tinham nas mãos»<sup>312</sup>. Aqui, o autor dá a informação, ainda que camuflada, da aparência repugnante da bruxa. Na história «Rapunzel», o narrador indica que a bruxa faz um sorriso de zombaria. Aqui, o narrador é

---

<sup>306</sup> Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 368.

<sup>307</sup> Cf. *Ibidem*, p. 380.

<sup>308</sup> Para a terminologia «avaliação normativa narratorial», cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 380.

<sup>309</sup> Cf. *Ibidem*, p. 58.

<sup>310</sup> Cf. *Idem*, «Rapunzel», p. 261.

<sup>311</sup> É a avaliação feita pelo leitor no acto de leitura. Ocorre em qualquer narrativa. Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 380.

<sup>312</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Hansel e Gretel», p. 58.

bem mais explícito, apontando directamente uma característica psicológica da feiticeira, o sarcasmo.

Entretanto, o processo de avaliação normativa das personagens ocorre também a outro nível, o temático, que Cristina Vieira teorizou com base em Philippe Hamon e o seu *Texte et Idéologie*: a avaliação tecnológica (saber ou não saber fazer), a avaliação linguística (saber ou não dizer/falar), a avaliação estética (saber ou não apreciar) e a avaliação ético-política (saber ou não ser, saber ou não viver em sociedade)<sup>313</sup>. A avaliação técnica não é salientada nos contos em questão.

Quanto à avaliação linguística da bruxa, começemos pela forma de tratamento entre as personagens do conto «Hansel e Gretel». Constata-se que a bruxa só entra em diálogo com Gretel, tratando-a por “tu”, sendo aplicado neste caso, o processo do tuteamento<sup>314</sup>:

Mete-te lá dentro e vê se a temperatura já está boa para meter o pão<sup>315</sup>.

Não consideramos que, pelo facto de a feiticeira tratar Gretel por «tu», haja um grande grau de intimidade. Esta forma de tratamento revela um tique de autoritarismo por parte da bruxa, é um sinal de falsa aparência. Nesta narrativa, a única personagem que se dirige directamente à feiticeira é Gretel: «Não sei como hei-de entrar lá dentro, como é que faço?»<sup>316</sup>. Nesta breve frase não podemos concluir qual a forma de tratamento usada por Gretel em relação à bruxa; no entanto, depreendemos que seja com algum distanciamento, usando a forma de tratamento «você». Esta situação leva-nos a pensar que existe divergência ideológica entre estas duas personagens: uma é a dominadora, a outra, a dominada.

No conto «Rapunzel», o tratamento da bruxa face às restantes personagens é mais variado. Verifica-se o uso familiar «você» na forma como se dirige ao camponês: «Você terá de me entregar a criança que sua esposa porventura gerar»<sup>317</sup>. Mas o mesmo tratamento é dedicado ao príncipe: «Para você, Rapunzel está perdida»<sup>318</sup>. Quer isto significar que a bruxa se considera acima de quaisquer hierarquias sociais, desrespeitando a deferência devida à nobreza habitual em contos deste tipo. Contudo, é o uso do tuteamento que se verifica na forma como se dirige à protagonista: «Pensei que te havia escondido de todo o mundo»<sup>319</sup>. O emprego da segunda pessoa do singular evidencia o grau de intimidade entre a feiticeira e a sua filha. Podemos ainda ler nas entrelinhas laivos de autoritarismo da bruxa em relação a Rapunzel. É curioso notar que todas as personagens, quer no primeiro, quer no segundo conto, se dirigem à bruxa com algum distanciamento, utilizando a forma de tratamento familiar «você», mostrando alguma divergência ideológica entre a bruxa e as personagens que a rodeiam, sendo ela a soberana e os restantes, os subordinados.

---

<sup>313</sup> Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, pp. 384-402.

<sup>314</sup> Fórmula de tratamento, uso da 2ª pessoa do singular. Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 395.

<sup>315</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Hansel e Gretel», pp. 59-60.

<sup>316</sup> Cf. *Ibidem*, p. 60.

<sup>317</sup> Cf. *Idem*, «Rapunzel», p. 262.

<sup>318</sup> Cf. *Ibidem*, p. 264.

<sup>319</sup> Cf. *Ibidem*.

A avaliação estética da bruxa é fundamental em ambos os contos: ela tem a mão descarnada, é velha e tem olhos nublados, ou seja, a avaliação estética a que ela é sujeita desvaloriza-a. As preferências da bruxa no primeiro conto são a poesia, uma vez que ela profere uma rima para atrair as criancinhas em «dentada, dentadinha, quem come a minha casinha?»<sup>320</sup>. No segundo conto é o canto a arte a que a bruxa se dedica. Este facto poderá ser notado no momento em que aquela canta para que a filha lhe lance as madeixas de cabelo a fim de a feiticeira subir. Mas este gosto não abona a favor da bruxa.

Por fim, a avaliação ético-política da bruxa é fundamental em «Rapunzel» e em «Hansel e Gretel», sendo essa, aliás, a dominante avaliativa. E isto porquê? Com o objectivo de a sujeitar à vilanização<sup>321</sup>, para construir esta personagem com características muito negativas, diz Cristina Vieira<sup>322</sup>. Como vilã da história ou figura oponente encontramos a bruxa. É ela que se opõe num pólo axiológico aos heróis do conto. A figura da bruxa surge como contra-poder, na qualidade de antagonista das personagens caracterizadas como vítimas ou inocentes, sejam as crianças de «Hansel e Gretel», seja a bebé Rapunzel submetida a um longo cativo. Várias frases ou expressões a que nos escusamos aqui de repetir, por já terem sido anteriormente referidas na análise dos processos narrativos, remetem para uma avaliação negativa destas bruxas ao nível do seu comportamento em sociedade (vivência que, aliás, rejeitam).

O confronto com o herói é, pois, o processo mais básico da construção de um vilão<sup>323</sup>, e na história «Hansel e Gretel» este surge quase no final da diegese. A feiticeira arquitecta o plano de empurrar e fechar Gretel dentro do forno, sendo a bruxa derrotada no confronto com a jovem. No caso do conto «Rapunzel», também existe o confronto com a protagonista, a quem a bruxa maltrata. Depois de Rapunzel informar a Mãe Gretel de que o príncipe a viria buscar, a feiticeira agride a filha, dando-lhe bofetadas na cara, cortando o seu lindo cabelo e arrastando a jovem pela floresta. Abandona-a, por fim, num local ermo.

Como já referimos anteriormente, a bruxa vive sozinha num local isolado. É, pois, uma figura ostracizada. Esta é outra das marcas que distingue os vilões<sup>324</sup>. Mas o isolamento deve-se ao preconceito manifestado pela sociedade ao longo dos tempos em relação a este tipo de mulher. No primeiro conto, a bruxa vive numa cabana, isolada na floresta. Vladimir Propp afirma que a cabana tem um lugar específico no conto: é um obstáculo na intriga. É aqui que o herói passa por uma prova<sup>325</sup>. Também na cabana (a casa do bosque), Hansel e Gretel escapam ao destino de serem queimados e devorados pela feiticeira. O leitor poderá deduzir que não é uma pessoa sociável por viver sozinha e ser detentora de um carácter pouco recomendado. A propósito da casa da floresta, Bruno Bettelheim, em *Psicanálise do Conto de Fadas*, refere que a casa paterna na orla da floresta e a casa fatídica da mesma

---

<sup>320</sup> Cf. *Idem*, «Hansel e Gretel», p. 58.

<sup>321</sup> Cf. O termo e conceito *apud* Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 427.

<sup>322</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>323</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>324</sup> A ostracização do vilão é um procedimento típico da vilanização da personagem, indica Cristina Costa Vieira *apud* *A Construção da Personagem Romanesca*, *Ibidem*.

<sup>325</sup> Cf. Vladimir Propp, *Morfologia do Conto*, p. 216.

floresta são, a nível inconsciente, «dois aspectos da casa paterna: o consolador e o frustrativo»<sup>326</sup>. Em «Rapunzel», constatamos a mesma situação. A feiticeira vive sozinha, numa casa com uma bela horta, o que revela mais uma vez que é uma mulher posta à margem pela sociedade, ostracizada. Mais tarde, isola também a sua filha numa torre afastada, no meio da floresta.

A multiplicação internormativa negativa concordante, isto é, a depreciação constante de uma personagem ao longo de uma narrativa<sup>327</sup>, é outro processo usado na construção de vilões. Na história «Hansel e Gretel», notam-se diversas alusões depreciativas em relação à bruxa, ao longo da diegese por duas instâncias avaliativas:

Mas a gentileza da velha era fingida, pois não passava de uma malvada feiticeira que tinha feito aquela casa de pão para atrair criancinhas. Quando caía alguma em seu poder, matava-a, cozinhava-a e comia-a; era um grande dia de festa para ela. As feiticeira têm os olhos vermelhos e não vêem ao longe, mas têm faro como os animais e cheiram a aproximação dos homens. Quando Hansel e Gretel chegaram perto da casa, teve um riso mau e disse sardonicamente: «Estes já não me escapam»<sup>328</sup>.

Gretel correu direitinha para Hansel, abriu a porta do pequeno estábulo e gritou: «Hansel, estamos livres, a velha feiticeira morreu»<sup>329</sup>.

Nesta passagem podemos observar as expressões depreciativas imputadas à bruxa, não só pela instância avaliativa do narrador, «cuja idoneidade é raramente posta em causa pelo leitor»<sup>330</sup>, como também pela personagem Gretel, que exprime o seu repúdio pela bruxa, além da sua alegria por se ter salvo daquela feiticeira maléfica. O mesmo processo é usado em «Rapunzel», assinalando o narrador e a personagem Rapunzel várias depreciações em relação à feiticeira:

O marido, apavorado que estava, prometeu tudo que ela lhe pedira, e carregou toda alface que sua mulher desejava<sup>331</sup>.

Mas na janela aberta não encontrou a sua querida Rapunzel e sim uma bruxa malvada que olhou para ele com olhos cruéis e maliciosos<sup>332</sup>.

Eu não terei de sustentar uma carga tão pesada como a sua por muito tempo, Mãe Gretel, pois o filho do rei logo virá me buscar<sup>333</sup>.

A explicitação da negatividade axiológica da personagem, através de um comentário credível, é outro dos processos inscritos nestes contos de forma a construírem a vilã em causa. No conto «Hansel e Gretel», o narrador refere-se à bruxa como uma «malvada

---

<sup>326</sup> Cf. Bruno Bettelheim, *Psicanálise do Conto de Fadas*, p. 208.

<sup>327</sup> Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 430.

<sup>328</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Hansel e Gretel», p. 58. Sublinhado nosso.

<sup>329</sup> Cf. *Ibidem*, p. 60. Sublinhado nosso.

<sup>330</sup> Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 430.

<sup>331</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Rapunzel», p. 262. Sublinhado nosso.

<sup>332</sup> Cf. *Ibidem*. Sublinhado nosso.

<sup>333</sup> Cf. *Ibidem*, p. 264. Sublinhado nosso.

feiticeira»<sup>334</sup>, reforçando assim o seu carácter malvado. Na história «Rapunzel», ocorre a mesma situação: o narrador apelida a bruxa de «feiticeira poderosa» e «bruxa malvada»<sup>335</sup>, o que explicita inequivocamente os traços negativos da feiticeira, contribuindo uma vez mais para a construção de uma personagem com um perfil negativo.

Evidenciamos outro aspecto a ter em conta na construção da nossa vilã, a argumentação antimodelo. Este processo retórico põe a nu os padrões erróneos defendidos pela personagem<sup>336</sup>. Assim, nas frases «Estes já não me escapam» ou «Quando estiver gordo, como-o»<sup>337</sup>, estão manifestos comportamentos errados como o rapto e o canibalismo. Em «Rapunzel», o uso da argumentação antimodelo também se verifica em «Pois vai pagar caro por isso» ou «o gato a levou embora e também pretende arrancar os seus olhos»<sup>338</sup>. O discurso da feiticeira, mais uma vez, vai no sentido de manter o desvio à norma e de manifestar comportamentos desajustados, típicos desta figura, como ameaçar pessoas e agredi-las verbal e fisicamente.

O último processo axiológico utilizado com o fim de vincar a bruxa como vilã é a sua condenação<sup>339</sup> final, no desenlace da história:

A velha dava urros medonhos, mas Gretel salvou-se e a feiticeira ardeu inteirinha<sup>340</sup>.

Nesta narrativa, o final trágico da bruxa foi arder nas chamas do seu próprio forno, exprimindo-se desta forma a condenação dos valores da vilã. Bruno Bettelheim diz a este respeito:

Nos contos de fadas, como na vida, o castigo é somente uma dissuasão limitada para o crime. A convicção de que o crime não compensa é uma dissuasão muito mais eficaz, e é por isso que nos contos de fadas os maus perdem sempre<sup>341</sup>.

O autor exprime o simbolismo que rodeia os contos de fadas no que diz respeito à condenação de um crime, sendo o infractor sempre punido, neste caso, a bruxa. A condenação ao fogo corresponde, por um lado, à punição católica dos pecadores ao Inferno, medievalmente identificado como um local cheio de caldeirões a arder, e à punição habitual de bruxas em autos-de-fé históricos. Em «Rapunzel», a feiticeira não “beneficia” de um final trágico, não sendo submetida a uma condenação: após o confronto com o príncipe, desaparece da narrativa sem deixar rasto.

---

<sup>334</sup> Cf. *Idem*, «Hansel e Gretel», p. 58.

<sup>335</sup> Cf. *Idem*, «Rapunzel», p. 264.

<sup>336</sup> Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, pp. 429-433.

<sup>337</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Hansel e Gretel», pp. 58 e 59, respectivamente.

<sup>338</sup> Cf. *Idem*, «Rapunzel», pp. 261-264, respectivamente.

<sup>339</sup> Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 433.

<sup>340</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Hansel e Gretel», p. 60.

<sup>341</sup> Cf. Bruno Bettelheim, *Psicanálise dos Contos de Fadas*, p. 17.

## 2.5. Análise semiótico-contextual

Para que se compreenda a construção de uma personagem é necessário enquadrá-la num contexto intra e extra-linguístico, isto é, atentar em factores internos e externos à obra que influenciam a produção e a recepção daquele, que poderão ir desde o perfil sócio-económico e sociocultural dos interlocutores, incluindo suas crenças e conhecimentos passando pela conjuntura histórico-ideológica<sup>342</sup>.

Um dos processos semiótico-contextuais que influencia a criação de uma personagem é a macro-planificação<sup>343</sup> do texto literário, intentado constituir uma asserção, um pedido, um aviso ou uma tese. Cada diferente intencionalidade da obra arrasta consigo diferentes formas de construir as personagens. Cristina Vieira enumera no seu ensaio as intencionalidades que presidem à construção de uma personagem romanesca: «catarse pessoal, denúncia testemunhal de injustiças, vingança sobre outro autor, encómio, análise da sociedade, defesa de uma tese, mudança da *praxis* social, criação de um mundo onírico, transformação de regras compositivas, continuação de uma série romanesca, necessidades económicas e desejo de fama»<sup>344</sup>. Após apreciação das mesmas, e ainda que estas intencionalidades fossem analisadas pela ensaísta em contexto romanesco, parece-nos possível verificar que nos contos populares em estudo estão combinadas duas delas: a criação de um mundo fantástico e a defesa de uma tese. Ambas as intenções estão profundamente ligadas à personagem da bruxa: o fantástico serve para divertir, para distrair nos serões em família das canseiras de longas jornadas de trabalho (atente-se ao contexto histórico em que inicialmente estes contos circularam, o povo da Idade Média); a vilania da bruxa serve para servir de aviso à necessidade de resistir às tentações da gula ou da avareza, de estar atento à falsidade. «Ensinar e deleitar» era o preceito clássico para a literatura desde a Antiguidade Clássica (vide Horácio) e assim permanece para a literatura popular com raízes na Idade Média.

Como já referimos, para que uma personagem seja verosímil, é necessário ter em conta factores extra-textuais. Assim sendo, o contexto histórico-cultural em que a obra nasce e circula deverá ser tido em conta. Jacob e Wilhelm Grimm publicaram a sua antologia de contos populares, *Contos Infantis e do Lar* (1814), em plena época do Romantismo. No plano da literatura e das artes em geral, os literatos oitocentistas abriram novas relações com o sujeito leitor infantil<sup>345</sup>. Efectivamente, não é tão descabido afirmar-se que o século XIX descobriu a criança. Descobriu-a como um ser que precisa de cuidados específicos para a sua formação, logo, surge uma maior preocupação com a literatura que esta lê. Ao mesmo tempo,

---

<sup>342</sup> Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*, p. 78.

<sup>343</sup> É uma macroestrutura do texto que o desdobra quanto ao seu conteúdo global. Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 477.

<sup>344</sup> Cf. *Ibidem*, p. 480.

<sup>345</sup> Cf. Nelly Novaes Coelho, *Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil*, São Paulo, Quíron, 3ª edição, 1985, p.109.

o Romantismo foi estimulado pela redescoberta da Idade Média<sup>346</sup>, quando as antigas tradições conservavam ainda toda a sua força. Tendo em conta que a primeira antologia dos irmãos Grimm foi criada por relatos de histórias do povo, é natural que estivessem peçadas de histórias muito vincadas à cultura e valores da Idade Média, contendo histórias de bruxas com características físicas e psicológicas repugnantes e maléficas. Lembremo-nos da bruxa «tão velha como o mundo» com «mão descarnada»<sup>347</sup> de «Hansel e Gretel». Propp refere que existe uma ligação íntima entre a imagem física da bruxa e a morte. A bruxa é receada porque ela lembra a morte. Quanto à «vista nublada»<sup>348</sup>, o mesmo autor defende que a cegueira da feiticeira tem um significado de monstruosidade, representa a obscuridade<sup>349</sup>.

Levanta-se uma questão na primeira narrativa: porquê a utilização de uma madrasta para Hansel e Gretel e não uma mãe biológica? A identificação daquela parente como madrasta é inequívoca na narrativa:

As duas crianças [...] ouviram tudo o que a madrasta disse ao pai<sup>350</sup>.

Zack Zipes aborda esta questão e levanta a hipótese de tal acontecer porque no século XIX muitas mulheres da classe trabalhadora morriam no parto, ficando inúmeros homens viúvos com filhos para criar, o que levava a que houvesse grande número de madrastas<sup>351</sup>. Bruno Bettelheim refere que, por um lado, o conto de fadas leva em consideração a natureza de, por vezes, se ver na mãe uma madrasta maldosa<sup>352</sup>, e, por outro, «ajuda também a criança a não ficar destroçada pela perversidade de sua mãe»<sup>353</sup>. Em «Rapunzel», dá-se uma circunstância não idêntica mas em parte similar: a protagonista é entregue pelos pais biológicos à feiticeira, que passa a ser não a sua madrasta, mas a sua mãe adoptiva. Veja-se a passagem:

Eles foram então obrigados a entregar a criança, que a bruxa levou embora imediatamente<sup>354</sup>.

Dá-se aqui também um afastamento dos pais biológicos, típico dos contos maravilhosos. Vladimir Propp refere-se a este afastamento como a primeira função que se segue à abertura de um conto maravilhoso<sup>355</sup>. Bruno Bettelheim salienta que estas narrativas têm muito a oferecer à criança, que se prepara para enfrentar o mundo sozinha, mostrando que os seus

---

<sup>346</sup> Cf. *História Universal*, vol. 16, *O Impacto da Revolução Francesa*, Madrid, Editorial Salvat, , 2005, p. 449.

<sup>347</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Hansel e Gretel», pp. 58 e 59, respectivamente.

<sup>348</sup> Cf. *Ibidem*, p. 58.

<sup>349</sup> Cf. Vladimir Propp, *Morfologia do Conto*, p. 99.

<sup>350</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Hansel e Gretel», p. 54.

<sup>351</sup> Cf. Jack Zipes, *Happily Ever After: fairy tales, children, and the culture industry*, New York, Routledge, 1997, p. 49.

<sup>352</sup> Cf. Bruno Bettelheim, *Psicanálise do Conto de Fadas*, p. 92.

<sup>353</sup> Cf. *Ibidem*, p. 91.

<sup>354</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Rapunzel», p. 262.

<sup>355</sup> Cf. Vladimir Propp, *Morfologia do Conto*, p. 68.

medos são injustificados<sup>356</sup>. Esta consideração conduz-nos ao papel da criança no mundo em que circulavam inicialmente estes contos.

Note-se que não é visível no conto «Hansel e Gretel» a intenção do antólogo em analisar a sociedade do século XIX, e muito menos do autor (incógnito) em analisar as condições sociais do seu tempo. O que acontece é que estas histórias espelham condições sociais específicas, remete, por conseguinte, para factores extra-textuais. Recordamos que no início do século XIX, a massa camponesa representava a maioria populacional, constituída por pequenos proprietários que viviam penosamente levando uma vida miserável<sup>357</sup>. A natalidade era muito elevada na época em questão, o que levava, por vezes, ao abandono de crianças, sobretudo em épocas de fome, uma realidade patente neste conto. Veja-se o abandono a que Hansel e Gretel foram sujeitos pelos progenitores em plena floresta devido à falta de condições para os sustentarem. Quem beneficia deste abandono é a nossa bruxa, que irá atrair as suas vítimas e tentará concretizar os seus desígnios. No conto «Rapunzel», esta questão é igualmente retratada. Recorde-se que nesta narrativa a bruxa prende e isola Rapunzel numa torre no meio da floresta, sob o pretexto de a proteger dos perigos do mundo. A este respeito, Simone de Beauvoir refere que o homem do Renascimento vive rodeado de prestígio e tem o privilégio de trabalhar fora, ao contrário da mulher, que vive isolada, circunscrita à casa, um espaço fechado, qual Rapunzel na sua torre<sup>358</sup>. Porém, o tema mais evidente neste conto é o da relação entre mãe e filha. Nele é espelhada a evolução dessa relação, da infância à maturidade através da trajectória da menina, dificultada por esta mãe superprotectora. Retrata-se ainda o crescimento da jovem, as oscilações entre a maturidade e a imaturidade, a fase da adolescência e as oscilações que esta acarreta, a imprudência e a rebeldia próprias desta fase da vida. Mais uma vez, neste conto, o final traduz a vitória do bem em detrimento do mal.

«Hansel e Gretel» reflecte ainda a realidade da desnutrição infantil através do surgimento da casa de pão, com telhado de bolo doce e janelas de açúcar caramelizado, que as crianças devoraram, criando-se assim uma metáfora quanto às privações de alimentadas mesmas. Bruno Bettelheim considera que a casa representa a «gula oral e como é agradável sucumbir a ela, independentemente do perigo que tal acção possa representar»<sup>359</sup>. Por outro lado, Propp afirma que a oferta de comida é sempre mencionada nos contos com bruxas, sendo esta uma característica constante e típica da feiticeira. Em «Hansel e Gretel», por exemplo a bruxa «deu-lhes uma boa refeição»<sup>360</sup>. Propp estabelece uma relação entre esta característica da bruxa nos contos com os ritos dos índios norte-americanos e com as lendas da América setentrional e do Egipto que determinavam que o homem para entrar nos reinos dos mortos teria que oferecer um tipo especial de comida ou provaria o alimento dos

---

<sup>356</sup> Cf. Bruno Bettelheim, *Psicanálise dos Contos de Fadas*, p. 122.

<sup>357</sup> Cf. François Dreyfus, *História Universal, O Tempo das Revoluções 1787-1870*, trad. Luís Pignatelli, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1981, pp. 202-203.

<sup>358</sup> Cf. Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Galimard, 1981, vol. 1, p. 312.

<sup>359</sup> Cf. Bruno Bettelheim, *Psicanálise do Conto de Fadas*, p. 205.

<sup>360</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Hansel e Gretel», p. 58.



espíritos<sup>361</sup>. No conto «Rapunzel», a realidade da desnutrição não é retratada tão notoriamente; no entanto, surge uma alusão à comida havendo referências à horta da feiticeira e aos seus deliciosos legumes, particularmente às alfaces «um canteiro cheio de lindas alfaces»<sup>362</sup>, denominados rapúncios, que viriam dar nome à protagonista. Contudo, pensamos que esta correlação entre o nome próprio da personagem e o nome do legume poderá, eventualmente, estar na origem de uma denúncia relativa à escassez de alimentos na época que levava à desnutrição das crianças. Veja-se, por outro lado, o trabalho doméstico infantil em «Hansel e Gretel», pois é a menina Gretel que realiza todas as tarefas domésticas. A bruxa encarna toda a maldade possível de intentar contra as crianças, seres que estavam muito desprotegidos nessas eras.

Verificamos ainda na narrativa «Hansel e Gretel», a evocação a Deus. Diz Hansel: «Não chores, Gretel, e dorme sossegada, Deus há-de ajudar-nos». Ou ainda: «Ó meu Deus, vem ajudar-nos»<sup>363</sup>. Esta alusão remete-nos para a dualidade do bem e do mal e para os valores do Cristianismo, fundamentais na época de produção e circulação primitiva destes textos. No final da história, o bem vence o mal, o bem personificado na fé e na crença em Deus, e o mal na imagem da bruxa. No conto «Rapunzel», não existem alusões a Deus; a única marca de religiosidade é o facto de a protagonista se ter casado no final da história com o seu príncipe encantado e ter sido feliz para sempre, como manda a tradição judaico-cristã, muito vincada no século XIX.

Em suma, podemos com esta análise concluir que ambas as narrativas possuem marcas inequívocas da época em que foram recolhidas e escritas, tendo algumas características similares em termos linguísticos, narratológicos, retóricos, axiológicos e semiótico contextuais sem que isso obste a algumas diferenças. Os contos populares por nós analisados enfatizam o estereótipo da bruxa, malévolo, por um lado, mas fascinante por outro, e encaixam esta personagem no conceito educacional construído pela moral judaico-cristã assimilado colectivamente ao longo de gerações. A este respeito, e tendo em conta uma abordagem psicanalítica da questão, Bruno Bettelheim afirma:

[...] quem não gostaria de ter os poderes de uma bruxa - ou de uma fada ou de uma feiticeira - e usá-los para satisfação de todos os seus desejos, para alcançar todas as coisas boas que ele quereria para si ou para castigar os seus inimigos? E quem não receia esses poderes se possuídos por quem os pode usar contra si? A bruxa [...] é a reencarnação, nos seus aspectos opostos, da mãe toda-bona da nossa infância e da mãe toda-má da crise edípica<sup>364</sup>.

---

<sup>361</sup> Cf. Vladimir Propp, *Las Raíces Históricas del Cuento*, pp. 90-92.

<sup>362</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Rapunzel», p. 261.

<sup>363</sup> Cf. *Idem*, «Hansel e Gretel», pp. 56 e 59, respectivamente.

<sup>364</sup> Cf. Bruno Bettelheim, *Psicanálise do Conto de Fadas*, pp. 24-25.

# CAPÍTULO 3 - O estereótipo da bruxa no conto infantil

---

## 1. Origem da personagem da bruxa no conto infantil

Em Portugal, até meados do séc. XIX, registava-se uma total inexistência de uma literatura especificamente infantil, ao contrário de outros países europeus, como a Inglaterra, a Suécia ou a Holanda<sup>365</sup>. As primeiras tentativas foram perpetradas pela geração de 70, com Antero de Quental, João de Deus, entre outros, tendo estes trabalhado mais a adaptação do que propriamente a criação e dando primazia ao didático, em detrimento do lúdico<sup>366</sup>. Mais tarde, Eça de Queirós teve uma visão clara e concreta sobre a literatura infantil, abrindo novos caminhos neste campo ao referir que o que mais o impressiona nos livros que se destina à infância é sobretudo o não serem inferiores à literatura de «homens sisudos» empregando uma linguagem «simples, pura e clara»<sup>367</sup>. Já nos últimos anos do século XIX, assiste-se em Portugal a um considerável aumento de produção específica para crianças<sup>368</sup> entre elas, o conto infantil.

Ao nível europeu, Hans Christian Andersen é considerado o “pai” da literatura infantil. Recordemos que o autor publicou cerca de duzentos contos infantis retirados da cultura popular e da sua própria lavra, entre 1835 a 1848<sup>369</sup>. Eram narrativas com a influência melancólica do espírito do Romantismo. A intenção do autor era contar «de forma concisa, viva e dramática»<sup>370</sup> fundindo um misto de fantasia, realidade e sentimento, exprimindo ainda as suas ideias e experiências. No seu conteúdo nota-se a influência alemã, nomeadamente dos irmãos Grimm<sup>371</sup>. A caracterização das personagens tornou-se mais decisiva<sup>372</sup>, logo, estamos em crer que a bruxa em Andersen será mais densa e rebuscada ao nível linguístico, retórico, narrativo e axiológico no conto «A Sereiazinha», a analisar posteriormente. Silva Duarte acrescenta que Andersen cedo se apercebeu de que os contos narrados para crianças se tornavam poesia tanto para as crianças como para os adultos. É neste sentido que o autor desenvolve «a sua caracterização humana, quando os vários tipos pertencem ao mundo dos grandes, com os seus defeitos, como a soberba, a presunção, a ambição, a inveja»<sup>373</sup>. No conto «A Sereiazinha» encontramos estas características humanas na personagem da bruxa do mar, mostrando ter inveja da voz da sereiazinha que pede em troca de uma bebida de

---

<sup>365</sup> Cf. Esther de Lemos, *A Literatura Infantil em Portugal*, p. 6.

<sup>366</sup> Cf. *Ibidem*, pág. 5.

<sup>367</sup> Cf. Maria Laura Bettencourt Pires, *História da Literatura Infantil Portuguesa*, Lisboa, Vega, 1979, p. 72.

<sup>368</sup> Cf. *Ibidem*, p. 18.

<sup>369</sup> Cf. Silva Duarte, “Prefácio”, in Hans Christian Andersen, *Histórias e Contos Completos*, p. 12.

<sup>370</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>371</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>372</sup> Cf. *Ibidem*, p.12.

<sup>373</sup> Cf. *Ibidem*, p.13.

feito<sup>374</sup>. O universo fantástico dos contos de Andersen tem grandes dimensões e nele o contista inclui papões, duendes, diabos, anjos, defuntos, feiticeiras, conceitos de bem e de mal, sendo-lhes atribuída linguagem, e, por vezes, humor<sup>375</sup>. Os contos de Andersen, ao contrário dos tradicionais contos de fadas, nem sempre apresentam finais felizes, casamentos, ou a saída e a volta para casa. O foco principal destas histórias está baseado no confronto desigual entre os poderosos e os fracos. A sua obra revela um cariz sobrenatural e fantástico na aproximação de um realismo psicológico, ficando a tensão a subsistir entre o natural e o sobrenatural<sup>376</sup>.

Actualmente, vive-se por toda a Europa o fenómeno da atracção pelo sobrenatural e pelo fantástico. Livros como a trilogia *O Senhor dos Anéis* (1937-1949), de J.R.R. Tolkien ou *O Código Da Vinci* (2003), que posteriormente foram adaptados ao cinema, suscitam por parte do público infanto-juvenil imensa curiosidade pelos rituais antigos, cultos proibidos e segredos guardados ao longo dos séculos. Foi o mote para uma avalanche de literatura que não pára de ser editada. As obras infantis conhecem o mesmo fenómeno. As bruxas regressam em força às mãos dos mais jovens. A magia vive, actualmente nos contos maravilhosos e tem uma certa presença nas nossas vidas por esse meio. Na literatura infantil, tal imaginário persistiu especialmente na figura da bruxa com características mais ou menos hediondas que o Cristianismo lhe atribuiu. Houve tempos em que esta personagem mantinha as características maquiavélicas, mas será que estas atribuições se mantêm no conto infantil? Após várias pesquisas sobre obras de literatura infantil que incluem a personagem da bruxa, constatamos o aparecimento de uma reconfiguração da figura da personagem, tendo esta vindo a sofrer grandes mutações estando inclusivamente certos autores a desconstruir o seu estereótipo-base dos contos maravilhosos. Há casos em que a personagem se metamorfoseou deixando o seu ofício e passando a ser limpa-chaminés, porteira, operária ou assistente de bordo. No conto *A Vassoura Mágica* diz-se:

Também tu! Deixaste de ser bruxa? - Hoje sou, com muito orgulho, limpa-chaminés!<sup>377</sup>.

Noutros casos, a bruxa chega a ser medrosa, característica que antes ninguém atribuiria a uma bruxa<sup>378</sup>. O quotidiano das bruxas também foi alterado, frequentando estas o cabeleireiro<sup>379</sup> e passando de coadjuvantes a protagonistas, como é o caso da *Bruxa Mimi* (2005), de Korcky Paul e Valery Thomas, transgredindo deste modo a tradição dos contos tradicionais.

Bettelheim considera que, ao contrário dos contos maravilhosos, a moderna literatura infantil apresenta histórias em que os dilemas existenciais são evitados. Nos primeiros

---

<sup>374</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 67.

<sup>375</sup> Cf. Silva Duarte, “Prefácio”, in *Idem*, p. 13.

<sup>376</sup> Cf. *Ibidem*, p. 15.

<sup>377</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 10.

<sup>378</sup> Cf. Layn Marlow e Joelle Dreidemy, *Carlota Barbosa, a Bruxa Medrosa*.

<sup>379</sup> Cf. Margarida Castel-Branco, *Histórias Esbrenhuxas, A Bruxa Esbrenhuxa*, Lisboa, Verbo, 2004.

encontram-se omnipresentes tanto a maldade como a virtude<sup>380</sup>, características que tendem a não aparecer nos modernos contos infantis. E isso pode não representar a melhor das opções literárias.

## 2. Análise comparativa da bruxa nos contos «A Sereiazinha» e *A Vassoura Mágica*

Neste ponto é nossa intenção fazer um estudo comparativo da personagem da bruxa em dois contos infantis: «A Sereiazinha», da autoria de Hans Christian Andersen, editado em 1835, e o conto *A Vassoura Mágica*, de Luísa Ducla Soares, publicado em 1986. Este estudo comparativista ao nível linguístico, retórico, narratológico, axiológico e semiótico-contextual far-nos-á perceber as semelhanças e sobretudo as diferenças na personagem da bruxa em contos infantis de épocas tão distintas. Será que aquela foi alterando ao longo do tempo o seu perfil? Eis o que pretendemos agora descortinar.

### 2.1 Análise linguística

Iniciamos este estudo por abordar a designação da personagem, concretamente a cataforização da personagem da bruxa nas duas narrativas referidas acima. No caso do conto «A Sereiazinha», a bruxa é apresentada ao leitor a meio da narrativa pela protagonista:

[...] vou à bruxa do mar, de quem sempre tive medo, mas que talvez me possa aconselhar e ajudar<sup>381</sup>.

Nesta passagem, a sereiazinha evidencia o poder e o temor que lhe suscita a feiticeira. Mais adiante, no final da narrativa, a personagem é também referenciada pelas irmãs da sereiazinha, que ofereceram o cabelo à bruxa em troca da vida da sereiazinha:

Oferecemo-los à bruxa para que não morresses esta noite<sup>382</sup>.

No conto *A Vassoura Mágica*, a cataforização da personagem ocorre da mesma forma que a história anterior, aparece logo no *incipit* da história, porque aí tem lugar a apresentação da protagonista (a vassoura da bruxa), mas surge logo de seguida:

Quando a bruxa Rabucha ia, nas noites de 6<sup>a</sup> feira, aos bailes das bruxas, montava na sua vassoura mágica pronunciando as palavras mágicas<sup>383</sup>.

---

<sup>380</sup> Cf. Bruno Bettelheim, *Psicanálise dos Contos de Fadas*, p. 16.

<sup>381</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 65.

<sup>382</sup> Cf. *Ibidem*, p. 70.

<sup>383</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 8.

O narrador informa o leitor das vivências quotidianas da bruxa, frequentando esta os «bailes das bruxas»<sup>384</sup>, nas sextas-feiras à noite. O facto de a personagem ser apresentada no início do conto sugere que é uma figura com relevo na diegese, podendo através das suas acções condicionar a forma de agir de outras personagens.

Quanto à anaforização, no primeiro conto a personagem é referenciada maioritariamente tanto pela sereiazinha como pelo narrador através do artigo definido *a* aliado ao substantivo *bruxa*. Por vezes, complementa-se a referenciação com a justaposição dos substantivos *bruxa* e *mar*, ligados pela contracção *do*, *bruxa do mar*. O uso do artigo definido valoriza os substantivos, destacando-os, mostrando que não é uma bruxa qualquer, é aquela bruxa em particular, a Bruxa do Mar. No segundo conto, o procedimento é similar, ou seja, a personagem é referenciada como sendo *a bruxa* ou *a bruxa Rabucha*. O emprego do artigo definido *a*, seguido do substantivo *bruxa* ou do substantivo e do nome próprio da personagem, *a bruxa Rabucha*, confere singularidade à personagem.

Observamos o procedimento da adição na narrativa «A Sereiazinha». O autor utiliza o substantivo *bruxa* e o nome comum *mar*, separados pela contracção *do*, *a bruxa do mar*. Neste caso, o autor aumentou a extensão do designador, aliando a ocupação da personagem ao local onde habita. Na história *A Vassoura Mágica*, a adição também é visível na expressão *a bruxa Rabucha*, tendo sido acumulados designadores de forma a aumentar e completar o sentido da designação, especificando de forma vincada a identificação da personagem através do uso do nome próprio da personagem. Este nome é invulgar e remete-nos para características físicas, mas também psicológicas da personagem, pois esta é simpática e divertida, tal como o seu nome indica.

Quanto à co-referência designativa, na narrativa «A Sereiazinha», o autor optou por fazer uso da repetição anaforizante, insistindo sistematicamente no mesmo designador: por catorze vezes emprega *a bruxa* e por cinco vezes *a Bruxa do Mar*. No conto *A Vassoura Mágica*, este processo também é utilizado, sendo a personagem designada por sistema como *a bruxa* e por quatro vezes, *a bruxa Rabucha*. Consideramos com este levantamento que a designação identificativa da personagem no primeiro conto surge por generalização<sup>385</sup>, especificamente por funcionalização<sup>386</sup>, uma vez que a anaforização da personagem se refere à bruxa enquanto função: para a sereiazinha, aquela é a conselheira e a mulher que pratica magia. Diz a sereiazinha:

[...] mas que talvez me possa aconselhar e ajudar<sup>387</sup>.

A própria bruxa se vê assim, preparando bebidas mágicas:

[...] vou preparar-te uma bebida<sup>388</sup>.

---

<sup>384</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>385</sup> Processo que especifica grupos e colectividades, dando origem a personagens colectivas. Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 101.

<sup>386</sup> Designação de personagens através da sua função ou actividade profissional. Cf. *Ibidem*, p. 101.

<sup>387</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 65.

No segundo conto, a situação repete-se, isto é, a designação identificativa da bruxa dá-se por generalização, tendo a autora utilizado igualmente o processo da funcionalização. Apesar de a bruxa ser referida pelo nome próprio, o que constitui uma apelação de tipo informal<sup>389</sup>, não deixa o substantivo *bruxa* de subentender a actividade profissional da personagem:

Perdera família, amigos, clientes (quem é que ainda acredita em bruxas?). Tinham-se acabado os bailes de 6ª feira, com as fogueiras crepitantes, à roda das quais tanto gostava de dançar<sup>390</sup>.

Nesta passagem, o uso do substantivo *bruxas* é uma vez mais usado para designar uma profissão, em crise, visto que perdeu os clientes e se vê confrontada com o final da sua actividade e do seu quotidiano. Esta identificação categorial é estereotipada, uma vez que estabelece uma relação entre os hábitos e costumes da personagem e o estereótipo da personagem em análise.

Passemos agora à predicação atribuída à bruxa de «A Sereiazinha». Após levantamento dos verbos imputados à personagem, como é o caso de *aconselhar, dar, ajudar, chamar, dizer, preparar, pagar, exigir, ter, oferecer, esfregar, arranhar, cortar*, chegamos à conclusão de que as acções ligadas à personagem vão no sentido de fazer crer ao leitor que esta é uma bruxa conselheira que oferece os seus préstimos, no âmbito da magia e da feitiçaria, em troca de algo. À sereiazinha, por exemplo, pede em troca de uma bebida de feitiço o seu maior dom, a sua bonita voz. Com este conjunto de predicados concluímos que a bruxa é uma personagem que contribui para o desenvolvimento da intriga. Ela entrega a poção à protagonista, sendo a partir deste momento que se desenrola toda a acção. A acrescentar ao argumento anterior que nos remete para a importância da bruxa na narrativa está o facto de os verbos estarem na voz activa, o que demonstra o relevo da personagem na diegese. Damos como exemplo a seguinte frase:

De qualquer maneira, terás a tua vontade satisfeita, porque te trará felicidade, minha linda princesinha!<sup>391</sup>

Na história *A Vassoura Mágica*, constatamos o uso dos verbos *ir, montar, pronunciar, tiritar, dormir, poder, gostar, estranhar, virar, resolver, comprar, arranjar, acreditar, estar, vender, parecer, entrar e suspirar* imputados à bruxa Rabucha. Apesar de observarmos a utilização de verbos que ligam a bruxa ao seu estereótipo como *montar* (a vassoura) e *pronunciar* (palavras mágicas), a maioria está, porém identificada em comuns acções humanas, saindo a autora do universo do sobrenatural: acções humanas como *parecer*,

---

<sup>388</sup> Cf. *Ibidem*, p. 66.

<sup>389</sup> Uso do nome próprio da personagem, em sentido estrito. Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 105.

<sup>390</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 13.

<sup>391</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 66.

*suspirar ou tiritar*. Tal como no conto anterior, os verbos estão na voz activa, facto que vem corroborar a ideia de que a bruxa é uma personagem determinante no desenrolar da acção. Veja-se o seguinte exemplo:

- Carnaval! É a melhor altura para eu descer até à cidade sem ninguém estranhar<sup>392</sup>.

No âmbito da competência linguística da personagem, o primeiro conto revela uma bruxa fazendo uso de uma linguagem corrente, sem recurso a estrangeirismos, tiques de linguagem, poliglotismo e não incorrendo em agramaticalidades. As frases proferidas pela bruxa são quer coordenadas como sucede em «E com isto a bruxa riu tão alto e tão horrivelmente que o sapo e as cobras caíram ao chão e revolveram-se»<sup>393</sup>, quer subordinadas, como ocorre em «dois apoios para andar como os seres humanos, a fim de que o jovem príncipe se possa apaixonar por ti»<sup>394</sup>. No caso do segundo conto, detectámos o uso de uma palavra mágica por parte da bruxa tendo, neste caso, a autora recorrido à invenção linguística<sup>395</sup>. Quem não tem conhecimento do termo «abracadabra»? Não podemos determinar o significado de tal expressão; no entanto, sabemos que está intimamente relacionada com o mundo da magia e dos feitiços. Não detectámos estrangeirismos, poliglotismo ou tiques de linguagem no discurso da personagem em análise. Tal como em «A Sereiazinha», o nível de linguagem utilizado pela bruxa é corrente, utilizando quer frases simples - «Quem é?»<sup>396</sup> e subordinadas - «-Entra, entra, que tenho uma ratazana cozida para o jantar, com esparregado de urtigas... Vais gostar... E um docinho de baba de sapo»<sup>397</sup>. Nesta frase, por momentos detectamos um tom mais popular ao discurso da bruxa: a conjunção subordinativa causal *que* tem um cunho popular.

## 2.2 Análise Retórica

Apresentaremos neste ponto os processos retóricos que influenciaram e determinaram a construção da personagem da bruxa nos contos infantis escolhidos. Em «A Sereiazinha» identificámos no âmbito da argumentação quase lógica a argumentação probabilística na forma insólita de a bruxa do mar fabricar o seu feitiço:

[...] e esfregou a caldeira com cobras que atou em nós, depois arranhou-se no peito e deixou escorrer aí dentro o sangue negro. O vapor produzia as figuras mais estranhas, de fazer tremer de medo. A cada momento deitava a bruxa novas coisas na caldeira e, quando verdadeiramente estavam a ferver, era como se crocodilos chorassem<sup>398</sup>.

---

<sup>392</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 15.

<sup>393</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 66.

<sup>394</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>395</sup> Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 117.

<sup>396</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 10.

<sup>397</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>398</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 67.

É sabido que as poções executadas pelas bruxas incluem ingredientes fora do comum; no entanto, é pouco provável que uma mulher, apesar de feiticeira, ate cobras em nós e que o seu sangue seja negro. Ressalve-se o facto de ser conotada como uma figura do mal e a cor negra esteja relacionada com esse valor ético de sentido negativo. Na lógica das probabilidades humanas, através do discurso do narrador, o leitor fica com a ideia de que esta personagem possui poderes mágicos que passam por fazer poções e feitiços extraordinários. No caso da narrativa *A Vassoura Mágica*, também encontramos o procedimento da argumentação probabilística, ao ser revelado que a bruxa Rabucha ia nas noites de sexta-feira aos bailes das bruxas montada na sua vassoura e a pronunciar as palavras mágicas<sup>399</sup>. É claro que o senso comum associa as bruxas ao dom do voo na vassoura e aos bailes de sexta-feira à noite; porém, é pouco provável no mundo real que alguém possa voar numa vassoura; só um ser sobrenatural, como é o caso das bruxas.

Passemos agora para a argumentação fundada sobre a estrutura do real<sup>400</sup>. Encontrámos no conto «A Sereiazinha» a apreciação de um facto pelas suas consequências. Este processo surge quando a bruxa lembra a sereiazinha das consequências com que se deparará no momento em que receber a forma humana:

- Mas lembra-te - disse a bruxa - que, quando receberes forma humana, não podes nunca mais voltar a ser sereia! Não podes descer através da água para as tuas irmãs ou para o palácio do teu pai.

- Mas a mim também tens que pagar! - disse a bruxa. - E não é pouco o que exijo. Tens a voz mais bonita de todas aqui no fundo do mar, com ela crês vir encantá-lo, mas essa voz tens de ma dar<sup>401</sup>.

Ou seja, perante o facto de a sereia receber as pernas que tanto quer mediante a bebida mágica, aquela terá que assumir as consequências desse mesmo acto: não voltar a ser sereia, nunca mais voltar a descer as águas, privar-se do amor da família e da sua bela voz. Na segunda narrativa, verificamos novamente este processo argumentativo, através da pergunta retórica. A feiticeira questiona-se sobre o crédito que as bruxas ainda suscitam nas pessoas e nas reais consequências da cessação da sua actividade:

Perdera família, amigos, clientes (quem é que ainda acredita nas bruxas?). Tinham-se acabado os bailes de 6<sup>a</sup> feira, com as fogueiras crepitantes, à roda das quais tanto gostava de dançar<sup>402</sup>.

Neste caso, a bruxa, perante o facto de deixar de exercer a sua profissão questiona-se sobre as consequências que implicam aquela atitude, deixando o leitor avaliar a capacidade

---

<sup>399</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 9.

<sup>400</sup> Cf. Equivale a uma dedução sustentada em nexos causais, simbólicos e de coexistência. Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 151.

<sup>401</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», pp. 66 e 67, respectivamente.

<sup>402</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 13.



ou a incapacidade de resistência da personagem, revelando esta fraqueza porque Rabucha acaba por deixar de ser bruxa e passa a ser balconista.

Quanto à ligação personagem/juízo/obra<sup>403</sup>, a primeira história revela uma ligação transparente<sup>404</sup>, parecendo-nos que a bruxa emite juízos de valor justos e coerentes ao dizer o seguinte:

Sei muito bem o que queres! - disse a bruxa do mar. - É uma parvoíce da tua parte!<sup>405</sup>

De facto, a bruxa demonstra bom senso e um juízo de valor coerente face à protagonista na decisão de esta abdicar da sua bela voz e da companhia da sua família em detrimento da obtenção de pernas, com o objectivo de conquistar o seu príncipe encantado. Por outro lado, também verificamos que Rabucha tem um juízo de valor justo ao discordar das suas colegas feiticeiras pelas novas profissões que decidiram abraçar, através de frases ou expressões condenatórias como: «Isto realmente vai de mal a pior» ou ainda «Que vergonha»<sup>406</sup>. Ressalve-se que consideramos este juízo de valor justo face ao contexto e ao universo ficcional da obra e das personagens, particularmente no caso da bruxa Rabucha.

O tópico do desconcerto do mundo<sup>407</sup> é observável na primeira narrativa, a partir da frase: «vou à bruxa do mar, de quem sempre tive tanto medo»<sup>408</sup>, preparando o leitor para as características malévolas da bruxa. Não localizamos este tópico na segunda narrativa, uma vez que a personagem pretende deixar de ser bruxa e adquire características mais humanas do que sobrenaturais:

Com o dinheiro do prémio comprou um vestido e dirigiu-se a um instituto de beleza»<sup>409</sup>. Nada há aí, pois, de paradoxal, de louco.

O autor também recorreu à argumentação pelo antimodelo no primeiro conto infantil, processo indispensável na construção de vilões<sup>410</sup>. Isso é visível na frase:

Aqui a tens! - disse a bruxa, e cortou a língua à sereiazinha, que então ficou muda, não podendo cantar nem falar<sup>411</sup>.

Na passagem acima transcrita, o narrador mostra o distanciamento do comportamento da bruxa face à norma, levando o leitor a fazer uma leitura negativa do seu comportamento. No segundo conto, este procedimento não se verifica.

Quanto aos processos da argumentação baseada na estrutura frásica, identificámos na narrativa *A Vassoura Mágica* o questionamento retórico<sup>412</sup> de tipo factual: «quem é que ainda

---

<sup>403</sup> Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 156.

<sup>404</sup> Cf. Refere-se à justeza do juízo sobre uma personagem. Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 156.

<sup>405</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 66.

<sup>406</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, pp. 10 e 12, respectivamente.

<sup>407</sup> Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 172.

<sup>408</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 65.

<sup>409</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 26.

<sup>410</sup> Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 179.

<sup>411</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 67.

acredita em bruxas?»<sup>413</sup>. Este questionamento leva a bruxa a problematizar sobre o facto de hoje em dia ninguém acreditar nestes seres. É a partir deste questionamento que a bruxa conclui que o melhor é mudar de vida, tal como as suas primas. Na primeira narrativa não se detectam questionamentos por parte da personagem: esta nunca se interroga sobre factos, comportamentos ou mesmo sobre a existência ou não de bruxas, ou seja, elas são consideradas um dado adquirido, como algo natural naquele mundo ficcionado.

O *topos* do inédito<sup>414</sup> também influencia a construção da bruxa no primeiro conto. Aqui, desconhece-se o destino da personagem, sendo que a expectativa do leitor depende da forma como a história é contada e não o desfecho da mesma<sup>415</sup>. No conto *A Vassoura Mágica*, a situação altera-se, apresentando a bruxa um destino conhecido, embora invulgar: empregou-se como balconista da Casa da Sorte a vender lotaria e desejava todos os dias ter uma vassoura mágica para a levar ao emprego<sup>416</sup>.

Uma vez que nos encontramos a fazer um levantamento dos processos retóricos<sup>417</sup>, não poderíamos deixar de abordar os processos estilísticos atribuídos à personagem. No plano dos processos estilístico-fonológicos, detectamos na primeira história o uso abundante de aliterações em «enrolava e rasgava tudo o que apanhava». Neste caso, o uso frequente do pretérito imperfeito auxilia a enumeração de acções, transparecendo a imagem de uma bruxa do mar muito activa. A repetição do som consonântico /s/ está muito presente. Por exemplo: «metade animais, metade plantas, pareciam serpentes com centenas de cabeças que cresciam da terra»; «quando receberes forma humana, não podes nunca mais voltar a ser sereia»<sup>418</sup>. Esta repetição de um som sibilante poderá projectar no leitor a sensação de que o discurso da bruxa é como o silvar de uma cobra, formando a dicotomia bruxa/cobra, seres do mal. Existe ainda aliteração da consoante /t/ em «terás a tua vontade satisfeita, porque te trará infelicidade» ou ainda «fique preso a ti com todo o sentimento»<sup>419</sup>. Consideramos que as aliterações imprimem velocidade e sonoridade ao discurso da bruxa. Na segunda história, a presença da aliteração é menor; no entanto, está patente no designativo «a bruxa Rabucha», havendo repetição do som fricativo /ʃ/<sup>420</sup>. O uso frequente do som /v/ também se verifica em «montava na vassoura». A insistência do som consonântico /s/ está também patente em «sempre, sempre a vassourar». Repete-se ainda a consoante /f/ em «no seu fato de farrapos» e há a aliteração da consoante /z/ em «ratazana cozida para o jantar»<sup>421</sup>. Estas aliterações

---

<sup>412</sup> Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 185.

<sup>413</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 13.

<sup>414</sup> Neste *topos* o destino da personagem é desconhecido. Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 171.

<sup>415</sup> Cf. *Ibidem*, p. 171.

<sup>416</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, pp. 27-28.

<sup>417</sup> O plano conceptual destes processos sustenta-se no ensaio de Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, que o desenvolve entre as páginas 198 e 224.

<sup>418</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», pp. 65 e 66, respectivamente.

<sup>419</sup> Cf. *Ibidem*, p. 66.

<sup>420</sup> Cf. para a classificação de consoantes, Celso Cunha e Lindley Cintra, *Nova Gramática do Português*, Lisboa, Edições Sá da Costa, 4ª edição, 1987, p. 42.

<sup>421</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, pp. 9 e 10, respectivamente.

atribuem ritmo e musicalidade ao discurso da personagem, além de lhe darem uma imagem sonora agressiva, pois estas consoantes são vocalmente muito fortes /v/, /f/ e /z/.

Quanto aos processos estilístico-morfológicos, há a registar na história «A Sereiazinha» a verbiação: «Vou preparar-te uma bebida, mas terás de nadar, antes de o sol nascer, para terra, sentares-te na praia e aí bebê-la»<sup>422</sup>. Este processo reforça a ideia das qualidades de conselheira da bruxa, apelando esta à protagonista o cumprimento de regras para que o feitiço funcione. Em *A Vassoura Mágica* verificamos o uso da enumeração verbal em «Arranjou o cabelo, tirou os pêlos que lhe cresciam no queixo, arrancou as verrugas, besuntou-se com cremes para amaciar a pele», dando ao leitor a ideia de que a bruxa é activa. Em «perdera família, amigos, clientes»<sup>423</sup> a enumeração é nominal. O seu efeito é mostrar até que ponto a bruxa fica desamparada e carente, com o objectivo final de despertar a piedade do leitor para com essa personagem.

O polissíndeto também está presente no primeiro conto:

[...] a fim de que o jovem príncipe se possa enamorar de ti e o possas ter e também uma alma imortal. - E com isto a bruxa do mar riu tão alto e tão horrivelmente que o sapo e as cobras caíram no chão e revolveram-se<sup>424</sup>.

Neste excerto está patente a repetição constante da conjunção *e*. O polissíndeto reforça o sentimento de desejo da protagonista, justificando ainda mais o recurso à bruxa. No segundo momento, remete-nos para características típicas de bruxas: fala alto e tem uma voz poderosa e assustadora. No segundo conto, Luísa Ducla Soares opta por não recorrer ao uso do polissíndeto.

Cumpramos ainda destacar o emprego de diminutivos no discurso da bruxa no primeiro conto: um tem valor de sarcasmo na forma de se dirigir à protagonista, assim sucede em «minha linda princesinha»; outros exprimem carinho pelos seus animais de estimação, como em «canariozinho» ou ainda «pintainhos». Realçamos ainda o termo «sereiazinha»<sup>425</sup>, forma pela qual a protagonista é designada pelo narrador, atribuindo, desta forma, a função de vítima à personagem. Na narrativa *A Vassoura Mágica* encontramos um único diminutivo: em «docinho de baba de sapo»<sup>426</sup>, esse diminutivo é empregado com valor de carinho e é fonte de humor na história.

Ao nível dos processos estilístico-sintácticos, constatamos que no segundo conto o emprego da anáfora é uma constante:

Não era uma vassoura de jardim, com cabeleira de ramos.  
Não era uma vassoura de cozinha, com cabeleira de palha.  
Não era uma vassoura de casa de banho, com uma cabeleira de piaçaba.  
Não era uma vassoura de sala, com uma cabeleira de penas.

Varre, varre, abracadabra.

---

<sup>422</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 66.

<sup>423</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 13.

<sup>424</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 66.

<sup>425</sup> Cf. *Ibidem*, pp 66 e 67, respectivamente.

<sup>426</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, pp. 10, 26 e 27, respectivamente.

Sempre, sempre a vassourar.

Entra, entra que tenho uma ratazana cozida para o jantar

- Ai que não trouxe os pós mágicos... Ai que se me viram as tripas [...] <sup>427</sup>

No primeiro exemplo, o autor insiste na singularidade da vassoura, e nos dois últimos exemplos a repetição de verbos e de advérbios amplia a sensação de ritmo e magia do discurso da bruxa. No conto «A Sereiazinha» não se emprega a anáfora.

A epífora também surge no conto de Luísa Ducla Soares, patente na proposição «a bruxa enjoava, enjoava» <sup>428</sup>, acentuando-se assim o mal-estar da bruxa ao andar de camioneta, pois até aqui o veículo de transporte era a vassoura.

Ao nível dos processos estilístico-semânticos, destacamos na primeira narrativa o emprego da metáfora, usada na descrição que o Hans Christian Andersen faz do espaço que rodeava a casa da bruxa: «Todos os ramos eram braços longos, viscosos» <sup>429</sup>. O autor amplia desta forma a sensação de comprimento dos pólipos. Há ainda uma metáfora na expressão «dois apoios para andar», forma de a bruxa se referir às pernas que facultaria à sereia. No segundo conto, o referido recurso estilístico também é utilizado concretamente no sintagma «uma vassoura despenteada» <sup>430</sup>, imagem que associa aquele objecto ao cabelo.

No conto «A Sereiazinha», detectamos o uso frequente de comparações, ainda a respeito do bosque que precedia a casa da bruxa: «metade animais metade plantas, pareciam serpentes com centenas de cabeças que cresciam na terra»; «Todos os ramos eram braços longos, viscosos, com dedos como vermes flexíveis»; «Os homens que haviam morrido no mar e tinham vindo ali para o fundo, olhavam como caraças brancas nos braços dos pólipos»; e ainda «dando de comer a um sapo na mão como os homens dão açúcar a comer a um canariozinho». Estas comparações reforçam o espaço sombrio em que a bruxa vivia dando um sinal claro do próprio carácter dessa personagem. No discurso que mantém com a sereia, a bruxa emprega igualmente comparações em «receberes dois apoios para andares como os seres humanos» ou ainda «cada passo que deres, é como se pisasses uma faca cortante». Aqui, ressalta a ideia de transformação da sereiazinha num ser humano e na segunda passagem reforça-se o calvário que a protagonista terá de passar para obter as pernas desejadas. Hans Christian Andersen define a composição e a preparação da bebida de feitiço com as seguintes comparações:

Que a bebida fique cortante como uma espada de dois gumes!

[...] quando verdadeiramente estavam a ferver, era como se os crocodilos chorassem <sup>431</sup>.

---

<sup>427</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 7, 9 e 10 e 14 respectivamente.

<sup>428</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 14.

<sup>429</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 66.

<sup>430</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 13.

<sup>431</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», pp. 66 e 67, respectivamente.

Nas anteriores comparações salienta-se a violência na manufactura da bebida, sentimento atribuído à bruxa. No conto *A Vassoura Mágica*, ainda que com menor frequência que no conto anterior, observamos comparações referentes à vassoura da bruxa:

Era uma vez uma vassoura que não era como as outras vassouras.

E a vassoura voava, voava, como um cavalo de asas<sup>432</sup>.

Assim, o leitor depreende que a vassoura era, de facto, mágica, sendo essa magia digna de admiração: note-se que na tradição mitológica ocidental, o cavalo com asas, Pégaso, é um cavalo nobre, montado por Febo ou Apolo, deus da poesia, da música e da medicina.

A personificação é outro recurso adoptado na primeira narrativa a respeito dos pólipos que a sereiazinha teria que enfrentar para chegar à casa da bruxa: «pólipos que estendiam os braços e dedos viscosos». O mesmo se passa com a bebida de feitiço: «era como se os crocodilos chorassem»<sup>433</sup>. Na segunda história, a personificação é usada na descrição da vassoura: «Não era uma vassoura de jardim com uma cabeleira de ramos»; «com cabeleira de palha»; «com cabeleira de piaçaba»; «com cabeleira de penas» e «vassoura despenteada»<sup>434</sup>. Assim se atribui especificidade à vassoura da bruxa.

Em «A Sereiazinha», detectamos ainda o uso do disfemismo nas frases «e esfregou a caldeira com cobras que atou em nós, depois arranhou-se no peito e deixou escorrer aí dentro o sangue negro» e «rebutam-lhes os braços e os dedos em mil bocados»<sup>435</sup>. Com o primeiro disfemismo, o autor acentuou a imagem horrenda e desagradável no modo como a bruxa preparou o feitiço; no segundo, a forma brutal como os pólipos rebentariam com uma única gota da bebida. No conto *A Vassoura Mágica*, este recurso estilístico não foi utilizado. Muito provavelmente isso deve-se ao facto de a bruxa desta história ter um cunho menos negativo.

Por outro lado, em *A Vassoura Mágica* o emprego de antíteses é frequente, senão vejamos: «Só que a camioneta virava à direita, à esquerda, subia, descia, travava, acelerava»<sup>436</sup>. A noção de movimento está assim bem conseguida. Este recurso não se verificou no primeiro conto.

Por fim, observamos no conto *A Vassoura Mágica* a gradação crescente na passagem «Isto realmente vai de mal a pior»<sup>437</sup>, que sugere o pessimismo da bruxa relativamente ao futuro da sua profissão. Este processo não está presente no primeiro conto.

---

<sup>432</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, pp. 7 e 8, respectivamente.

<sup>433</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», pp. 66 e 67, respectivamente.

<sup>434</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, pp. 7 e 13, respectivamente.

<sup>435</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 67.

<sup>436</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 14.

<sup>437</sup> Cf. *Ibidem*, p. 10.

## 2.3 Análise narratológica

Especificaremos neste ponto os fenómenos narratológicos que estiveram na base da construção da personagem da bruxa nos contos em análise.

Abordemos, desde já, a instância do narrador. Em ambos os contos encontramos um narrador extradiegético. Classificam-se ainda de heterodiegéticos no que toca à participação na acção, o que proporciona um maior distanciamento face às personagens, nomeadamente a da bruxa. Exemplifiquemos:

Aí estava sentada a bruxa do mar, dando de comer a um sapo na mão como homens dão açúcar a comer a um canarozinho<sup>438</sup>.

Montou na vassoura até à paragem do autocarro<sup>439</sup>.

Quanto à sua posição como comentador, o narrador é interventivo nos dois contos. Em «A Sereiazinha», diz o narrador: «a bruxa do mar riu tão horrivelmente», ou seja, ele comenta o riso sonoro da bruxa. Em *A Vassoura Mágica*, o narrador tece comentários relativos a acções da personagem, por exemplo em «Sentou-se comodamente (melhor que na vassoura, que não tem encosto»<sup>440</sup>. Nesta passagem verificamos o comentário do narrador face à forma cómoda de a bruxa se sentar na camioneta. Veja-se que os comentários do primeiro são depreciativos para com a bruxa, sendo os do segundo mais simpáticos. Uma diferença a apontar em relação ao primeiro conto é o facto de neste o narrador divagar. Observemos este exemplo relativo à vassoura da bruxa Rabucha:

Era uma vez uma vassoura que não era como as outras vassouras.  
Não era uma vassoura de jardim, com cabeleira de ramos.  
Não era uma vassoura de cozinha, com cabeleira de palha.  
Não era uma vassoura de casa de banho, com uma cabeleira de piaçaba.  
Não era uma vassoura de sala, com uma cabeleira de penas.  
Nem destas modernas vassouras, todas feitas de plástico.  
Era uma vassoura mágica<sup>441</sup>.

Neste caso específico, o narrador realça, através da divagação, a particularidade mágica da vassoura da bruxa, objecto de grande importância nesse conto.

No que concerne à focalização do narrador, ela é onisciente em ambos os casos, sabendo o narrador o passado, o presente e o futuro das personagens constantes na diegese. N' «A Sereiazinha», por exemplo, refere o narrador a propósito das ossadas dos náufragos que jaziam perto da casa da bruxa: «Os homens que haviam morrido no mar e tinham vindo ali para o fundo»<sup>442</sup>. Na segunda história, o narrador sabe inclusivamente que nunca saiu a sorte grande à bruxa. Em simultâneo, vê-se que as narrações são posteriores nos dois contos, pois os

---

<sup>438</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 66.

<sup>439</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 13.

<sup>440</sup> Cf. *Ibidem*, p. 14.

<sup>441</sup> Cf. *Ibidem*, p. 7.

<sup>442</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 66.

narradores contam acontecimentos passados. «Por mais estranho que pareça, nunca adivinhou a número da sorte»<sup>443</sup>.

Quanto à instância do narratário, na primeira história este não marca presença e nunca é interpelado pelo narrador. Classificamo-lo como extradiegético quanto ao nível diegético e heterodiegético no que se refere à sua participação na acção. Na segunda narrativa realçamos a apelação ao narratário em «E a bruxa?», pergunta que se insinua ao leitor potencial da história e a curiosidade lhe aguça sobre a existência da personagem e do seu destino na diegese. Esse narratário continua, todavia, a ser extradiegético e heterodiegético, por não configurar na acção.

Destacamos ainda a preferência pelo discurso indirecto, sendo que o discurso directo é utilizado pelas personagens de maior relevo, entre elas a bruxa. A existência de monólogos interiores são também de registar, sendo estes privilégio da protagonista e não da antagonista:

Ouviu então soar uma trombeta em baixo através da água e pensou: Agora, vai de barco lá em cima, certamente, aquele de quem gosto mais do que pai e mãe, aquele a quem está preso o meu pensamento e em cujas mãos quero pôr a felicidade da minha vida<sup>444</sup>.

Existe no tipo de discurso utilizado na narrativa *A Vassoura Mágica* um equilíbrio entre o discurso directo e o discurso indirecto, não havendo predominância de um ou de outro. Contudo, no primeiro conto está presente o monólogo interior, mas desta feita relativo à personagem da bruxa, imprimindo o autor através deste, um maior relevo à personagem na diegese:

Perdera família, amigos, clientes (quem é que ainda acredita nas bruxas?). Tinham-se acabado os bailes de 6ª feira, com as fogueiras crepitantes, à roda das quais tanto gostava de dançar. Restava-lhe um gato velho, um mocho zanolho, uma vassoura despenteada<sup>445</sup>.

Por outro lado, o tempo e o espaço no conto «A Sereiazinha», alternam em momentos descritivos de forma nítida e harmoniosa:

O sol ainda não havia rompido, quando viu o palácio do príncipe e subiu a majestosa escada de mármore<sup>446</sup>.

Ora, também n' *A Vassoura Mágica* acontece tal alternância:

Naquele ano o Inverno ia longo e frio. A bruxa Rabucha tiritava no seu fato de farrapos, na gruta coberta de teias de aranha<sup>447</sup>.

---

<sup>443</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p.27.

<sup>444</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 65.

<sup>445</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 13.

<sup>446</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 67.

<sup>447</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 10.

Notamos uma alternância que flui naturalmente entre a narração e os momentos descritivos:

-Ai que não trouxe os pós mágicos... Ai que se me viram as tripas... E saiu, aflita, na primeira paragem da cidade. Tão aflita, uma mão agarrada à barriga, a outra à boca, que se esqueceu da vassoura mágica, que continuou viagem até ao fim da carreira<sup>448</sup>.

No âmbito da descrição, encontramos na primeira narrativa momentos descritivos de enorme extensão e pormenorização. Esta é recorrente para dar conta de paisagens:

Chegou então a um grande lugar lamacento no bosque, onde cobras de água grandes e gordas rolavam, mostrando as feias barrigas amarelas claras. No meio desse lugar erguia-se uma casa feita com ossos brancos dos homens naufragados<sup>449</sup>.

Nesta passagem, Hans Christian Andersen descreve não só o meio circundante da casa da bruxa, como a casa em si. Os olhos que vêem e descrevem são os da protagonista, mas há casos em que o focalizador da descrição é o narrador:

As paredes e os tectos na grande sala de baile eram de vidro espesso, mas claro. Várias centenas de conchas colossais, cor-de-rosa e verdes de erva, alinhavam-se em filas de cada lado com um fogo azul ardente, que iluminava toda a sala, e brilhava ara o exterior através das paredes, de modo que o mar lá fora estava completamente iluminado<sup>450</sup>.

No segundo conto, a descrição é menor do que no primeiro; porém, evidenciamos descrições de pouca extensão e de fraco grau de pormenorização. Ainda assim, consideramos que existem descrições equilibradas entre objectos, traços descritivos da bruxa e espaços:

Na gruta coberta de teias de aranha e ninhos de morcegos. Com a vassoura atrás da porta, o gato preto aos pés, a fazer de botija, dormitava quando bateram à porta<sup>451</sup>.

O focalizador das descrições é sempre o narrador.

Quanto à ciência, no conto «A Sereiazinha» há focalização externa, criando-se um distanciamento entre o narrador e o narratário. O sentido convocado é maioritariamente o visual, uma vez que a descrição dominante é de espaços e paisagens; no entanto, há evocação auditiva, referente à voz das sereias: «Tão bonitas vozes não têm os seres humanos na terra!»<sup>452</sup>. Mas há um breve momento de focalização interna, em que o lugar lamacento do bosque, habitat da bruxa, é descrito pelos olhos da sereiazinha. No segundo conto, há uma semelhança em termos da focalização: é externa, e o sentido evocado é predominantemente o visual, tendo em conta a descrição de objectos e espaços; porém, existe uma alusão a palavras mágicas por parte da bruxa, o que suscita a sensação auditiva:

---

<sup>448</sup> Cf. *Ibidem*, p. 14.

<sup>449</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 66.

<sup>450</sup> Cf. *Ibidem*, p. 65.

<sup>451</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 10.

<sup>452</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 65.



varre, varre, abracadabra,  
a poeira anda no ar.  
Rasga o céu uma estrada  
sempre, sempre a vassourar<sup>453</sup>.

Podemos ainda acrescentar o sentido gustativo na passagem em que a bruxa enumera a ementa repugnante do jantar à sua amiga bruxa Capucha:

[...] tenho uma ratazana cozida para o jantar, com esparregado de urtigas... Vais gostar... E um docinho de baba de sapo<sup>454</sup>.

Visto estarmos perante a análise de contos, e tendo em conta a sua reduzida extensão, a acção da primeira narrativa é simples, tendo uma única acção principal. A narrativa mantém a sequência de acontecimentos própria desses contos: *introdução*, *desenvolvimento* e *conclusão*. A situação inicial relata factos da vida quotidiana. Depois da estabilidade inicial, surge então o problema: a sereia deseja conhecer o mundo dos humanos e casar com um príncipe. A partir deste ponto, as sequências narrativas articulam-se por encadeamento, dando lugar a um fechamento da acção, em que o destino da protagonista - apesar de triste - é revelado:

Beijou a testa da noiva, sorriu para ele e subiu com as outras Filhas do Ar na nuvem cor-de-rosa que flutuava no céu<sup>455</sup>.

O destino da nossa bruxa permanece incógnito. Deduzimos que viveu eternamente na sua casa, no fundo do mar, entre plantas, poções e na companhia dos seus bichos de estimação.

A acção no conto *A Vassoura Mágica* tem uma estrutura similar à do conto anterior: é simples e linear, tendo unicamente uma acção principal feita por encadeamento. A acção é fechada, sendo o destino das personagens conhecido. A vassoura, protagonista do conto, ardeu na sequência de um fogo de artifício, a bruxa empregou-se na Casa da Sorte a vender lotaria e a menina continuou a frequentar a escola. Não podemos considerar que o final tenha sido feliz, pois a protagonista teve um final trágico, tendo as restantes personagens lamentado a perda da sua companheira vassoura, que tanta falta lhes fazia.

Podemos considerar que a acção da primeira história revela um caso singular. A criatura mágica da sereia tem um enorme fascínio pelo mundo terrestre, particularmente pelo príncipe que salvou e o mundo e os seres que a rodeiam - como a Bruxa do Mar. O tema é tratado com originalidade e soberbamente bem redigido, com inúmeros recursos estilísticos, observando-se traços inequívocos da época do romantismo, como o tema dos amores impossíveis, contrariados pelo meio envolvente. O segundo conto revela enorme criatividade

---

<sup>453</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 9.

<sup>454</sup> Cf. *Ibidem*, p. 10.

<sup>455</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 71.

e pode ser considerado um exemplo dos contos de fadas da actualidade, recorrendo a autora ao humor e à distorção das características tradicionais do conto de fadas.

O tempo da história também é construtor de personagens. Em «A Sereiazinha», Hans Christian Andersen socorreu-se do processo da ancoragem naturista<sup>456</sup>. Esta não se pauta por datas calendarizáveis, mas pelos ciclos da natureza, como o dia e a noite<sup>457</sup>. Deparamo-nos pois, nesta narrativa, com um tempo indeterminado, não havendo delimitação cronológica: «Há muitos anos»; «No ano seguinte»; «muitas noites»; «à noite»<sup>458</sup>. O tempo centra-se sobretudo à noite tal como nos contos populares que incluem a personagem da bruxa. Esta ancoragem projecta as personagens para uma dimensão onírica, fantástica, associada à noite. Na segunda narrativa, o tempo também é indeterminado, iniciando a história pela típica expressão dos contos: «Era uma vez uma vassoura»<sup>459</sup>, projecta o leitor para um «passado indefinido e permanentemente reutilizável»<sup>460</sup>. Contudo, há referência a um dia específico da semana, a sexta-feira à noite, uma vez que estamos perante uma história que inclui uma bruxa no rol de personagens. A sexta-feira está relacionada com o *Sabat*, dia em que as bruxas se reuniam e realizavam os seus bailes. Os restantes índices temporais estão também relacionados com uma estação do ano: «Naquele ano o Inverno» e a noite «todas as noites»- «Havia noites» e «numa noite de frio»<sup>461</sup>. Portanto, há um paralelismo em relação ao conto anterior no que respeita ao uso da ancoragem naturista.

De qualquer modo, existe a preocupação de identificar o tempo da história ou assinalar a passagem do tempo, como se demonstra em dois momentos das narrativas em análise:

Quando fizerem quinze anos - disse a avó -, receberão autorização de subirem à superfície do mar<sup>462</sup>.

Naquele ano o Inverno ia longo e frio. A bruxa Rabucha tiritava no seu fato de farrapos<sup>463</sup>.

No que concerne à ordem temporal, esta é respeitada na primeira história; contudo, o autor recorre por vezes a elipses, de forma a acelerar o tempo: «Então, fez a princesa quinze anos» ou «No ano seguinte»<sup>464</sup>. Veja-se ainda a seguinte elipse:

- Ai! Se já tivesse cinco anos! - disse ela. - Sei bem que virei a gostar do mundo lá em cima e dos seres humanos que constroem casas e aí vivem!  
Por fim, fez quinze anos.  
- Estás a ver, agora vamos largar-te da mão! - disse a avó, a velha rainha viúva<sup>465</sup>.

---

<sup>456</sup> Cf. Estratégia temporal pautada pelos ciclos da natureza. Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 263.

<sup>457</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>458</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», pp. 59 e 60, respectivamente.

<sup>459</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 7.

<sup>460</sup> Cf. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*, p. 86.

<sup>461</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, pp. 10, 16 e 20, respectivamente.

<sup>462</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 60.

<sup>463</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 10.

<sup>464</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 60.

<sup>465</sup> Cf. *Ibidem*, p. 62.

Uma vez que o tempo é encurtado através de resumos e elipses, podemos considerar esta narrativa anisocrónica.

Na segunda história, a ordem temporal é respeitada não se verificando analepses ou prolepses. A acção localiza-se em termos temporais na época do Inverno, havendo inúmeras referências a esta estação do ano: «O Inverno ia longo e frio»; «Carnaval!»; «numa noite de frio em que a neve vestida de um cobertor branco» ou ainda «la morrer gelada»<sup>466</sup>. Tal como no conto anterior, estamos perante uma narrativa anisocrónica, tendo em conta o encurtamento do tempo a partir de resumos e elipses:

Apanhou o Diário de Notícias num caixote de lixo e percorreu a página dos anúncios.  
“ Hospedeira do ar - Precisa-se”.  
Foi apresentar-se, cheia de esperança, pois tinha grande prática de voar. Não a aceitaram pela sua horrível figura.  
Em seguida foi oferecer-se como empregada a um colégio. Mas os meninos mal a viram, desataram a chorar e a fugir<sup>467</sup>.

Debrucemo-nos na frequência temporal. No conto «A Sereiazinha», a narração é singulativa ou iterativa, com o objectivo de acelerar o tempo discursivo. Esta é uma das estratégias usadas neste género narrativo. Na segunda história ocorre o mesmo fenómeno, o que é natural, tendo em conta que a característica principal do conto passa pela economia temporal.

Passemos à instância do espaço. Observamos na primeira narrativa três grandes espaços físicos associados aos três elementos: a água, a terra e o ar. O primeiro refere-se ao mar, onde decorre a maior parte da narrativa e onde residem várias personagens secundárias como o rei do mar, pai da protagonista, a sereiazinha, as suas irmãs e a avó das mesmas. É neste espaço que também se movimenta a bruxa do mar, cuja casa se situa num bosque, atrás do «remoinho efervescente»<sup>468</sup>. Na terra vive o príncipe pelo qual se apaixonou a protagonista. Finalmente, o ar, personificado nas Filhas do Ar, é o espaço aonde vai ter a sereiazinha no final da narrativa. A maioria dos espaços são abertos e bem discriminados a partir de descrições exaustivas:

Mas não se deve pensar de qualquer modo que o fundo só tem areia branca e mais nada. Não senhor, aí crescem árvores e plantas maravilhosas, de tão delicados troncos e folhas, que com a mínima agitação da água se mexem, como se fossem vivas. Todos os peixes, pequenos e grandes, deslizam por entre os ramos como voam cá em cima os pássaros no ar<sup>469</sup>.

Repare-se na descrição que Hans Christian Andersen faz do fundo do mar, que vai ao pormenor de observar a agitação das águas e as suas consequências no movimento das plantas: «aí crescem árvores e plantas maravilhosas, de tão delicados troncos e folhas, que

---

<sup>466</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, pp. 10, 13, 20, 24, respectivamente.

<sup>467</sup> Cf. *Ibidem*, p. 26.

<sup>468</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 65.

<sup>469</sup> Cf. *Ibidem*, p. 59.

com a mínima agitação da água se mexem, como se fossem vivas»<sup>470</sup>. Porém, verificamos também a existência de espaços fechados exaustivamente descritos, como o palácio do rei e o palácio do príncipe. Quanto à casa da Bruxa do Mar, esta não é descrita com grande detalhe; no entanto, salta à vista o pormenor sórdido do revestimento daquela:

No meio desse lugar erguia-se uma casa feita com ossos brancos dos homens naufragados<sup>471</sup>.

Este espaço físico é consonântico com o estereótipo comportamental da bruxa, um ser desumano com atitudes demoníacas, que chega ao ponto de utilizar ossos humanos como revestimento para a sua casa. No segundo conto, os índices espaciais reportam-se a espaços fechados como a casa da bruxa, os locais por onde aquela passou à procura de emprego e o metro, onde termina a narrativa. Os locais abertos são o bairro de lata onde morava Ana, a menina que encontrou a vassoura da bruxa, e os locais visionados pela bruxa e por Ana quando montavam a vassoura. São espaços bem definidos, mas não são objecto de descrições exaustivas. A descrição mais pormenorizada, embora ténue, é a da casa da bruxa:

Na gruta coberta de teias de aranha e ninhos de morcegos [...]. Olhou para o calendário espetado com um dente de cobra na parede<sup>472</sup>.

Identificamos com a anterior descrição da casa diversas marcas que se associam ao ambiente estereotipado que rodeia uma bruxa, desde as teias de aranha ao dente de cobra. Também neste conto existem dois grandes espaços, associados a dois elementos: a terra e o ar. Na terra, a bruxa e restantes personagens vivem o seu quotidiano, e no Ar a bruxa e Ana desfrutam de belos passeios na vassoura mágica, espaços abertos, portanto.

Ambas as narrativas registam uma dinâmica de movimento ao nível do espaço físico. Na primeira narrativa, a passagem da sereiazinha do seu ambiente natural, o mar, passando para um espaço terrestre, onde reencontra o seu príncipe, e finalmente o Ar, onde termina a sua viagem. Na segunda história, o movimento espacial produz-se nas viagens que Ana faz montada na vassoura mágica, sendo esta um objecto enfatizador de movimento. A este respeito:

Le mouvement du vol donne, tout de suite, en une abstraction foudroyante une image dynamique parfaite, achevée, totale<sup>473</sup>.

A constante procura de uma nova profissão para a bruxa Rabucha também suscita movimento, passando esta por vários espaços: um colégio, um baile de máscaras e por um salão de beleza.

Relativamente ao espaço social da personagem em estudo, concretamente na primeira história, referimos anteriormente que o espaço físico onde opera a bruxa do mar é o

---

<sup>470</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>471</sup> Cf. *Ibidem*, p. 67.

<sup>472</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, pp. 10 e 13.

<sup>473</sup> Cf. Gaston Bachelard, *O Ar e os Sonhos*, São Paulo, Martins Fontes, 2001, p. 79.

elemento marinho, tal como a onomástica indica. O espaço envolvente da personagem ajuda à sua caracterização, pois esta vive num mundo à parte, onde até a descrição deste espaço é coincidente com o estereótipo da bruxa:

Não cresciam aí flores, nenhuma algas, apenas o fundo de areia cinzento e nu se estendia em direcção aos remoinhos, onde a água, com rodas de moinhos efervescentes enrolava e rasgava tudo o que apanhava, levando-o consigo para o fundo. Teria de ir por meio destes rodopios esmagadores para entrar no distrito da bruxa do mar [...] não havia outro caminho senão sobre o lamaçal bolhento e quente, a que a bruxa chamava a sua trufeira. Por detrás ficava a casa desta ao meio, dentro dum bosque estranho<sup>474</sup>.

O espaço físico acima descrito demonstra o meio social da bruxa e espelha a personalidade da mesma. Veja-se que ali não existe vegetação e a areia é cinzenta. Trata-se de um ambiente nu, com lama, bem no fundo do mar. Podemos considerar, então, que o isolamento é o espaço social desta bruxa. No segundo conto, os espaços físicos onde a bruxa se movimenta são variados, mas todos eles são espaços fechados. Encontramos a casa onde habita, onde se passa grande parte da acção e onde se relaciona com a sua amiga Capucha e, mais adiante na narrativa, os locais por onde passou à procura de emprego ou para se embelezar: um colégio; um baile de máscaras, onde foi elogiada por ter uma aparência exactamente como a de uma bruxa e ter ganho um prémio por isso; um instituto de beleza, onde melhorou o seu aspecto; a Casa da Sorte, onde ficou a trabalhar e; por fim, o metro, onde se cruzou com a personagem Ana. Concluimos que a bruxa de Ducla Soares socializa bem mais do que a Bruxa do Mar, uma vez que o seu espaço social é o da urbanidade, pois os ambientes que frequenta são citadinos. Portanto, em oposição ao espaço social do isolamento da bruxa de Hans Christian Andersen temos a bruxa urbana, dos grandes aglomerados humanos, a bruxa de espaços sociais nada marginais, como um colégio ou um instituto de beleza, de Luísa Ducla Soares.

Quanto ao espaço psicológico, não houve um grande investimento a este nível no conto «A Sereiazinha»: a bruxa é totalmente desprovida de emoções, não havendo qualquer monólogo interior associado a esta personagem. Na segunda história, tanto a protagonista como a bruxa viram o seu espaço psicológico “desenhado” pela autora. A bruxa Rabucha exprime emoções, como é o caso da indignação ao ver que as suas colegas deixaram de o ser: «Isto vai de mal a pior»; «Que vergonha»<sup>475</sup>. Também assinalamos um monólogo interior em «Perdera família, amigos, clientes (quem é que ainda acredita em bruxas?)»<sup>476</sup>. Existe, pois, nesta narrativa, um maior investimento no retrato psicológico da personagem, demonstrando a bruxa alguma densidade psicológica.

Resta-nos agora debruçarmo-nos sobre as restantes personagens dos contos, tendo em conta que todas elas contribuem para a construção da bruxa. Na narrativa «A Sereiazinha», há um número considerável de personagens para o padrão tipo do conto. A protagonista é a sereiazinha e não a bruxa. As personagens secundárias são as cinco irmãs da sereiazinha, a

---

<sup>474</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 66.

<sup>475</sup> Cf. *Ibidem*, pp. 10 e 12.

<sup>476</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 13.

avó, a velha rainha viúva, a bruxa do mar, o príncipe e as Filhas do Ar. Como figurantes identificámos o rei do mar, pai da protagonista, a princesa, noiva do príncipe e os sacerdotes que casam o príncipe. É importante referir que a bruxa do mar só entra em contacto com a protagonista, a sereiazinha. Na história *A Vassoura Mágica*, a protagonista é a Vassoura Mágica. As personagens secundárias são a bruxa Rabucha, a sua prima bruxa Capucha, a Ana, os seus colegas da escola, os pais daquela e a sua professora. Há ainda a realçar a referência às restantes primas da bruxa Capucha, personagens figurantes: a prima Ramelosa, a prima Guedelhuda, a Chafurdona, a Olheirenta, a Malvina e a Verruguinha. A personagem em estudo relaciona-se unicamente com a *Vassoura Mágica* e com a sua prima bruxa Capucha.

A designação das personagens no primeiro conto é inteiramente categorial. A nenhuma delas é atribuído nome próprio, nem sequer à protagonista. A bruxa é apelidada de *Bruxa do Mar*, apelando desta forma o autor para o meio em que está inserida, o mar, estratégia igualmente usada para outros nomes, como a sereiazinha e o rei do mar. O nome destas personagens surge por osmose com o seu habitat. Na segunda história, também não foi atribuído à protagonista nome próprio; no entanto, Luísa Ducla remete para a singularidade da personagem, um ser mágico, uma vassoura mágica. Além disso, foi atribuído à bruxa um nome próprio, bem como às suas primas, sendo o relevo da bruxa bem maior do que no conto »A Sereiazinha«. Constata-se ironia e uma boa dose de humor na atribuição dos nomes: Rabucha, Ramelosa, Guedelhuda, Chafurdona, Olheirenta, Verruguinha e Malvina. Estes nomes próprios aludem a características físicas e estéticas das personagens.

Por outro lado, a bruxa de «A Sereiazinha» é uma personagem plana, estática, sem evolução na narrativa, que se comporta de uma forma previsível no único momento em que surge na história. A provar esta declaração está o número limitado de traços que lhe são imputados. Os registos do aspecto físico da personagem são escassos; contudo, há uma referência em «Às cobras de água horríveis e gordas chamava ela os seus pintainhos e deixava-as revirarem-se no seu peito grande e esponjoso»<sup>477</sup>. É de estranhar esta referência a uma parte do corpo tão íntima como os peitos, mas pensamos que o autor pretendia demonstrar, por um lado, que os laços afectivos com os animais de estimação eram fortes e por outro lado, que a Bruxa do Mar era destemida. Os traços psicológicos são os esperados para uma bruxa: é temida no seu mundo, vive num ambiente tenebroso, ri alto, faz poções mágicas e tem como animais de estimação um sapo e cobras de água. No conto *A Vassoura Mágica*, a bruxa Rabucha é redonda ou complexa, sendo esta capaz de surpreender o leitor ao longo das suas aparições na narrativa: passa de uma mera bruxa, decide reformar-se tal como as suas primas, sofre uma transformação incrível ao nível da aparência e acaba funcionária na Casa da Sorte.

É importante ainda observar o relevo que a bruxa apresenta em cada conto. No primeiro consideramos a bruxa uma personagem antagonista que se confronta com a protagonista, como é hábito nesta personagem. No entanto, o seu peso na história é preponderante, uma vez que é a partir da sua intervenção - criar e dar uma poção à

---

<sup>477</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 66.

sereiazinha - que a acção se vai desenrolar. Citando Propp, «esta é uma bruxa doadora que oferece algo à protagonista»<sup>478</sup>, uma poção bebível, um auxiliar mágico. Ao nível do discurso também nos apercebemos da importância que o autor lhe atribui na diegese, cedendo-lhe sempre o discurso directo. Na segunda história, a bruxa Rabucha apesar de não ser detentora da classificação de protagonista, é a personagem que mais próxima está daquela, sendo uma personagem secundária de grande relevo. A sua caracterização é sobretudo indirecta mas mais densa do que a da bruxa do conto anterior. Ducla Soares concede-lhe, por várias vezes, o discurso directo e quando não o faz, atribui-lhe monólogo interior ou narra as acções perpetradas por Rabucha.

Quanto à caracterização da bruxa na primeira narrativa não existem referências a traços físicos da bruxa do mar, a não ser os peitos grandes esponjosos. Há alusão a um adereço estereotipado da personagem, não um caldeirão, mas uma caldeira, onde a bruxa do mar cozinha as suas poções: «foi buscar a caldeira para cozinhar a bebida de feitiço»<sup>479</sup>. Porém, ao nível psicológico e comportamental, a caracterização dá-se de forma directa por informações fornecidas por outras personagens, pelas acções daquela ou pelo seu discurso. O primeiro traço indicado no texto é que a bruxa é temida: «de quem sempre tive medo»<sup>480</sup>. A segunda característica vai no sentido do leitor inferir que socialmente a bruxa é um ser ostracizado, por viver só, num local recôndito no fundo mar. O espaço que envolve a personagem também nos poderá dar pistas sobre a caracterização da personagem. Este local é estranho, cinzento, inóspito e aterrador: «ficava a casa desta dentro de um bosque estranho»<sup>481</sup>. Estes elementos coincidem com a caracterização da personagem, estranha e aterradora. O ritual macabro de cozinhar a bebida mágica também é indicador da personalidade hedionda e insana da bruxa: «esfregou a caldeira com cobras que atou em nós, depois arranhou-se no peito e deixou aí escorrer o sangue preto»<sup>482</sup>. A imagem da bruxa a arranhar-se no peito é indicadora da agressividade e insanidade da personagem. O heteroretrato é depreciativo, uma vez que todas as características apontadas por outras personagens, pelo narrador ou até pela interpretação leitora vão no sentido negativo. Na segunda narrativa, a caracterização da bruxa é directa, através do retrato e do heteroretrato. Também nesta narrativa são imputados a esta bruxa adereços estereotipados como um «fato de farrapos»<sup>483</sup> e a vassoura mágica. No *incipit* o narrador refere-se à personagem como um ser livre que montava na sua vassoura, a «rasgar estradas pelo céu»<sup>484</sup>. Observamos que são apontados à personagem traços humanos: fraquezas como a sensação de frio - «tiritava de frio»<sup>485</sup> - ou ainda de enjoo - «a bruxa enjoava»<sup>486</sup>. Há ainda a referência a realidades

---

<sup>478</sup> Cf. Vladimir Propp, *Las Raíces Históricas del Cuento*, p. 70.

<sup>479</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 67.

<sup>480</sup> Cf. *Ibidem*, p. 65.

<sup>481</sup> Cf. *Ibidem*, p. 66.

<sup>482</sup> Cf. *Ibidem*, p. 67.

<sup>483</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 10.

<sup>484</sup> Cf. *Ibidem*, p. 8.

<sup>485</sup> Cf. *Ibidem*, p.10.

<sup>486</sup> Cf. *Ibidem*, p.14.

simbólicas como a sua própria alimentação «ratazana cozida para o jantar, com esparregado de urtigas ... E um docinho de baba de camelo»<sup>487</sup>. O desânimo da personagem é patente quando confrontada com a extinção da sua profissão: «A razão da minha visita é mesmo informar-te que és a última bruxa a exercer a profissão»<sup>488</sup>. A notícia entristece Rabucha o que é curioso, pois não associamos este sentimento a uma bruxa. Já no final da narrativa, a bruxa é confrontada com a sua fisionomia desprezível ao não conseguir emprego pela sua aparência: «Não a aceitaram pela sua horrível figura»; «mal a viram, desataram a chorar e a fugir» e «parece uma autêntica bruxa (...) até mete horror»<sup>489</sup>. Mas a bruxa mostra também determinação ao reverter esta situação, procurando um instituto de beleza e alterando o seu aspecto: «Com o dinheiro do prémio comprou um vestido e dirigiu-se a um salão de beleza»<sup>490</sup>. Concluímos que o retrato desta bruxa é valorativo e depreciativo ao mesmo tempo. Os aspectos negativos imputados à personagem são atribuídos de uma forma tão subtil e paródica que acabam por se tornar aspectos positivos. O autor e o leitor formam uma concepção afável da personagem por aquela ser tão humanizada e cómica.

## 2.4 Análise Axiológica

Iniciamos este ponto por tentar perceber as instâncias que avaliam a personagem em análise e a forma como o fazem.

No conto «A Sereiazinha», identificamos a hetero-avaliação<sup>491</sup> na opinião da sereiazinha: a bruxa é alguém «de quem sempre tive medo»<sup>492</sup>. Nesta passagem, é visível o temor que a bruxa suscita. Há intervenções do narrador que também levam à avaliação da bruxa: «E com isto a bruxa do mar riu tão alto e tão horrivelmente que o sapo e as cobras caíram no chão e revolveram-se»<sup>493</sup>. A avaliação incide sobre a reacção sonora desmedida da bruxa, provocando uma avaliação depreciativa junto do leitor. No segundo conto, o narrador também avalia a personagem, sobretudo características físicas, tecendo este comentário acerca da mesma: «Não a aceitaram pela sua triste figura» e «desataram a chorar e a fugir»<sup>494</sup>, suscitando estas reacções sentimentos de piedade junto do leitor, a bruxa torna-se uma personagem mais simpática.

Quanto à avaliação ao nível temático começemos pela avaliação linguística. No conto «A Sereiazinha», a bruxa contacta unicamente com a protagonista e a forma de tratamento utilizada entre ambas é a segunda pessoa do singular, o tuteamento: «É uma parvoíce da tua

---

<sup>487</sup> Cf. *Ibidem*, 10.

<sup>488</sup> Cf. *Ibidem*, 12.

<sup>489</sup> Cf. *Ibidem*, 26.

<sup>490</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>491</sup> Para a terminologia «hetero-avaliação», cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 381.

<sup>492</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 66.

<sup>493</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>494</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 10, respectivamente.



parte» e «Mas se me tiras a voz»<sup>495</sup>. Notam-se traços de familiaridade entre as duas: a sereia necessita que a bruxa lhe faça a bebida a fim de obter as desejadas pernas, e a bruxa necessita a voz da sereia. Conclui-se que existe um jogo de interesses. Na segunda narrativa, a bruxa Rabucha estabelece diálogo com a prima, notando-se uma relação de familiaridade entre elas - afinal são primas -, sendo o tratamento linguístico o tuteamento consentâneo com o grau familiar: «É a tua prima, a Bruxa Capucha» ou ainda «Também tu! Deixaste de ser bruxa?»<sup>496</sup>.

A avaliação estética da bruxa é fundamental, sobretudo no segundo conto. Aqui é visível que a personagem é caracterizada (em termos físicos) como ‘horrorosa’ e para que este retrato funcionasse, a autora optou por expô-la ao ridículo quando procurou emprego: «pela sua horrível figura», «mal a viram desataram a chorar e a fugir». Também no baile de máscaras se exclama a propósito de Rabucha: «Até mete horror!»<sup>497</sup>. Estes comentários explícitos vitimizam a personagem aos olhos do leitor, pois esta passa a ser uma pobre bruxa no desemprego que só pretende ter uma vida normal. Por outro lado, enfatiza-se a fealdade da bruxa. Em «A Sereiazinha» a descrição física da bruxa fica aquém da bruxa do segundo conto; contudo, a caracterização indirecta ajuda o leitor a formar uma opinião sobre o aspecto desta a partir das frases «Estende a linguinha que eu corto-a» e «deixou escorrer aí sangue negro»<sup>498</sup>.

A avaliação ético-política é fundamental na primeira narrativa. A bruxa é construída na lógica da vilanização de forma a reforçar o carácter negativo daquela. Podemos observar um confronto entre a bruxa e a heroína do conto, a sereiazinha, apesar de ser mais uma troca de interesses do que propriamente um confronto físico ou verbal entre antagonista e protagonista. No entanto, a bruxa não deixa de tentar tirar proveito da situação exigindo algo em troca dos seus préstimos, levando esta atitude ao indício de que será uma vilã. No segundo conto não há lugar para confrontos entre personagens. A bruxa detém uma relação de amizade com a protagonista, a sua vassoura. Uma marca similar entre as duas bruxas é o facto de ambas viverem sós e isoladas, uma no fundo do mar, atrás de um redemoinho, a outra numa gruta acompanhada de ninhos de morcegos e teias de aranha. Depreendemos que este isolamento se deve à ostracização a que esta figura está sujeita na tradição literária e não só.

Outro processo que pode levar à vilanização da personagem é a aproximação a objectos semióticos depreciados<sup>499</sup>. Na primeira narrativa destaca-se a caldeira onde a bruxa do mar realiza as suas poções. No segundo conto, a vassoura mágica é indispensável à bruxa Rabucha; porém, não se trata de um objecto com características maléficas, é simplesmente um meio de locomoção.

---

<sup>495</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», pp. 66 e 67, respectivamente.

<sup>496</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 10.

<sup>497</sup> Cf. *Ibidem*, p. 26.

<sup>498</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», pp. 66 e 67, respectivamente.

<sup>499</sup> Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 432.

Fazer de uma personagem um vilão exige o auxílio da argumentação pelo antimodelo<sup>500</sup>. A Bruxa do Mar é exímia num discurso com padrões erróneos. Exemplifiquemos: «cada passo que deres, é como se pisasses uma faca cortante, que te fizesse escorrer o sangue. Se queres sofrer isso tudo, ajudo-te!»; «mas essa voz tens de ma dar»; «Então, perdeste a coragem?»; ou ainda «rebetam-lhes os braços e os dedos em mil bocados»<sup>501</sup>. Estas passagens revelam uma personagem mordaz no seu discurso, provocatória e autoritária. Na segunda narrativa o discurso da bruxa mostra uma personagem mais dócil e acessível: «Carnaval! É a melhor altura para eu descer até à cidade sem ninguém estranhar»; «Ai que não trouxe os pós mágicos...Ai que se me viram as tripas»; ou ainda «Se em vez de ir aqui apertada, eu tivesse uma vassoura mágica - suspira a bruxa»<sup>502</sup>. Podemos concluir que no primeiro conto a Bruxa do Mar é uma bruxa típica dos contos de fadas, com características malévolas; pelo contrário, na segunda narrativa, o estereótipo da bruxa está desconstruído simpaticando o autor, o narrador e o leitor com aquela personagem.

Evidenciamos outro processo axiológico em «A Sereiazinha» que poderá determinar a condenação da bruxa e, posteriormente, a sua rejeição por parte do leitor: «uma casa feita com ossos brancos dos homens naufragados», que espécie de personagem constrói uma casa feita de ossos humanos? Só um ser maquiavélico e cruel. Na passagem «porque te trará infelicidade, minha linda princezinha!» ou ainda «Estende a linguinha, que eu corto-a»<sup>503</sup> é revelado o sarcasmo na forma como a personagem se dirige à sereiazinha, uma menina tão desprotegida. O uso do diminutivo também é sugestivo de ironia e sarcasmo. O leitor depreenderá que a bruxa é desumana e que deseja infelicidade a um ser tão indefeso como uma criança. Podemos ainda referenciar o ritual da concepção da bebida de feitiço para ilustrar a intenção de condenar a personagem aos olhos do leitor: «esfregou a caldeira com cobras que atou em nós, depois arranhou-se no peito e deixou escorrer aí o sangue negro»<sup>504</sup>. Só uma personagem desprezível poderá ser capaz de executar um ritual bárbaro e inestético como este. No conto *A Vassoura Mágica*, não se detecta o procedimento da condenação da personagem, uma vez que os seus hábitos enquanto bruxa são tão saudáveis como ir aos bailes de sexta-feira à noite, dançar à volta da fogueira e voar na sua vassoura. Nesta narrativa os comportamentos da bruxa são amenizados, não tendo um carácter negativista, ao contrário do conto anterior.

## 2.5 Análise semiótico-contextual

Pretendemos neste ponto descortinar a delimitação temática, a intencionalidade autoral e as influências histórico-culturais e ideológicas que estiveram na génese da personagem da bruxa nos contos infantis em análise.

---

<sup>500</sup> Cf. *Ibidem*, p. 433.

<sup>501</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», pp. 66 e 67, respectivamente.

<sup>502</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, pp. 13, 14 e 28, respectivamente.

<sup>503</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>504</sup> Cf. *Ibidem*, p. 67.

Na narrativa «A Sereiazinha», acreditamos que a delimitação temática, ou seja, a inspiração que esteve na base do conto referido tem origem na tradição grega, mais concretamente no canto XII da *Odisseia* de Homero, onde figuram as sereias. Estes seres são um dos vários obstáculos enfrentados pelo herói Ulisses na sua peregrinação de retorno à pátria, Ítaca<sup>505</sup>. Relacionamos este episódio com o conto em análise na medida em que este tem como protagonista uma sereia e o seu mundo no fundo do mar, onde num bosque recôndito vive a Bruxa do Mar. Existe ainda no canto XII da *Odisseia* uma alusão aos ossos dos marinheiros que são atraídos pelo canto das sereias e posteriormente jazem nas margens de um prado. Estas ossadas lembram-nos o revestimento da casa da bruxa, «uma casa feita com os ossos brancos dos homens naufragados»<sup>506</sup>:

Chegarás primeiro à terra das Sereias, cuja voz seduz qualquer homem que caminhe para elas. Se algum se aproxima sem estar prevenido e as ouve, jamais a sua mulher e os seus filhos pequerruchos se reúnem em torno dele e festejam o seu regresso; o canto harmonioso das sereias cativa-o. Elas habitam num prado e a toda a volta a margem está cheia das ossadas de corpos que se decompõem; sobre os ossos desseca-se a pele<sup>507</sup>.

Não podemos deixar de relacionar um outro episódio da *Odisseia* que pode ter servido de inspiração ao autor, o encontro de Ulisses e da bela feiticeira Circe, detentora de uma capacidade encantatória como o poder de fabricar «beberagens»<sup>508</sup> a partir das plantas. A personagem Circe em tudo é coincidente com a Bruxa do Mar, sendo que também ela cozinha bebidas de feitiço: «vou preparar-te uma bebida»; «A cada momento deitava a bruxa novas coisas na caldeira»<sup>509</sup>. Além da inspiração grega, é notória a inspiração de Andersen no ambiente natural do seu país de origem, a Dinamarca, constituído por uma vasta área costeira que penetra no mar do Norte<sup>510</sup>: Ilustremos com uma passagem:

Lá longe, bem longe no mar a água é tão azul como as folhas da centáurea mais bonita e tão límpida como o vidro mais puro, mas é aí também muito funda, mais funda do que uma âncora pode descer<sup>511</sup>.

O trecho espelha a ligação do autor à paisagem marítima, não só neste conto como em muitos outros. Silva Duarte refere que «nenhum outro escritor dinamarquês antes o fizera, apresentando uma rica galeria pessoal reproduzindo a variedade da paisagem dinamarquesa»<sup>512</sup>.

O conto *A Vassoura Mágica* foi editado em 1990, a era em que os meios de comunicação social foram veículos de uma cultura de massas, transmitindo modelos de vida e ideologias. De uma cultura oral e escrita passa-se a uma cultura visual e multimédia. A

---

<sup>505</sup> Cf. Homero, *Odisseia*, Canto XII, pp. 133 e 134.

<sup>506</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 66.

<sup>507</sup> Cf. Homero, *Odisseia*, pp. 133 e 134.

<sup>508</sup> Cf. Homero, *Odisseia*, p. 186.

<sup>509</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», pp. 66 e 67, respectivamente.

<sup>510</sup> Cf. Francisco Aramburu Ordozgoiti, *Europa Nórdica e Central, Terras, Gentes e Riquezas*, Amadora, Ediclube, col. «Descubra o Mundo», Vol. 11, 2000, p. 22.

<sup>511</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 59.

<sup>512</sup> Cf. Silva Duarte, «Prefácio», *Histórias e Contos Completos*, p. 15.

televisão, a imprensa escrita e o cinema abarcaram um público vasto, transmitindo a todas as classes sociais modelos comportamentais e de imagem estandardizados<sup>513</sup>. É o início da época do culto da imagem que, no nosso entender, está associada a este conto. Cremos que a autora se inspirou nestes factos para construir a personagem da bruxa que se metamorfoseia, a fim de encontrar um emprego, criando uma sátira baseada nos tempos actuais. Que empregador contrata actualmente alguém com traços físicos semelhantes aos de uma bruxa? Poucos serão. E assim faz Ducla Soares uma crítica ao culto da imagem na sociedade ocidental. A bruxa Rabucha viu-se obrigada a render-se aos costumes da sociedade moderna, indo a um instituto de beleza e transformando-se numa mulher vulgar:

Comprou um vestido e dirigiu-se a um instituto de beleza. Arranjou o cabelo, tirou os pêlos que lhe cresciam no queixo, arrancou as verrugas, besuntou-se com cremes para amaciar a pele. Ao mirar-se ao espelho não acreditou no que os seus olhos viam<sup>514</sup>.

Ao sofrer esta transformação logrou um emprego na Casa da Sorte, mas perdeu a sua personalidade, a sua singularidade.

Por outro lado, a construção de uma personagem depende do contexto histórico-cultural. Relembramos que o género, a forma e o tema de uma obra são, muitas vezes determinados pela situação histórica vivida pelo autor<sup>515</sup>. Andersen publicou os seus contos em plena época do Romantismo, que recorreu ao imaginário medieval, pródigo na concepção de um mundo habitado por criaturas mágicas, onde existia um sobrenatural inspirado numa série de mitos e lendas oriundos das tradições celtas e nórdicas<sup>516</sup>. A Idade Média fez uma mescla das mitologias setentrionais europeias e da tradição judaico-cristã, que via a mulher como naturalmente maléfica, sujeita às tentações satânicas. A Bruxa do Mar é herdeira directa destas mulheres, renegadas pelo Cristianismo. Deste modo, enquanto a Sereiazinha possui beleza na aparência e no canto, já que é uma heroína romântica, à Bruxa são atribuídos os caracteres negativos fundados em aspectos ligados ao mundo subterrâneo da morte. Já a narrativa *A Vassoura Mágica* foi editada em pleno século XX, na década do surgimento da crise da família patriarcal (com a redefinição dos papéis sociais), à «incorporação massiva das mulheres no mercado de trabalho assalariado»<sup>517</sup>, dando lugar à emancipação da mulher. Surgiu nesta época um grande movimento de renovação artística e cultural, da literatura (recupera-se o *Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir), à moda. Deste modo, o desaparecimento da vassoura mágica - símbolo das tarefas domésticas - faz com que a bruxa Rabucha se emancipe enquanto mulher. Esta heroína que é a bruxa Rabucha simboliza a mulher que tem de se lançar no mundo, seguindo em frente com a sua vida. Bruno Bettelheim refere:

---

<sup>513</sup> Cf. [www. Infopédia.pt](http://www.infopedia.pt), Século XX: Um Século de Artes, Letras, Ideias e Realizações, consultado em (01/09/2011).

<sup>514</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, pp. 26 e 27.

<sup>515</sup> Cf. Cristina Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, p. 549.

<sup>516</sup> Cf. Julio Baroja, *As Bruxas e o seu Mundo*, p. 312.

<sup>517</sup> Cf. *História Universal, Fim de Século. Os Grandes Temas do Século XXI*, Editorial Salvat, vol. 20, 2005, s.v. «Os novos modelos culturais», p. 130.

As crianças de hoje já não crescem na segurança de uma grande família ou de uma sociedade bem integrada. Assim, mais ainda do que no tempo em que foram inventados os contos de fadas, é importante fornecer à criança moderna imagens de heróis que têm de se lançar no mundo sozinhos e que, apesar de não saberem à partida como é que as coisas se vão resolver, acham lugares seguros no mundo seguindo para a frente com profunda confiança interior<sup>518</sup>.

Ainda que moderno, a história *A Vassoura Mágica* também contribui para um desenvolvimento interior harmonioso da criança, chegada a altura daquela enfrentar o mundo sozinha e libertar-se dos progenitores em segurança.

---

<sup>518</sup> Cf. Bruno Bettelheim, *Psicanálise dos Contos de Fadas*, p. 20.

# CAPÍTULO 4 - Estudo comparativo da bruxa nos contos populares e nos contos infantis seleccionados

---

Após o estudo comparativo da personagem da bruxa nos contos populares «Hansel Gretel» e «Rapunzel» e nos contos infantis «A Sereiazinha» e *A Vassoura Mágica*, faremos agora o cotejo da referida personagem entre os contos populares e os contos infantis referidos anteriormente. Esta análise comparativista percorrerá, uma vez mais, os níveis linguístico, retórico, narratológico, axiológico e semiótico-contextual.

## 1.1 Análise linguística

Iniciamos esta análise por abordar o processo da cataforização, ao nível da designação da personagem.

No conto popular «Hansel e Gretel», a bruxa surge a meio da narrativa, e em «Rapunzel», no início da mesma. Nos contos infantis, repete-se a estratégia: a personagem é designada em «A Sereiazinha» a meio da narrativa e na história *A Vassoura Mágica*, isso é remetido logo para o *incipit*. Existe então um paralelismo entre os dois géneros de contos em termos da cataforização da bruxa.

Quanto à anaforização, a personagem é apelidada nos primeiros contos de *bruxa*, *feiticeira* e *velha*. Estas designações são categoriais e remetem para características tanto físicas - *velha* - como psicológicas - *feiticeira* e *bruxa*. Tal como nos contos populares, a personagem é apelidada de *bruxa* nas narrativas infantis analisadas havendo uma similitude em termos de anaforização que remete para traços psicológicos da personagem. É de realçar o uso do artigo definido *a* a anteceder os substantivos *bruxa* e *feiticeira* nos dois géneros de contos, provando que a bruxa é uma personagem relevante e singular na acção de cada conto. Neste âmbito, notamos ainda que nos contos populares os antólogos recorreram à anaforização por substituição, utilizando o pronome pessoal *ela* e o adjectivo *velha* para evitar repetir demasiadas vezes o termo *bruxa*. Este processo não se evidencia nos contos infantis.

Passemos agora ao procedimento da adição. Nas narrativas populares adiciona-se um adjectivo e um substantivo com a finalidade de aumentar a extensão do designador: *a bruxa malvada*; *a velha bruxa* e *a velha mãe Gretel*. Em qualquer dos exemplos, aliam-se características etárias, psicológicas ou de grau de parentesco com o nome próprio da bruxa. Nos contos infantis, adiciona-se no primeiro conto o substantivo *bruxa* ao nome comum *mar* (*Bruxa do Mar*), associando assim tal personagem ao seu meio envolvente. No segundo conto, a bruxa é designada pelo nome próprio, Rabucha, o que remete para características psicológicas da personagem: a rabujice.

Abordemos agora a predicação da personagem em análise. Nas primeiras narrativas, os predicados utilizados designam acções associadas ao estereótipo das bruxas, como é o caso dos verbos *matar*, *sacudir*, *gritar*, *empurrar*, *trancar*, *arrancar*, todos eles encontrando-se na voz activa. Estes verbos marcam as acções associadas a ambas as feiticeiras, indiciando a sua malvadez e crueldade. Nos segundos contos, a situação repete-se: são imputados às bruxas verbos como *arranhar*, *cortar*, *exigir*, remetendo as acções da personagem para o plano da maldade. Contudo, no conto *A Vassoura Mágica*, a bruxa é mais humanizada, sendo-lhe associados actos como *dormir*, *gastar*, *pronunciar*, *tiritar*, fruto dos tempos modernos, uma vez que é uma história editada recentemente, notando-se desde já uma alteração significativa em termos do estereótipo da bruxa ao longo dos tempos.

Quanto à competência linguística da personagem, os dois tipos de contos revelam bruxas similares. Todas elas fazem uso de uma linguagem corrente com um discurso fluente, salvo raras excepções, em que incorrem numa linguagem popular, como a expressão «pata-choca»<sup>519</sup> e o emprego da conjunção causal *que*, associada a um cunho popular. Nenhuma bruxa incorre em agramaticalidades e não se verificam tiques de linguagem, poliglotismo ou estrangeirismos. Importa referenciar unicamente o uso da expressão *Abracadabra* no conto *A Vassoura Mágica*, associada à prática de feitiços. As feiticeiras de ambos os contos empregam quer a coordenação, quer a subordinação frásicas, não havendo, por isso, grandes diferenças ao nível da linguagem, que não é nem particularmente erudito, nem particularmente popular.

## 1.2 Análise retórica

Neste ponto, focaremos a nossa análise nos processos retóricos que estiveram na base da construção da personagem da bruxa nas narrativas populares e infantis seleccionadas.

Verificamos nos dois géneros de contos, o uso da argumentação probabilística, ou seja, ambos os textos acentuam gestos muito pouco prováveis no universo dos homens, marcando deste modo a alteridade da bruxa. Observamos assim marcas do insólito, do improvável e do invulgar nas acções de todas as bruxas, sendo estas dotadas de poderes extraordinários e mágicos como subir a uma torre agarrada a tranças, esfregar cobras no peito ou voar numa vassoura. Estas características são marcas inequívocas do estereótipo da bruxa.

No caso da argumentação fundada na estrutura do real, os processos aplicados são equivalentes em ambos os contos. Tanto nos contos populares como nos contos infantis encontramos o uso do nexos causal, nomeadamente o procedimento de apreciação de um facto pelas suas consequências. Nos contos populares, a maldade extrema da bruxa leva as protagonistas a tomar atitudes extremas como empurrar a velha feiticeira para dentro de um forno:

Então, Gretel empurrou-a com tanta força que ela ficou toda lá metida e depois fechou a porta de ferro e trancou-a<sup>520</sup>.

---

<sup>519</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Hansel e Gretel», p. 60.

<sup>520</sup> Cf. *Ibidem*.

Nas segundas narrativas, encontramos a bruxa a exigir sacrifícios à protagonista, em troca dos seus favores: «essa voz tens que ma dar»<sup>521</sup> ou a questionar-se sobre a extinção da sua profissão. Constatamos aqui uma diferença entre os dois géneros de contos: a justeza do juízo da bruxa nos contos infantis, ao contrário dos contos populares. No primeiro caso, as bruxas emitem juízos de valores coerentes e justos em relação a outras personagens. Por exemplo, a Bruxa do Mar de Hans Christian Andersen condena a sereiazinha a propósito de esta querer um par de pernas a fim de conquistar o seu príncipe encantado, abdicando do seu dom - a sua voz: «É uma parvoíce da tua parte»<sup>522</sup>. Este facto não ocorre nos contos populares.

O tópico do desconcerto do mundo é visível tanto nos contos populares como nos contos infantis. Em ambos os casos, o narrador prepara antecipadamente o leitor para a crueldade da bruxa: «vou à bruxa do mar de quem sempre tive medo»<sup>523</sup>. Realçamos o facto de não se aplicar este processo relativamente à bruxa Rabucha, personagem do conto infantil *A Vassoura Mágica*, uma vez que esta vai adquirindo características mais humanas do que sobrenaturais ao longo da narrativa:

[...] comprou um vestido e dirigiu-se a um instituto de beleza<sup>524</sup>.

Existem outros processos detectados na construção das bruxas dos contos infantis que não se observam nos contos populares, mostrando que estas bruxas são mais construídas em termos retóricos do que as feiticeiras dos contos populares: a argumentação pelo antimodelo é um deles. No conto «A Sereiazinha», a bruxa apresenta um comportamento repugnante que foge à norma, como cortar a língua à protagonista: «e cortou a língua à sereiazinha»<sup>525</sup>. Outro procedimento encontrado unicamente num conto infantil é o questionamento retórico, problematizando a bruxa de Ducla Soares sobre o facto de na actualidade ninguém acreditar em bruxas: «quem é que ainda acredita em bruxas?»<sup>526</sup>.

Quanto aos processos estilísticos atribuídos à personagem, constatamos um uso mais frequente nos contos infantis do que nos contos populares. No domínio dos processos estilístico-fonológicos, encontramos nos contos populares unicamente o uso da rima, conferindo musicalidade e vivacidade ao texto, bem como uma aura de magia à personagem da bruxa: «dentada, dentadinha, quem come a minha casinha?»<sup>527</sup>. Já nos contos infantis não detectamos o uso da rima; porém, os processos retóricos ao nível fonológico são mais frequentes que nos contos populares, utilizando os autores aliteraões abundantes e com recurso a vários sons, nomeadamente /s/, /t/, /f/, /v/ e /z/:

---

<sup>521</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 65.

<sup>522</sup> Cf. *Ibidem*, p. 66.

<sup>523</sup> Cf. *Ibidem*, p. 65.

<sup>524</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 26.

<sup>525</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 67.

<sup>526</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 13.

<sup>527</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Hansel e Gretel», p. 58.



Metade animais, metade plantas, pareciam serpentes com centenas de cabeças que cresciam da terra.<sup>528</sup>

Estes recursos estilísticos atribuem musicalidade e ritmo ao discurso da bruxa, bem como uma imagem sonora agressiva e pujante.

No que toca aos processos estilístico-morfológicos, destacamos o uso de diminutivos em ambos os tipos de contos, maioritariamente com valor de carinho, mas um carinho fingido. N' «A Sereiazinha» encontramos a expressão «minha linda princesinha»<sup>529</sup> e em «Hansel e Gretel», a frase «quero perceber se estás gordinho»<sup>530</sup>. Os exemplos provam que as bruxas utilizam esta estratégia para atraírem as suas vítimas. Assim, o diminutivo é um engodo, logo, significa o contrário daquilo que a personagem pensa, constituindo deste modo uma ironia cruel por parte da bruxa.

As enumerações também estão presentes nos dois géneros de contos. Estas são verbais: «Quando caía alguma em seu poder, matava-a, cozinhava-a e comia-a»<sup>531</sup> ou nominais «perdera família, amigos, clientes»<sup>532</sup>. A função destas enumerações é vincar a personalidade activa da personagem, suscitar repulsa ou piedade, dependendo das situações.

O polissíndeto é outro recurso estilístico empregado tanto nos contos populares como nos infantis. O seu valor consiste em mostrar abundância de alimento - «deu-lhes uma boa refeição, leite, e uma omeleta com açúcar maçãs e nozes»<sup>533</sup> - ou reforçar o sentimento de desejo - «o jovem príncipe se possa enamorar de ti e o possas ter e também uma alma imortal»<sup>534</sup>. Em todos os casos, o polissíndeto revela os recursos abundantes da bruxa, o seu poderio.

Ao nível dos processos estilístico-sintácticos, destacamos a anáfora. Esta é mais frequente nos contos infantis do que nos contos populares. No primeiro caso, este recurso amplia a sensação de ritmo, movimento e imprime magia no discurso da bruxa: «Varre, varre, abracadabra»<sup>535</sup>. Nos contos populares, embora com menor frequência a anáfora também é usada para criar a noção de ritmo, magia, aparecendo ainda na invocação das vítimas da bruxa: «Rapunzel, Rapunzel, deixa os cabelos cair»<sup>536</sup>.

A epífora é evidenciada no conto de Ducla Soares, patente na proposição «enjoava, enjoava»<sup>537</sup>, realçando o mau estar da bruxa, mais humanizada, que sofre inclusivamente enjoos ao andar de camioneta, impossibilitada que está de usar a vassoura, entretanto desaparecida.

---

<sup>528</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 66.

<sup>529</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 66.

<sup>530</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Hansel e Gretel», p. 59.

<sup>531</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>532</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 13.

<sup>533</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Hansel e Gretel», p. 58.

<sup>534</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 66.

<sup>535</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 9.

<sup>536</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Rapunzel», p. 262.

<sup>537</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 14.

Observa-se a elipse do artigo /a/ num conto popular, a reforçar o sentimento de raiva: «Com raiva que estava»<sup>538</sup>. Nos contos infantis não detectamos este recurso.

Ao nível semântico, constatamos um equilíbrio em termos do número de processos utilizados nos dois géneros de contos. Quanto à apóstrofe, esta é usada nos contos populares como forma de invocação das vítimas e para vincar o carácter autoritário das bruxas: «Hansel, põe os dedos de fora»<sup>539</sup>. Contudo, este processo não está presente nas narrativas infantis.

O emprego da metáfora dá-se em ambos os tipos de contos. Nos populares, serve para realçar o sarcasmo da bruxa em relação às suas vítimas: «vão ser um rico petisco»<sup>540</sup>. Quanto às segundas narrativas, a metáfora é usada em sensações visuais e descritivas: «braços, longos, viscosos»<sup>541</sup> ou «vassoura despenteada»<sup>542</sup>. A comparação é empregada de forma frequente em ambos os contos.

Nas narrativas populares, para realçar atitudes comportamentais da bruxa: «Eu serei muito boa para ela, e tão cuidadosa quanto qualquer mãe»<sup>543</sup>. Neste caso, é visível o fingimento da feiticeira. Há ainda a reportar uma comparação hiperbólica observada nos contos populares e ausente dos contos infantis estudados: «uma mulher tão velha como o mundo»<sup>544</sup>, reforçando a aparência desagradável da bruxa. Aparece também em «Rapunzel» a frase de sentido consecutivo «uma feiticeira tão poderosa que todos morriam de medo dela»<sup>545</sup> que retrata o poder e a maldade da bruxa, através do exagero. Nas narrativas infantis, a comparação é usada para destacar espaços ou atitudes da bruxa: «dando de comer a um sapo na mão como os homens dão açúcar a comer a um canariozinho»<sup>546</sup>.

Quanto à dupla adjectivação, observamos o seu uso nos contos populares com a finalidade de caracterizar a bruxa: «olhos cruéis e maliciosos»<sup>547</sup>. Nas segundas narrativas não se verifica este recurso, mas tal não significa que em inúmeros contos infantis este recurso, tão frequente nos textos literários, não seja utilizado.

A personificação é recorrente nos contos infantis, a fim de vincar acções insólitas praticadas pela bruxa: «era como se os crocodilos chorassem»<sup>548</sup>, opina o narrador a respeito da bebida de feitiço. Para descrever a vassoura da bruxa Rabucha, diz-se «com cabeleira de penas», «com cabeleira de piaçaba»<sup>549</sup>, o que sublinha a singularidade da vassoura. Nos contos populares não são imputadas personificações relativas à personagem da bruxa ou às suas acções.

---

<sup>538</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Rapunzel», p. 264.

<sup>539</sup> Cf. *Idem*, «Hansel e Gretel», p. 59.

<sup>540</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>541</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 66.

<sup>542</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 13.

<sup>543</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Rapunzel», p. 262.

<sup>544</sup> Cf. *Idem*, «Hansel e Gretel», p. 58.

<sup>545</sup> Cf. *Idem*, «Rapunzel», p. 261.

<sup>546</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 67.

<sup>547</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Hansel e Gretel», p. 58.

<sup>548</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 67.

<sup>549</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 13.

A ironia é outro recurso estilístico observável, no entanto é mais visível nos contos populares, uma vez que estas bruxas são mais maléficas: «Entrem e fiquem comigo que nada de mal vos acontecerá»<sup>550</sup>. Constatamos nesta passagem, mais uma vez, o carácter calculista e matreiro da bruxa.

Detectamos ainda o disfemismo unicamente nos contos infantis, a propósito das acções horrendas e desagradáveis da bruxa: «arranhou-se no peito e deixou escorrer aí dentro o sangue negro»<sup>551</sup>.

Por outro lado, a sinédoque é sinalizada nas narrativas populares, ao contrário dos contos infantis: «As feiticeiras têm olhos vermelhos e não vêem ao longe, mas têm faro como os animais»<sup>552</sup>. Nesta passagem, troca-se o singular pelo plural, confirmando o estereótipo da bruxa.

A aplicação da antítese e da gradação crescente é visível unicamente nos contos infantis, imprimindo vivacidade, movimento: «a camioneta virava à direita, à esquerda, subia, descia»<sup>553</sup>.

### 1.3 Análise narratológica

Especificaremos, neste momento, os fenómenos narratológicos que construíram a personagem da bruxa em ambos os tipos de contos, populares e infantis.

No que à instância do narrador diz respeito, em ambos os géneros de narrativas observamos apenas a existência de narradores extradiegéticos e heterodiegéticos, facto que propicia um maior afastamento face às personagens, incluindo a bruxa. Este tipo de narrador conduz a uma focalização mais imparcial, pelo que nenhuma personagem - nem sequer a bruxa - é a focalizadora principal das narrativas.

Quanto à posição como comentador, o narrador em ambos os tipos de contos tece comentários acerca da bruxa, quer sobre aspectos físicos quer sobre atitudes ou comportamentos da personagem. É de realçar que os comentários nos contos populares e no conto infantil «A Sereiazinha» são depreciativos: «não passava de uma malvada feiticeira»<sup>554</sup>, diz o narrador de «Hansel e Gretel». Isto explica-se contextualmente pelo facto de estes textos remontarem ao século XIX, época do Romantismo, ao contrário do conto infantil *A Vassoura Mágica*, cujo narrador faz comentários mais simpáticos sobre a bruxa: «Sentou-se comodamente (melhor que na vassoura, que não tem encosto»<sup>555</sup>. Esta diferença deve-se ao facto de este último ter sido editado recentemente, sendo a pós-modernidade propícia à destruição de estereótipos e tradições.

---

<sup>550</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Hansel e Gretel», p. 58.

<sup>551</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 67.

<sup>552</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Hansel e Gretel», p. 58.

<sup>553</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 14.

<sup>554</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Hansel e Gretel», p. 58.

<sup>555</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 14.

No que concerne à focalização do narrador, esta é omnisciente em ambos os géneros do conto, uma vez que o narrador detém um conhecimento prévio da diegese. Assim, as opiniões do narrador saem reforçadas pois as suas afirmações não serão contestadas pelo leitor: se afirma que a bruxa é maléfica, é porque o é. Exemplifiquemos:

Era uma vez um homem e uma mulher que queriam ter um filho.<sup>556</sup>

Por mais estranho que pareça nunca adivinhou o número da sorte.<sup>557</sup>

As frases acima citadas demonstram o conhecimento prévio do narrador sobre o passado, o presente e o futuro das personagens num dos contos populares e num infantil.

Por outro lado, a instância do narratário não participa na acção de três contos e nunca é interpelado pelo narrador, exceptuando o caso da narrativa infantil *A Vassoura Mágica*, onde o narrador faz uma insinuação ao narratário acerca da existência da bruxa e do seu destino na diegese: «E a bruxa?»<sup>558</sup>.

Quanto ao tipo de discurso predominante, o destaque vai para o discurso indirecto em todos os contos, sendo o narrador o sujeito da enunciação. Porém, é cedido à bruxa o discurso directo em todas as narrativas curtas por diversas vezes, provando que aquela é sempre uma personagem de grande relevo. Aparece ainda o monólogo interior na história *A Vassoura Mágica*: «quem é que ainda acredita em bruxas?»<sup>559</sup>. É de notar que o discurso da bruxa é mais agressivo nos contos populares do que nos contos infantis.

No âmbito da descrição, e no que aos contos populares diz respeito, esta é de extensão reduzida, sendo da responsabilidade do narrador.

Existem passagens rápidas entre a narração e os momentos descritivos e não alternâncias marcadas, o que leva a passagens descritivas pouco pormenorizadas da bruxa. Todavia, essa é uma situação normal para a narrativa curta, o conto. Ora, também nos contos infantis notamos uma alternância que flui entre os momentos descritivos e a narração: «Ai que se me viram as tripas ... E saiu aflita, na primeira paragem da cidade»<sup>560</sup>. É de realçar a maior extensão e pormenorização da descrição que se observa no conto «A Sereiazinha», sobretudo em paisagens:

Todas as árvores e arbustos eram pólipos, metade animais, metade plantas, pareciam serpentes com centenas de cabeças que cresciam na terra. Todos os ramos eram braços longos, viscosos, com dedos como vermes flexíveis e, junta por junta, moviam-se da raiz à ponta mais extrema<sup>561</sup>.

---

<sup>556</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Rapunzel», p. 261.

<sup>557</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 27.

<sup>558</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>559</sup> Cf. *Ibidem*, p. 13.

<sup>560</sup> Cf. *Ibidem*, p. 14.

<sup>561</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 66.

Nesta passagem, Hans Christian Andersen descreve o ambiente que rodeia a casa da Bruxa do Mar, sendo a focalização feita pelo narrador.

Quanto à ciência, em ambos os géneros de contos existe quer focalização externa, quer focalização omnisciente, originando um distanciamento entre o narrador e o narratário. Nos contos populares, os sentidos convocados são o gustativo, havendo várias alusões a comida: «Deu-lhes uma boa refeição, leite e uma omeleta com açúcar, maçãs e nozes»<sup>562</sup>. A bruxa seduz, pois, as crianças através da comida, do pecado da gula, o que é uma forma de tornar a feiticeira uma mulher demoníaca. Nos contos infantis, o sentido evocado é predominantemente o visual, focando objectos e espaços.

Passemos agora à acção das histórias analisadas. Estamos perante contos, narrativas de reduzida extensão, cuja única acção é linear e simples. Os textos mantêm a sequência de acontecimentos própria deste tipo de narrativas: introdução que descreve uma estabilidade inicial; desenvolvimento com o surgimento de um problema, sendo a partir deste ponto que as sequências narrativas se desencadeiam articuladamente; e conclusão com o fechamento da acção. Por vezes, conhecemos o destino da bruxa, como é o caso das narrativas «Rapunzel» e «A Sereiazinha»; noutros, o destino da feiticeira é revelado: em «Hansel e Gretel», a bruxa tem um final trágico, ardendo no próprio fogão e n' *A Vassoura Mágica* a Bruxa Rabucha consegue um emprego na Casa da Sorte e torna-se um ser humano vulgar. Os contos populares revelam bruxas estereotipadas, más e feias. Quanto aos contos infantis, revelam bruxas de maior criatividade. Um deles, centrado numa sereia que queria ser humana, o outro, sobre uma bruxa que se viu obrigada a tornar-se humana. As bruxas destes contos são diferentes, mais humanizadas e sobretudo o caso do texto de Luísa Ducla Soares, que foge ao estereótipo generalizado da personagem, distorcendo as características tradicionais da bruxa do conto de fadas.

Façamos agora uma abordagem ao tempo. Nos contos populares, verificam-se alusões temporais vagas, cíclicas e com pouca precisão crónica. Porém, existe entre estas duas histórias uma diferença a apontar: o padrão temporal do conto «Hansel e Gretel» é a noite, que associa a bruxa à marginalidade, enquanto que em «Rapunzel» o padrão é diurno, fugindo este ao estereótipo da bruxa do conto maravilhoso. Também nos contos infantis os índices temporais se regem pelas leis da natureza - dia e noite -, sendo, por isso, um tempo indeterminado. No que diz respeito à ordem temporal, esta é respeitada; contudo, o tempo é encurtado por intermédio de elipses e resumos. Quanto à frequência temporal, esta é singulativa em ambos os géneros de narrativas com o objectivo de avançar e acelerar o tempo discursivo.

Passemos à instância do espaço. Nas narrativas populares, os espaços físicos são maioritariamente fechados: a casa do pai de Hansel e Gretel e da bruxa, a casa da feiticeira e, posteriormente, a torre na floresta. É nestes espaços que as bruxas desferem as suas maldades nas suas vítimas, é aqui que estas são dominadas pelas vilãs. Por outro lado, nos contos infantis, os espaços físicos onde se desenvolve a acção são sobretudo abertos,

---

<sup>562</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Hansel e Gretel», p. 58.

associados aos três elementos, Água, Terra e Ar. N' «A Sereiazinha», a predominância é de espaços abertos: o fundo do mar, onde reside a Bruxa do Mar; a Terra, onde vive o príncipe; e o Ar, onde termina a protagonista. Já na história de Ducla Soares os espaços onde decorre a acção são abertos: a casa da bruxa e os sítios por onde esta passa à procura de emprego. A dinâmica de movimento ao nível do espaço físico é mais visível nestes contos do que nos anteriores. O espaço social das bruxas é o isolamento, associado à marginalidade e à ostracização, exceptuando o caso da bruxa de Ducla Soares, que é urbana, se movimenta em grandes aglomerados humanos, logo, espaços nada marginais. Por outro lado, não houve investimento no espaço psicológico das bruxas do século XIX, sendo estas desprovidas de emoções mais profundas do que a crueldade tratando-se aquela de uma personagem linear, sem profundidade psicológica. Já a Bruxa Rabucha demonstra algumas emoções, apresentando densidade psicológica, desde a frustração à irreverência.

Resta-nos analisar a bruxa enquanto personagem dotada de características narratológicas. Ela é uma personagem secundária nos contos populares, sendo, no entanto, bastante influente no desenrolar dos acontecimentos. Como antagonista que é, entra sempre em confronto com os protagonistas: Hansel e Gretel e Rapunzel. Existe um paralelismo entre estas narrativas e o conto infantil «A Sereiazinha»: a bruxa é uma personagem plana, estática, vive em ambientes tenebrosos e não tem evolução na narrativa. É, portanto, uma personagem estereotipada. São-lhes imputados registos físicos limitados e os aspectos psicológicos também são os esperados para uma bruxa: é má e temida por todos. A bruxa de Ducla Soares é mais complexa, redonda, surpreendendo o leitor ao longo das suas aparições, ao decidir procurar outro emprego que não o de bruxa e transformar-se fisicamente, tornando-se uma mulher vaidosa do século XXI. Neste caso, a bruxa não entra em confronto com a protagonista, tendo inclusivamente uma relação afectiva com aquela, a sua vassoura perdida. A caracterização de todas as bruxas é sobretudo indirecta, feita através de curtos retratos da responsabilidade do narrador.

#### 1.4 Análise Axiológica

Importa descortinar, neste momento, as instâncias que avaliam a personagem da bruxa e os processos utilizados para tal.

É visível em ambos os géneros de narrativas em análise o processo da avaliação normativa. Nos contos populares, esta é sobretudo narratorial, uma vez que cabe à instância do narrador tecer considerações negativas a respeito da personagem:

Mas a gentileza da velha era fingida, pois não passava de uma malvada feiticeira.<sup>563</sup>

[...] uma feiticeira tão poderosa que todos morriam de medo dela.<sup>564</sup>

---

<sup>563</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Hansel e Gretel», p. 58.

<sup>564</sup> Cf. *Idem*, «Rapunzel», p. 261.

Observam-se nestes exemplos comentários pejorativos tecidos pelo narrador acerca das bruxas, afirmando que aquela é malvada, fingida e temida. Nos contos infantis, observamos além da avaliação narratorial a hetero-avaliação, isto é, a avaliação da feiticeira faz-se não só pelo narrador, como também por outras personagens. Na narrativa «A Sereiazinha», a protagonista não se coíbe de confessar o temor que sente por aquela personagem em «vou à bruxa do mar, de quem sempre tive medo»<sup>565</sup>. Por outro lado, o narrador também deprecia a personagem, ao comentar o seu riso sonoro: «riu tão alto e horrivelmente»<sup>566</sup>. No conto *A Vassoura Mágica* sucede o mesmo. O narrador deprecia características físicas da bruxa, operando, por conseguinte, uma avaliação estética negativa:

[...] pela sua triste figura<sup>567</sup>.

Realçamos que todas as avaliações directas ou sub-reptícias imputadas às feiticeiras, quer sejam estéticas ou éticas são pejorativas em ambos os tipos de contos, projectando-se no leitor uma ideia negativa da mulher.

No âmbito da avaliação ao nível temático, começamos por abordar a avaliação linguística da bruxa, a forma de tratamento da personagem é pertinente. Nas narrativas populares, a bruxa refere-se às outras personagens na segunda pessoa do singular e do plural - 'tu' e 'você' - ainda que as personagens estejam hierarquicamente acima dela, como sucede em *Rapunzel*, onde a feiticeira trata o príncipe por você:

Para você, está perdida<sup>568</sup>.

[...] também tu, deixaste de ser bruxa?<sup>569</sup>

O tuteamento também revela que a bruxa de «Hansel e Gretel» se superioriza em relação a Gretel, vincando que ela é a dominadora e a outra, a dominada:

[...] mete-te lá dentro e vê se a temperatura já está boa<sup>570</sup>.

Estes factos depreciam a bruxa aos olhos do leitor, porquanto a personagem surge como pouco respeitadora da etiqueta social e da gentileza. Observamos ainda o emprego abundante das frases imperativas, sugerindo o carácter autoritário da feiticeira. As restantes personagens dirigem-se às bruxas com distanciamento, mostrando temor, usando, para isso, a segunda pessoa do plural:

---

<sup>565</sup> Cf. *Idem*, «A Sereiazinha», p. 66.

<sup>566</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>567</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 10.

<sup>568</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Rapunzel», p. 264.

<sup>569</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 10.

<sup>570</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Hansel e Gretel», p. 60.

Perdão!, replicou o coitado, eu lhe imploro.

Eu não terei de sustentar uma carga tão pesada como a sua por muito tempo<sup>571</sup>, Mãe Gretel pois o filho do rei logo virá para me levar embora.

Nas narrativas infantis, ocorre a mesma situação: o tuteamento é a única forma de tratamento usada entre as personagens, revelando algum grau de intimidade e familiaridade. N' *A Vassoura Mágica*, Rabucha refere-se à prima por 'tu'.

E a Bruxa do Mar dirige-se à protagonista da mesma forma:

[...] é uma parvoíce da tua parte<sup>572</sup>.

As restantes personagens tratam por 'tu' a bruxa, mostrando reciprocidade na intimidade com as feiticeiras.

Quanto à avaliação estética da bruxa, esta é feita sempre no sentido de a desvalorizar. Nos contos populares ela é «velha»<sup>573</sup> tem «vista nublada» e «mão descarnada»<sup>574</sup>. Porém, a preferência daquelas é a poesia, proferindo rimas em ambas as histórias. Nos contos infantis, é uma bruxa de «horrível figura» que «até mete horror!»<sup>575</sup>: assim sucede de forma directa na narrativa de Ducla Soares, e em Hans Christian Andersen esta avaliação é feita de forma indirecta na frase: «deixou escorrer aí o sangue negro»<sup>576</sup>. Nestes casos, não encontramos preferências ou gostos da personagem.

Quanto à avaliação ético-política, a bruxa é construída na base da vilanização nos dois géneros de contos, exceptuando *A Vassoura Mágica*. Nas narrativas populares, a bruxa é a vilã, a figura oponente aos protagonistas, seres inocentes e indefesos. Ela entra em confronto com as suas vítimas, agredindo-as física e verbalmente. Já nas histórias infantis, observamos um confronto com a protagonista na narrativa de Hans Christian Andersen, não se verificando a mesma situação relativamente à bruxa de Ducla Soares, que surge como íntima da vassoura, a personagem principal. Ainda no âmbito desta avaliação, constatamos uma similitude entre os dois tipos de narrativas: a bruxa vive só e isolada, mostrando ser uma figura ostracizada, marca que distingue os vilões. Este isolamento deve-se ao preconceito manifestado pela sociedade relativamente a este género de mulheres, tendo este comportamento sido transmitido à literatura.

Outro aspecto que conduz à vilanização da personagem é a sua aproximação a objectos semiótico depreciados. Em «Hansel e Gretel» a alusão ao forno da bruxa corrobora a afirmação anterior. É através deste objecto que aquela pretende aniquilar a sua vítima e onde acaba por morrer às mãos de Gretel. Nos contos infantis, a Bruxa do Mar possui a sua

---

<sup>571</sup> Cf. *Idem*, «Rapunzel», pp. 262 e 264, respectivamente.

<sup>572</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 66.

<sup>573</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Rapunzel», p. 263.

<sup>574</sup> Cf. *Idem*, «Hansel e Gretel», pp. 58 e 59, respectivamente.

<sup>575</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 26.

<sup>576</sup> Cf. *Ibidem*, p. 67.



caldeira, onde executa as suas poções, e Rabucha mantém de igual modo uma ligação estreita com a sua vassoura mágica.

Por outro lado, evidenciamos a argumentação antimodelo que traduz os padrões erróneos defendidos pela personagem. Nas narrativas populares, as bruxas são pródigas num discurso que se desvia da norma:

Quando estiver gordo, como-o<sup>577</sup>.

[...] vais pagar caro por isso<sup>578</sup>.

Comportamentos como o canibalismo ou a agressão verbal são frequentes nestas bruxas. Nos segundos contos, o discurso da Bruxa do Mar também foge à regra, sendo agressivo, sarcástico e mordaz:

Se queres sofrer isso tudo, ajudo-te<sup>579</sup>.

O conto de Ducla Soares foge, uma vez mais ao estereótipo associado a uma bruxa, dado que o seu discurso é mais dócil e afável:

Carnaval! É a melhor altura para eu descer à cidade sem ninguém estranhar<sup>580</sup>.

Por fim importa referenciar o derradeiro processo que define uma personagem como vilão: a sua condenação. Nas narrativas populares, observamos a condenação da bruxa de «Hansel e Gretel», sendo esta punida no desenlace do conto, ardendo no seu próprio forno, havendo uma analogia entre as chamas do forno e o fogo do inferno já que é imputado à bruxa um pacto com o demónio e, conseqüentemente ela é relacionada com o inferno. Em «Rapunzel» desconhece-se o final da feiticeira, não sendo, por isso, sujeita à condenação esperada. Nos contos infantis, referencia-se uma intenção de condenação da Bruxa do Mar, a partir do ritual da concepção da bebida de feitiço: «arranhou-se e esfregou a caldeira com cobras que atou em nós, depois arranhou-se no peito e deixou escorrer aí sangue negro»<sup>581</sup> e n' *A Vassoura Mágica* a simpática Bruxa Rabucha não é condenada, porém conhece-se o seu final enquanto personagem: é contratada para trabalhar na Casa da Sorte.

## 1.5 Análise semiótico-contextual

É nossa intenção neste ponto atentar nos factores internos e externos que determinam a construção das bruxas tanto dos contos populares como das narrativas infantis. Deste modo, enquadraremos esta análise no âmbito da intencionalidade autoral, da

---

<sup>577</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Hansel e Gretel», p. 59.

<sup>578</sup> Cf. *Ibidem*, «Rapunzel», p. 261.

<sup>579</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 66.

<sup>580</sup> Cf. Luísa Ducla Soares, *A Vassoura Mágica*, p. 13.

<sup>581</sup> Cf. Hans Christian Andersen, «A Sereiazinha», p. 67.

delimitação temática e dos factores histórico-culturais e ideológicos que estiveram na base da construção das bruxas inseridas nas histórias seleccionadas.

No que respeita à intencionalidade autoral, deve ser tido em atenção que os contos populares se baseiam na criação de um mundo fantástico, e não propriamente de um mundo onírico, isto é, tido como completamente fantasioso. De facto, o fantástico implica a dúvida sobre a veracidade ou não dos eventos relatados, e sucede que os contos populares «Hansel e Gretel» e «Rapunzel» circularam oralmente em plena Idade Média, época de profundo misticismo, superstição e temores irracionais. Ainda em pleno Renascimento, época associada ao florescimento cultural, tinha-se a noção de que a bruxa realizara um pacto com o demónio e se encontrava com este, chegando pelo ar, montada numa vassoura. Era através deste meio de transporte que voavam para os *sabats*<sup>582</sup>.

Assim, as histórias eram contadas à lareira, envoltas em misticismo, e com o objectivo de entreter depois das jornadas de trabalho na lavoura, num misto de prazer e de medo, mas associamos ainda a estes contos a defesa de uma tese: a maldade que envolve a bruxa serve de aviso à necessidade de se estar atento à falsidade, às tentações da gula e da avareza de mulheres que à época se acreditava poderem ser realmente bruxas. Características como a falsidade e a gula estão relacionadas com os pecados mortais tão combatidos dentro dos valores Judaico-Cristãos. Pensamos que os contos infantis prolongam, apenas em parte, no que concerne à personagem da bruxa, esta dupla intencionalidade de divertir e advertir. É que à época de criação dos contos infantis (fim do século XIX), a crença nas bruxas já havia desaparecido. Por isso, inventar uma bruxa tem na sua base a intenção de divertir, mas em clave onírica e já não fantástica, isto é, o autor ao ter criado tais personagens tem a consciência de que as bruxas não existem, tratando-se, por conseguinte, de figuras da ordem do maravilhoso. O horizonte de expectativa era bem diverso na Idade Média e no Renascimento, altura de circulação dos contos populares.

Assim, no conto «A Sereiazinha», a bruxa aparenta comportamentos desajustados e descabidos, como arranhar-se a si própria ou possuir sangue negro. Já a bruxa Rabucha voa numa vassoura e come ratazana cozida. Pretende-se, pois, com os contos infantis entreter e divertir as crianças e, no caso da narrativa «A Sereiazinha», nota-se um cunho pedagógico, ou seja, o *delectare et docere* permanece em certa medida. Andersen empenha-se em transmitir mensagens cristãs sobre almas imortais e vida eterna, uma vez que este conto está enquadrado no século XIX, época em que a literatura infantil tinha como intenção primordial formar crianças, à luz da fé cristã.

Quanto à inspiração autoral, constatamos que as narrativas populares se baseiam em aspectos relacionados com a sociedade anterior à contemporaneidade oitocentista, podendo-nos remontar à realidade medieval e épocas subsequentes, em que dominava a desnutrição infantil e a fome, espelhadas na caracterização da casa da bruxa de «Hansel e Gretel», feita de pão, bolo doce e janelas de açúcar caramelizado ou na horta da feiticeira de «Rapunzel», composta por atractivos legumes. É curioso verificar que um simples pedaço de pão e bolo

---

<sup>582</sup> Cf. Margaret King, *A Mulher do Renascimento*, Lisboa, Editorial Presença, 1994, p. 158.

doce fosse suficiente para seduzir duas crianças, provando que a altura de circulação destes contos era uma época de fome. Relembramos que na Baixa Idade Média, se abateu sobre o Ocidente um conjunto de catástrofes com forte impacto na sociedade. Esta situação agravou-se no início do século XIV, quando as irregularidades climatéricas (baixa drástica da temperatura), anos sucessivos de más colheitas por todo o continente europeu, o que originou escassez de alimentos. As consequências foram nefastas ao nível do número de vítimas atingidas pela fome, agravando a debilidade física dos organismos, o que facilitou a propagação das epidemias, como a peste negra. A acrescentar a estas catástrofes juntaram-se as guerras. Procuravam-se responsáveis reais ou fictícios para estas calamidades sucessivas, originando revoltas populares espontâneas. Os bodes expiatórios costumavam ser os estrangeiros, os judeus, e, sobretudo as mulheres judias. É neste contexto social e económico que teve início uma verdadeira «caça às bruxas»<sup>583</sup>.

O trabalho doméstico infantil também era uma realidade encarada como normal, e o fenómeno aparece referenciado simbolizado nos afazeres domésticos que Gretel executava na casa da bruxa. O abandono de crianças (muitas vezes motivado por graves carências económicas e alimentares) é outra das condições sociais vincadas nestes contos. Relembramos o afastamento forçado dos progenitores a que Hansel e Gretel são sujeitos e a entrega de Rapunzel à feiticeira, através da chantagem cometida por esta aos pais da menina. Não podemos deixar de acrescentar o tema das oscilações entre a imaturidade e a maturidade de Rapunzel e a rebeldia própria da adolescência, sublinhada no conto «Rapunzel».

Nos contos infantis, a inspiração é bem diferente. N' «A Sereiazinha», verificamos que Hans Christian Andersen se baseou na tradição grega, mais precisamente na *Odisseia* de Homero, onde, no capítulo XII, figuram as sereias. Há ainda a notar o encontro de Ulisses com a bela feiticeira Circe, que preparava beberagens, tal como a Bruxa do Mar. As paisagens marítimas tão enraizadas nas obras de Andersen também figuram em «A Sereiazinha», nas descrições do fundo do mar, local onde habita a bruxa. Porém, a delimitação temática da narrativa de Ducla Soares prende-se com aspectos mais actuais. Invoca-se neste conto o culto da imagem, visível na metamorfose da bruxa Rabucha, que passa de figura horrorosa a mulher com boa aparência e emancipada. Estas opções prendem-se com a época da autora e do lançamento da obra, contemporânea que é Luísa Ducla Soares à emancipação feminina, ocorrida ainda no século XX.

Importa, pois, descortinar os contextos histórico-culturais em que estas histórias nasceram, influenciando obrigatoriamente a construção da personagem da bruxa nas várias narrativas em estudo.

Os contos populares sobre os quais nos debruçamos, compilados na antologia dos irmãos Grimm, *Contos Infantis e do Lar*, foram editados em 1814, em plena época do Romantismo, altura em que se descobre a criança como um ser com necessidades específicas de formação. E estes textos têm carácter formativo. Bruno Bettelheim refere que, em primeiro lugar, o conto de fadas é essencial para a formação da criança porque ajuda, dando

---

<sup>583</sup> Cf. *História Universal*, org. de Miguel António Remédios, pp. 403-404.

asas à imaginação, a distinguir o real e o irreal. Em segundo lugar, ajuda a criança a estabilizar afectos, configurando claramente o justo e o injusto, o bom e o mau: «É esta dualidade que coloca o problema do moral e requisita a luta para resolvê-lo»<sup>584</sup>. Ainda a propósito da condenação do vilão, acrescenta que a convicção de que o crime não compensa é um meio de intimidação muito mais efectivo, e essa é a razão pela qual nos contos de fadas a pessoa má sempre perde. Quanto ao contexto histórico-social, relembramos que na Idade Média e no Renascimento, época em que estes contos circulavam, muitas mulheres foram perseguidas e condenadas pelo crime de feitiçaria. Indica Margaret King, em *A Mulher do Renascimento* (a época em que se agudizou a caça às bruxas), que se tratou de uma batalha travada por homens cultos e poderosos contra as mulheres. Nestas eras, tanto católicos como protestantes temiam e odiavam «mulheres que comiam bebés cozidos, cuspiam sobre crucifixos, voavam em vassouras e se prostituíam com o demónio»<sup>585</sup>. Ao longo de dois ou três séculos foram queimadas 60.000 das 110.000 acusadas<sup>586</sup>, quase exclusivamente mulheres. O bruxo típico era «pobre, sem educação, de língua afiada e velho, mas, acima de tudo, mulher»<sup>587</sup>. Na região de Jura (França), as bruxas eram mais casadas que viúvas, com idades compreendidas entre os 60 e os 65 anos, tal como a bruxa de «Hansel e Gretel», «tão velha como o mundo»<sup>588</sup>. Na Alemanha, país de origem dos irmãos Grimm, antes de 1627, 87% dos executados pelo delito de bruxaria eram mulheres curandeiras e parteiras (consultadas na gravidez, aborto e contraceção)<sup>589</sup>, isto é, que lidavam com a vida e a morte, e por isso eram temidas. É por esse motivo, quando no conto «Hansel e Gretel» a bruxa é empurrada para dentro do forno por Gretel, num gesto de auto-defesa, não nos podemos esquecer, ao mesmo tempo, que a morte no e pelo fogo era uma prática corrente para milhares de mulheres condenadas por bruxaria.

No que concerne aos contos infantis, a narrativa de Hans Christian Andersen é influenciada pela corrente do Romantismo, que valoriza o passado, o culto da natureza, a imaginação e a fantasia. Há uma relação com o imaginário medieval e figuras míticas e mágicas como sereias e circes homéricas. É na Bruxa do Mar que estão depositados os aspectos negativos ligados ao submundo da morte, tão apreciado na época medieval e relacionado com este tipo de mulheres estranhas, solitárias, que praticavam magia e produziam bebidas mágicas. Mas a maldade da bruxa não é tão vincada como nos contos populares. O que a nossa análise comparatista deixou claro, aparece confirmada nas palavras de Glória Bastos:

Em Andersen a lição, quando existe, surge mais fluida, menos sublinhada. Este aspecto resulta do facto de nos contos de Andersen não se insistir tanto na oposição comum entre o bem e o mal. Não há propriamente personagens más, definidas a traço grosso, como acontece em grande parte dos contos tradicionais e como encontramos nas recolhas dos irmãos Grimm,

---

<sup>584</sup> Cf. Bruno Bettelheim, *Psicanálise dos Contos de Fadas*, p.15.

<sup>585</sup> Cf. Margaret King, *A Mulher do Renascimento*, p. 154.

<sup>586</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>587</sup> Cf. *Ibidem*, p. 155.

<sup>588</sup> Cf. Jacob e Wilhelm Grimm, «Hansel e Gretel», p. 58.

<sup>589</sup> Cf. Margaret King, *A Mulher do Renascimento*, p. 162.

também do século XIX. Aí os maus são terrivelmente maus e realmente punidos. Nas histórias escritas por Hans Christian Andersen, como se costuma referir, há bons e menos bons - e estes são simplesmente esquecidos<sup>590</sup>.

Ao invés, o conto *A Vassoura Mágica* está completamente alheado do espírito Romântico dos anteriores, pois foi criado na actualidade, em plena era Pós-moderna, que conhece o culto da imagem (vejam-se as mulheres modelos, convidadas para capas de revista, programas televisivos, filmes e ícones da moda para muitas adolescentes) e a emancipação da mulher, donde a troca da vassoura (símbolo do trabalho doméstico) por um emprego. Todavia, o uso da vassoura relaciona-se, como é lógico, com as crenças medievais e renascentistas de que as bruxas se faziam transportar em vassouras para os *sabats*, de sexta-feira.

---

<sup>590</sup> Cf. Glória Bastos, «Um tesouro literário vivo», p. 9.

# CONCLUSÃO

---

No presente estudo sobre o estereótipo inquietante da bruxa nas narrativas populares e infantis seleccionadas, analisamos e comparamos o seu perfil, além de detectarmos as semelhanças e as diferenças daquela personagem em diferentes contextos narrativos, tendo em conta os níveis linguístico, retórico, narrativo, axiológico e semiótico-contextual.

Relativamente ao nível linguístico, concluímos que a cataforização da bruxa tanto é feita no *incipit*, como é tardia (a meio da narrativa). Já a designação da personagem é semelhante em ambos os géneros de contos e remete para características quer etárias - *velha* - quer psicológicas - *bruxa e feiticeira*. Porém, há duas situações em que a bruxa tem direito a uma nomeação própria - *Gretel* e *Rabucha*, em «*Rapunzel*» e *A Vassoura Mágica*, respectivamente. Tanto os antólogos como os autores Hans Christian Andersen e Ducla Soares se socorreram de processos idênticos para se referirem à bruxa, nomeadamente o procedimento da adição e da substituição. No que toca à predicação, as acções associadas à feiticeira relacionam-se sempre com o seu estereótipo, à excepção do conto *A Vassoura Mágica*, que evidencia uma bruxa humanizada: aí, o perfil da personagem alterou-se. A competência linguística também é similar em ambos os tipos de narrativas, fazendo a bruxa uso de uma linguagem corrente, que não é erudita nem popular.

No âmbito retórico, observamos marcas do insólito e do improvável na bruxa de ambos os géneros de contos. Todas são dotadas de poderes mágicos e sobrenaturais, correspondendo estes dotes ao estereótipo da personagem. Todavia, há que ter em conta que a mentalidade dos receptores desses tipos de textos era/é originalmente diversa, sendo possível que na Idade Média estas bruxas fossem entendidas como reais. Verificamos também que as bruxas dos contos infantis são mais construídas em termos retóricos do que as feiticeiras dos contos populares. O uso do nexos causal e o tópico do desconcerto do mundo são processos detectados em ambos os tipos de narrativas. Contudo, aos contos infantis acrescem ainda a justeza do juízo de valor da bruxa, a argumentação pelo antimodelo e o questionamento retórico, fazendo destas bruxas personagens mais construídas. O mesmo ocorre relativamente aos processos estilísticos utilizados na construção da bruxa, mais abundantes nos contos infantis do que nos contos populares. Este facto explica-se em termos de literariedade, cujo grau é mais profundo nos contos de autor em virtude de um escritor saber que deve apostar na quantidade e diversidade de recursos estilísticos para que a sua obra seja mais bem considerada, isto é, prestigiada. O Formalismo Russo e o *New-Criticism* norte-americano explicaram bem, aliás, este fenómeno. Destacamos a predominância no conto infantil de processos estilístico-fonológicos, onde se empregam abundantemente as aliteraões, em detrimento da rima, que é usada nos contos populares. Estes processos transmitem uma aura de magia à bruxa. Os recursos estilístico-morfológicos similares são o diminutivo, com valor de carinho e sarcasmo, as enumerações verbais e o polissíndeto (que

reflece o poderio da bruxa). Quanto aos processos estilístico-sintacticos, estes enfatizam o maravilhamento e o encantamento, encontrando-se igualmente em maior número nos contos infantis, como é o caso da anáfora e da epífora, imprimindo velocidade e vivacidade aos textos, ao contrário dos contos populares que evidenciam unicamente a elipse. Ao nível semântico, observamos um equilíbrio em termos de diversidade e número de recursos utilizados, sendo empregues em ambos os contos a metáfora, a comparação e a personificação. O emprego destas figuras estilísticas é lógico na construção de uma personagem que implica a transmutação do real quotidiano, do banal. Apesar de frequentemente utilizada em textos literários, a dupla adjectivação, a sinédoque, bem como a ironia, só se evidenciam nos contos populares, tornando esta bruxa mais malvada. Por outro lado, os contos infantis contam com a presença do disfemismo, da antítese e da gradação crescente. Faça-se, todavia, uma ressalva importante ao nível dos recursos estilísticos: o facto de uns estarem mais presentes nos contos infantis do que nos contos populares ou vice-versa pode dever-se à casualidade da amostragem seleccionada. Isto é, escolhendo outros contos, poderíamos eventualmente chegar a outras conclusões. De qualquer modo, a nossa própria experiência de leitora de múltiplos outros textos infantis e populares leva-nos a dar como certa a tendência para os contos infantis terem uma maior riqueza (quantitativa e qualitativa) retórica, pelas razões acima apontadas.

Em termos narrativos, observamos a existência de narradores extradiegéticos e heterodiegéticos, propiciando uma focalização imparcial, sendo que o nosso objecto de estudo, a bruxa, nunca é a focalizadora principal destas histórias. Nota-se, contudo, que o narrador é mais neutral no conto *A Vassoura Mágica*. Isto acontece com o surgimento do realismo, no século XIX. Até esta altura, o narrador mostra-se mais interventivo, emitindo juízos de valores explícitos sobre as personagens. Neste caso, os comentários são sempre depreciativos, recaindo sobre atitudes atrozés ou características físicas hediondas da bruxa. Porém, na narrativa *A Vassoura Mágica*, os comentários são mais simpáticos, uma vez que foi editado recentemente, em época pós-modernista, que propicia a desconstrução de tradições, o que nos leva a concluir, uma vez mais, que o estereótipo da bruxa só agora foi alterado. De facto, a narrativa de Hans Christian Andersen não é muito divergente em relação aos contos populares no que toca à construção narrativa da bruxa. Por outro lado, o narrador é omnisciente em termos de focalização em ambos os contos, sendo conhecedor do passado, do presente e do futuro das personagens. Quanto ao narratário, este nunca intervém nas acções. Todavia, no conto de Ducla Soares, detectamos uma insinuação ao narratário a propósito do destino de Rabucha na diegese. O discurso indirecto é predominante em todas as narrativas, sendo, no entanto, cedido à bruxa o privilégio de usar o discurso directo em todos os contos. Este é mais agressivo nas narrativas populares do que nas infantis. No âmbito das descrições, estas são menores nos contos populares, notando-se uma alternância fluida entre a narração e os momentos descritivos. Por estarmos perante uma narrativa curta, as passagens descritivas da bruxa são pouco pormenorizadas. Destacamos a descrição mais extensa de paisagens e locais no conto de Hans Christian Andersen, que de resto é uma particularidade

sua em termos literários e reflecte a influência do Romantismo e o culto da natureza que o caracteriza. Quanto à ciência, a focalização tanto é externa, como omnisciente. O sentido mais convocado é o gustativo nos contos populares, associando-o ao pecado da gula, o que torna a bruxa mais demoníaca. Nos contos infantis, o sentido convocado é predominantemente o visual, focando-se objectos e espaços. Os espaços físicos são maioritariamente fechados nos contos populares (onde as vítimas da bruxa são dominadas e oprimidas), ao contrário dos infantis, onde sobressaem espaços abertos. Porém, o espaço psicológico da feiticeira é o isolamento, estando associado à marginalidade e à ostracização nos contos populares. Na história infantil de Luísa Ducla, a bruxa Rabucha é urbana, movimentando-se em grandes aglomerados citadinos, demonstrando emoções, desde a irreverência à frustração, apontando-se, uma vez mais, a diferença em termos de estereótipo. Tratando-se de narrativas curtas, encontramos nestes contos similitudes temporais. As alusões temporais são vagas e com pouca precisão crónica, regendo-se pelos ciclos da natureza. Todavia, a ordem temporal é respeitada, sendo o tempo encurtado através de elipses e resumos. No que toca à frequência temporal, esta é singulativa, com o intuito de acelerar o tempo da acção e mantendo a sequência própria deste tipo de narrativas: introdução, com a sua característica estabilidade inicial; o problema, desenvolvido através de peripécias; e a conclusão, fechando a acção. A personagem da bruxa, segue um estereótipo: é má, feia e temida por todos. Mas isso sucede mais nos contos populares do que nas narrativas infantis, onde a bruxa surge com traços mais humanizados, distorcendo o estereótipo tradicional desta personagem. Esta é sempre personagem secundária; no entanto, realça-se o seu relevo e importância no desenrolar da acção, entrando sempre em confronto com os protagonistas, à excepção da bruxa Rabucha, que é, inclusivamente, amiga da protagonista, a sua vassoura mágica. Aqui, esta personagem é mais complexa e redonda, surpreendendo o leitor a cada momento na narrativa pela espontaneidade e atitudes fora do comum para o padrão de uma bruxa. É de realçar que a caracterização desta personagem é maioritariamente indirecta, sendo sugerida através de curtos retratos feitos pelo narrador.

Em relação aos processos axiológicos, a bruxa é avaliada nas narrativas populares sobretudo pelo narrador, tecendo estas considerações negativas sobre aquela. Nas narrativas infantis, detectamos a heteroavaliação, isto é, a bruxa é avaliada (sempre pejorativamente), não só pelo narrador, como também por outras personagens, transmitindo-se assim uma ideia negativa da personagem ao leitor. A avaliação passa por diferentes critérios, todos eles negativos. Quanto à avaliação linguística, a forma de tratamento entre a bruxa e as outras personagens é feita na segunda pessoa do singular, revelando traços de autoritarismo e superioridade em relação aos outros actantes. Este tratamento dá-se mesmo quando as personagens são hierarquicamente superiores, como é o caso do príncipe de «Rapunzel». As personagens que se relacionam com a bruxa, tratam esta na segunda pessoa do plural, mostrando distanciamento e medo daquela. A avaliação estética da bruxa é sempre negativa e desvaloriza a personagem, quer em termos físicos, quer em termos psicológicos. Adjectivos



como *feia*, *repugnante*, *horrorosa* e *malvada* evidenciam-se em todos os contos. Contudo, no conto *A Vassoura Mágica*, a bruxa passa de *feia* a mulher vaidosa e independente. Por outro lado, a avaliação ético-política da bruxa nos contos populares e infantis é construída a partir da vilanização, entrando em confronto com os protagonistas e agredindo-os física e verbalmente, com exceção novamente da bruxa Rabucha que é um ser pacífico, com um discurso e comportamento mais dócil. Outro traço que demonstra a vilanização da personagem é o seu contacto com objectos semiótico depreciados: o forno da bruxa de «Hansel e Gretel» pode simbolizar o fogo do inferno, uma vez que a bruxa detém um pacto com o diabo, tal como a caldeira da Bruxa do Mar, onde esta fabrica as bebidas de feitiço. A condenação da bruxa só tem lugar no conto popular «Hansel e Gretel», ardendo esta no seu próprio forno, às mãos de Gretel. Nas restantes narrativas, não se condena a personagem: ela desaparece a meio da narrativa em «Rapunzel» e em «A Sereiazinha», e em *A Vassoura Mágica* a bruxa de Ducla Soares tem um final feliz.

No que concerne ao nível semiótico-contextual, concluímos que a intencionalidade autoral, subjacente à criação da bruxa ainda que se assemelhando nos dois tipos de contos, não é exactamente igual, se tivermos em conta a época de feitura e ou circulação desses textos que traçam mundos no limiar da verosimilhança, sendo a bruxa uma personagem mágica capaz de feitos sobrenaturais, mas não necessariamente fantasiosos. Ora, na Idade Média e no Renascimento, altura em que os contos populares analisados realmente circularam primordialmente (a antologia escrita é datada do século XIX), a bruxa era um ser que se acreditava realmente existir, tendo por essa razão muitas mulheres ido parar à fogueira. Estas narrativas não têm como prioridade entreter e deleitar. Porém, nos contos populares, o mais importante são os avisos e as advertências que, enquanto herança, foram passados como testemunho, nas longas noites à lareira pela voz dos mais velhos, contra a maldade da bruxa, instrumento das tentações da gula e da falsidade. Nos contos infantis, quer do século XX, quer dos séculos subsequentes, esta mentalidade supersticiosa está completamente ultrapassada, e por isso a bruxa é uma figura do modo maravilhoso, que visa maravilhar, entreter a criança. Na narrativa de Hans Christian Andersen, não podemos deixar de apontar o cunho pedagógico que lhe foi atribuído, à luz da importância dada à criança no século XIX, e à necessidade de a formar, sendo a literatura infantil o melhor meio para o fazer. Quanto à inspiração autoral, identificamos nos contos populares influências da Idade Média, altura em que circulavam estes contos. Nestas eras, a Europa foi assolada por diversas calamidades: tempestades, más colheitas e, conseqüentemente, muitas fomes e epidemias. A bruxa surge como o bode expiatório e justificação para estas calamidades. Mulher que fosse estranha, vivesse sozinha, praticasse magia, fosse curandeira ou parteira era perseguida e, muitas vezes, condenada à morte pela fogueira, sob o pretexto de heresia, pois tinha um pacto com o diabo. Os contos infantis e sobretudo o conto «A Sereiazinha», mostram uma feiticeira mais comedida. Porém, igualmente praticante de magia, estranha e solitária. Este perfil encaixa-se também no estereótipo da bruxa da Idade Média pois o Romantismo valorizava esse passado onde radicaria a fonte das nacionalidades. Destaca-se aqui também as mensagens

crists sobre a vida eterna como veículo pedagógico. Os contos de literatura de tradição oral por nós analisados enfatizam o estereótipo da bruxa e encaixam-no no conceito educacional construído pela moral judaico-cristã. Deste modo, podemos afirmar que a figura da bruxa e da mulher convergem num mesmo modelo ideológico que atribuía às mulheres a culpa de todos os males. Já nos contos infantis, esta personagem tem vindo a ser desconstruída em termos de estereótipo ao longo dos tempos, facto tão notoriamente espelhado na bruxa da narrativa de Luísa Ducla Soares, que acompanhou as alterações em termos culturais e ideológicos, tendo como base a emancipação da mulher e o culto da imagem tão enraizado na sociedade hodierna.

Os quatro contos possuem um fio condutor que os une: enfatizam a representação de uma mulher que se deseja libertar de uma forma restritiva de vida afastando-se de um mundo onde prevalecem os aspectos convencionalmente aceites pela sociedade. A bruxa representa o lado profano da religiosidade, do sobrenatural, e está imbuída numa áurea de mistério. Como diz Bruno Bettelheim, «quem não gostaria de ter os poderes de uma bruxa - ou de uma fada ou de uma feiticeira - e usá-los para satisfação de todos os seus desejos, para alcançar todas as coisas boas que ele queria para si ou para castigar os seus inimigos? E quem não receia esses poderes se possuídos por quem os pode usar contra si? A bruxa [...] é a reencarnação, nos seus aspectos opostos, da mãe toda-bona da nossa infância e da mãe toda-má da crise edipiana<sup>591</sup>.

---

<sup>591</sup> Cf. Bruno Bettelheim, *Psicanálise do Conto de Fadas*, pp. 24-25.

# BIBLIOGRAFIA

---

## Bibliografia Activa

ANDERSEN, Hans Christian, *Histórias e Contos Completos*, 2 vols., trad. do dinamarquês de Silva Duarte, introd. de Ric Dal, Vila Nova de Gaia, Gailivro, 2005.

GRIMM, Irmãos (org. de), *Contos de Fadas*, trad. de Celso Paciornik, apresentação de Sílvia Oberg, São Paulo, Edições Iluminuras, 2ª edição, 2001.

GRIMM, Jacob e Wilhem, *Contos de Grimm, escolha, tradução e prefácio de Graça Vilhena, ilustrações de José António Cardoso*, Lisboa, Relógio D' Água, col. «Universos mágicos», 1984.

SOARES, Luísa Ducla, *A Vassoura Mágica*, ilustrações de Paula Oliveira, Porto, Edições Asa, 2008.

VIEIRA, Cristina da Costa, *A Construção da Personagem Romanesca: Processos Definidores*, Lisboa, Colibri, 2008.

## Bibliografia Passiva e Geral

AA. VV., *Imaginário, Identidades e Margens: Estudos em Torno da Literatura Infanto-Juvenil*, Vila Nova de Gaia, Gailivro, 2008.

ARIÉS, Philippe, *História Social da Criança e da Família*, trad. Michel Winock, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1978.

BACHELARD, Gaston, *O Ar e os Sonhos*, São Paulo, Martins Fontes, 2001.

BAPTISTA, Garcia, *Wicca, A Velha Religião do Ocidente*, Lisboa, Pergaminho, 3ª edição, 2002.

BAROJA, Júlio Caro, *As Bruxas e o seu Mundo*, Lisboa, Veja, col. «Janus», 1988.

BARRETO, António, *Dicionário da Literatura Infantil*, Porto, Campo das Letras, 2002.

BASTOS, Glória, *Literatura Infantil e Juvenil*, Lisboa, Universidade Aberta, 1999.

BASTOS, Glória, «Um tesouro literário vivo», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 30 de Março a 12 de Abril de 2005, pp.8-12.

BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, vol. 1, 1981.

BERNHEIMER, Charles, *O Relatório Bernheimer, in Literatura Comparada na Transição do Século*, in AA. VV., *Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada*, org. de Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001.

BETTELHEIM, Bruno, *Psicanálise dos Contos de Fadas*, trad. de Carlos Humberto da Silva, Venda Nova, Bertrand Editora, 12ª edição, 2006.

BYINGTON, Carlos Amadeu, *Uma Teoria Simbólica da História*, in *Vozes*, nº 8, 1981.

- BOHNEIM, Helmut, *The Narrative Modes: Techniques of the Short Story*, Cambridge, D.S. Brewer, 1982.
- BORISH, Steven, *The Land of the Living*, Los Angeles, Blue Dolphin Publishing, 1991.
- BOUREUF, Roland e OUELLET, Réal, *O Universo do Romance*, Coimbra, Almedina, 1976.
- BRADLEY, Marion Zimmer, *As Brumas de Avalon: Rainha Suprema*, trad. de Maria Dulce Menezes, Lisboa, Difel, 11ª edição, 1995.
- BRAGA, Teófilo, *O Povo Português nos Seus Costumes, Crenças e Tradições*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, col. «Portugal de Perto», Vol. II, 1986.
- BRAITE, Beth, *A Personagem*, Série princípio, São Paulo, Editora Ática, 5ª edição 1985.
- BRANCO, Margarida Castel, *Histórias Esbrenhuxas: A Bruxa Esbrenhuxa*, Lisboa, Verbo, 2004.
- BUESCU, Helena Carvalhão, *Literatura comparada e teoria da literatura: relações e fronteiras*, in AA. VV., *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada*, org. de Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001.
- CABRAL, António Pires, *O Diabo veio ao Enterro*, Lisboa, Editorial Notícias, 1993.
- CALADO, Mariano, *A Maldição das Bruxas de Ferrel*, Santa Maria da Feira, Edições Sempre-em-Pé, 9ª edição, 2006.
- CLAUDON, Francis, *Elementos da literatura Comparada: Teorias e Métodos da Abordagem Comparatista*, trad. de Luís Serrão, Lisboa, Editorial Inquérito, 1994.
- COELHO, Adolfo, *Contos Populares Portugueses*, prefácio de Ernesto Veiga de Oliveira, Lisboa, Publicações Dom Quixote, col. «Portugal de Perto», 9ª edição, 1985.
- COELHO, Nelly Novaes, *Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil*, São Paulo, Quíron, 3ª edição, 1985.
- CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley, *Nova Gramática do Português*, Lisboa, Edições Sá da Costa, 4ª edição, 1987.
- Dicionário de Sinónimos*, Porto, Porto Editora, 1997.
- DRYFUS, François, *História Universal, O Tempo das Revoluções 1787-1870*, trad. Luís Pignatelli, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1981.
- DUARTE, João da Silva, *Andersen e a sua Obra*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995.
- DUBY, Georges e PERROT, Michèle, *História das Mulheres no Ocidente*, Porto, Edições Afrontamento, Vol. 3, 1994.
- DUMÉZIL, GEORGES, *Mythe et Epopée*, Paris, Gallimard, 1986.
- ECO, Humberto, *História do Feio*, Lisboa, Difel, col. «Álbuns Ilustrados», 2007.
- ELIADE, Mircea, *Aspectos do Mito*, Lisboa, Edições 70, col. «Perspectivas do Homem», 1986.

- ELIADE, Mircea, *Ocultismo, Brujería y Modas Culturales*, Buenos Aires, Marymar, 1977.
- Enciclopédia *Religião-Rito*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, vol. 30, 1994.
- FOX, Elizabeth Genovese, *Entre elitismo e populismo: para onde vai a Literatura comparada?*, in AA. VV., *Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada*, org. de Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2001.
- FURTADO, Filipe, *A Construção do Fantástico na Narrativa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981.
- GAMA, Alice, *O Autor e a Comunicação no Livro Infantil*, Lisboa, Ministério da Educação Nacional, 1972.
- GIL, Júlio, *O Aspecto Gráfico do Livro Infantil*, Lisboa, Ministério da Educação Nacional, 1973.
- GOMES, António Pedro (org.), *Dicionário de Latim-Português*, Porto, Porto Editora, 1983.
- GOTLIB, Nadia, *Teoria do Conto*, São Paulo, Ática, 2002.
- GOYANES, Mariano, *Qué es la novela, qué es el cuento?*, Murcia, Universidad de Murcia, 3ª edição, 1998.
- Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, 40 vols. Lisboa/Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, vol. 1.
- GREIMAS, Algirdas e COURTÉS, Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire Raisoné de la Théorie du Langage*, Paris, Hachette, 1979.
- HAMON, Philippe, *Le Personnel du Roman. Le Système des Personages dans Rougon-Macquart*, d'Émile Zola, Genève, Droz, 1983.
- HAUPTMANN, Gunter, *História Alemã: Sinopse*, trad. José Camurça, Bonn, Lexikon Institut Bertelsmann, 1990.
- História Geral da Europa, *A Europa de 1789 aos nossos dias*, trad. de Álvaro Salema, Lisboa, Publicações Europa-América, vol. 3, 1980.
- História Universal, *O Impacto da Revolução Francesa*, Madrid, Editorial Salvat, vol. 16, 2005.
- História Universal, *Fim de Século. Os Grandes Temas do Século XXI*, Lisboa, Editorial Salvat, vol. 20, 2005.
- HOCHMAN, Baruch, *Character in Literature*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1985.
- HOMERO, *Odisseia*, trad. do grego pelos padres E. Dias Palmeira e M. Alves Correia, Lisboa, Livraria Sá da Costa, col. «Clássicos Sá da Costa», Editora Lisboa, vol.2, 3ª edição, 1956.
- HUSAIN, Shahrukh, *Divindades Femininas*, Koln, Edições Taschen, 2001.
- IMBERT, Enrique, *Teoría y Técnica del Cuento*, Ariel, Barcelona, col. «Letras e Ideas», 1992.
- JABOUILLE, Victor, SERRA, José Pedro, LOURENÇO, Frederico, ALBERTO, Paulo, LEMOS, Fernando, *Mito e Literatura*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1993.

JAUSS, Hans Robert, *A História da Literatura Como Provocação À Teoria da Literatura*, São Paulo, Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une Esthétique de la Réception* [1972], trad. de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, col. «tell», 2001.

JESUS, Maria Saraiva de, *Rumos da Narrativa Breve*, Aveiro, Centro de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, 2003.

JOLLES, André, *Formes Simples*, Paris, Seuil, col. «Poétique», 1996.

JÚDICE, Nuno, *O Fenómeno Narrativo: Do Conto Popular à Ficção Contemporânea*, Lisboa, Edições Colibri, 2005.

KING, Margaret, *A Mulher do Renascimento*, Lisboa, Editorial Presença, 1994.

KRAMER, Heinrich e SPRENGER, James, *O Martelo das Feiticeiras*, trad. de Paulo Fróes, Editora Rosa dos Tempos, Rio de Janeiro Record, 1991.

LEITE, Carlinda e RODRIGUES, Maria de Lurdes, *Contar um Conto, Acrescentar um Ponto: uma abordagem intercultural na análise da literatura para a infância*, Lisboa, Instituto de Inovação Educacional Ministério da Educação, 2000.

LEMOS, Esther de, *A literatura Infantil em Portugal*, Lisboa, Ministério de Educação Nacional, 1972.

LINDEZA, Diogo, *Literatura Infantil: História, Teoria, Interpretações*, Porto, Porto Editora, 1994.

LOYN, H.R., *Dicionário da Idade Média*, trad. de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997.

MACHADO, José Pedro, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, vol. 1, 3ª edição, 1989.

MAGALHÃES, Graça, *Contos Tradicionais: Oito Contos Maravilhosos*, Lisboa, Lisboa Editora, col.«1001 Livros», 2006.

MALRIEU, Joel, *Le Fantastique*, Paris, Machette Superieur, 1992.

MARLOW, Layn e DREIDEMY, Joelle, *Carlota Barbosa, a Bruxa Medrosa*, trad. Nuno Marques, Lisboa, Dinalivro, 2005.

MATOS, Maria Luísa Sarmiento de, *Os Itinerários do Maravilhoso: Uma Leitura dos Contos para Crianças de Sophia de Mello Breyner Andresen*, Porto, Porto Editora, col. «Mundo de Saberes», 1993.

MONTEIRO, Maria do Rosário, «Admirável Mundo Fantástico», *Jornal de Letras Artes e Ideias*, de 31 de Agosto a 13 de Setembro, 2005.

MOREIRO, Julián, *Como Leer Textos Literarios: El equipaje del lector*, Madrid, Editorial EDAF, 1996.

- MORENO, Oliveira Aurélio e SOUSA, Fernando, *História de Portugal*, Porto, Porto Editora, vol.1, 3ª edição, 1983.
- NEVES, Fernando, «Família: lugares do lume» - debate no sábado, *Jornal do Fundão*, 22 de Outubro, 2009. p.18.
- PARAFITA, Alexandre, *A Comunicação e a Literatura Popular*, Lisboa, Plátano, 1999.
- PARAFITA, Alexandre, *O Maravilhoso Popular: Lendas, Contos, Mitos*, col. «Tesouros da Memória», Lisboa, Plátano Editora, 2002.
- PAZ, Noemi, *Mitos e Ritos de Iniciação nos Contos de Fadas*, São Paulo, Pensamento, 1995.
- PEDROSO, Consiglieri, *Contribuições para uma Mitologia Popular Portuguesa e Outros Escritos Etnográficos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, col. «Portugal de Perto», 1988.
- PIRES, Maria Laura Bettencourt, *História da Literatura Infantil Portuguesa*, Lisboa, Vega, 1979.
- PROPP, Vladimir, *Las Raíces Históricas del Cuento*, trad. de José Martín Arancibia, Madrid, Editorial Fundamentos, col. «Arte serie crítica», 3ª edição, 1981.
- PROPP, Vladimir, *Morfologia do Conto*, pref. de Adriano Duarte Rodrigues, trad. de Jaime Ferreira e Vítor Oliveira, Lisboa, Vega, col. «Vega Universidade», 3ª edição, 1992.
- QUADROS, António, *O Sentido Educativo do Maravilhoso*, Ministério da Educação Nacional, Lisboa, 1972.
- RÊGO, Francisca Cunha, «Admirável Mundo Fantástico - Literatura Fantástica Portuguesa», *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, de 31 de Agosto a 13 de Setembro, 2005, pp. 6-12.
- REGO, Yvonne Cunha, *Feiticeiros, Profetas e Visionários: Textos Antigos Portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda Biblioteca Nacional, 1981.
- REIS, Carlos (org.), *Figuras de Ficção*, Coimbra, CLP (FLUC), Almedina, 2006.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana C., *Dicionário da Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1999.
- REMÉDIOS, Miguel António (org.), *História Universal*, Lisboa, Editora Oceano, vol. 2, 1992.
- ROCHA, Natércia, *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*, Lisboa, Caminho, 1992.
- SARAIVA, Arnaldo, *Literatura Marginal izada*, Porto, edição de autor, 1975.
- SIMONSEN, Michèle, *O Conto Popular*, São Paulo, Martins Fontes, 1987.
- SUMMERS, Montague, *História da Bruxaria*, Lisboa, Vida, col. «RUNA», 1998.
- TODOROV, Tzvetan, *As Categorias da Narrativa Literária*, in BARTHES, Roland et alii, *Análise estrutural da narrativa - pesquisas semiológicas*, trad. Maria Zélia, Brasil, Barbosa Pinto, 4ª edição, Editora Vozes Limitada, 1976.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris, Seuil, 1976.

TODOROV, Tzvetan, *Poética da Prosa*, trad. de Maria de Santa Cruz, São Paulo, Edições 17, col. «Signos», 1979.

TODOROV, Tzvetan, *Teoria da Literatura I Textos dos Formalistas Russos Apresentados por Tzvetan Todorov*, 2 Vols, Lisboa, Edições 70, 1989.

TRAÇA, Maria Emília, *O Fio da Memória: do Conto Popular ao Conto para Crianças*, Porto, Porto Editora, 1992.

VILLASANTE, Carmen Bravo, *História da Literatura Infantil Universal*, trad. Manuel Campos e Alexandra de Freitas, Lisboa, Veja, 1977.

www. Infopédia.pt, *Século XX: Um Século de Artes, Letras, Ideias e Realizações*, consultado em (01/09/2011).

www. thewitchingworld.blogspot.com/2009/06/retratos-de-fadas-e-bruxas.html, consultado em (05/03/11).

ZIPES, Jack, *Happily Ever After: Fairy Tales, Children and The culture Industry*, New York, Routledge, 1997.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la Littérature Orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.



## ANEXOS

---

### «Hansel e Gretel»

Na orla de um grande bosque, vivia um pobre lenhador com a mulher e dois filhos; um rapazinho chamado Hansel e uma rapariga, Gretel. Tinham muito pouco para comer e como todo o país passava por uma grande miséria, muitas vezes nem pão o lenhador conseguia arranjar. Uma noite em que as preocupações o faziam andar às voltas na cama, suspirou e disse à mulher: «Que vai ser de nós? Como é que vamos alimentar os filhos, se nem para nós temos nada? — Homem, tenho uma ideia, respondeu-lhe a mulher. Amanhã, de madrugada, levamos as crianças para a parte mais funda do bosque. Acendemos uma fogueira, damos ainda mais um bocadinho de pão a cada um e depois vamos para o trabalho e deixamo-los sozinhos. Não vão conseguir encontrar o caminho de casa e nós ficamos livres deles. — Não, mulher, isso é que não faço, como é que eu vou arranjar coragem para abandonar os meus filhos na floresta, onde seriam certamente despedaçados pelos animais selvagens? — És bem tolo, respondeu-lhe ela, assim morremos de fome os quatro e só terás que aplanar as tábuas dos nossos caixões», e não o deixou em paz enquanto ele não cedeu. «Mas olha que me metem muito dó, estes meninos», disse o homem.

## *Hansel e Gretel*

As duas crianças tinham tanta fome que também não conseguiram adormecer e ouviram tudo o que a madrasta disse ao pai. Gretel chorou lágrimas amargas e disse a Hansel: «Estamos perdidos. — chiu, Gretel, disse Hansel, não te aflijas, que eu vou descobrir uma maneira de nos salvarmos.» E quando os velhos adormeceram, levantou-se, vestiu o casaquito, abriu a porta e escapou-se lá para fora. Estava um lindo luar e as pedras brancas espalhadas em frente da casa brilhavam como moedas novinhas em folha. Hansel abaixou-se e meteu nos bolsos tantas quantas as que lá podiam caber. Depois, voltou para casa e disse a Gretel: «Tem confiança, querida irmazinha, e adormece sossegada, Deus não vai abandonar-nos.» E deitou-se outra vez.

De madrugada, ainda antes do Sol se ter levantado, já a mulher estava a acordar as duas crianças: «Em pé, preguiçosos, vamos à floresta apanhar lenha. Deu depois um bocadinho de pão a cada um e disse-lhes: «É para o vosso almoço, mas não o comam antes, senão ficam sem mais nada.» Gretel meteu o pão no avental, uma vez que Hansel tinha os bolsos cheios de pedras. E puseram-se todos a caminho do bosque. Tinham já andado um bocadito quando Hansel se virou para trás olhando para casa e foi repetindo esta artimanha várias vezes. Disse-lhe o pai: «Oh Hansel, o que é que estás para aí a espreitar e a ficar para trás? Toma atenção e vê lá se não te esqueces das pernas. — Oh pai! disse-lhe Hansel, estou a olhar para o meu gatinho branco, está empoleirado no telhado e quer dizer-me adeus.» A mulher disse: «Tonto, não vês que não é o teu gatinho, mas o sol da manhazinha que brilha na chaminé?» Mas quando Hansel se virava para trás não era para olhar o gato, mas sim para ir lançando no caminho as pedrinhas brancas que tinha no bolso.

Quando chegaram à parte mais cerrada da floresta,

## *Irmãos Grimm*

o pai disse: «Agora, meus filhos, apanhem lenha que eu vou fazer uma fogueira para vocês não terem frio.» Eles apanharam muitos paus e fizeram uma pilha tão alta que parecia uma pequena montanha. Deitaram lume ao feixe e quando a labareda ardia alta, disse a mulher: «Agora deitem-se ao pé do fogo, meus filhos e descansem que nós vamos para a floresta cortar madeira. Quando tivermos acabado, a gente vem aqui buscar-vos.»

Hansel e Gretel ficaram sentados ao pé do lume e, quando chegou a hora do almoço, cada um comeu o seu bocadito de pão. E como ouviam os golpes do machado, sabiam que o pai estava perto. Mas não era o machado, era um ramo que o pai tinha amarrado a uma árvore morta e que o vento balançava de um lado para o outro. E depois de ficarem assim durante muito tempo, os olhos fecharam-se-lhes de fadiga e adormeceram profundamente. Quando, por fim, acordaram, já era noite escura. Gretel começou a chorar e disse: «E agora, como é que vamos conseguir sair do bosque?» Mas Hansel consolou-a: «Espera só até a Lua se levantar, porque nessa altura vamos conseguir encontrar o caminho.» E quando a Lua cheia apareceu Hansel pegou na irmã pela mão e seguiu as pedras que brilhavam como moedas acabadas de cunhar, mostrando-lhe o caminho. Caminharam durante toda a noite e só ao amanhecer chegaram a casa do pai. Bateram à porta e quando a mulher abriu e viu que eram eles, disse: «Seus meninos maus, porque é que estiveram tanto tempo a dormir na floresta?, Já pensávamos que vocês não queriam voltar para casa.» Mas o pai alegrou-se, pois tinha tido pena de os ter deixado assim sozinhos.

Pouco tempo depois, a miséria enchia de novo a casa e, uma noite, as crianças ouviram a mãe dizer na cama ao pai. «Já se comeu tudo outra vez, só temos

## *Hansel e Gretel*

metade de uma bucha de pão e depois acabou-se. É preciso que as crianças se vão embora, temos que as deixar na floresta num sítio ainda mais distante, para que não saibam de lá sair, pois se assim não for não teremos salvação.» O homem ficou com o coração apertado e disse. « Seria bem melhor que partilhasses o teu último bocado de pão, com os teus filhos.» Mas a mulher não quis ouvi-lo, injuriou-o e fez-lhe censuras. E como só o primeiro passo é que custa e ele já tinha cedido da primeira vez, teve que ceder da segunda.

Mas as crianças ainda estavam acordadas e ouviram a conversa. Assim que os velhos adormeceram, Hansel levantou-se e quis sair para apanhar pedras como da outra vez, mas a mulher tinha fechado a porta à chave. Apesar disso, consolou a irmã e disse-lhe: «Não chores, Gretel, e dorme sossegada, Deus, há-de ajudar-nos.»

De manhazinha, a mulher veio buscar as crianças à cama. Deu-lhes um bocado de pão, que era ainda mais pequeno do que da primeira vez. No caminho para a floresta, Hansel esfarelou-o no bolso e parava muitas vezes atirando as migalhas para o chão. «Ó Hansel, porque é que estás sempre a parar e às espreitadelas? disse o pai, vá, anda mais é. — Olho para o meu pombinho, está empoleirado no telhado e quer dizer-me adeus. — Tonto, diz a mulher, não é o teu pombinho, é o sol da manhazinha que brilha no alto da chaminé.» Mas pouco a pouco, Hansel foi deixando cair todas as migalhas pelo caminho.

A mulher levou as crianças para uma parte tão distante da floresta, que elas nunca lá tinham estado. Fizeram de novo uma grande fogueira e ele disse-lhes: «Fiquem aí meninos, e quando estiverem cansados podem dormir um bocadinho. Nós vamos para a floresta cortar madeira e, à tardinha, quando acabarmos, vi-

## *Irmãos Grimm*

mos buscar-vos.» Quando chegou a hora do almoço Gretel dividiu o pão com Hansel, que tinha espalhado o seu pelo caminho. A seguir, adormeceram e caiu a noite sem que ninguém viesse ter com as pobres crianças. Quando acordaram, já era noite escura e Hansel consolou a irmazita dizendo-lhe: «Vá, espera que a Lua se levante; depois, podemos ver as migalhas que eu espalhei e que nos vão mostrar o caminho de casa.» Quando se levantou a Lua, começaram a andar, mas não conseguiram ver nem uma migalha, porque os milhares de pássaros que voam pelos bosques e pelos campos as tinham comido. Hansel disse a Gretel: «Havemos de encontrar o caminho.» Mas não encontraram. Caminharam durante toda a noite e durante o dia seguinte, de manhã à tarde, mas não conseguiram sair do bosque e estavam com uma fome enorme, pois só tinham comido umas bagas que cresciam por ali. E como estavam tão cansados que já não se aguentavam nas pernas, deitaram-se debaixo de uma árvore, e adormeceram. Já a manhã se levantava pela terceira vez desde a sua partida da casa paterna, quando de novo se puseram a caminho; mas cada vez se embrenhavam mais no bosque e se nada os socorresse, em breve morreriam de fome. Por volta do meio-dia, avistaram empoleirado num ramo um lindo passarinho, branco como a neve, que cantava tão bem que pararam para o escutar. E quando ele levantou voo e começou a voar à frente deles, seguiram-no até que ele parou no telhado de uma casinha. Quando se aproximaram, viram que a casinha era de pão e coberta com um telhado feito de bolo doce; as janelas eram de açúcar cristalizado. «Vamos atirar-nos a isto, disse Hansel, e comer até nos fartarmos. Eu como um bocado do telhado, tu podes comer a janela, Gretel, é doce.» Hansel levantou-se nas pontas dos pés e partiu um bocado

## *Hansel e Gretel*

do telhado para ver a que é que sabia e Gretel começou às dentadinhas nos vidros. Ouviu-se então uma voz doce:

dentada, dentadinha,  
quem come a minha casinha?

As crianças responderam:

É o vento, é o vento,  
esse menino barulhento

e continuaram a comer sem nada se embaraçarem. Hansel, que tinha gostado muito do telhado, arrancou-lhe um pedaço grande e Gretel tirou um vidro redondo e sentou-se no chão toda contente a comê-lo. De repente, abriu-se a porta e apareceu uma mulher tão velha como o mundo, apoiada a uma muleta. Os meninos apanharam um tal susto que deixaram cair o que tinham nas mãos. Mas a velha sacudiu a cabeça e disse: «Meus queridos, quem vos trouxe aqui? Entrem e fiquem comigo que nada de mal vos acontecerá.» E agarrou os dois pela mão e levou-os para casa. Deu-lhes uma boa refeição, leite e uma omoleta com açúcar, maçãs e nozes. Depois, arranhou-lhes duas caminhas brancas e Hansel e Gretel deitaram-se convencidos que estavam no Paraíso.

Mas a gentileza da velha era fingida, pois não passava de uma malvada feiticeira que tinha feito aquela casa de pão para atrair as criancinhas. Quando caía alguma em seu poder, matava-a, cozinhava-a e comia-a; era um grande dia de festa para ela. As feiticeiras têm os olhos vermelhos e não vêem ao longe, mas têm faro como os animais e cheiram a aproximação dos homens. Quando Hansel e Gretel chegaram perto da casa, teve um riso mau e disse sardonicamente: «Estes já não me escapam.» De manhazinha, antes das crianças acordarem, levantou-se e, ao vê-las descansar tão gentis, com as suas bochechas redondas e coradas, mur-

## *Irmãos Grimm*

murou para si: «Vão ser um rico petisco.» Agarrou com a mão descarnada em Hansel e levou-o para um estábulo, fechando-o atrás de uma porta com grades. Ele bem gritava, mas de nada lhe servia. Depois, foi ao pé da Gretel, sacudiu-a para a acordar e gritou: «De pé, preguiçosa, vai buscar água e cozinha uma coisa boa para o teu irmão pois ele está fechado no estábulo e é preciso que engorde. Quando estiver gordo, como-o.» Gretel chorou amargamente, mas em vão, e não teve outro remédio senão fazer o que a feiticeira lhe mandava.

E assim faziam-se os melhores pratos para Hansel enquanto Gretel só comia os restos. Todas as manhãs, a velha arrastava-se até ao estábulo e gritava: «Hansel põe os dedos de fora, quero perceber se já estás gordinho.» Mas Hansel estendia-lhe um ossito e a velha, como tinha a vista nublada, pensava que eram os dedos do Hansel e espantava-se por ele não engordar. Como já se tinham passado quatro semanas e Hansel continuava sempre magro, a velha perdeu a paciência e não quis esperar mais. «Anda, Gretel, gritou à menina, despacha-te e traz-me água. Magro ou gordo, amanhã mato Hansel e cozinho-o.» Ah, como a pobre irmã sofreu quando teve que trazer a água e quantas lágrimas lhe corriam pelas faces! «Ó meu Deus, vem ajudar-nos gritava ela, se os animais selvagens nos tivessem devorado no bosque, pelo menos tínhamos morrido juntos. — Acaba com essa gritaria, que não te serve para nada» — disse a velha.

Logo de manhazinha, Gretel teve que sair para pendurar a marmitta de água e acender o lume. «Primeiro, vamos fazer o pão, disse a velha, já aqueci o forno e amassei a farinha.» E empurrou a pobre Gretel para o forno donde já saíam chamas. «Mete-te lá dentro e vê se a temperatura já está boa para meter o

## *Hansel e Gretel*

pão.» É que quando a Gretel lá estivesse dentro, ela fecharia a porta do forno, a pequena ficaria lá dentro a assar e ela comê-la-ia também. Mas Gretel adivinhou o que ela tencionava fazer e disse-lhe: «Não sei como hei-de entrar lá dentro, como é que faço? — Pata-cho-ca, disse a velha, a entrada é suficientemente grande, olha, até eu posso passar.» E pôs-se de gatas, aproximou-se do forno e meteu lá a cabeça. Então, Gretel empurrou-a com tanta força que ela ficou toda lá metida e depois fechou a porta de ferro e trancou-a. Oh! A velha dava urros medonhos, mas Gretel salvou-se e a feiticeira ardeu inteirinha.

Gretel correu direita a Hansel, abriu a porta do pequeno estábulo e gritou: «Hansel, estamos livres, a velha feiticeira morreu.» Então, Hansel saltou cá para fora, tal como voa um pássaro quando lhe abrem a porta da gaiola. Foi uma alegria! Saltavam para o pescoço um do outro, pulavam, beijavam-se! E como já não tinham nada a temer, entraram na casa da feiticeira e lá dentro havia por todos os cantos cofres cheios de pérolas e pedras preciosas. «Isto é ainda melhor que as pedrinhas», disse Hansel, e meteu nos bolsos tantas quantas lá cabiam, e Gretel disse: «Também eu quero levar alguma coisa para nossa casa» e encheu o avental. «Mas agora temos de nos ir embora, disse Hansel, para sairmos da floresta enfeitada.» Depois de terem andado durante algumas horas, chegaram à beira de um grande rio. «Não podemos atravessá-lo, disse Hansel, não vejo nenhuma ponte. — E também não passa nenhum barco, disse Gretel, mas olha acolá um pato branco a nadar; se eu lhe pedir, ele ajudar-nos-á a passar.» E gritou:

Pato, patarreco, patão,  
é a Gretel, e o Hanselão  
não há pontes, nem altas, nem rasas,  
leva-nos nas tuas brancas asas.



## *Irmãos Grimm*

O pato aproximou-se, Hansel subiu-lhe para as costas e disse à irmã para subir também. «Não, respondeu Gretel, é pesado de mais para o patinho, é melhor ele atravessar-nos um de cada vez.» Foi o que fez o simpático bicho e quando chegaram à outra margem, mal tinham andado um pouco, a floresta começou a parecer-lhes cada vez mais familiar e finalmente avistaram ao longe a casa paterna. Então, começaram a correr, entraram pela casa dentro e atiraram-se ao pescoço do pai. O homem não voltara a ter nem mais uma hora de alegria, desde que tinha deixado as crianças no bosque; quanto à mulher, essa tinha morrido. Gretel sacudiu o avental com tanta força que começaram a saltar pérolas e pedras preciosas por todos os lados, enquanto Hansel esvaziava os bolsos e as lançava ao chão às mãos-cheias. E assim acabaram todas as suas preocupações e viveram todos juntos numa alegria completa.

Agora que o meu conto acabou, lá em baixo corre um ratito, quem o apanhar, pode fazer um grande, grande boné, com a sua pele.

## RAPUNZEL

Era uma vez um homem e uma mulher que queriam muito ter um filho. Acontece que na casinha onde eles moravam, havia uma janelinha que dava para uma linda horta repleta das mais adoráveis flores e hortaliças. A horta era cercada por um muro alto, mas, mesmo se não fosse assim, ninguém se arriscaria a entrar lá porque pertencia a uma feiticeira tão poderosa que todos morriam de medo dela.

Certo dia em que a mulher estava à janela olhando para a horta, ela viu um canteiro cheio de lindas alfaces. Olhando para aquelas hortaliças, ela ficou cheia de desejo de comer algumas, mas não poderia pedir.

Dia após dia aumentava o seu desejo pelas alfaces e o pensamento de que não poderia obtê-las a afligiu de tal modo que ela foi ficando muito pálida e magra, a ponto de preocupar o marido.

“O que você tem, querida esposa?”, perguntou ele, um dia.

“Ah!”, disse ela, “se não comer um pouco dessas lindas alfaces que crescem na horta atrás de nossa casa, sinto que vou morrer.”

O marido, que amava a esposa ternamente, disse consigo mesmo: “Antes que minha mulher morra, vou pegar umas alfaces para ela, custe o que custar.”

Assim, no lusco-fusco do entardecer, ele subiu no muro, saltou para a horta da bruxa, apanhou às pressas um maço de alfaces e trouxe-o para a esposa. Ela fez uma salada e comeu com grande voracidade.

A salada agradou-a tanto e tinha um gosto tão bom que, passados dois ou três dias, ela não deu descanso ao marido até ele lhe prometer que traria mais. Então, de novo no lusco-fusco do entardecer, ele subiu no muro, mas quando escorregou para a horta do outro lado ficou terrivelmente assustado vendo a bruxa de pé, ao seu lado.

“Como entrou aqui?”, ela falou, com um olhar furioso. “Subiu no muro da minha horta como um ladrão e roubou as minhas alfaces. Pois vai pagar caro por isso.”

“Perdão!”, replicou o coitado, “eu lhe imploro. Só agi assim por motivo de extrema necessidade. Minha mulher viu as suas alfaces da janela, e ficou com tanto desejo delas que disse que morreria se não pudesse comer algumas.”

A raiva da bruxa serenou um pouco, e ela replicou:

“Se o que me diz é verdade, eu lhe darei permissão para pegar tantas alfaces quantas quiser, mas com uma condição. Você terá de me entregar a criança que sua esposa porventura gerar. Eu serei muito boa para ela, e tão cuidadosa quanto qualquer mãe.”

O marido, apavorado que estava, prometeu tudo que ela lhe pedira, e carregou toda a alface que sua mulher desejava.

Poucas semanas depois, sua esposa se tornou a mãe de uma linha menininha, e não demorou muito apareceu a bruxa apareceu para reclamá-la, conforme a promessa do marido. Eles foram então obrigados a entregar a criança, que a bruxa levou embora imediatamente, dando-lhe o nome de Rapunzel<sup>1</sup>, por causa do nome da verdura que crescia na horta.

Rapunzel era a mais linda criança a existir debaixo do sol e assim que ela completou 12 anos, a bruxa trancou-a numa torre que havia na floresta, uma torre sem escada nem porta de entrada, só com uma janelinha. Quando a bruxa queria visitar Rapunzel, ela se postava debaixo da janelinha e cantava:

“Rapunzel, Rapunzel, os cabelos deixa cair  
Para que eu possa por eles subir.”

Rapunzel tinha cabelos muito compridos e maravilhosos parecendo fios de ouro e quando ouvia a voz da bruxa, desenrolava suas madeixas douradas e deixava-as cair por cima do peitoril da janela, e elas desciam tão baixo que a bruxa podia subir, agarrando-se nelas, até o alto da torre.

Dois anos se haviam passado dessa maneira, quando aconteceu, um certo dia, de o filho do rei passar cavalgando pela floresta. Quando estava perto da torre, ele ouviu uma canção tão graciosa que não conseguia parar de ouvir. Era Rapunzel que tentava assim atenuar a sua solidão com o som de sua própria e doce voz.

O filho do rei ficou muito ansioso para ver quem cantava e procurou uma porta para entrar na torre, mas foi em vão; não havia porta para ser encontrada.

Então ele cavalgou para casa, mas a canção havia deixado uma im-

A bruxa nunca vira o príncipe e nada sabia das suas visitas, até que um dia Rapunzel disse inocentemente: “Eu não terei de sustentar uma carga tão pesada como a sua por muito tempo, Mãe Gretel, pois o filho do rei logo virá para me levar embora.”

“Sua criança malvada”, gritou a bruxa, “o que é que está dizendo? Pensei que te havia escondido de todo o mundo, e agora vejo que você me traiu.” Com raiva que estava, agarrou Rapunzel pelo seu lindo cabelo e deu-lhe muitas bofetadas com a mão esquerda. Depois, pegou uma tesoura e cortou a cabeleira de Rapunzel, deixando as lindas madeixas douradas caírem no chão. E aquilo a deixou tão empedernida que ela arrastou a pobre Rapunzel para dentro da floresta, para um lugar deserto e selva-gem, e ali a deixou miserável e triste.

No mesmo dia em que a pobre donzela havia sido exilada, a bruxa amarrou as madeixas que havia cortado da cabeça dourada da pobre Rapunzel formando uma espécie de cauda que prendeu no peitoril da janela.

“Rapunzel, Rapunzel, os cabelos deixa cair  
Para que eu possa por eles subir.”

A bruxa soltou então os cabelos e o filho do rei subiu por eles, mas na janela aberta não encontrou a sua querida Rapunzel e sim uma bruxa malvada que olhou para ele com olhos cruéis e maliciosos.

“Aha!”, ela exclamou, com um sorriso de zombaria, “veio buscar sua querida noiva, imagino, mas o lindo pássaro voou do ninho e não cantará jamais. O gato a levou embora e também pretende arrancar os seus olhos. Para você, Rapunzel está perdida; jamais a verá novamente.”

Ouvindo isso, o príncipe ficou quase louco de tristeza e, em seu desespero, saltou pela janela da torre e caiu entre as silvas e espinheiros lá em baixo. Ele escapou com vida, mas os espinhos feriram seus olhos e os cegaram. Depois disso, ele errou pelos bosques durante muitos dias, comendo apenas raízes selvagens e frutas silvestres, só fazendo lamentar-se e chorar a perda de sua amada noiva.

Assim ele errou durante todo um ano na miséria, até que chegou ao lugar deserto para onde Rapunzel havia sido banida e vivia com sua tristeza. Quando se aproximou, ele ouviu uma voz que lhe pareceu familiar, e avançando na direção do som chegou à vista de Rapunzel que, com lágrimas, o reconheceu imediatamente. Duas de suas lágrimas caíram so-

### *Rapunzel*

bre os olhos dele e o curaram de tal forma do ferimento provocado pelos espinhos que ele logo conseguiu enxergar tão bem quanto antes. Então eles viajaram até o reino dele onde ela se tornou sua esposa, e eles ficaram felizes e contentes para sempre.

# A VASSOURA MÁGICA

Era uma vez uma vassoura que não era como as outras vassouras.  
Não era uma vassoura de jardim, com cabeleira de ramos.  
Não era uma vassoura de cozinha, com cabeleira de palha.  
Não era uma vassoura de casa de banho, com uma cabeleira de piaçaba.  
Não era uma vassoura de sala, com uma cabeleira de penas.  
Nem destas modernas vassouras, todas feitas de plástico.  
Era uma vassoura mágica.

Quando a bruxa Rabucha ia, nas noites de 6<sup>a</sup> feira, aos bailes das bruxas, montava na vassoura, pronunciando as palavras mágicas:

Varre, varre, abracadabra,  
a poeira que há no ar.  
Rasga no céu uma estrada  
sempre, sempre a vassourar.

E a vassoura voava, como um cavalo de asas.

Naquele ano o Inverno ia longo e frio. A bruxa Rabucha tiritava no seu fato de farrapos, na gruta coberta de teias de aranha e ninhos de morcegos.

Com a vassoura arrumada atrás da porta, o gato preto aos pés, a fazer de botija, dormitava quando bateram à porta.

– Quem é?

– Não adivinhas? É a tua prima, a Bruxa Capucha.

– Entra, entra, que tenho uma ratazana cozida para o jantar, com esparregado de urtigas... Vais gostar... E um docinho de baba de sapo...

– Não me apetece. Sabes, habituei-me a comer nos restaurantes ou a comprar comida feita nos supermercados. Já não me caem bem os pratos tradicionais.

– Também tu! Deixaste de ser bruxa?

– Hoje sou, com muito orgulho, limpa-chaminés!

– E usas a vassoura voadora para limpar chaminés?

– Pois claro!

– Isto realmente vai de mal a pior.

– A prima Ramelosa empregou-se como porteira de um milionário para assustar os pedintes.

A prima Guedelhuda, que antes fazia vassouras mágicas, é operária de uma fábrica de aspiradores. Ganha ordenado certo, férias pagas e até subsídio de Natal.

A prima Chafurdona, que preparava os caldos enfeitados, faz hoje caldo verde na Feira Popular.

A prima Olheirenta, especialista no mau olhado, vende óculos para o sol.

A prima Malvina, que era a rainha das curas milagrosas, tirou o curso de enfermagem e trabalha agora num hospital.

– E a Verruguinha, a filha dela, que ainda andava a estudar?

– Ah, essa trabalha num circo, a fazer magias. Parece que até está para casar com um palhaço.

– Que vergonha...

– São os novos tempos. A razão da minha visita é mesmo informar-te de que és a última bruxa a exercer a profissão.

A Bruxa Rabucha mal podia acreditar nas palavras que ouvia. Tomou um duche gelado numa nuvem escura para refrescar as ideias e sentou-se à porta de casa a deitar contas à vida.

Perdera família, amigos, clientes (quem é que ainda acredita nas bruxas?). Tinham-se acabado os bailes de 6ª feira, com as fogueiras crepitantes, à roda das quais tanto gostava de dançar. Restava-lhe um gato velho, um mocho zarolho, uma vassoura despenteada.

Olhou para o calendário espetado com um dente de cobra na parede e exclamou:

— Carnaval! É a melhor altura para eu descer até à cidade sem ninguém estranhar.

Montou na vassoura até à paragem da camioneta. Nem cinco minutos

14

esperou. Sentou-se comodamente (melhor que na vassoura, que não tem encosto) e deixou-se levar. Só que a camioneta virava à direita, à esquerda, subia, descia, travava, acelerava, enquanto a bruxa enjoava, enjoava, enjoava.

— Ai que não trouxe os pós mágicos... Ai que se me viram as tripas...

E saiu, aflita, na primeira paragem da cidade. Tão aflita, uma mão agarrada à barriga, a outra à boca, que se esqueceu da vassoura mágica, que continuou viagem até ao fim da carreira.

Ao vê-la ali caída, o motorista sorriu — Olha a vassoura sem bruxa! — e atirou-a pela janela. Muita gente passou, sem lhe ligar importância.

Até que Ana, uma menina do bairro de lata, a apanhou. Lavou-a no chafariz, penteou-a com os dedos, espetou-lhe dois pregos a fingir de olhos, desenhou-lhe nariz e boca. Pôs-se a dançar com ela ao som de um rádio. Era uma boneca.

Só que no bairro de lata, uma vassoura, mesmo sendo uma boneca, tem de trabalhar. Com ela a menina limpava o tecto de tábuas, as esteiras de palha, a rua de terra batida diante da porta. Quando acabava de trabalhar, a vassoura era de novo boneca, era soldado muito direito a marchar e uma noite foi cavalo.

A menina montou-a como se monta qualquer vassoura, mas aquela estranha vassoura saiu pela janela, subiu pelo céu, passou por cima de cidades, rios, campos a perder de vista. Ia chocando com um avião militar, assustou um bando de patos bravos, furou 257 nuvens e por mais que a menina lhe gritasse, lhe arrepelasse os cabelos, não havia meio de parar. Finalmente, desesperada, Ana deu-lhe um pontapé



e a vassoura, muito mansa, pôs-se a baixar devagarinho, furou em sentido contrário as 257 nuvens, planou sobre a cidade e entrou pela janela aberta da casa de lata.

A partir daí, todas as noites, com o coração em sobressalto, não fosse alguém descobri-la, ou perder o controlo da sua montada, a menina viajava.

Se é verdade que de dia não estudava as lições, porque estava cheia de sono, o certo é que ia conhecendo o mundo, sabia onde nasciam os rios, onde crescia o trigo, onde levavam os caminhos de ferro, onde os barcos se abrigavam da tempestade. Tinha visto palácios reais, templos forrados a ouro, florestas virgens, cidades imensas.

— Como pode ela saber tanta coisa? — perguntava a professora.

— É de ver televisão — dizia a mãe, pouco convencida.

Se um gato fugia com medo de um cão para o cimo da araucária, a maior árvore do jardim, às escondidas montava a vassoura para o ir salvar. Os rapazes admiravam-se:

— Dantes era sempre preciso chamar os bombeiros...

Se as bolas caíam no telhado do Sr. Zacarias, que não deixava ninguém ir buscá-las, era certo e sabido que no dia seguinte estavam no chão. A menina subira com a vassoura.

— Seria o vento que atirou a bola abaixo? — perguntavam, admirados, os miúdos.

Se algum papagaio de papel se prendia nos fios, lá ia ela, sorrateira, soltá-lo.

— Como é possível? Estava tão embaraçado...

Só a menina sabia.

Como o pai gostava de peixe, montava de noite a vassoura, por cima do mar e chegava a casa toda salpicada das ondas mas com o camaroeiro cheio de carapaus, sardinhas, pescadas e até peixes voadores.

Para sobremesa, trazia nêspersas, cerejas, nozes, castanhas, que colhia do alto das árvores.

— A que mercado foste tu buscar esta fruta?

— A nenhum.

— Não mintas, ó Ana — zangava-se o pai.

Quando faltava a água, dias a fio, no Verão, ia tomar banho e lavar a roupa ao lago mais próximo, a 20 quilómetros.

— Onde é que lavaste a cabeça, rapariga? Como é que estás a estender a roupa? O chafariz deita água só para ti? — bisbilhotavam as vizinhas.

— Espero pela noite.

— Anda por aqui mistério, anda, anda... — todos diziam.

Mas qual seria?

Se a mãe se queixava do preço dos ovos, ao almoço apresentava-lhe uma omeleta de ovos de águia.

— Ó Ana, olha que isto não são ovos de galinha. Foste roubá-los à Sr<sup>a</sup> Ermelinda, que cria peruas?

— Não fui, não fui, achei-os — desculpava-se ela.

— Olha que ando com o olho em cima de ti. Somos pobres mas honrados. Livra-te de roubar! — ameaçava a mãe. — Agarra-te à vassoura e limpa as teias de aranha, a esteira, a rua diante da porta.

A vassoura cada dia ia ficando mais velha. Já não voava como antigamente. Estava mesmo a precisar de oficina. Havia noites em que não pegava, como um carro depois de uma grande chuvada, outras em que se ia abaixo, fraquejava.

Tinha o pau todo carunchoso e só lhe restavam três pêlos no alto da cabeça.

Ora numa noite de frio, em que a neve vestia de um cobertor branco o bairro de lata, a menina abriu a janela mais uma vez para sair. Bem empurrava ela a vassoura, lhe arrepelava os três pêlos, que ela teimava em não partir. Até que, tem-te-não-caias, levantou voo para o norte, entre os flocos muito brancos que desciam pela escuridão.

— Vamos ver os pinguins e os ursos — propôs a menina.

A vassoura abanou a cabeça como quem diz que não.

— Vamos ver os esquimós e as focas, estás a ouvir?

A vassoura tornou a abanar a cabeça.

— Já não tens genica. Estás boa para a reforma. Para cavalo de pau.

Ao ouvir isto, a vassoura pareceu reunir as últimas forças num solavanco ofendido e rumou para a estrela polar.

Mas de repente – Zás, catrapás – começou a falhar: subia, para logo descer às cambalhotas pelo ar.

– Volta para trás. Vamos descansar para casa, minha vassourinha – gritava a menina, guiando-a em vão.

A vassoura continuava a descer, às cambalhotas, céu abaixo. Até que por fim – pum! – se estatelou num campo aberto.

Ana enregelava. Chamava e nenhuma voz lhe respondia. Só os lobos, ao longe, uivavam. Deixou-se ficar, muito encolhidinha, no seu casaco de malha fina, mas as mãos sem luvas iam-se tornando duras e insensíveis, brancas como as mãos das estátuas. Tirou uma caixa de fósforos da algibeira e acendeu um para se aquecer. Um lindo fogo pequenino brilhou na noite, desentorpeceu-lhe os dedos, mas logo se apagou. Acendeu outro. Logo se apagou. E outro e outro.

la morrer gelada, porque só tinha um único fósforo e não havia lenha para fazer uma fogueira. Lembrou-se do pai, da mãe, da sua pequena casa de lata. Acendeu o último fósforo. Então a vassoura, num repente, moveu-se, pousando os três únicos cabelos no lume. Um clarão de fogo de artifício rasgou a noite quando ela começou a arder, primeiro a cabeça, depois a cara pintada, finalmente o pau carunchoso do seu corpo.

Os pastores da serra viram o clarão, desceram até à planície, onde encontraram Ana a chorar sobre as cinzas. Da vassoura nada restava senão os pregos dos olhos, que a menina recolheu como um tesouro.

Quando chegou a casa, acompanhada de um pastor, levou uma sova para não voltar a passar a noite ao relento.

\*

E a bruxa?

Sem dinheiro nem vassoura mágica, não podia voltar para casa. Apanhou o Diário de Notícias num caixote de lixo e percorreu a página dos anúncios.

“Hospedeira do ar – Precisa-se”

Foi apresentar-se, cheia de esperança, pois tinha grande prática de voar. Não a aceitaram pela sua horrível figura.

Em seguida foi oferecer-se como empregada a um colégio. Mas os meninos, mal a viram, desataram a chorar e a fugir.

Resolveu então concorrer ao baile de máscaras do Carnaval e ganhou o primeiro prémio.

– Parece uma autêntica bruxa!

– Até mete horror!

– Só lhe falta a vassoura! – exclamava toda a sala, aplaudindo.

Com o dinheiro do prémio comprou um vestido e dirigiu-se a um instituto de beleza. Arranjou o cabelo, tirou os pêlos que lhe cresciam no

queixo, arrancou as verrugas, besuntou-se com cremes para amaciar a pele. Ao mirar-se ao espelho não acreditou no que os seus olhos viam.

No dia seguinte estava empregada ao balcão da Casa da Sorte a vender lotaria. Por mais estranho que pareça, nunca adivinhou o número da sorte grande.

A menina para ir para a escola, a bruxa para ir para o emprego entram sempre na mesma carruagem do metropolitano.

– Se em vez de ir aqui apertada, eu tivesse uma vassoura mágica – suspira a bruxa.

– Se em vez de ir aqui apertada também eu tivesse uma vassoura mágica – suspira a menina.

Riem-se uma para a outra, ao recordarem, com saudade, a mesma vassoura mágica.

## *A Sereiazinha*

Lá longe, bem longe no mar a água é tão azul como as folhas da centáurea mais bonita e tão límpida como o vidro mais puro, mas é aí também muito funda, mais funda do que uma âncora pode descer. Muitas torres de igrejas seria preciso colocar umas sobre as outras para do fundo virem a surgir ao de cima da água. É aí que vivem os povos marinhos.

Mas não se deve pensar de qualquer modo que o fundo só tem areia branca e mais nada. Não senhor, aí crescem árvores e plantas maravilhosas, de tão delicados troncos e folhas, que com a mínima agitação da água se mexem, como se fossem vivas. Todos os peixes, pequenos e grandes, deslizam por entre os ramos, como voam cá em cima os pássaros no ar. No ponto mais fundo está o palácio do rei do mar, as paredes são constituídas por corais e as janelas longas em bico por âmbar do mais claro, mas o telhado é de conchas, que se abrem ou fecham, conforme a água se move. É um espectáculo lindo de se ver, pois em cada uma das conchas há pérolas a brilhar. Bastava só uma para vir a ser um grande luxo na coroa duma rainha.

O rei do mar tinha enviuvado há muitos anos, mas a mãe velha cuidava da casa. Era esta uma sereia inteligente, orgulhosa, porém, da sua nobreza, por isso andava com doze ostras na cauda: as outras sereias de distinção só podiam trazer seis. De resto merecia ser louvada, especialmente pelo muito que se ocupava com as princesas do mar, suas netinhas. As princezinhas eram seis crianças lindas, mas a mais nova era a mais bonita de todas. A pele era tão clara e suave como uma pétala de rosa, os olhos tão azuis como o lago mais fundo, mas igualmente como todas as outras não tinha pés, o corpo terminava em cauda de peixe.

Podiam todo o dia brincar em baixo no palácio, nos salões onde flores vivas cresciam das paredes. Se as janelas grandes de âmbar ficavam abertas, entravam os peixes, tal como muitas vezes andorinhas entram em nossas casas, quando abrimos as janelas. Mas os peixes nadavam direitos às princezinhas, comiam das suas mãos e deixavam fazer-lhes festas.

Cá fora, diante do palácio, estava um jardim grande com árvores rubras de fogo e azuis escuras. Os frutos luziam como ouro e as flores pareciam um fogo ardente, pois agitavam constantemente o tronco e as folhas. O próprio chão era da areia mais fina, mas azul como a chama do enxofre. Sobre tudo isto aí em baixo reflectia-se um clarão azul maravilhoso. Julgar-se-ia antes que se estava no alto mar a ver só céu por cima e por baixo e não no fundo do mar. Com tempo calmo podia-se observar o sol, parecendo uma flor de púrpura, do cálice irradiando toda a luz.

Cada uma das princezinhas tinha o seu cantinho no jardim, onde podia cavar e plantar como lhe aprouvesse. Uma deu ao seu canteiro a forma de uma baleia, outra pareceu-lhe melhor que o seu se assemelhasse a uma sereiazinha, mas a mais nova fez o dela completamente redondo como o sol e só pôs aí flores brilhando vermelhas como ele. Era esta uma criança estranha, calada e pensativa e enquanto as suas irmãs se enfeitavam com as coisas mais extraordinárias

que colhiam dos navios naufragados, só se interessava ela, além das flores cor-de-rosa que se assemelhavam ao sol lá em cima, por uma bonita estátua de mármore dum belo jovem. Era a estátua esculpida em pedra branca e clara, vinda para o fundo do mar com outros destroços. Plantou junto à estátua um chorão cor-de-rosa que cresceu maravilhosamente, deixando pender os ramos frescos sobre esta, para baixo para o fundo de areia, onde as sombras se mostravam violetas e com movimentos iguais aos dos ramos. Parecia que a copa e as raízes estavam a brincar, beijando-se umas às outras.

Nenhuma alegria era para ela maior do que ouvir falar do mundo dos seres humanos lá em cima. A velha avó tinha de contar tudo o que sabia dos navios e cidades, dos homens e dos animais. Parecia-lhe de modo especial e estranhamente belo que lá em cima, na terra, as flores exalasses perfume, o que não sucedia no fundo do mar. E que os bosques fossem verdes e que os peixes, que aí se viam entre os ramos, pudessem cantar tão alto e tão admiravelmente que dava gosto. Eram os passarinhos, aos quais a avó chamava peixes, pois doutro modo não a compreenderiam, nunca haviam visto um pássaro.

– Quando fizerem quinze anos – disse a avó –, receberão autorização de subirem à superfície do mar, para se sentarem ao luar nas rochas e ver os grandes navios navegando ao largo, e bosques e cidades hão-de vir a ver! No ano seguinte, uma das irmãs fazia quinze anos mas as outras... sim, cada uma era um ano mais nova do que as outras... a mais nova tinha portanto bem cinco anos a esperar antes de poder subir do fundo do mar para ver como eram as coisas connosco. Mas cada uma prometera contar às outras o que vira e achara mais bonito no primeiro dia, pois a avó não lhes contara bastante. E tanto havia que precisavam de saber!

60 Nenhuma estava tão ansiosa como a mais nova, precisamente aquela que tinha de esperar mais tempo e que era tão calada e pensativa. Ficava muitas noites com as janelas abertas a olhar a água azul-escura, onde os peixes agitavam as barbatanas e as caudas. A lua e as estrelas conseguia-as ver, a brilhar propriamente bastante pálidas, mas, vistas através da água, pareciam muito maiores do que aos nossos olhos. Se aí deslizava uma espécie de nuvem negra por baixo, sabia então que era uma baleia que nadava por cima dela ou um navio com muitos seres humanos. Não imaginavam estes certamente que uma linda sereiazinha estava lá em baixo a estender as mãos brancas para cima, na direcção da quilha.

Então, fez a princesa mais velha quinze anos e pôde assim subir à superfície do mar.

Quando regressou, tinha centenas de coisas a contar, mas a mais bonita, disse ela, foi deitar-se ao luar num banco de areia no mar calmo, a ver junto à costa a cidade grande, onde brilhavam luzes, como centenas de estrelas, escutar a música e o alarido e o rumor das carruagens e dos homens, ver as muitas torres de igrejas e as suas agulhas, e ouvir os sinos tocar. Justamente porque lá não podia ir, mais ansiava por tudo aquilo.

Oh! Como a escutou a irmã mais nova! E quando depois, à noite, se pôs na janela aberta a olhar através da água azul-escura, pensou na cidade grande com alarido e rumor, parecendo-lhe que chegava ali em baixo, até ela, o som dos sinos das igrejas a tocarem.

No ano seguinte, recebeu a segunda irmã autorização de subir pela água e nadar por onde quisesse. Emergiu exactamente quando o sol se punha e esta visão achou-a como a coisa mais bonita. Todo o céu parecia como de ouro, disse ela, e as nuvens, sim, a sua beleza não conseguia descrevê-la suficientemente! Tinham flutuado ali vermelhas e violetas sobre ela, mas mais rápi- do voou, como um longo véu branco, um bando de cisnes brancos ali sobre a água, onde estava

o sol. Nadou na direção do sol, mas este afundou-se e o clarão róseo sumiu-se sobre as águas e entre as nuvens.

Um ano depois veio a terceira irmã cá acima, era a mais audaciosa de todas, portanto nadou por um longo rio adentro, que desaguava no mar. Viu belas colinas verdes com vinhas, castelos e quintas espreitando por entre bosques magníficos. Ouviu como todos os pássaros cantavam e o sol brilhava tão quente que teve de mergulhar várias vezes para refrescar o rosto ardente. Numa baiazinha encontrou um bando de serzinhos humanos. Inteiramente nus, corriam e chapinhavam na água. Quis brincar com eles, mas correram assustados a fugir e veio então um animalzinho negro. Era um cão, mas ela nunca vira um cão. Ladrou-lhe tão terrivelmente, que teve medo e afastou-se para o alto mar. Mas não podia nunca esquecer os bosques magníficos, as colinas verdes e as lindas crianças que sabiam nadar, se bem que não tivessem nenhuma cauda de peixe.

A quarta irmã não foi tão audaciosa, ficou no meio do mar bravo e contou que foi isso precisamente o mais bonito. Via-se muitas milhas longe à volta, e o céu por cima era como um grande copo em forma de sino. Navios tinha-os visto, mas bem ao longe, pareciam gaiivotas. Os golfinhos divertidos tinham dado cambalhotas e as baleias grandes esguichado água das narinas, assim parecendo centenas de repuxos ao redor.

Foi então a vez da quinta irmã. O seu aniversário foi precisamente no Inverno e viu assim o que as outras nunca haviam visto da primeira vez. O mar tomou inteiramente uma cor verde e à volta, flutuavam grandes icebergues, cada um parecia como uma pérola, disse ela. Eram, contudo, muito maiores do que as torres das igrejas que os homens construíam. Mostravam-se nas formas mais estranhas e brilhavam como diamantes. Sentara-se num dos maiores e todos os veleiros se afastaram assustados, para longe de onde se encontrava, com o longo cabelo a esvoaçar ao vento. Mas, lá para a noite, o céu ficou coberto de nuvens, relampejou e trovejou, enquanto o mar enegrecido levantava alto os grandes blocos de gelo, fazendo-os cintilar sob a luz vermelha. Em todos os navios arriaram as velas, havia ansiedade e terror, mas ela continuava sentada calmamente no seu icebergue flutuante, vendo os raios azuis tombarem em ziguezague no mar luzente.

61

A primeira vez que cada uma das irmãs subiu à superfície das águas, qualquer delas ficou fascinada pelo que de novo e belo havia visto, mas quando, agora, como moças crescidas, já tinham autorização de subir cá acima quando queriam, tornou-se-lhes isso indiferente, ansiavam novamente pelo lar e, após decorrido um mês, diziam que lá em baixo em suas casas era, sem dúvida, o mais bonito de tudo e que aí se estava muito bem.

Muitas noites, as cinco irmãs davam os braços e subiam em fila à superfície das águas. Belas vozes tinham elas, mais bonitas do que a de qualquer ser humano e, quando se levantava uma tempestade, de modo a crerem que os navios iam naufragar, nadavam diante destes e cantavam lindas canções de como era bonito o fundo do mar e rogando aos marítimos para não terem medo de virem para aí, mas estes não conseguiam perceber as palavras, pensavam que era a tempestade e além disso, não achavam nenhuma beleza lá no fundo, pois quando o navio se afundava, os homens afogavam-se e só como mortos chegavam ao palácio do rei do mar.

Quando as irmãs, assim à noite, de braço dado, subiam pelo mar, ficava a irmãzinha completamente só a olhar para elas, e era como se chorasse, mas as sereias não têm lágrimas e assim sofrem muito mais.



– Ai! Se já tivesse quinze anos! – disse ela. – Sei bem que virei a gostar do mundo lá em cima e dos seres humanos que constroem casas e aí vivem!

Por fim, fez quinze anos.

– Estás a ver, agora vamos largar-te da mão! – disse a avó, a velha rainha viúva. – Vem, deixa-me arranjar-te, como as tuas irmãs! – E pôs-lhe uma coroa de lírios brancos no cabelo mas cada pétala da flor era metade duma pérola. E a velha mandou oito ostras grandes fixarem-se na cauda da princesa para mostrar a sua alta condição.

– Dói tanto! – disse a sereiazinha.

– Sim, algo se tem de sofrer se se quer luxo! – disse a velha.

Oh! Como gostaria de sacudir de si todos aqueles enfeites e largar a coroa pesada. As flores vermelhas do mar ficavam-lhe muito melhor, mas não ousava mudar nada.

– Adeus! – disse ela, subindo tão leve e clara como uma bolha de ar através da água.

62 O sol havia-se posto mesmo naquele momento, quando ergueu a cabeça na superfície das águas, mas todas as nuvens brilhavam ainda como se fossem de rosas e ouro, e no meio do céu vermelho pálido luzia a estrela da tarde, tão clara e bela! O ar estava suave e fresco e o mar completamente calmo. Encontrava-se ali um grande navio com três mastros, só uma vela estava içada, pois nenhum vento se agitava e por toda a parte no cordame e nas vergas estavam sentados marinheiros. Havia música e cantos e conforme a noite se foi tornando mais escura, acenderam-se centenas de lanternas de várias cores. Parecia que todas as bandeiras das nações flutuavam no ar. A sereiazinha nadou até mesmo junto à janela dum camarote e, de cada vez que a água a levantava no ar, podia ver lá dentro pelos vidros claros como espelhos, quantos seres humanos elegantes aí estavam, mas o mais bonito era o jovem príncipe de grandes olhos negros. Não tinha certamente mais de 16 anos, era o dia do seu aniversário natalício e por isso havia toda aquela pompa. Os marinheiros dançavam na coberta e quando o Príncipe apareceu, subiram no ar centenas de foguetes. Luziram como em claro dia, de modo que a sereiazinha ficou muito assustada e mergulhou, mas logo depois pôs a cabeça de fora e era como se todas as estrelas do céu tombassem sobre ela. Nunca antes havia visto tais artes de fogo. Grandes sóis rodopiavam, lindos peixes de fogo balançavam-se no céu azul e tudo voltava a brilhar reflectido no mar claro e calmo. No próprio navio era tudo tão luminoso que se podia ver a mais pequena corda, para não falar dos seres humanos. Oh! Como era verdadeiramente bonito o jovem príncipe que apertava a mão às pessoas, ria e sorria, enquanto a música soava na noite bela!

Tornou-se tarde, mas a sereiazinha não conseguia tirar os olhos do navio e do lindo príncipe. As lanternas de cores variadas apagaram-se, os foguetes não subiram mais no ar, não soaram também mais tiros de canhão, mas fundo no mar zumbia e zunia. Estava sentada, entretanto, na água e deixava-se balançar para cima e para baixo de modo a poder ver para dentro do camarote. Mas o navio foi tomando maior impulso, uma após outra vela enfunaram, as ondas tornaram-se mais fortes, levantaram-se grandes nuvens, relampejou ao longe. Oh! Ia ficar um tempo terrível! Por isso, os marinheiros arriavam as velas. O grande navio balouçava em marcha veloz no mar bravo, a água elevava-se como grandes montanhas negras que tentavam derrubar os mastros, mas o navio mergulhava como um cisne, afundando-se entre as ondas altas, ou deixava-se outra vez elevar na água a amontoar-se. Parecia à sereiazinha que era justamente uma viagem divertida, mas não parecia isso aos marinheiros. O navio rangia e estalava, as madeiras grossas dobravam-se com os embates fortes, o mar penetrou no navio, o mastro quebrou-se ao meio,

como se fosse uma cana e o navio pendeu para o lado, enquanto a água lhe entrava dentro. Então viu a sereiazinha que estavam em perigo, ela própria teve de tomar atenção com as madeiras e destroços do navio que derivavam na água. Por um momento, fez-se escuro como breu, de tal modo que não podia ver a mínima coisa, mas quando depois relampejou, fez-se novamente tão claro que reconheceu todos no navio. Cada um deixava-se tombar o melhor que podia, procurou ver o jovem príncipe e viu-o, quando o navio se desmantelou, sumindo-se no mar fundo. Logo ficou muito contente, porque assim ia descer para ela, mas depois lembrou-se de que os seres humanos não podem viver na água e que ele não podia, senão morto, descer ao palácio do pai. Não, não devia morrer! Assim, nadou por entre tábuas e pranchas à deriva no mar, esquecendo-se simplesmente de que podiam esmagá-la; mergulhou fundo e subiu outra vez, alto entre as ondas, e alcançou por fim o jovem Príncipe que quase não tinha mais forças para nadar no mar tormentoso. Os braços e as pernas começavam a ficar exaustos, os belos olhos fechavam-se. Teria morrido, não fosse a sereiazinha tê-lo alcançado. Segurou-lhe a cabeça por sobre a água e deixou as ondas levá-los, a ele e a ela, para onde quisessem.

De manhã, o mau tempo passara. Do navio não havia um único pedaço à vista, o sol subia todo vermelho e brilhante por sobre as águas. Era como se as faces do Príncipe tomassem assim vida, mas os olhos continuavam fechados. A sereia beijou-lhe a bonita testa alta e puxou-lhe o cabelo molhado para trás. Pareceu-lhe que se assemelhava à estátua de mármore lá em baixo no seu jardimzinho, beijou-o outra vez e desejou que viesse a viver.

Então viu diante de si terra firme, altas montanhas azuis, sobre cujos cumes brilhava a neve branca que era como cisnes aí pousados. Em baixo, junto à costa havia lindos bosques verdes e diante estava uma igreja ou um mosteiro, não sabia bem, mas um edifício era. Limoeiros e laranjeiras cresciam aí no pomar e diante do portão erguiam-se palmeiras altas. O mar fazia uma pequena baía, calma mas muito funda, até bem às rochas, onde banhava a branca areia fina. Para aqui nadou com o bonito príncipe, pousou-o na areia, mas cuidou especialmente para que a cabeça ficasse alta ao sol quente.

Depois tocaram sinos no grande edifício branco e vieram muitas meninas para o jardim. Então a sereiazinha nadou mais para longe para detrás de umas pedras altas que saíam da água, pôs espuma do mar no cabelo e no peito, de modo a que não lhe pudessem ver o rostozinho e ficou atenta à espera de alguém que ali viesse encontrar o pobre príncipe.

Não tardou muito que uma menina viesse até aí. Pareceu ficar muito assustada, mas só por um momento; depois foi buscar várias pessoas e a sereia viu que o príncipe tomava vida e que sorria a todos à volta dele, mas para ela não sorria, não sabia de modo nenhum que o salvara. Sentiu-se muito triste e, quando ele foi levado para dentro do grande edifício, mergulhou, pesarosa, e regressou ao palácio do pai.

Fora sempre calada e pensativa, mas agora era-o muito mais. As irmãs perguntaram-lhe o que tinha visto lá em cima pela primeira vez, mas ela não contou nada.

Muitas noites e manhãs subia até ali, onde deixara o Príncipe. Viu como os frutos do pomar amadureceram e foram colhidos; viu como a neve se derreteu nos altos montes, mas ao príncipe não o via e assim regressava sempre mais triste a casa. Aí o único consolo era sentar-se no seu jardimzinho e cingir com os braços a bela estátua de mármore que se parecia com o príncipe mas das suas flores não cuidava, cresciam como um ermo, por sobre os caminhos, e entrançado os longos troncos e folhas nos ramos das árvores, de modo que ficava tudo sombrio.

Por fim, não pôde aguentar mais e contou o sucedido a uma das irmãs, e assim logo todas as outras vieram a saber, mas nenhuma mais além delas e um par de outras sereias que nada contaram senão às amigas mais íntimas. Uma delas sabia muito bem quem era o príncipe. Vira também a pomposa festa no navio, sabia donde era e onde ficava o seu reino.

– Vem, irmãzinha! – disseram as outras princesas, e com os braços sobre os ombros umas das outras subiram numa longa fila pelo mar adiante, onde sabiam que se encontrava o palácio do príncipe.

Este estava edificado numa espécie de pedra brilhante amarela clara, com grandes escadarias de mármore, uma delas dando directamente para baixo, para o mar. Belas cúpulas douradas erguiam-se sobre o telhado e, entre as colunas que circundavam todo o edifício, havia figuras que pareciam vivas. Pelos vidros claros das janelas altas via-se para dentro das salas magníficas, onde cortinas preciosas de seda e tapeçarias se suspendiam e todas as paredes estavam decoradas com grandes pinturas, que era verdadeiramente um prazer vê-las. No meio da sala maior jorrava uma grande fonte, os repuxos subiam muito alto na direcção da cúpula de vidro no tecto, através da qual o sol brilhava na água e nas belas plantas que cresciam na bacia ampla.

Sabia agora onde ele morava e aí na água vinha muitas tardes e noites. Nadava até muito mais perto de terra do que qualquer das outras ousara fazê-lo; sim, subia mesmo pelo canal estreito, sob o belo terraço de mármore, que lançava extensa sombra sobre a água. Aí se punha a olhar para o jovem príncipe que se cria completamente só ao claro luar.

Viu-o muitas noites sair com música na barca esplendorosa, as bandeiras a flutuarem ao vento. Olhava-o de entre os caniços verdes e, se o vento pegava no seu véu comprido e prateado e alguém o via, devia pensar que era um cisne que levantava as asas.

Ouviu muitas noites, quando os pescadores andavam com as tochas no mar, que estes falavam muito bem do jovem príncipe e alegrou-se saber que lhe salvara a vida, quando meio-morto fora levado pelas ondas. E pensava como apoiara firmemente a cabeça dele no seu peito e como ternamente o beijara. Ele nada sabia disso, não podia sequer sonhar com ela.

Mais e mais veio a gostar dos homens, mais e mais desejava poder subir até eles. O mundo deles parecia-lhe muito maior do que o dela. Bem sabiam fazer flutuar navios sobre o mar, subir a altas montanhas lá alto, acima das nuvens, e as terras que possuíam estendiam-se com bosques e campos, mais longe do que era possível ver. Havia tanto que gostava de saber, mas as irmãs não eram capazes de dar-lhe resposta a tudo. Por isso perguntava à velha avó e ela conhecia bem o mundo superior, a que muito correctamente chamava as *terras de sobre o mar*.

– Quando os seres humanos não se afogam – perguntou a sereiazinha –, podem viver sempre, não morrem, como nós aqui em baixo no mar?

– Claro! – disse a velha. – Também têm de morrer e o seu tempo de vida é mesmo mais curto que o nosso. Nós podemos durar trezentos anos, mas quando deixamos de existir, transformamo-nos apenas em espuma na água, não temos mesmo uma campa aqui em baixo entre os entes queridos. Não temos nenhuma alma imortal, não temos mais vida, somos como os caniços verdes, que, uma vez cortados, não podem reverdecer. Os homens, ao contrário, têm uma alma que vive sempre, vive mesmo depois de o corpo se tornar pó. Sobe através do céu claro, até todas as estrelas brilhantes. Assim como emergimos do mar e vemos as terras dos homens, assim sobem até belos lugares desconhecidos, que nunca nos é permitido ver.

– Porque é que não temos uma alma imortal? – perguntou a sereiazinha, triste. – Daria

todos os meus trezentos anos que tenho a viver para ser apenas por um dia um ser humano e depois participar do mundo celestial.

– Não deves andar a pensar nisso! – disse a velha. – Somos muito mais felizes e vivemos melhor que os homens lá em cima.

– Tenho pois de morrer e depois flutuar como espuma no mar, não ouvir a música das ondas, ver as lindas flores e o sol vermelho! Nada posso fazer para alcançar uma alma eterna?

– Não – disse a velha. – Só se um ser humano viesse a gostar tanto de ti que fosses para ele mais do que pai ou mãe. Se ele, com todo o seu pensamento e amor, se ligasse a ti e pedisse que um sacerdote pusesse a mão direita na tua com a promessa de fidelidade aqui e em toda a eternidade, então passaria a sua alma para o teu corpo e tu participarias da felicidade dos seres humanos. Dava-te a alma e conservava a sua própria. Mas isso nunca pode acontecer! O que é precisamente bonito aqui no mar, a tua cauda de peixe, acham-na feia lá em cima na terra. Não conseguem perceber isso, há que ter dois apoios grosseiros a que chamam pernas, para se ser bonito.

Então, a sereiazinha suspirou, olhando para a sua cauda de peixe.

– Sejamos alegres! – disse a velha. – Saltemos e pulemos nos trezentos anos que temos a viver! É, sem dúvida, bem tempo suficiente, e depois pode-se repousar ainda mais agradavelmente na sepultura. Esta noite vamos ter um baile na corte!

Foi também duma pompa como nunca se vê na terra. As paredes e os tectos na grande sala de baile eram de vidro espesso, mas claro. Várias centenas de conchas colossais, cor-de-rosa e verdes de erva, alinhavam-se em filas de cada lado com um fogo azul ardente, que iluminava toda a sala, e brilhava para o exterior através das paredes, de modo que o mar lá fora estava completamente iluminado. Podiam-se ver todos os inumeráveis peixes que nadavam perto das paredes de vidro: nuns brilhavam as escamas vermelhas de púrpura, noutros pareciam estas de prata e de ouro. No meio através da sala fluía uma larga torrente na qual dançavam os cavalheiros marinhos e as damas marinhas, ao som das suas próprias e belas canções. Tão bonitas vezes não têm os seres humanos na terra! A sereiazinha foi quem cantou melhor, bateram-lhe palmas e por um momento sentiu grande alegria no coração por saber que possuía a voz mais bonita de todas na terra e no mar. Mas logo voltou a pensar no mundo por cima dela. Não podia esquecer o belo príncipe e a mágoa de não possuir, como ele, uma alma imortal. Por isso escapou-se do palácio e, enquanto lá dentro havia cantos e júbilo, foi sentar-se triste no seu jardimzinho. Ouviu então soar uma trombeta em baixo através da água e pensou: «Agora, vai de barco lá em cima, certamente, aquele de quem gosto mais do que pai e mãe, aquele a quem está preso o meu pensamento e em cujas mãos quero pôr a felicidade da minha vida. Tudo quero arriscar para o ter e alcançar uma alma imortal! Enquanto minhas irmãs dançam lá dentro no palácio de meu pai, vou à bruxa do mar, de quem sempre tive tanto medo, mas que talvez me possa aconselhar e ajudar.»

Então partiu a sereiazinha do seu jardim em direcção ao remoinho efervescente, atrás do qual morava a bruxa. Esse caminho nunca o havia feito antes. Não cresciam aí flores, nenhuma algas, apenas o fundo de areia cinzento e nu se estendia em direcção aos remoinhos, onde a água, como rodas de moinhos efervescentes enrolava e rasgava tudo o que apanhava, levando-o consigo para o fundo. Teria de ir por meio destes rodopios esmagadores para entrar no distrito da bruxa do mar e aqui, por um bom bocado, não havia outro caminho senão sobre o lamaçal

bolhento e quente, a que a bruxa chamava a sua turfeira. Por detrás ficava a casa desta ao meio, dentro dum bosque estranho. Todas as árvores e arbustos eram pólipos, metade animais metade plantas, pareciam serpentes com centenas de cabeças que cresciam da terra. Todos os ramos eram braços longos, viscosos, com dedos como vermes flexíveis e, junta por junta, moviam-se da raiz à ponta mais extrema. Tudo o que no mar podiam apanhar enroscavam-no e não o abandonavam mais. A sereiazinha ficou toda aterrada e parou aí de fora. O coração batia-lhe de medo, esteve quase para regressar, mas pensou então no príncipe e na alma humana e assim tomou coragem. Atou firmemente o cabelo longo e flutuante à volta da cabeça para que os pólipos não o pudessem agarrar, juntou as mãos no peito e lançou-se como os peixes sabem cruzar a água, por entre os horríveis pólipos que estendiam os braços e dedos viscosos para ela. Viu como cada um deles tinha alguma coisa que apanhara, centenas de pequenos braços seguravam-na como fortes ligaduras de ferro. Os homens que haviam morrido no mar e tinham vindo ali para o fundo, olhavam como carcaças brancas nos braços dos pólipos. Remos e caixas seguravam-nos fortemente, esqueletos de animais terrestres e uma sereiazinha que tinham prendido e estrangulado, o que foi para ela bem mais horroroso.

Chegou então a um grande lugar lamacento no bosque, onde cobras de água grandes e gordas rolavam, mostrando as feias barrigas amarelas claras. No meio desse lugar erguia-se uma casa feita com os ossos brancos dos homens naufragados. Aí estava sentada a bruxa do mar, dando de comer a um sapo na mão como os homens dão açúcar a comer a um canariozinho. Às cobras de água horríveis e gordas chamava ela os seus pintainhos e deixava-as revirarem-se no peito grande e esponjoso.

56 – Sei muito bem o que queres! – disse a bruxa do mar. – É uma parvoíce da tua parte! De qualquer maneira, terás a tua vontade satisfeita, porque te trará infelicidade, minha linda princezinha! Queres deitar fora a tua cauda de peixe e em vez dela receber dois apoios para andar como os seres humanos, a fim de que o jovem príncipe se possa enamorar de ti e o possas ter e também uma alma imortal. – E com isto a bruxa do mar riu tão alto e tão horrivelmente que o sapo e as cobras caíram no chão e revolveram-se. – Vens precisamente a tempo! – disse a bruxa do mar. Amanhã, quando o sol nascer, já não poderei ajudar-te, antes dum ano passado. Vou preparar-te uma bebida, mas terás de nadar, antes de o sol nascer, para terra, sentares-te na praia a aí bebê-la. Então separa-se a tua cauda e fica aí ligado aquilo a que os homens chamam umas lindas pernas; mas fazem doer, quero dizer-te, é como se uma espada afiada te trespassasse. Todos que te olharem, dirão que és a mais bela criatura que jamais viram. Manténs o teu andar ondulante, nenhuma dançarina será capaz de assim andar como tu, mas cada passo que deres, é como se pisasses uma faca cortante, que te fizesse correr o sangue. Se queres sofrer tudo isso, ajudo-te!

– Sim! – disse a sereiazinha com voz tremente, e pensando no príncipe e em alcançar uma alma imortal.

– Mas lembra-te – disse a bruxa – que, quando receberes forma humana, não podes nunca mais voltar a ser sereia! Não podes descer através da água para as tuas irmãs ou para o palácio do teu pai e, se não conseguires o amor do príncipe, de maneira que ele por ti esqueça pai e mãe, fique preso a ti com todo o pensamento e que um sacerdote junte as vossas mãos de forma a tornarem-se marido a mulher, não receberás nenhuma alma imortal! Na primeira manhã, depois de ele se ter casado com outra, quebrar-se-á o teu coração e transformar-te-ás em espuma

na água.

– Quero! – disse a sereiazinha, ficando pálida como morta.

– Mas a mim também tens de pagar! – disse a bruxa. – E não é pouco o que exijo. Tens a voz mais bonita de todas aqui no fundo do mar, com ela crês vir a encantá-lo, mas essa voz tens de ma dar. O melhor que possuis, quero tê-lo pela minha bebida preciosa! O meu próprio sangue tenho de oferecer nela para que a bebida fique cortante como uma espada de dois gumes!

– Mas se me tiras a voz – disse a sereiazinha – o que me resta?

– A tua bela figura – disse a bruxa –, o teu andar ondulante e os teus olhos expressivos, com os quais podes bem seduzir o coração dum ser humano. Então, perdeste a coragem? Estende a linguinha, que eu corto-a como paga e receberás a bebida eficaz!

– Assim seja! – disse a sereiazinha e a bruxa foi buscar a caldeira para cozinhar a bebida de feitiço. – A limpeza é uma boa coisa! – disse ela, e esfregou a caldeira com cobras que atou em nós, depois arranhou-se no peito e deixou escorrer aí dentro o sangue negro. O vapor produzia as figuras mais estranhas, de fazer tremer de medo. A cada momento deitava a bruxa novas coisas na caldeira e, quando verdadeiramente estavam a ferver, era como se crocodilos chorassem. Por fim a bebida ficou pronta, com o aspecto da água mais clara.

– Aqui a tens! – disse a bruxa, e cortou a língua à sereiazinha, que então ficou muda, não podendo cantar nem falar.

– No caso de os pólipos te atacarem, quando regressares pelo meu bosque – disse a bruxa –, lança-lhes apenas uma única gota desta bebida, rebentam-lhes os braços e os dedos em mil bocados.

Mas a sereiazinha não precisou disso, os pólipos recuavam aterrorizados diante dela, quando viam a bebida brilhante que luzia nas suas mãos, como se fosse uma estrela cintilante. Assim atravessou em breve o bosque, o lodaçal e os remoinhos efervescentes.

Podia ver o palácio do pai. As luzes estavam apagadas na sala grande de baile. Dormiam certamente todos aí, mas não ousava procurá-los, agora era muda e queria deixá-los para sempre. Era como se o coração se lhe despedaçasse de mágoa. Entrou de mansinho no jardim, tomou uma flor de cada um dos canteiros das irmãs, lançou com os dedos milhares de beijos na direção do palácio e subiu através do mar azul-escuro.

O sol ainda não havia rompido, quando viu o palácio do príncipe e subiu a majestosa escadaria de mármore. A lua brilhava bela e clara. A sereiazinha bebeu a bebida ardente e forte, e foi como se uma espada de dois gumes lhe atravessasse o fino corpo. Então perdeu os sentidos e ali ficou como morta. Quando o sol brilhou por sobre o mar, acordou e sentiu uma dor aguda, mas na sua frente estava o belo príncipe que fixava os olhos negros de carvão nela, de modo que baixou os seus e viu que a cauda de peixe havia desaparecido e que possuía as mais bonitas perninhas que uma rapariga podia ter. Mas estava completamente nua, por isso, envolveu-se no seu longo cabelo negro. O príncipe perguntou-lhe quem era e como tinha vindo parar ali e ela olhou-o docemente e, contudo, muito triste com os seus olhos azuis-escuros, falar não podia. Então ele tomou-a pela mão e conduziu-a ao palácio. Cada passo que dava era tal como a bruxa lhe dissera, como se pisasse agulhas pontiagudas e facas afiadas, mas suportou-o de bom grado. Pela mão do príncipe subiu ligeira como uma bolha de ar e ele e todos admiraram o seu andar gracioso e ondeante.

Foi presenteadada com lindos vestidos de seda e de musselina. No palácio, era a mais bonita

de todas, mas era muda, não podia nem cantar nem falar. Belas escravas vestidas de seda e ouro avançaram e cantaram para o príncipe e para os seus régios pais. Uma cantou melhor do que todas as outras e o príncipe bateu palmas e sorriu-lhe. A sereiazinha ficou triste, pois sabia que ela própria cantaria muito melhor! Pensou: «Oh! Bem devia saber que eu, para estar com ele, dei a minha voz, por toda a eternidade!»

Depois dançaram lindas escravas suas danças, ondulando ao som da mais bela música. Então levantou a sereiazinha os lindos braços brancos, ergueu-se nas pontas dos pés e deslizou sobre o chão, dançou, como ninguém antes dançara. Em cada movimento foi a sua beleza ainda mais visível e os olhos falaram mais profundamente ao coração do que os cantos das escravas.

Todos ficaram encantados, especialmente o príncipe que lhe chamou a sua esposazinha e ela dançou mais e mais, se bem que cada vez que os pés tocavam o chão, era como se pisasse facas afiadas. O príncipe disse que devia ficar sempre com ele e recebeu permissão de dormir fora diante da porta do seu quarto, numa almofada de veludo.

Mandou também fazer-lhe um traje de homem para que pudesse segui-lo a cavalo. Cavalgaram pelos bosques odoríferos, onde os ramos verdes lhe batiam nos ombros e os passarinhos cantavam por detrás das folhas frescas. Trepou com o príncipe às altas montanhas e se bem que lhe sangrassem os pés delicados, a ponto de outros o notarem, riu disso e seguiu-o, até verem as nuvens passarem por baixo deles, como se fossem um bando de aves voando para terras estranhas.

68 Em casa, no palácio do príncipe, quando de noite os outros dormiam, saía ela para a larga escadaria de mármore e aí refrescava os pés escaldantes, pondo-os na água fria do mar e pensava então naqueles lá no fundo.

Uma noite vieram as irmãs de braço dado, cantavam tristes enquanto nadavam, e acenou-lhes e elas reconheceram-na e disseram-lhe como tinha deixado todos tristes. Noites seguidas a visitaram depois, e, uma noite viu ao longe a velha avó que há muitos anos não subia à superfície do mar, e o rei do mar, com a sua coroa na cabeça, estendendo as mãos para ela. Mas não ousaram aproximar-se tanto da terra como as irmãs.

De dia para dia era mais querida para o príncipe, que gostava dela como se gosta duma criança boa e amável, mas fazê-la sua rainha nem sequer o pensava e ela sua mulher tinha de ser, senão não conseguiria obter uma alma imortal; antes viria na manhã do noivado a transformar-se em espuma do mar.

– Não gostas mais de mim de que de todas as outras? – pareciam dizer os olhos da sereiazinha, quando ele a tomava nos braços e lhe beijava a linda testa.

– Sim, és para mim a mais querida – disse o príncipe –, pois tens o melhor coração de todas, és a mais delicada e pareces-te com uma jovem que uma vez vi, mas que certamente não mais encontrarei. Eu estava num navio, que naufragou, as ondas levaram-me para terra junto a um templo santo, onde várias jovens prestavam serviços. A mais nova encontrou-me aí na baía e salvou-me a vida. Só a vi duas vezes, era a única que podia amar neste mundo, mas tu pareces-te com ela, quase suplantas a sua imagem na minha alma, ela pertence ao templo santo e, portanto, a minha boa sorte levou-me para ti, não vamos nunca separar-nos!... «Ai! Não sabe que lhe salvei a vida!», pensou a sereiazinha. «Trouxe-o sobre o mar para o bosque, onde está o templo, pus-me por detrás da espuma da água a ver se vinha algum ser humano. Vi a bela jovem de quem gosta mais do que de mim!» E a sereia suspirou fundo, chorar não podia. «A

donzela pertence ao templo santo, disse ele, não virá nunca para o mundo, não se encontrarão mais. Estou em casa dele, vejo-o todos os dias, quero cuidar dele, amá-lo, oferecer-lhe a minha vida.»

Mas agora ia o príncipe casar-se com a bonita filha do rei vizinho, contava-se. É por isso que se aparelha tão lindamente um navio. O príncipe viaja para ver as terras do rei vizinho, diz-se, mas é para ver a filha do rei vizinho, que vai levar um grande séquito. Mas a sereiazinha abanou a cabeça e sorriu. Conhecía os pensamentos do príncipe muito melhor do que todos os outros.

– Tenho de partir em viagem! – disse ele a ela. – Tenho de ver a bela princesa, meus pais assim o querem. Mas não me obrigam a trazê-la para casa como noiva, isso não! Não posso gostar dela! Não se assemelha à bonita jovem do templo, como tu te assemelhas. Se alguma vez tenho de escolher noiva, será a ti, minha esposazinha muda de olhos falantes!

E beijou-lhe a boca rubra, brincou com o seu cabelo longo e pôs a cabeça junto ao coração dela, que assim sonhava com a felicidade humana e com uma alma imortal.

– Não tens medo do mar, minha mudazinha? – disse ele, quando já estavam no navio magnífico que deveria conduzi-lo às terras do rei vizinho. E falou-lhe de tormentas e calmas, de peixes estranhos no fundo, e do que os mergulhadores aí haviam visto. E ela sorriu com as suas descrições, conhecia melhor do que ninguém o fundo do mar.

Nas noites claras de luar, quando todos dormiam, com exceção do timoneiro, que estava ao leme, sentava-se na amurada do navio a olhar para baixo na água clara e pareceu-lhe ver o palácio do pai. Sobrepondo-se a tudo estava a velha avó com a coroa de prata na cabeça que olhava através das correntes fortes para a quilha do navio. Depois vieram as irmãs ao de cima da água, olharam tristemente para ela e agitaram as mãos brancas. Acenou-lhes, sorriu e queria dizer-lhes que tudo corria bem e que era feliz, mas um moço de bordo aproximou-se e as irmãs mergulharam de tal modo que este ficou na crença de que o branco que vira era espuma do mar.

69

No dia seguinte, o navio entrou no porto da bela cidade do rei vizinho. Todos os sinos tocaram e das torres altas soaram trombetas, enquanto os soldados formavam com bandeiras flutuando ao vento e baionetas cintilantes. Cada dia havia uma festa. Bailes e reuniões de sociedade seguiam-se uns aos outros, mas a princesa ainda não chegara; estava a ser educada longe dali, num templo santo, disseram. Aprendia aí todas as virtudes reais. Por fim chegou.

A sereiazinha sentiu-se curiosa de ver a sua beleza e teve de reconhecê-lo: era a figura mais bonita que vira. A pele era fina e macia e, por detrás das longas pestanas escuras, sorria um par de olhos azuis-escuros, leais.

– És tu! exclamou o príncipe. – Tu que me salvaste, quando jazias como um cadáver na costa! – e apertou a noiva nos braços, que se fez vermelha. – Oh! Sou demasiado feliz! – disse ele para a sereiazinha. – O melhor, aquilo que nunca ousei esperar, tornou-se realidade para mim. Vais alegrar-te com a minha felicidade, pois gostas mais de mim do que todas as outras! – E a sereiazinha beijou-lhe a mão e pareceu-lhe sentir já o coração quebrar-se-lhe. A manhã do seu noivado trar-lhe-ia, pois, a morte e transformá-la-ia em espuma do mar.

Todos os sinos repicavam, os arautos percorriam as ruas a cavalo, a anunciar o noivado. Em todos os altares ardiam óleos aromáticos e preciosas lâmpadas de prata. Os sacerdotes balançaram os turíbulos, e noivo e noiva deram um ao outro as mãos e receberam a bênção do bispo. A



sereiazinha estava vestida de seda e ouro, e segurava a cauda da noiva, mas os seus ouvidos não ouviam a música festiva, os olhos não viam a cerimónia santa, pensava na sua noite de morte, em tudo que havia perdido neste mundo.

Ainda nessa noite foram noiva e noivo para bordo do navio, os canhões soaram, todas as bandeiras flutuavam ao vento e no meio do navio estava erguida uma preciosa tenda de ouro e púrpura e com as mais bonitas almofadas. Aí ia o casal de noivos dormir na noite calma e fresca.

As velas enfunaram ao vento e o navio deslizou ligeiro e sem grande oscilação sobre o mar claro.

Quando escureceu, acenderam-se lâmpadas de cores variegadas e os homens do mar dançaram danças alegres na coberta. A sereiazinha teve de lembrar-se da primeira vez que veio ao cimo do mar e viu a mesma pompa e alegria e lançou-se a rodopiar na dança, pairou, como paira a andorinha quando é perseguida, e todos manifestaram com júbilo a sua admiração, nunca dançara tão maravilhosamente! Era como se facas afiadas lhe golpeassem os pés finos, mas ela não o sentia, feriam-na no coração mais dolorosamente. Sabia que era a última noite que veria aquele por quem havia deixado a família e o lar, por quem havia perdido a bonita voz e sofrido diariamente tormentos infundos, sem vacilar. Era a última noite, respirava o mesmo ar que ele, via o mar fundo e o céu azul com estrelas. Uma noite eterna sem pensamentos e sonhos esperava por ela que não tinha nenhuma alma, nem podia alcançá-la. E tudo foi alegria e satisfação no navio bem para além da meia-noite, enquanto ela dançava com o pensamento da morte no coração. O príncipe beijou a linda noiva e ela acariciou-lhe o cabelo negro, e de braço dado foram repousar na tenda magnífica.

70

Fez-se silêncio e houve calma no navio, só o timoneiro ficou ao leme. A sereiazinha pôs os braços alvos na amurada e olhou para leste à procura de ver a aurora, o primeiro raio de sol, sabia ela, iria matá-la. Viu então as irmãs subirem ao de cima do mar. Estavam pálidas como ela, o seu cabelo longo e bonito não flutuava mais ao vento, fora cortado.

– Oferecemo-lo à bruxa para que nos ajudasse a conseguir que não morresses esta noite. Deu-nos uma faca, está aqui. Vês como é afiada! Antes de o sol se levantar, tens de a espetar no coração do príncipe e quando o seu sangue quente se derramar sobre os teus pés, transformar-se-ão estes numa cauda de peixe e tu voltarás a ser uma sereia, poderás descer na água até nós e viver os teus trezentos anos antes de vires a ser espuma morta e salgada. Despacha-te! Estás a ver a faixa vermelha no céu? Em poucos minutos vai nascer o sol e terás então de morrer! – E lançaram um suspiro estranho e profundo mergulhando nas ondas.

A sereiazinha afastou o tapete de púrpura da tenda e viu a bela noiva a dormir com a cabeça no peito do príncipe, beijou-lhe a linda testa, olhou para o céu, onde a aurora luzia mais e mais, olhou para a faca afiada e voltou a fitar os olhos no príncipe, que em sonhos pronunciava o nome da noiva. Ela só estava nos seus pensamentos e a faca tremeu na mão da sereia... mas lançou-a para longe nas ondas que brilharam vermelhas onde caiu. Era como borbulhassem gotas de sangue ao de cima da água. Ainda uma vez olhou para o príncipe, com o olhar meio enublado, depois lançou-se do navio ao mar, onde o seu corpo se desfez em espuma.

Nasceu então o sol. Os seus raios tombaram suaves e quentes sobre a espuma do mar fria de morte e a sereiazinha não sentiu a morte, viu o sol luminoso e por cima dela pairarem centenas de belas criaturas transparentes. Podia ver através delas as velas brancas do navio e as

nuvens vermelhas do céu. As suas vozes eram melodiosas, mas tão espirituais que nenhum ouvido humano podia ouvi-las, tal como nenhuns olhos terrestres podiam vê-las. Sem asas pairavam pela sua própria leveza no ar. A sereiazinha viu que tinha um corpo como elas, que se elevava mais e mais da espuma.

– Para quem venho eu? – disse ela e a sua voz soou como a dos outros seres, tão espiritual que nenhuma música terrestre pode transmiti-la.

– Para as Filhas do Ar! – responderam as outras. – As sereias não têm uma alma imortal, não podem nunca alcançá-la, só se ganhassem o amor dum ser humano. Dum poder estranho depende a sua existência eterna. As Filhas do Ar também não têm alma eterna, mas podem elas próprias com boas acções obter uma. Voamos para as terras quentes, onde o ar pestilento e abafado mata os homens. Aí produzimos frescura. Espalhamos perfume de flores no ar e damos frescura e alívio. Se nos tivermos esforçado trezentos anos por fazer o bem, podemos então alcançar uma alma imortal e participar na felicidade eterna dos seres humanos. Tu, pobre sereiazinha, esforçaste-te com todo o coração pelo mesmo que nós, sofreste e suportaste dores, elevaste-te para o mundo dos espíritos do ar e agora podes tu própria com boas acções conseguir uma alma imortal dentro de trezentos anos.

E a sereiazinha ergueu os braços claros para o sol de Deus e, pela primeira vez, sentiu correrem-lhe lágrimas... No navio havia outra vez alarido e vida, viu o príncipe com a sua linda noiva a procurá-la. Olhavam tristes para a espuma borbulhante, como se soubessem que se lançara nas ondas. Invisível, beijou a testa da noiva, sorriu para ele e subiu com as outras Filhas do Ar na nuvem cor-de-rosa que flutuava no céu.

– Em trezentos anos ascenderemos assim para o reino de Deus!

– Também podemos mais cedo alcançá-lo! – murmurou uma – Entramos invisíveis nas casas dos homens, onde há crianças e por cada dia que encontramos uma criança boa, que faz a alegria dos pais a merece o seu amor, Deus encurta o nosso tempo de prova. A criança não sabe, quando voamos pela casa e, se tivermos de sorrir de alegria por ela, é-nos tirado um ano dos trezentos, mas se virmos uma criança malcriada e má, então temos de chorar lágrimas de tristeza e cada lágrima aumenta de um dia o nosso tempo de prova!