

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

**Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP**

THEREZINHA MARIA HERNANDES

**A MONTANHA DE VIDRO E O FEMININO:
DO PODER AO DESVANECIMENTO**



ARARAQUARA – S.P.
2018

THEREZINHA MARIA HERNANDES

A MONTANHA DE VIDRO E O FEMININO:

DO PODER AO DESVANECIMENTO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientador: Prof.^a Dr.^a Karin Volobuef

Bolsa: CNPq

ARARAQUARA – S.P.

2018

Hernandes, Therezinha Maria

A montanha de vidro e o feminino: do poder ao
desvanecimento. / Therezinha Maria Hernandez - 2018
209 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) -
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Prof^a Dr^a. Karin Volobuef

1. Contos de fadas. 2. Mitos. 3. Símbolos. 4. A
Montanha de Vidro. 5. Feminino. I. Título.

THEREZINHA MARIA HERNANDES

A montanha de vidro e o feminino:
do poder ao desvanecimento.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientador: Prof.^a Dr.^a Karin Volobuef

Bolsa: CNPq

Data da defesa: 27/04/2018

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof.^a Dr.^a Karin Volobuef
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Membro Titular: Prof.^a Dr.^a Maria Celeste Tommasello Ramos
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – UNESP/ São José do Rio Preto

Membro Titular: Prof. Dr. Paulo Sérgio Villela Marques
Universidade Federal do Mato Grosso/Campus Sinop

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Aos meus filhos, Lorenzo e Giuliano, e à minha sobrinha Aline, por existirem.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Karin Volobuef, por ter aberto vários portais.

Ao Prof. Dr. José Joaquim Dias Marques, coordenador do Centro de Estudos Ataíde de Oliveira da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, por toda a paciência, generosidade, e pelo copioso material de estudos que me disponibilizou.

Aos Profs. Drs. Isabel Cardigos e Paulo Correia, da Universidade do Algarve, pelo incansável trabalho de coleta e catalogação dos contos tradicionais portugueses.

À Prof.^a Dr.^a Maria Georgina S. P. e Silva, da Universidade Estadual de Roraima, pela generosidade do compartilhamento de material sobre Macunaíma, Jurupari e o Monte Roraima.

Aos meus amigos Stephan Mothe, sua esposa Nia Seo, e Friederike Rentzsch, pelo inestimável auxílio nas traduções do chinês, japonês, coreano e alemão, respectivamente.

Ao Sr. Yasuake Arashiro, amigo e eterno *sensei*.

RESUMO

O presente trabalho visava, inicialmente, a investigar a realimentação da história pelo mito, e deste pela realidade, por meio da análise comparativa entre textos diversos, a partir do conto de fadas *A montanha de vidro*, traduzido do alemão para o inglês por Andrew Lang. Todavia, a partir do levantamento e seleção de textos que tomou em consideração um conjunto de elementos do conto-base relacionados com a expressão “montanha e mulher”, acreditamos estar diante de dados de natureza simbólica anteriores ao mundo pagão politeísta androcêntrico. Constatamos, das derivações do uso desses símbolos, que a figura feminina gradualmente perdia poder até desaparecer por completo, restando da ligação desses símbolos com o universo feminino apenas resquícios. Portanto, embora não se tenham deixado de lado ferramentas pertinentes ao campo da psicanálise e da história, privilegiaram-se conceitos antropológicos para a análise comparativa desses símbolos, em mitologias e narrativas de culturas diversas, na medida em que foram apropriados do feminino, primeiramente pelo universo masculino, tanto divino quanto humano, e do mundo pagão pelo cristianismo.

Palavras – chave: Contos de fadas. Mitos. Símbolos. A Montanha de Vidro.

ABSTRACT

The present work aimed, initially, to investigate the feedback of the history by the myth, and of the myth by the reality, through the comparative analysis between diverse texts, from the fairy tale *The Glass Mountain*, translated from German into English by Andrew Lang. However, from the collection and selection of texts that took into account a set of tale-base elements related to the expression "mountain and woman", we believe that we are faced with symbolic data that predate the pagan androcentric polytheistic world. We have seen from the derivations of the use of these symbols that the female figure gradually lost power until it disappears completely, leaving only the remnants of the connection of these symbols with the female universe. Therefore, although relevant tools in the field of psychoanalysis and history have not been overlooked, anthropological concepts for the comparative analysis of these symbols were favored in mythologies and narratives of diverse cultures, inasmuch as they were first expropriated of the feminine, by the male universe, both divine and human, and only then were they expropriated from the pagan world by Christianity.

Key-words: Fairy Tales. Myths. Symbols. *The Glass Mountain*.

SÍMBOLOS, ABREVIATURAS, SIGLAS E CONVENÇÕES

ATU Classificação Aarne-Thompson-Uther

A&M Asbjørnsen & Moe

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. ESCLARECIMENTOS SOBRE A TERMINOLOGIA EMPREGADA NESTE TRABALHO.....	19
2. ANÁLISE PRELIMINAR DO CONTO <i>A MONTANHA DE VIDRO</i>	21
2.1. O tipo 530-ATU	22
2.2. A montanha de vidro	280
2.2.1. O método experimental: tentativa e erro	34
3. OS SÍMBOLOS EM <i>A MONTANHA DE VIDRO</i> E O FEMININO	42
3.1. Grandes deusas: deusa-mãe, mãe dos deuses, mãe terra	43
3.2. A mulher e as asas	65
3.2.1. A tradição oriental, entrelaçamentos e derivações	66
3.2.2. A tradição folclórica russa	75
3.3. A mulher e a montanha.....	83
3.4. Mulher, árvore, frutos, dragão, serpente.....	91
4. JORNADAS POR OUTROS MUNDOS E CONSORTES SOBRENATURAIS	98
4.1. Enclausuramento, engolimento, metamorfose	101
5. ANÁLISE FINAL E CONCLUSÕES.....	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	112
ANEXOS	124
ANEXO I – TEXTOS UTILIZADOS OU MENCIONADOS NO TRABALHO COM AS RESPECTIVAS REFERÊNCIAS.....	125
ANEXO II – LENDAS DE MOURAS E QUADRAS POPULARES	187

INTRODUÇÃO

O presente trabalho teve como ponto de partida o conto *The Glass Mountain* (*A montanha de vidro*, Anexo I), na tradução inglesa de Andrew Lang, inserida no seu *Yellow Book of Fairy Tales*¹. Lang utilizou o texto de Hermann Kletke, em alemão, para a versão polonesa desse conto.

Lidamos com a hipótese de que elementos do conto, em especial a montanha, a árvore e os pássaros, sejam símbolos ligados essencialmente ao feminino; e, mais do que isso, representem o poder feminino divino. A partir dessa premissa, buscamos distinguir a posterior apropriação desses símbolos pelo masculino, e como se perpetuou essa associação com o masculino em algumas obras canônicas.

A fim de estabelecer a medida dessa hipótese, buscamos primeiramente localizar esses símbolos, associados ao feminino, em textos de natureza variada, e não apenas em contos de fadas, apesar de ser este o ponto de partida. Nosso cuidado, no intuito de manter o rigor científico, deveu-se a que o recorte, se feito precipitadamente, poderia gerar resultados apenas parciais, quando não equivocados.

Por isso, antes de discorrermos sobre a escolha do tema e do processo de pesquisa propriamente ditos, consideramos necessário fazer alguns esclarecimentos preliminares sobre seu objeto e seu *corpus*.

Em princípio, centramos nossa atenção sobre a figura da montanha no conto de fadas que nos serviu de base. Porém, conforme levantamos outros contos similares para proceder a uma análise comparativa, percebemos estar diante de um *corpus* muito vasto e heterogêneo, mesmo que o nosso objeto fosse uma montanha com características específicas, de vidro ou de cristal. Buscávamos dar uma unidade ao nosso trabalho; pensamos encontrá-la na montanha, mas isso se mostrou plausível mais num contexto histórico e antropológico do que literário, o que provavelmente demandaria mais tempo para se concretizar. Uma análise literária puramente comparativa e exclusivamente calcada em motivos ou temas resultaria, por exemplo, em apenas mais uma dentre as tantas possibilidades de classificação.

¹ Todos os treze livros da coleção “colorida” de contos de fadas traduzidos por Andrew Lang, publicada entre 1889 e 1920 presentes em *Andrew Lang’s Fairytales book*.

Não havíamos notado, de imediato, que a necessária unidade viria da figura feminina. E não percebemos isso porque, nos contos de fadas, com não rara frequência a *princesa* é apenas o mote para a trajetória do herói masculino.

Quem se dedica a estudar esses contos sabe que há também heroínas, quase tantas quanto existem heróis; mas, de um lado, os contos de fadas mais difundidos se concentram na figura masculina, e a partir do século XX essa difusão teve o suporte do cinema, em especial por meio dos filmes de animação dos estúdios Disney.

Por outro lado, mas ainda sob o prisma da difusão, mesmo os contos em que a figura feminina tem mais destaque mantêm o príncipe como foco. É o que se vê, por exemplo, no conto *A princesa e o sapo*, em que a princesa é vaidosa, egoísta e arrogante, e somente “aprende a ser boa pessoa” por causa do príncipe transformado em sapo (que, por sinal, não havia sofrido essa metamorfose à toa). O mesmo ocorre em *A Bela e a Fera*. Mesmo sem perder de vista que se trata de um conto de fadas, a nossa mente moderna percebe que é um caso de sequestro e cárcere privado seguido de manifestação de síndrome de Estocolmo, mas o que se enfatiza é a tragédia do príncipe metamorfoseado em monstro, que aprisiona a heroína para despertar-lhe a piedade.

O que se pode chamar de “culto do herói masculino” nos contos de fadas hoje mais celebrados não nos deixou ver, assim, o interesse da figura feminina. Normalmente, nos contos com herói masculino, a figura feminina é o prêmio final (casamento, enriquecimento e mudança de *status*); em alguns casos, é um auxiliar, não necessariamente mágico (por exemplo, a velha que aconselha o rei ou o herói); ou é o “demônio da narrativa”, o agente causador do conflito, a vilã (a bruxa, a madrasta, a rainha má). Habitualmente se trata de uma ótica maniqueísta, em que a mulher é boa ou má. Sob esse enfoque, a bruxa parece despertar mais curiosidade, até mesmo devido às injustiças cometidas pela Inquisição.

Mas, temos que admitir, o acaso nos mostrou uma porta. Devido a um interesse diletante por história e arqueologia, costumamos visitar páginas de internet sobre esses assuntos. Foi assim que vimos, num deles, uma foto cuja legenda indicava tratar-se de uma figura da deusa Ishtar esculpida em relevo. Representava uma divindade feminina com asas, pés de ave de rapina, um adereço de cabeça que poderia ser a estilização de chifres ou serpentes, apoiada no dorso de dois leões e ladeada por duas corujas, em pé sobre uma base cuja decoração indicava ser uma montanha estilizada. Só então percebemos que esses mesmos elementos integravam o conto que havíamos escolhido para este trabalho. Porém, isso logo nos fez formular uma pergunta crucial: como uma deusa importante no mundo antigo se

transformou numa princesa apagada num conto de fadas? Essa pergunta norteou o restante da pesquisa.

Repassamos todos os contos de fadas que havíamos lido até aquele momento, o que nos conduziu a outro impasse: precisávamos encontrar figuras femininas similares, de um lado; de outro, narrativas que contivessem os mesmos elementos, total ou parcialmente. Mas uma parte do trajeto estava obscurecida, pois faltava um elemento intermediário que nos mostrasse todo o caminho, de deusa a objeto-prêmio.

Nesse momento, nosso gosto por música nos auxiliou. A ópera contemporânea *Only the sound remains*, composta especialmente para o contratenor francês Philippe Jaroussky pela finlandesa Kaija Saariaho, tem como fio condutor a tradução de duas peças do teatro Nô por Ezra POUND (2008): *Always strong* (idem, págs. 54-57: *Tsunemasa*), e *Hagoromo* (idem, págs. 98-104). A primeira é baseada na figura legendária de Tsunemasa, guerreiro, poeta e músico que viveu por volta do século XII no Japão. Uma das lendas² sobre ele menciona que esse guerreiro encontrou uma ilha mítica, o Monte Horai, em cujo centro havia uma montanha de cristal, onde morava a deusa Benzaiten, casada com o Deus Dragão do Mar na mitologia xintô. A segunda peça se baseia numa lenda bastante conhecida no Japão, em que um pescador encontra um precioso manto de plumas à beira-mar. Mas esse manto de plumas (*hagoromo*) pertence a uma donzela celestial, que sem ele não pode voltar para o mundo divino.

A partir dessas divindades japonesas, fizemos um novo levantamento de textos. Durante essa fase, pesquisando sobre a figura da donzela alada, encontramos a princesa cisne, personagem típica dos contos russos.

A pesquisa sobre os outros elementos – montanha, árvore, aves- resultou no encontro de um conto classificado com o número 707 no catálogo ATU, cujos traços básicos são a água saltitante/água curadora, a árvore dançante e o pássaro falante.

Na medida em que os contos de fadas, ao longo do tempo, passaram por processos de assimilação e entrelaçamento de motivos, não apenas entre eles mesmos, mas também derivando de mitos e lendas (gerais e locais), incluímos neste trabalho alguns outros exemplos, com a finalidade de demonstrar a **permanência** dos elementos simbólicos – montanha, plumas/aves, árvore/frutos, etc. - ligados ao feminino. Quando lidamos com mais de uma versão da mesma narrativa, não tivemos a intenção de organizar os textos usando

² Há uma peça Nô de autoria anônima sobre a chegada de um cortesão a *Chikubushima*, e *Tsunemasa*. (WATSKY, 2004)

como critério, por exemplo, a eventual antiguidade de uns sobre outros, mesmo porque nem sempre seria possível determinar-lhes a idade. Outrossim, quando era o caso de terem sido objeto de coletâneas, a data da publicação respectiva não é índice da antiguidade do texto em si. Nosso critério foi o da evolução da figura feminina.

Feitas essas considerações preliminares, passamos a descrever o processo de pesquisa propriamente dito.

A escolha do tema partiu de uma música, *A Lenda da Montanha de Cristal*, de Nino Rota, tema principal da trilha sonora para o filme homônimo, de 1949. Procurávamos na internet tanto a música quanto o filme, e a busca apontou quatro resultados principais: a música, disponível no *Youtube*; informações sobre o filme; o relato de uma expedição ao Monte Roraima, apelidado de Montanha de Cristal; e o conto de fadas que nos interessou.

Todavia, na mesma coleção publicada por Lang, no *Blue Book of Fairy Tales*, consta *A princesa na montanha de vidro* (ASBJØRNSEN & MOE, s/d), na versão norueguesa para esse conto de fadas, integrado no tipo 530 da classificação ATU.

Por essa razão, em primeiro lugar, analisamos a estrutura do conto-paradigma do tipo 530-ATU em duas versões, a dos noruegueses Asbjørnsen e Moe (2003), já citada, e a do russo Aleksandr Afanasiev (Anexo I). A seguir, estudamos se o conto que nos serve de base se enquadra de fato no tipo 530. Pesquisamos também a eventual existência desse mesmo tipo em outros países, principalmente nos europeus, mas não só neles. Como nosso objetivo não era a comparação das várias versões, optamos por incluir neste trabalho apenas menções resumidas de alguns contos populares com motivos semelhantes ou correlatos.

Considerando que a versão traduzida por Lang era a norueguesa, começamos a levantar dados da mitologia nórdica que pudessem auxiliar a análise. Foi nesse momento que consideramos importante avaliar os elementos do conto em sua perspectiva simbólica. Porém, conforme avançava a pesquisa, notamos que nossa análise com base apenas na mitologia nórdica apresentava uma visão limitada. Como dissemos antes, baseamo-nos em princípio na perspectiva masculina.

Sob essa ótica, que se convencionou chamar de *trajetória do herói*, os contos de fadas costumam revelar um sonho arquetípico de encontrar um tesouro, o que reflete o desejo puramente humano de vencer a fome, a doença, o trabalho estafante e quase incapaz de prover o mínimo necessário para uma existência digna; vencer enfim a miséria e a desgraça, irmãs gêmeas que subjagam o corpo e degradam o espírito.

Porém, a trajetória da heroína pode muitas vezes mostrar-se bem diferente desse esquema tradicionalmente aceito.

Durante o levantamento preliminar, o motivo da montanha de vidro ou montanha de cristal também se liga ao Monte Roraima, por ter sido apelidado de *Montanha de Cristal*, o que nos fez pensar em possíveis relações entre contos de fadas europeus e lendas indígenas. Para investigar essa possibilidade, procuramos o relato de Sir Walter Raleigh, de 1595, sobre sua expedição ao Monte Roraima, e também as lendas coletadas pelo antropólogo Theodor Koch-Grünberg no início do século XX. Nosso intuito era averiguar se o apelido “montanha de cristal” pertencia à tradição indígena ou se fora dado por Walter Raleigh, o que acabamos abandonando mais tarde, por diversas razões, entre elas as dificuldades para determinar a etimologia da palavra “Roraima”, como veremos no capítulo referente à montanha.

Para efeito de análise comparativa buscamos outras versões europeias do conto-base, além de narrativas com elementos similares, mas cujo motivo básico era “a princesa na montanha”. Por versões europeias queremos significar isso mesmo: além da compilação de contos noruegueses por Asbjørnsen e Moe, a fonte principal de nossa pesquisa foi a coleção de contos de fadas de Andrew Lang, composta de treze volumes, abarcando textos originários de vários países. Depois, acrescentamos contos e lendas orientais – principalmente japoneses, mas também coreanos e chineses; por fim, alguns contos russos. Na medida em que a pesquisa inicial envolvia o Monte Roraima, havemos por bem procurar textos de origem ibérica, dada sua influência no folclore brasileiro a partir da colonização. Essa pesquisa resultou na seleção de lendas portuguesas sobre mouras aprisionadas em montanhas, como explicaremos mais tarde.

Com o intuito de delimitar os tipos de textos que comporiam o *corpus* do trabalho, utilizamos elementos do conto-base a fim de tentar estabelecer um mitema. O primeiro elemento, a montanha, levaria a um conjunto muito extenso, não só de mitos cosmogônicos como de lendas sobre orogênese, além de textos –nem todos literários- de períodos distintos. No mesmo passo, a figura da montanha abarcaria dois polos opostos: o desejo de ascensão e o perigo da queda, representado este último, *grosso modo*, por fendas, cavernas e grutas. Sobre esse assunto, trouxemos para este trabalho algumas lendas, mas com intuito meramente ilustrativo da evolução por que passou a simbologia da montanha.

Diante da abrangência e heterogeneidade desse conjunto, a necessidade de restringir os parâmetros da busca implicou a inclusão do elemento “mulher”, o que resultou em outro problema, mas paradoxalmente abriu um novo caminho.

O problema, assim como ocorreu com o elemento “montanha”, foi a abrangência das fontes. Por outro lado, os dados coletados nos deram uma visão distinta daquela que motivou inicialmente a pesquisa, e assim mudamos o foco para a personagem feminina: a princesa.

Ao lidar com o critério “montanha + mulher”, percebemos com uma frequência que nos pareceu relevante a presença de outros elementos do conto-base, como a árvore e os animais, ainda que nem sempre na exata forma do conto, variando, por exemplo, a espécie; nem sempre esses elementos constavam como pertencentes à figura feminina, mas estavam presentes e, direta ou indiretamente, ligados a ela.

Outro fato que chamou nossa atenção foi o aumento gradual da importância dada à figura masculina, em razão inversamente proporcional à da figura feminina. Esta gradativamente perde poder e função primordial na narrativa, até se transformar em simples prêmio conquistado pelo herói ao cumprir sua missão de resgate. O herói, de início respeitoso e quase devoto, como veremos em algumas narrativas (principalmente as orientais), assume o papel de conquistador vitorioso.

Tornou-se necessário, assim, incluir no critério de seleção outros elementos, considerados em sua forma simbólica. Utilizando o critério “montanha + mulher” como fundamento, mas sem perder de vista os demais elementos que consideramos igualmente importantes, elaboramos uma seleção de dois conjuntos preliminares de fontes, na medida em que detectamos, de uma parte, figuras femininas dotadas de algum tipo de poder e, de outra, a figura feminina aprisionada.

Nesse passo, vimo-nos diante de outros problemas. Como aponta Propp (1974, p. 14-27), se pretendermos estudar os contos de fadas sob a ótica de sua gênese, teremos à nossa frente uma rede imensa de interpolações, de transmigrações, motivos que se entrelaçam, argumentos que se mesclam. Desse modo, não sendo nossa intenção encontrar o “conto único primordial, do qual teriam nascido todos os outros”, reconsideramos parcialmente o método de pesquisa, optando por proceder à análise dos componentes do conto por pares, em que cada elemento vem associado à mulher: montanha e mulher, aves/plumas e mulher, árvore e mulher.

Procuramos evitar o uso da expressão “arquétipo”, a fim de deixar clara a desvinculação da análise das fontes selecionadas a uma perspectiva exclusivamente psicanalítica. Ao contrário, submetemos conceitos e abordagens psicanalíticas a um viés mais ligado à antropologia, de modo a evidenciar matizes de significação dos símbolos inseridos num dado substrato cultural, ao invés de lidar com esses mesmos símbolos de forma pétreia. Também não nos interessavam esses conceitos psicanalíticos em razão de não fazer parte de nossos objetivos enfatizar a sexualidade feminina.

Lévi-Strauss (2007, p. 59-61) sugere que o mito deva ser lido como uma pauta musical. Entendemos, de início, que se tratava de uma leitura horizontal (linha melódica) do

mito em sua forma básica, mais concisa, compondo-se a leitura vertical (harmonia) das suas modulações segundo variáveis culturais. Logo entendemos, porém, que se tratava de uma leitura polifônica, em que cada voz seria uma versão do mesmo mito, porém em contextos culturais diferentes. Novo problema: para provar que os elementos simbólicos permaneceram ligados ao feminino, não poderíamos limitar a pesquisa ao terreno do mito ou do conto de fadas, pois encontramos outros tipos de textos, como lendas e canções folclóricas, em que esses elementos também comparecem. Além disso, encontramos desdobramentos do nosso conto-base (530-ATU) em outro tipo da classificação ATU, o de número 707 (PITRÉ, 1885), numa versão em que, além de constarem nossos elementos, a heroína é a princesa. Por isso, ampliamos essa noção de Lévi-Strauss para uma partitura de orquestra: já não se trata da escrita para um instrumento solista (o conto de fadas “solista”; ou diversas versões do mesmo conto, comparáveis à escrita polifônica), mas para vários instrumentos (mitos, lendas, narrativas populares, contos de fadas, canções), tendo como fio condutor a tonalidade (a escala musical; no caso, os elementos que destacamos no texto-base). Cada instrumento, com sua voz própria, pode revelar tanto variações quanto modulações e apropriações sobre o tema.

René Alleau (1982, p. 11) usa a mesma comparação com a música no que diz respeito à leitura de um símbolo: uma figura musical desenhada num papel não representa nada significativo, nem muito menos definitivo. Somente se conhecerá sua sonoridade se colocada na pauta musical, e mesmo assim de acordo com a clave escolhida; sua duração no tempo somente será revelada quando essa figura estiver relacionada com outras. Sob esse prisma, a escrita musical não difere da escrita comum: uma palavra pode ter um significado básico, mas pode adquirir outros dentro de uma frase, sempre posta em relação com outras palavras.

Desse modo, transportamos nosso esquema fundamental para uma pauta musical, em que ele vai desempenhar o papel da clave; a partir dela se tem efetivamente a chave da leitura das diversas fontes nas quais encontramos os elementos “montanha + mulher”. Os demais elementos, como podem variar – árvore, aves/plumas, dragão/serpente, lince/leão/outros felinos, figura masculina-, compõem a armadura de clave, conjunto de sustenidos ou bemóis que definem a tonalidade da música; assim, a inexistência de um dado elemento seria assinalada com um bequadro, figura musical que anula o sustenido ou o bemol. Assim se define o tema, suas variações e eventuais modulações.

Desde a primeira leitura do conto *A Montanha de Vidro*, vimo-nos diante de vários problemas, decorrentes de algumas **ausências**, que vamos explicar melhor durante a análise preliminar do texto. Fizemo-nos várias perguntas, e foi a partir delas que escolhemos não um, mas alguns caminhos para a abordagem. Lembramo-nos das aulas de morfossintaxe da

saudosa professora Dra. Flávia de Barros Carone, da FFLCH-USP, nos idos dos anos 1980. Numa das primeiras aulas, ela fez à classe uma pergunta: “Qual a primeira coisa que uma criança faz ao ganhar um carrinho?”. Ante o silêncio perplexo dos alunos, ela mesma respondeu: “Tirar as rodinhas! E depois, pouco a pouco, toda a parte externa, até chegar ao motor – quando há um. Isso é **análise**”. A seguir: “Vocês já assistiram ao filme *2001 – Uma odisseia no espaço*? Há uma cena muito interessante, em que um homem das cavernas atira para o alto um osso, que sai girando. Em seguida, esse movimento giratório do osso é substituído pelo mesmo movimento, mas de uma estação orbital. Da primeira extensão do braço, a primeira ferramenta – o osso-, a cena vai para a alta tecnologia espacial. Isso é **síntese**”.

Com essa lembrança em mente e nosso carrinho – o conto - nas mãos, tiramos as rodinhas – as partes exteriores, mais evidentes -, até chegarmos a partes menores, a fim de as analisarmos uma a uma.

Ao invés de nos restringirmos a comparar exclusivamente contos populares sob seu aspecto morfológico, a fim de identificar seu pertencimento ou não a este ou aquele tipo segundo catálogos e classificações já existentes; ou, ainda, tentar identificar contos eventualmente similares em razão de seus temas, motivos e argumentos, o que também já tem sido feito; ou, por fim, tentarmos encontrar a eventual origem mitológica de um dado conto, tarefa exaustivamente colocada em prática por diversos estudiosos, dentre linguistas, filólogos, filósofos, antropólogos e historiadores da literatura, ou segundo a psicanálise; optamos por observar um conjunto de elementos e, no que fosse pertinente, seu campo semântico – montanha/rocha/penhasco, árvore, aves de rapina/águia/coruja/falcão, outras aves/andorinha/cisne/ganso, aves/plumas, felinos, dragão/serpente -, associados à figura feminina.

Apesar de a tentação ser grande, abrimos mão de uma análise histórico-sociológica em relação a versões similares de um mesmo conto ou outro tipo de narrativa, pois demandaria um tempo superior àquele disponível para a pesquisa. Apenas para citar um exemplo, a princesa cisne da tradição popular russa sofre alterações a partir do século XIX. No poema *A lenda do Tsar Saltan*, de Aleksandr Pushkin, de 1831, a princesa cisne é ainda dotada de poderes mágicos. Porém, no balé *O lago dos cisnes*, com música de Piotr I. Tchaikovsky, estreado em 1877, a princesa Odette é transformada em cisne pelo feiticeiro – já não é, ela mesma, um cisne.

Levamos em conta o que diz Propp acerca do que a morfologia busca (1974, p. 28): “de um lado, elementos que se repetem de modo mais ou menos fixo e repetitivo; elementos

mínimos que se combinam para formar estruturas maiores e mais complexas”. Para ele, esses elementos são as funções (PROPP, 1974, p. 31-33). Contudo, embora utilizemos esse conceito de morfologia, para nós esses elementos mínimos serão aqueles que, no conto, nos pareceram inicialmente símbolos relativamente isolados, mas que ao longo da pesquisa identificamos como atributos³ ligados ao feminino, mais especificamente à Grande Deusa, e, a seguir, quando de sua cisão, também passaram à Mãe Terrível e derivações dessa dicotomia.

Assim como Propp (1974, p. 13) compara a análise morfológica do conto maravilhoso com a biologia, de certa maneira pensamos na química, decompondo elementos do conto que nos serviu de base (montanha, árvore, aves, dragão, lince, etc.) para tentar determinar seu lugar numa espécie de tabela periódica (metais, gases, etc.), suas combinações e reações (metamorfoses), para com isso formar moléculas (mulher e montanha; mulher e árvore; mulher e animais, etc.), que por sua vez integrarão estruturas maiores (deusas, donzelas celestiais, princesas, até a combinação dos elementos simbólicos do feminino, mas sem a presença explícita da mulher), integrando outras estruturas ainda mais complexas (mitos, contos, lendas, canções). Em outras palavras, detectamos a presença dos mesmos elementos, combinados em seu conjunto ou parcialmente, em diversos tipos de textos. À medida que se desenvolvia o levantamento de dados, encontramos narrativas derivadas de outras, provavelmente mais antigas, e as trouxemos também para este trabalho como reforço da associação dos elementos simbólicos, ou atributos, com a figura feminina. Acreditamos desse modo que há uma figura feminina, à qual pertencem determinados atributos, frequentemente dotada de poder e/ou autoridade, que não se limita à função de auxiliar mágico, e também não corresponde à imagem da donzela que precisa ser resgatada, ao mesmo tempo em que não é seu tradicional oposto – a bruxa. Embora a bruxa não seja nosso objeto de estudos, teceremos algumas ponderações que consideramos importantes para desfazer essa dicotomia um tanto maniqueísta entre princesa e bruxa.

Em primeiro lugar, analisamos o tipo 530 da classificação ATU, para comparar sua estrutura com a do nosso conto-base. O passo seguinte foi proceder à análise de cada um dos elementos isolados, primeiramente sob seu aspecto simbólico; para cada um deles trouxemos exemplos oriundos de diversas mitologias, passando das grandes deusas para divindades

³ “Atributo corresponde a uma realidade ou imagem que serve de signo distintivo a um personagem, uma coletividade, um ser moral: (...) a balança, da Justiça. Escolhe-se um acessório característico para designar o todo.” (CHEVALIER, GHEERBRAINT, 1997, p. XVI).

menores, donzelas celestiais, princesas, até o momento em que a figura feminina desaparece, restando apenas esse conjunto de atributos do feminino.

Em suma, a partir de vários tipos de textos, entre mitos, lendas, contos populares, canções, nos quais a figura feminina aparece relacionada de alguma forma com os símbolos ou atributos que destacamos, pudemos detectar uma gradação que vai de uma situação de poder e/ou autoridade e, paulatinamente, diminui até que a figura feminina seja transformada em prêmio dado ao herói por seu triunfo, num processo que poderíamos chamar de *reificação* do feminino.

Para levar adiante essa investigação, distinguimos as metamorfoses (animalização, vegetalização), bem como as formas de enclausuramento ou engolimento (donzela raptada, donzela aprisionada, donzela sacrificial) da figura feminina.

Assim, ao invés de trabalharmos apenas com a noção de mitema, destrinchamos também seus componentes, estabelecendo seus campos semânticos.

No final desse processo, acreditamos haver encontrado uma figura feminina intermediária, pois não corresponde completamente ao conceito de passividade e submissão (Eva, filha obediente, donzela em perigo), num extremo, nem à rebeldia e malevolência (Lilith, bruxa) no outro extremo.

1. ESCLARECIMENTOS SOBRE A TERMINOLOGIA EMPREGADA NESTE TRABALHO

Muitas das narrativas compiladas neste trabalho são designadas em suas fontes, indistintamente, como “contos de fadas”, “contos maravilhosos”, “contos populares”, quando pertencem, de fato, a outros gêneros. Assim, consideramos importante tecer algumas ponderações sobre a terminologia aqui empregada.

Propp usa a expressão “contos maravilhosos” para referir-se à parte, estudada em sua *Morfologia do Conto Maravilhoso* (1974), da coletânea de contos russos publicada por Afanasiev.

Optamos pelas expressões “conto popular” e “conto de fadas”, neste trabalho, por duas razões principais. A primeira, para indicar a origem desses contos na tradição popular, anônima e disseminada em várias culturas, tenham esses contos elementos sobrenaturais ou não. A segunda, para diferenciar estes dos “contos de autoria”, expressão que, aqui, designa textos criados por autores conhecidos, como Hans Christian Andersen, Charles Perrault, Mme. D’Aulnoy, e mesmo autores modernos, como Angela Carter e Marina Colasanti. Neste último caso, sempre citaremos o nome do autor ou da autora.

Os textos japoneses, chineses e coreanos são quase aleatoriamente chamados de contos, lendas ou fábulas, em várias fontes, especialmente aquelas a que só tivemos acesso pela internet. Os textos japoneses apresentam uma particularidade: são chamados de *monogatari*, mas esta palavra é usada em referência tanto a contos e lendas quanto a relatos épicos. Alguns dos contos e lendas, além disso, notadamente os japoneses *Kaguya Himê*, *Hagoromo*, *Yuhi-no Tori* e *Urashima Tarô*, assemelham-se a parábolas, dado seu conteúdo moral, religioso ou filosófico, em especial de natureza budista, a que nos referiremos no caso específico. Na origem, todavia, são chamados de *monogatari*, que se traduz como texto narrativo de caráter exclusivamente ficcional.

Desse modo, utilizaremos as expressões “conto popular” e “conto de fadas”, ou simplesmente “contos”, preferencialmente a outras designações, e independentemente de estarem presentes no texto elementos sobrenaturais. Quando não se tratar de texto originário da tradição folclórica, respeitaremos as classificações habituais dos gêneros literários (contos de autoria, contos fantásticos, romances, novelas, etc.).

Respeitamos, outrossim, as designações tradicionais “mitos cosmogônicos”, “lendas fundacionais” e outros correlatos. Todavia, somente faremos menção à tipologia estudada por André Jolles, em seu livro *Formas Simples*, se e quando for estritamente necessário diferenciar um tipo particular de texto em relação a outros.

No que concerne à seleção de textos, o primeiro critério é comparativo. Iniciamos com contos de fadas do mesmo tipo 530-ATU, seguidos de contos populares europeus que contêm mais ou menos os mesmos elementos, ainda que com motivos ligeiramente diferentes. Em terceiro lugar, juntamos textos orientais e russos, que apresentam figuras femininas aladas, além de conterem dois ou mais dos outros elementos a elas associados; bem assim, colacionamos uma versão do tipo 707-ATU, em virtude de conter basicamente os mesmos elementos, posto não se trate de herói masculino; neste passo, acrescentamos um texto em versos, *A Lenda do Tsar Saltan*, de autoria de Pushkin, por mesclar temas e motivos de vários contos populares. Por fim, juntamos lendas portuguesas sobre mouras, mas apenas aquelas que se ligam ao elemento “montanha”, e tão-somente para exemplificar algumas diferenças de tratamento dado a essas figuras femininas, bem como para exemplificar os atos de tecer, fiar e bordar.

Esclarecemos, por último, que as citações dos textos obtidos via internet, bem como as imagens às quais nos referirmos ao longo do nosso texto, conterão os *links* respectivos como nota de rodapé e não apenas nas referências bibliográficas ao final do trabalho, a fim de facilitar o acesso, a leitura e a conferência das menções à medida que forem feitas. Optamos por não incluir as imagens diretamente no texto porque, de um lado, a impressão poderia eventualmente não ficar nítida o suficiente para a visualização; de outro, porque nem todas as imagens espalhadas pela internet dão o devido crédito aos seus autores, o que pretendemos evitar por uma questão ética.

2. ANÁLISE PRELIMINAR DO CONTO A *MONTANHA DE VIDRO*

Em princípio, pensávamos em traçar um paralelo entre história e imaginário, num processo de alimentação recíproca, o que seria possível dentro de uma abordagem historiográfica e, em parte, com uma perspectiva linguística. Para citar um exemplo, alguns contos de fadas noruegueses mencionam a palavra “solar” (*herrgård*, em sueco; não encontramos a palavra norueguesa) para se referir à residência do rei, e não a um “castelo” (*slott*, em sueco e em norueguês), o que nos permitiria situar a narrativa num dado momento histórico; no caso, seria um período anterior ao século X d.C. (MACDONALD, BERGIN, 1993, p. 5-6), visto que o processo de castelização da Escandinávia se deu a partir desse momento. Antes disso, os reis locais viviam em “solares”, casas maiores do que as do restante da população, correspondendo a uma propriedade rural.

Da mesma forma, as lendas portuguesas sobre mouras aprisionadas (em montanhas, rochedos e outras pedras) deveriam levar em conta o período em que floresceu a cultura moçárabe no país. Várias narrativas sobre princesas mouras guardam relação mais estreita, porém, com outras figuras femininas disseminadas por toda a Europa, e especialmente aquelas ligadas à água, como Melusina, Rusalka, sereias, etc., e não com os mouros propriamente ditos.

Todavia, de certa maneira, abandonamos a perspectiva puramente historiográfica, para nos concentrarmos no feminino, e a História ficou em segundo plano, sem deixar de ser fonte para outros tipos de abordagem, como veremos nos capítulos seguintes.

Neste capítulo, analisaremos primeiramente dois contos paradigmáticos do tipo 530-ATU, “A princesa na montanha de vidro”, nas versões de Afanasiev e de Asbjørnsen e Moe; a seguir, faremos uma análise preliminar do conto-base, “A montanha de vidro”, na tradução para o inglês por Andrew Lang. Nessa análise preliminar do conto, mencionaremos o resultado da pesquisa dos símbolos de acordo com a mitologia nórdica, a fim de demonstrar também de onde surgiram as indagações que nos fizeram mudar o foco para o feminino. As respostas a essas indagações virão nas conclusões deste trabalho, quando retomaremos a análise do conto.

2.1. O tipo 530-ATU

O tipo 530-ATU (AARNE-THOMPSON-UTHER, s/d), inserido na rubrica “contos de magia” (itens 300 a 749 do catálogo), na subclassificação “ajudantes sobrenaturais” (500 a 559), é assim descrito: Um fazendeiro tem três filhos; o feno ou a colheita de seu campo são roubados à noite/todos os anos, na noite de São João; ele manda os filhos descobrirem a causa; os dois mais velhos fracassam; o mais novo descobre que quem come os frutos/o feno/a colheita é um cavalo mágico já equipado com uma armadura de cobre/bronze; por mais duas noites/dois anos, acontece a mesma coisa, e ele ganha outros dois cavalos, com novas armaduras, respectivamente de prata e de ouro; um rei anuncia que dará metade de seu reino e a mão de sua filha em casamento ao cavaleiro que puder alcançá-la sobre uma montanha de vidro/uma torre, realizando essa tarefa por três dias seguidos, trazendo consigo a cada vez uma das maçãs de ouro que estão com a princesa; outros cavaleiros (em algumas versões do conto, os dois irmãos mais velhos do herói participam da prova) tentam a sorte, mas fracassam; o herói chega até uma parte da montanha a cada vez, mostrando que pode chegar facilmente até o topo onde está a princesa, mas faz menção de dar meia volta e retornar; a princesa se agrada disso e lhe joga, a cada vez, uma das maçãs; ele vence a prova; o rei promove uma festa para anunciar o vencedor, quando o rapaz surge com as maçãs; o rei não acredita, então o rapaz volta com as armaduras e os cavalos; ele se casa com a princesa e ganha metade do reino.

Utilizaremos as categorias definidas por Propp (1974) para analisar as similaridades e eventuais diferenças entre os dois contos que consideramos paradigmáticos do tipo 530-ATU, ou seja, as funções em ambos os textos.

O texto coletado por Asbjørnsen e Moe (Anexo I), com tradução para o inglês por George Dasent e incluído por Andrew Lang em seu *The Blue Book of Fairy Tales*, publicado em 1889, segue totalmente o paradigma.

Começa pela descrição de um dano, consistente em que algo ou alguém come a grama verde do prado de um fazendeiro, na noite de São João, que assim fica sem ter com que fazer forragem (PROPP, 1974, p. 42). Antes de prosseguirmos, devemos notar que a menção à “noite de São João”, comemorada em 24 de junho, é uma apropriação cristã de um evento importante no mundo pagão: as celebrações do verão. O solstício de verão, o dia mais longo do ano (que, astronomicamente, não ocorre todos os anos no mesmo dia), comemorado entre 21 e 25 de junho.

Esse dano ocasiona uma carência (PROPP, 1974, p. 46): o pai precisa impedir que a grama seja comida antes de poder ser seca e transformada em forragem. A cada ano, envia um de seus três filhos – a triplicação (PROPP, 1974, p. 84) de uma tarefa, em que o filho mais velho e o filho do meio fracassam, mas o caçula é bem sucedido (PROPP, 1974, p. 47) conquistando a cada ano um cavalo e um conjunto de sela, estribos e arreios, além de uma armadura, sucessivamente de latão (*brass*, em inglês; em português, a palavra costuma ser traduzida como “cobre” ou “bronze”), de prata e de ouro. O sucesso na realização da tarefa lhe confere objetos mágicos (os equipamentos) e animais mágicos (PROPP, 1974, p. 49-50). Não conta nada para seu pai e seus irmãos, escondendo cavalos e equipamento – o herói incógnito (PROPP, 1974, p. 68). Para o ouvinte ou leitor, é o momento em que ele se revela como o herói da trama (PROPP, 1974, p. 47). Importante mencionar, ainda neste momento, que a triplicação também se verifica a cada noite de São João, pois ocorrem três terremotos sucessivos. Além disso, nos três anos em que o caçula tem sucesso, a triplicação envolve uma gradação/intensificação, visto que, a cada vez, cavalos e equipamentos se mostram mais preciosos.

A divulgação da notícia de que o rei dará a mão de sua filha em casamento, além de metade do reino, ao cavaleiro que conseguir subir uma montanha de cristal por três dias sucessivos (novamente a triplicação), em cada dia pegando uma das maçãs de ouro que estão no colo da princesa, revela não um dano, mas uma nova carência. Neste momento o herói decide agir (PROPP, *idem*, pág. 49), e parte em busca do objeto de sua missão: a mão da princesa e metade do reino (PROPP, 1974, p. 60-61).

Seus irmãos também vão tentar a sorte – mais uma triplicação-, mas fracassam. Novamente o caçula, agora de posse dos cavalos mágicos, parte para enfrentar a tarefa difícil e obtém sucesso na empreitada (PROPP, 1974, p. 50-70). Neste ponto, não consideramos os irmãos mais velhos como falsos heróis ou impostores (PROPP, 1974, p. 69). São apenas os elementos da triplicação que fracassam, o que enfatiza as qualidades do herói e seu sucesso.

A cada dia da tarefa difícil – subir a cavalo uma montanha de vidro-, o herói chega a uma parte da montanha; mostra que poderia chegar ao topo, mas se detém, dá meia volta e faz menção de descer. Nesse momento, a princesa se agrada do cavaleiro e lhe joga uma maçã de ouro, que rola até os pés dele. Mais adiante, no capítulo em que trataremos da árvore e outros elementos a ela relacionados, veremos o significado de “atirar frutos”. Por agora, continuaremos nossa análise dos componentes morfológicos do conto.

Na terceira vez, ele não esperou que a princesa lhe jogasse a maçã de ouro. Foi diretamente ao topo e pegou a maçã do colo da princesa. O herói tem sucesso, mas não se revela de pronto; outra vez se mantém incógnito.

O rei, no dia seguinte ao da prova, convoca príncipes e cavaleiros para se perfilarem diante dele, e o vencedor deveria mostrar as maçãs de ouro. Nenhum deles tinha as maçãs, e por isso o rei mandou convocar todos os outros homens do reino. Compareceram os irmãos do herói; quando este se apresentou, ninguém poderia acreditar ter sido ele o autor da façanha, mas ele apresentou ao rei todas as três maçãs de ouro – o herói é reconhecido, casa-se com a princesa e recebe metade do reino (PROPP, 1974, p. 70-72).

A versão de Afanasiev (Anexo I) é um pouco diferente, pois não começa em função de um dano ou carência. Apenas um rei tem três filhos, que desejam sair para caçar, e partem em direções diferentes (PROPP, *idem*, p. 49). O caçula acaba se perdendo, e encontra um cavalo morto, sobre cuja partilha vários animais discutem, anunciando o surgimento do doador ou dos auxiliares mágicos (PROPP, 1974, p. 50-53). Os animais que disputam o cavalo morto pedem a ajuda do príncipe (PROPP, 1974, p. 50) que faz a partilha (PROPP, 1974, p. 52), e os animais ficam agradecidos. Um falcão lhe promete que, sempre ao bater os pés na terra, poderá transformar-se num falcão ou numa formiga (PROPP, 1974, p. 53).

Ao bater os pés na terra, transforma-se num falcão e voa para os confins do mundo, onde um reino estava quase completamente engolido por uma montanha de cristal (PROPP, 1974, p. 60). Lá, ele oferece seus serviços ao rei que aceitou, e assim o príncipe passou a servi-lo, até que um dia a princesa, filha do rei, pediu permissão ao pai para passear com o príncipe, e o rei concordou. Quando os dois jovens se aproximaram da montanha de cristal, uma cabra dourada surgiu inesperadamente; o príncipe saiu em sua perseguição, sem sucesso; ao retornar, a princesa havia (PROPP, 1974, p. 42); o dano, já visto na análise morfológica do conto anterior). Não sabendo como dar a notícia para o rei, o príncipe se disfarça de velho e volta para o palácio (o herói incógnito, também já visto), pedindo ao rei para contratá-lo como pastor, o que é aceito. O rei lhe dá instruções sobre como lidar com os três dragões, de três, seis e doze cabeças (triplicação), respectivamente, que exigem vacas do rebanho do rei como tributo. O príncipe enfrenta dois dos dragões (PROPP, 1974, p. 61) e, transformando-se em falcão, vence a ambos (triplicação com intensificação/gradação: a cada vez o número de cabeças de cada dragão duplica, e o número de vacas que pretende tirar do rebanho acompanha a mesma quantidade).

Transforma-se numa formiga, passa por uma brecha na montanha de cristal e encontra a princesa. Esta lhe diz que foi levada para o interior da montanha pelo dragão de doze

cabeças, e instrui o príncipe sobre como deverá proceder para matar esse dragão: este mora no lado do pai dele e tem um cofre no peito; dentro do cofre há uma lebre, dentro da qual há um pato, dentro do qual há um ovo, dentro do qual há uma semente, na qual o príncipe deveria colocar fogo para livrar a princesa e o reino da prisão na montanha de cristal.

Entendemos que este trecho equivale a uma nova partida do herói (PROPP, 1974, p. 68), em que ele deve conquistar um objeto mágico.

O príncipe novamente se disfarça de velho pastor, enfrenta o dragão de doze cabeças (novo combate com o dragão ou agressor), abre-lhe o peito, tira o cofre e, um por vez, os animais, o ovo e a semente nele contidos. Põe fogo na semente, derrete a montanha, liberta a princesa e o reino. O rei manifesta o desejo de ter o príncipe como genro, e o casamento do herói com a princesa é celebrado (PROPP, 1974, p. 72).

A despeito de os heróis serem diferentes – no primeiro, é plebeu; no segundo, é um príncipe-; de os auxiliares e objetos mágicos serem diferentes – cavalos e armaduras no primeiro conto; metamorfoses do herói e conquista da semente mágica no segundo-; além de no primeiro conto não haver combate com um agressor, ambos possuem estruturas bastante similares: ocorre um dano ou carência – duas carências no primeiro conto; uma carência (o desejo dos príncipes de partir para caçar) e um dano (o desaparecimento da princesa) no segundo. Em ambos o herói passa por duas sequências: a primeira, com as tarefas para obtenção dos objetos mágicos ou de atributos mágicos que o auxiliarão na segunda sequência, que contém a missão fundamental (PROPP, 1974, p. 67); na segunda sequência, o herói enfrenta provas com o auxílio dos objetos mágicos ou atributos mágicos para alcançar o objeto de sua busca, provas que ele supera e se casa com a princesa da montanha (PROPP, 1974, p. 69-72).

Muito embora ao menos uma das versões paradigmáticas ter como título “A princesa na montanha de vidro”, enfatiza-se a trajetória do herói desde o princípio. Em ambos os contos, a primeira sequência relata uma necessidade, ou seja, uma carência do fazendeiro, surgida a partir de um dano, na versão de ASBJØRNSEN E MOE; ou o desejo dos três príncipes de saírem para caçar, na versão de Afanasiev, igualmente uma carência, nos termos de Propp (1974). Em ambos os casos, essa sequência conduzirá à obtenção de animais e objetos mágicos (ASBJØRNSEN & MOE, 2003) ou poderes mágicos (AFANAS’EV, 2003), que auxiliarão os respectivos heróis na missão contida na segunda sequência. Em nenhuma das versões a segunda sequência começa com um dano; na de Asbjørnsen e Moe (2003), o estabelecimento de provas, pelo rei, para conceder metade de seu reino e a mão de sua filha em casamento, assemelha-se à carência; na de Afanasiev, o príncipe passa um tempo servindo

tranquilamente ao soberano do reino parcialmente tomado pela montanha de cristal, e somente quando a princesa desaparece é que se tem o dano.

No entanto, em ambas as versões, o herói masculino é posto à prova e é bem-sucedido.

Com relação à figura feminina – já que é esse o centro de interesse de nosso trabalho-, na primeira versão ela não é passiva; ao contrário, agradando-se do herói, ela escolhe jogar as maçãs, que rolam montanha abaixo até chegarem aos pés dele, quando ele faz menção de voltar atrás, nas duas primeiras subidas à montanha de vidro. Somente na terceira vez o herói completa a subida e pega a maçã no colo da princesa.

Esse ato de jogar as maçãs, na tradição popular, equivale a uma declaração de amor, como veremos mais detidamente no capítulo referente aos frutos e outros elementos relacionados à árvore. O herói mostra que poderia completar a escalada e tomar os frutos da mão da princesa, mas entendemos o fato de ele dar meia volta como se ele estivesse dizendo à princesa que, embora fosse capaz disso, ele não a estava forçando a aceitá-lo. E por isso ela o escolheu ao atirar-lhe os frutos nas duas primeiras vezes.

A princesa da segunda versão também não se mostra passiva: é ela quem pede ao pai permissão para passear a cavalo com o príncipe, e é ela quem descobre o meio de libertá-la e ao reino, transmitindo as informações ao príncipe. De certa maneira, ela também escolheu o príncipe para que ele desempenhasse o papel de herói e fizesse jus à sua mão.

Na primeira versão, *a princesa não necessita ser resgatada*, pois foi colocada no alto da montanha pelo seu próprio pai. Diante da dificuldade da escalada, supõe-se que o eventual vencedor deva ser o cavaleiro mais capacitado, corajoso e persistente – qualidades que, de modo geral, devem também caracterizar um bom marido. Assim, exige-se dos candidatos que demonstrem estar dispostos a enfrentar quaisquer obstáculos e perigos pela sua princesa e futura esposa. Posto o foco da narrativa seja a trajetória do herói, esse detalhe não deve passar despercebido.

Na segunda versão, o herói resgata princesa e reino. No entanto, apesar de os contos de fadas não terem compromisso algum com a realidade e com a lógica habitual, o príncipe passa um tempo servindo ao rei, até que suceda o evento que vai se transformar na sua missão. Se o reino já estava parcialmente tomado pela montanha de cristal, é de se perguntar se ninguém se importava com esse fato; também causa certa estranheza que, todos os dias em que se levava o rebanho do rei para pastar, aparecesse um dos três dragões e levasse parte das vacas como tributo – e que o próprio rei instrísse o príncipe sobre isso. Outro detalhe é que o príncipe não contou ao rei que a filha deste havia desaparecido, como se já soubesse que ela havia sido levada para dentro da montanha. Assim, presume-se que ele já tivesse interesse

amoroso pela princesa, pois, se durante o tempo anterior em que estivera a serviço do rei, ele não se deu ao trabalho de provar seu heroísmo, somente quando pressentiu que a princesa estava em perigo o príncipe tomou a iniciativa de resgatá-la.

Também nos chamou a atenção a presença maior ou menor da magia ou do sobrenatural. Na versão de Asbjørnsen e Moe (2003), em que já notamos a cristianização de uma tradição pagã, o herói se vale apenas de sua coragem e suas habilidades; a aparição dos cavalos e das armaduras não é exatamente chamada de “mágica”; antes, cremos ser mais adequado dizer que se trata de aparições sobrenaturais, ou de entes sobrenaturais – mas é apenas isso que essa versão apresenta de “mágico”. Já a segunda versão contém animais falantes, que conferem poderes mágicos ao príncipe; o príncipe viaja ao reino dos confins do mundo sob a forma de um falcão; esse reino está parcialmente coberto por uma montanha de cristal (sem que ninguém pareça se incomodar com o fato); novamente o príncipe se transforma em falcão para enfrentar três dragões; transforma-se numa formiga para procurar a princesa dentro da montanha; combate o dragão e conquista um cofre mágico, com uma semente mágica, que estava no peito do dragão. A versão de Afanasiev, portanto, está recheada de magia. Sobre isso também falaremos, com mais detalhes, no capítulo dedicado à mulher e às plumas (aves).

Outra diferença entre a versão de Asbjørnsen e Moe (2003) e a de Afanasiev é que a deste último contém uma mescla de motivos que se encontram em outros contos populares: o cofre com os animais e o ovo, por exemplo, também integra o conto *A princesa sapo*, de que falaremos no capítulo sobre a mulher e as plumas. Neste, porém, o cofre está na copa de um carvalho, e o conteúdo do ovo é uma agulha que deve ser quebrada para trazer a morte a um personagem também recorrente: o Imortal Koschei, um feiticeiro. Outro motivo é a partilha de uma carcaça ou de certos bens entre animais, ogros, *trolls* ou mesmo humanos (irmãos ou não) que os disputam entre si. Também pode ocorrer que, ao invés de partilha, o herói use de artifícios para se apoderar dos bens, livrando-se de alguma maneira dos que os disputam.

A versão russa, ademais, traz o detalhe de que o herói tem nome: príncipe Ivan. Os contos populares russos, como veremos também no capítulo sobre mulher e plumas, costumam ter personagens recorrentes. Um deles é o Príncipe Ivan, que não se confunde com Ivan, o Tolo. Este último se assemelha bastante ao *askeladden* da tradição escandinava, porém possui alguns traços cômicos que nem sempre se encontram no *askeladden*.

Passamos agora a uma análise preliminar do nosso conto-base.

2.2. A montanha de vidro

A narrativa começa com a descrição de uma montanha de vidro, do castelo de ouro em seu topo e da princesa que o ocupa, além da macieira cujos frutos de ouro devem ser colhidos por quem queira ser *admitido* no castelo.

A princesa *encantada*, descrita como tendo *graça*⁴ e beleza insuperáveis, sendo tão rica quanto bela, *está sentada* num quarto de prata. O castelo está repleto de riquezas.

Segue reportando que vários cavaleiros tentaram a sorte; muitos chegaram até o *meio do caminho*, mas caíram – alguns, apenas feridos; outros encontraram a *morte*.

A bela princesa sentava à sua janela e olhava os cavaleiros tentando alcançá-la. Eles vinham de todas as partes do mundo para tentar o trabalho de *resgatá-la*. Mas era em vão, e agora já fazia *sete anos* que ela se sentava esperando alguém que escalasse a montanha de vidro.

Os arredores da montanha pareciam um vasto *cemitério*, cheio de corpos de cavalos e cavaleiros, muitos dos quais agonizavam, feridos, sem terem como sair dali.

Em mais três dias os sete anos chegariam ao fim, quando um cavaleiro de armadura dourada, montando um garanhão, foi visto a caminho da montanha *fatal*.

Ele esporeou o cavalo e chegou até a metade da montanha; depois, calmamente, fez meia-volta. No dia seguinte, fez a mesma coisa, para surpresa dos outros cavaleiros; em mais um momento teria alcançado a macieira de ouro, quando uma águia enorme levantou voo, abriu suas poderosas asas e atingiu os olhos do cavalo. Animal e cavaleiro despencaram pela encosta da montanha íngreme, e só restaram ossos chacoalhando como ervilhas dentro da vagem.

E agora *só restava mais um dia antes do final dos sete anos*, quando aparece em cena um estudante⁵, alegre e de bom coração⁶, mas ao mesmo tempo forte e bem desenvolvido⁷, que se aproximou da montanha íngreme e começou a escalada a pé.

Por muito tempo ele ouviu seus pais falarem da linda princesa que estava sentada no castelo de ouro no alto da Montanha de Vidro. Resolveu também tentar a sorte, mas antes

⁴ *Fairness*, na versão que usamos. “*Fairness and beauty*” parece uma redundância, embora *fairness* também possa ser traduzida como “justiça”, “equidade”; mas a palavra do texto em alemão é *huld*, hoje em desuso, que significa “encanto”, “graça”.

⁵ *Schoolboy* – garoto de escola, estudante

⁶ *Merry and happy-hearted* – Outra redundância aparente. No entanto, ambas as expressões podem ser traduzidas como “bem-aventurado”, o que pode ser significativo para a análise do texto.

⁷ *Well-grown* – Satisfatoriamente desenvolvido, quase plenamente maduro.

*capturou*⁸ um lince, *cujas garras ele cortou*⁹, amarrou aos seus próprios pés e mãos, e munido dessas armas começou a escalada.

O sol estava quase se pondo, e ele, com sede e mal podendo respirar de tão cansado, ainda não tinha subido metade do caminho quando uma enorme nuvem escura passou sobre sua cabeça, mas não mais que uma gota de orvalho umedeceu seus lábios ressequidos. Seus pés estavam feridos e sangrando, e ele agora só podia se sustentar com as mãos.

A *tarde* acabara; ele espichou os olhos para tentar enxergar o topo da montanha; depois olhou para baixo de onde ele estava, e o que viu foi um imenso e mortal abismo, em cujo fundo fediam os corpos semi-deteriorados de cavalos e cavaleiros. Agora já estava escuro, e apenas as estrelas luziam sobre a Montanha de Vidro. O garoto, com suas mãos manchadas de sangue, agarrou-se ao vidro como cola, mas não se esforçou para subir mais alto, porque já não tinha mais forças. Não vendo esperanças, ele calmamente aguardou a morte. De repente, caiu num sono profundo; esquecido do perigo, dormiu docemente, embora tivesse cravado as garras firmemente no vidro, para não cair.

A águia *guardava* a macieira de ouro. Todas as noites, assim que a *lua* saía das nuvens, a águia voava *em círculos ao redor* da montanha. Nesse momento ela viu o jovem adormecido. *Ávida por carniça*, acreditando ver um cadáver fresco, ela voou em direção ao jovem, que havia acordado e, ao ver a águia, decidiu que a usaria para salvar-se. A águia cravou suas garras na *carne tenra* do jovem, mas ele *suportou a dor* sem emitir nenhum som, agarrando-se aos pés da ave com as duas mãos. Aterrorizada, a águia o ergueu no ar e começou a *circundar* a torre do castelo. Numa das altas janelas, o jovem viu a Princesa *sentada, perdida em pensamentos tristes*. Então o menino percebeu que estava próximo à macieira; pegou uma faca em seu cinto e cortou os dois pés da águia, que se ergueu em agonia e desapareceu entre as nuvens, e o rapaz caiu nos amplos ramos da macieira.

Ele retirou as garras da águia, que estavam cravadas nele, e colocou a casca de uma maçã sobre as feridas, que logo ficaram completamente curadas. Colheu vários desses belos frutos e colocou-os nos bolsos, e então entrou no castelo. O portão era *guardado* por um grande *dragão*, mas assim que o rapaz *jogou uma maçã* para ele, o dragão desapareceu. No mesmo momento, um portão se abriu, e por ele o jovem viu um jardim cheio de flores e belas árvores; e, sentada numa varanda, a bela Princesa *com seu séquito*. Assim que ela o viu,

⁸ *Caught* – Capturou; essa palavra não tem o sentido de caçar, envolvendo, portanto, a morte do animal.

⁹ *Claws* – Garras, não as patas (*paws*). Seria difícil amarrar as garras do animal uma a uma, mas a tradução para o inglês não diz precisamente que o herói matou um lince para pegar suas patas/garras. Presume-se que o fez, mas não está explícito no texto.

correu até ele e saudou-o como seu marido e mestre. Ela lhe deu *todos os seus tesouros*, e ele se tornou um rico e poderoso governante. Mas ele nunca retornou à terra, pois somente a poderosa águia, que tinha sido a *guardiã da Princesa e do castelo*, poderia ter carregado em suas asas o imenso tesouro. Mas como a águia havia perdido seus pés, ela morreu, e seu corpo foi encontrado num bosque na Montanha de Vidro.

Um dia, quando o jovem passeava pelos jardins do palácio com a Princesa, sua esposa, ele olhou para baixo pela beirada da Montanha de Vidro e viu, para seu espanto, um grande número de pessoas reunidas ali. Ele soprou seu apito de prata, e a andorinha que servia de mensageira no castelo voou até ele, que pediu ao pequeno pássaro que fosse ver do que se tratava. A andorinha foi e voltou rapidamente, respondendo que o sangue da águia havia restaurado a vida das pessoas, e todos os que haviam perecido naquela montanha haviam acordado como que de um sonho, montando em seus cavalos, e todas as pessoas estavam olhando aquilo com alegria e admiração.

Fizemos um resumo traduzindo trechos do conto *A montanha de Vidro*¹⁰ para destacar algumas palavras e expressões, grifadas por nós no texto acima, que serão importantes para a análise. Além disso, fizemos remissões a palavras constantes do texto em inglês, ora porque entendemos serem redundantes, e por isso fizemos uma opção; ora porque consideramos que a palavra ou expressão, em inglês, possa dar um significado importante para a análise final.

Procederemos a uma análise segundo os critérios morfológicos de Propp (1974), após utilizarmos alguns conceitos que consideramos necessários para a análise final.

Não nos deteremos naquilo que confere ao conto popular aquilo que o caracteriza genericamente - oralidade, universalidade, estilização, simplicidade, abstração/caráter simbólico (LÜTHI, 1986; CÂMARA CASCUDO, s/d, p. 7-10); mas tão-somente aos elementos que, a nosso ver, revelam um caráter simbólico *sui generis*.

Em relação aos dois contos paradigmáticos que mencionamos no início, esta versão se mostra bastante diferente desde o princípio. Começa pela descrição do castelo, da montanha de vidro com a macieira dos frutos de ouro, e também da princesa. *Não há menção nenhuma a um dano ou carência*, nem por que razão a Princesa está lá (“Princesa”, com “P” maiúsculo), nem se ela foi colocada lá por alguém, nem se ela corre algum perigo – nem mesmo se diz

¹⁰ A versão do conto *A Montanha de Vidro*, com a qual se trabalha, foi traduzida para o inglês por Andrew Lang, a partir da versão polonesa coletada por Hermann Kletke, publicada em alemão entre 1844-1845 no livro *Märchensaal aller Völker*. Lang publicou o conto em seu *Yellow Fairy Book* em 1894, mas traduziu igualmente o conto *A Princesa na Montanha de Vidro*, a partir da coletânea de contos populares noruegueses publicada por Asbjørnsen e Moe também entre 1844-1845.

que ela tenha sido raptada. *Ela apenas está lá*, sentada num aposento de prata num castelo de ouro repleto de tesouros.

“A bela princesa sentava à sua janela e olhava os cavaleiros tentando alcançá-la. Eles vinham de todas as partes do mundo para tentar o trabalho de *resgatá-la*” – neste trecho, chama-nos a atenção que a Princesa “olhava os cavaleiros tentando *alcançá-la*” (e não “resgatá-la”), e que a ação de tentar o *trabalho* de a resgatar pertence à esfera dos cavaleiros que vinham de todas as partes do mundo. Ou seja: para a princesa, os cavaleiros tentam alcançá-la; eles é que pensam que a estão resgatando. Essa ideia se reforça quando entra em cena a águia, pois esta *guardava a árvore*; depois, é mencionada como *guardiã da Princesa e do castelo*. Mais um reforço da ideia de “estar guardada” é que o dragão *guarda o portão*. Ela tem *guardiões*, mas não se diz em *nenhum* momento que ela seja prisioneira, o que se corrobora pelo fato de que, como de hábito em contos populares, as princesas aprisionadas ficam sozinhas, ou com seus captores; muitas delas são deixadas fiando, tecendo ou cuidando da casa de seus captores. Esta Princesa, ao contrário, tem um *séquito* que a acompanha, o que só se vê ao final.

Segue-se uma expressão temporal: “Mas era em vão, e agora já fazia *sete anos* que ela se sentava esperando alguém que escalasse a montanha de vidro”. Novamente, ela esperava alguém que *escalasse* a montanha de vidro – não se utilizam palavras como “salvar” ou “resgatar”. Quanto aos “sete anos”, não se sabe se é um prazo, como ocorre em alguns contos de fadas e em lendas. Em *O pássaro de fogo*, que mencionaremos no capítulo sobre a mulher e as plumas ao tratarmos da tradição russa, o cavaleiro Ivan deve resgatar a noiva do rei; ao chegar, recebe da princesa aprisionada o aviso de que outros vinte e três cavaleiros tentaram antes dele, e morreram; que havia um limite de vinte e quatro tentativas; portanto, ele era o último; caso ele fracassasse, ela estaria irremediavelmente perdida, presa para sempre pelo seu raptor. Nas lendas de mouras, se o passante não desencantar a moura da montanha (ou ao príncipe mouro, seu noivo ou marido), ela terá de esperar mais cem anos (ou duzentos, ou qualquer outro prazo) para poder reaparecer para um mortal e pedir ajuda; muitas vezes se menciona que o prazo será dobrado a cada tentativa fracassada.

Não é o caso deste conto: não se sabe a que se refere esse prazo de sete anos. Lembramo-nos do episódio bíblico em que Jacó serve por sete anos a Labão, pela mão de Raquel, mas o pai impõe que a filha mais velha, Lia, se case primeiro, e assim Jacó serve mais sete anos para poder se casar com Raquel. Não obstante o número sete seja cabalístico, um número perfeito, a soma de três (número de lados do triângulo, a primeira forma geométrica “fechada”, que se sustenta por si mesma; representação do divino composto do casal criador e

seu filho, ou das três faces do deus auto-gerado, etc.) e quatro (três mais um: o número da criação ou número do mundo criado pelo ente divino), representando a união do criador com a sua criação, ou a presença do divino no mundo por ele criado, há uma questão de ordem prática: os seres humanos passam por transformações biológicas a cada sete anos (sete anos para a primeira infância, mais sete até a puberdade, mais sete até a completa formação biológica, mais sete para a maturidade, e assim por diante).

Há outras duas expressões temporais: a primeira é “*Em mais três dias os sete anos chegariam ao fim*, quando um cavaleiro de armadura dourada, montando um garanhão, foi visto a caminho da montanha *fatal*”; a segunda é “*E agora só restava mais um dia antes do final dos sete anos*, quando aparece em cena um estudante, alegre e de bom coração, mas ao mesmo tempo forte e bem desenvolvido, que se aproximou da montanha íngreme e começou a escalada a pé”.

A primeira expressão marca a proximidade do final do prazo de sete anos – faltavam apenas três dias, mas não se sabe por que nem para quê – e assinala a chegada do cavaleiro da armadura dourada. Poder-se-ia pensar que se assemelha ao impostor ou ao falso herói (PROPP, 1974, p. 69), mas não há indícios de que o cavaleiro tenha pretensões enganosas; é apenas mais um candidato que vai falhar. Acreditamos que sirva tão-somente para dar azo ao aparecimento da grande águia.

A segunda expressão temporal indica a urgência – agora faltava apenas mais um dia para o final do prazo de sete anos -, e marca a entrada em cena do herói (PROPP, 1974, p. 47). Apenas se menciona que ele passara muito tempo ouvindo seus pais falarem da princesa – novamente, que estava *sentada* no castelo de ouro; não se diz que estava aprisionada-, e decidiu tentar a sorte. É um estudante, um garoto de escola, mas completamente crescido. O rapaz é jovem, mas não é uma criança. Acreditamos que a ideia seja contrapor sua figura à dos cavaleiros adultos: de um lado, ele é bem jovem, embora bem desenvolvido; por outro lado, sugere-se algo como inocência, pureza de intenções, pois ele é “alegre” e “de bom coração”; na verdade, tanto a palavra *merry* quanto a expressão *happy-hearted* podem ser traduzidas como “bem-aventurado”, e isso pode ter relação com a simbólica cristã que detectamos no texto, e sobre a qual falaremos após esta análise.

O rapaz, antes de iniciar a escalada, prepara-se amarrando a seus pés e mãos as garras de um lince que ele havia capturado num bosque próximo à montanha. Chega até quase a metade da montanha de vidro, ferido, sangrando, sedento e sem forças para continuar. Nesse momento percebe, abaixo dele, um precipício cheio de cadáveres. Aceita a morte e dorme placidamente.

Até este ponto, vemos como o herói soube da princesa e decidiu enfrentar a escalada. No entanto, não há dano ou *carência* a se reparar; não há nenhum mandante que tenha imposto a prova para o herói; ele mesmo decide partir em busca da princesa (PROPP, 1974, p. 47-68); não lhe aparecem auxiliares mágicos nem doadores. A tarefa difícil não é proposta para o herói (PROPP, 1974, p. 69); ele simplesmente vai até a princesa, e por isso não ocorre o *princípio da ação contrária* descrito por Propp (1974, p. 49). Não se verifica, assim, a primeira sequência que Propp menciona (1974, págs. 38-68), ao contrário do que ocorre nas duas versões paradigmáticas.

A conquista do objeto mágico (a maçã de ouro) se dá após a agressão pela águia. No entanto, entendemos “agressão” apenas em sentido lato, pois, se a águia é a guardiã da árvore, do castelo e da própria Princesa, o ataque ao rapaz é um ato de proteção, diferente do agressor descrito por PROPP (1974, p. 39-42). Além disso, ainda que por vias transversas e sem intenção, acaba transportando o jovem para perto do objeto de sua busca (PROPP, 1974, p. 60). Essa circunstância nos deixa em dúvida sobre se a águia é o agressor ou o auxiliar, ou as duas coisas ao mesmo tempo; ou, ainda, se seria o doador, que o herói mata porque o impediria de obter sucesso em sua missão (PROPP, 1974, p. 52), o que consideramos bastante inusitado. Não consideramos, aqui, que tenha havido *deslocamento de forma* (PROPP, 1974, p. 102-103)

As maçãs de ouro, que dão acesso ao castelo, são objetos mágicos também de outra maneira: revela-se o seu poder curador quando o jovem coloca a casca de uma delas em suas feridas, que se curam imediatamente.

Apenas nesse momento surge o dragão, que guarda o portão do castelo de ouro. Espera-se o combate com o dragão, mas isso não ocorre. O herói simplesmente joga uma maçã de ouro para ele, que desaparece.

Neste passo, acreditamos estar em face de algumas substituições arcaicas (PROPP, 1974, p. 169), por referência aos frutos da imortalidade, que podem ser as maçãs de ouro do jardim das Hespérides, mais provavelmente do que os pêssegos de Xi Wangmu, de que vamos falar no capítulo referente à árvore. Todavia, também pode ser reflexo de alguma tradição popular, visto que atirar frutos pode equivaler a uma declaração de amor, como já mencionamos na abordagem da versão de Asbjørnsen E Moe, e de que também falaremos no capítulo sobre a árvore.

Por fim, o portão do castelo se abre e o jovem vê, num belo jardim, a Princesa **e sua comitiva**. Já nos referimos a essa circunstância como sendo também inusitada, e que, em conjunto com outras circunstâncias que também já mencionamos, é mais uma razão para

crermos que a princesa não está aprisionada. Ela corre para o herói e o saúda como seu “marido e senhor”. Todavia, não ocorre o regresso do herói; **ele não resgata a princesa**, visto que a águia, cuja morte o herói causara, era o único meio para sair do castelo e levar os tesouros. Esta é mais uma razão para acreditarmos que a princesa não estava aprisionada.

Eles se casam, o jovem passa a governar o castelo, e este seria o final da jornada do herói. Todavia, o conto traz outro parágrafo, que não se enquadra nas sequências descritas por Propp (1974). Nesse parágrafo, o jovem nota algo estranho na terra, aos pés da montanha, e usa um apito de prata para chamar uma andorinha, que funcionava como mensageira no castelo. A andorinha vai verificar o que se passa, e responde ao herói que todos os que pereceram na escalada ressuscitaram devido ao sangue da águia.

Esse parágrafo nos parece totalmente desvinculado do modelo tradicional dos contos de fadas, e vemos nele fortes indícios de influência religiosa cristã. Por essa razão, decidimos inicialmente fazer uma análise dos elementos do conto sob uma ótica simbólica. Na medida em que um dos contos paradigmáticos é oriundo da Noruega, buscamos esses elementos na mitologia nórdica, resultando numa análise simbólica preliminar que descreveremos a seguir.

2.2.1. O método experimental: tentativa e erro

A análise do conto sob a perspectiva simbólica que fizemos no início da pesquisa conduziu a um resultado que não nos convenceu completamente. Pareceu-nos muito simplória, e aquilo que parece muito evidente pode nos conduzir, se não propriamente a erros de apreciação, ao menos a uma visão apenas parcial do objeto estudado.

Não perdemos de vista que nosso trabalho tem como objeto um conto de fadas, mas somente a comparação com outros tipos de narrativas, e também com imagens, trouxe uma nova perspectiva para nossa análise.

Assim, o processo que descreveremos a seguir é, de fato, um resultado apenas parcial, que retomaremos ao final do trabalho sob outra ótica.

Principiaremos pela menção à que a princesa se sentava a uma janela do castelo “perdida em pensamentos tristes”. É um detalhe muito sutil, mas pode ser bastante revelador: estava ela triste porque queria ser “resgatada” ou porque não queria? Isso pode ser decorrente do momento em que o conto foi coletado e publicado (1844-45) por Hermann Kletke, em pleno Romantismo, mas foi um dos nossos primeiros questionamentos.

O texto pode, à primeira vista, parecer não estar completamente enquadrado nos moldes da descrição do tipo 530-ATU. Entretanto, não podemos nos esquecer da ocorrência de entrelaçamentos, ampliações, reduções, assimilações, substituições e modificações a que alude Propp (1974, p. 161-176).

Os dois contos que escolhemos como paradigmáticos desse tipo denotam bem os entrelaçamentos de motivos, como se vê na versão de Afanasiev; o conto-base deste trabalho pode bem ser uma redução. Também vimos que, na versão de Asbjørnsen e Moe, a princesa não estava aprisionada na montanha, ao contrário da versão de Afanasiev; a princesa do nosso conto-base não revela isso, mas, como já dissemos, há uma grande possibilidade de que não estivesse aprisionada, a despeito de se utilizar o verbo “resgatar” (porque essa palavra está relacionada com o elemento masculino, os cavaleiros que acorriam dos quatro cantos do mundo para tentar a sorte).

Sobre classificar o texto como conto de magia, entendemos que as maçãs de ouro, por suas propriedades, podem ser classificadas como objeto mágico. Bem assim, a presença de seres sobrenaturais – o dragão e a andorinha falante- também corrobora a inclusão nesse conjunto.

Vê-se dos contos coligidos por Asbjørnsen e Moe (2003, 2014) que o motivo da donzela ou princesa na montanha é bastante frequente. Da mesma maneira, o *askeladden* herói (AUBERT, 1995a e 1995b) é um personagem recorrente. *Askeladden*, ou *ash lad*, ou ainda *cinderlad*, é o borralheiro, às vezes o mais novo de três irmãos; parece não ser nada na vida, perdido em devaneios, sentado perto do fogão ou da lareira, remexendo nas cinzas (AUBERT, 1995a, p. 20).

Concentramo-nos nos contos noruegueses, e por isso nos pareceu acertado pesquisar a mitologia nórdica, associando a montanha de vidro às geleiras, a árvore a Yggdrasil (o eixo do mundo, ou portal entre mundos), o garoto do conto, que “suporta a dor sem emitir nenhum som”, a heróis como Sigurd, e assim por diante. Também julgamos oportuno trabalhar com a transmigração de símbolos pagãos para o universo cristão, haja vista que trabalhamos com uma versão polonesa do conto, e a Polônia é um país católico.

Primeiramente abordamos os personagens, pois a princesa, o herói e o cavaleiro nos pareceram figuras bastante simples, corriqueiras nos contos populares. De fato o são, mas sabemos que toda generalização pode ser uma armadilha de falácias que nos conduzem a uma visão distorcida daquilo que está diante dos nossos olhos – principalmente se baseada exclusivamente no senso-comum.

O cavaleiro nem de longe é um antagonista para o herói; apenas é mais uma infeliz vítima da escalada. Dessa forma, Malaxecheverría (1989, p. 137-140) faz uma associação simbólica do conjunto cavalo e cavaleiro aos centauros. Esse autor cita os bestiários medievais, mas sob uma perspectiva psicanalítica junguiana: o cavalo é uma forma simbólica da natureza instintiva. O cavaleiro é o ego, enquanto o cavalo é o símbolo da energia instintiva e animal. O conjunto cavalo-cavaleiro encontra-se bastante ligado à sexualidade, associado aos centauros, incluídos nos bestiários medievais entre os monstros e híbridos, como um misto de homem e cavalo.

Em outras definições, o cavaleiro é o símbolo da dominação das forças selvagens, enquanto o cavalo é um símbolo ctônico, ligado ao fogo e à água, constando em algumas mitologias como condutor dos mortos no mundo inferior; sob esse enfoque, aparece associado à Lua; essa imagem de morte se estampa nos quatro cavaleiros do Apocalipse (HERDER LEXICON, 1997, p. 48-51).

O cavaleiro do conto, assim, poderia ser uma representação da força física ou da força bruta, e talvez isso explique simbolicamente o fracasso dos cavaleiros. De forma complementar, no capítulo referente à Grande Deusa, veremos que a égua – não o cavalo- é um dos animais sagrados da Deusa-Pássaro, ou mesmo uma de suas representações.

Já nos referimos à princesa, visto que ela se tornou o foco de nossa pesquisa. No fato de ela estar observando os cavaleiros que a tentam *alcançar*, o uso desse verbo nos dá uma medida de serem os personagens masculinos – os cavaleiros- quem acredita estar resgatando a personagem feminina. O fato de que a princesa, o castelo, a montanha e a árvore têm na águia e no dragão seus *guardiões*, não se mencionando que ela esteja cativa, sugere-nos que ela esteja sendo *protegida*. É claro que, se levarmos em conta todo um conjunto de contos populares em que os heróis são masculinos, a princesa é *habitualmente* uma personagem em perigo. Entretanto, não se pode presumir aquilo que não está presente no texto – seria uma generalização apressada achar que toda princesa num castelo precisa ser resgatada. E o texto que estudamos não evidencia, em nenhum momento, que a princesa necessite de resgate. Enfatizamos, mais uma vez, que as princesas aprisionadas *habitualmente* são deixadas sozinhas – e neste caso a princesa tinha um séquito com ela, quando os portões se abriram. Sobre donzelas aprisionadas, falaremos no capítulo específico sobre enclausuramento, engolimento e metamorfoses.

Sobre o jovem herói da versão polonesa ora estudada, ponderamos que ele pode bem refletir o *askeladden* dos contos populares noruegueses, pois esse personagem resolve os problemas à medida que aparecem. O *askeladden*, no entanto, não mostra remorso,

compaixão ou qualquer sentimento de piedade, por exemplo, ao cortar a cabeça de uma criança *troll*; ao contrário, ele simplesmente faz o que é necessário para cumprir sua missão (AUBERT, 1995a, p. 18). Não é surpresa, portanto, que ele corte as garras do lince para usá-las na escalada da montanha de vidro, nem que corte os pés da águia para livrar-se dela quando percebe estar bem em cima da macieira. O que nos chamou a atenção, na verdade, é que não se diz claramente que ele matou o lince para pegar suas patas, e sim que ele cortou as garras do lince. Também não se pode inferir que causar a morte da águia tenha sido intencional. Mais uma vez, não se pode presumir o que não consta claramente do texto.

Passaremos agora a outros elementos do conto, a começar do castelo. Este pode ser interpretado como um substituto da torre. Esta, por sua vez, é representação do falo, que, segundo Santos (1959, p. 227-229), não guarda relação com a sexualidade, mas com a libido – e esta não é masculina nem feminina; antes, designa um poder criador, a energia vital. No entanto, esse autor distingue a libido feminina como uma energia passiva, receptora, enquanto a masculina é ativa (Santos, 1959, p. 228). Podemos entender, de acordo com esse autor, que o castelo simboliza o poder masculino, não necessariamente de conteúdo sexual. Para Campbell (1988, p. 291-304), é o poder que subjuga o feminino, substituindo a representação de fertilidade da Deusa-mãe pagã pela submissão da Virgem-mãe ao poder do Pai, como na mitologia judaico-cristã.

Por outro lado, trata-se de uma montanha de vidro. Assim como o cristal, o vidro, por sua transparência, simboliza a luz. O vidro não sofre dano quando a luz o atravessa, e assim também é associado à pureza (HERDER LEXICON, 1997, p. 207).

Com base nessas premissas iniciais, interpretamos a simbologia da montanha e do vidro (ou cristal, em algumas versões) em sua associação com pureza e virgindade. Os alquimistas usavam símbolos para identificar cada elemento, e o símbolo do vidro era uma junção do símbolo do infinito com uma cruz invertida. O símbolo do infinito, pensávamos, devia-se ao fato de que o vidro não se decompõe e é totalmente reciclável. Posteriormente, associamos esse símbolo ao da ampulheta deitada, que analisaremos entre as representações da Deusa-Pássaro. A cruz invertida seria um símbolo da fragilidade, visto que o material pode se quebrar – ou símbolo do feminino, pois a cruz invertida também é encontrada no símbolo de Vênus. Correspondências da simbologia do vidro e do cristal também se encontram, por exemplo, no caixão de Branca de Neve e no sapatinho de Cinderela; no universo simbólico cristão, é associado à Imaculada Conceição.

No conto, a montanha de vidro é o obstáculo para aqueles que se aventuram a alcançar a árvore das maçãs de ouro, que se constituem na chave para o palácio encantado, com a

princesa e seus tesouros. Dessa maneira, em princípio, vimos na montanha, enquanto obstáculo, a uma metáfora para a ascensão espiritual; no entanto, em contos de fadas e lendas, é também um caminho ou portal para a ascensão material; subir a montanha, vencendo seus perigos, indica sucesso e conquista; descer a montanha ou entrar em grutas representa retrocesso.

Levando em conta que, no início, pensamos no conto como um reflexo da apropriação da mitologia nórdica pelo cristianismo, fizemos uma interpretação que, se não equivocada, era no mínimo limitada, parcial. Além disso, com base em obras que lidam com símbolos segundo a psicanálise e a antropologia, partimos de premissas puramente androcêntricas, como exporemos a seguir.

O herói busca seu destino, aceitando a possibilidade de morte. Nesse sentido, ele se assemelha aos heróis míticos nórdico-germânicos, Sigurd e Siegfried, que, aceitando as ordens de Odin/Wotan, já sabem que seu fim será morrer em batalha, pois aquele deus escolhe os melhores guerreiros para servi-lo no Valhalla (LANGER, 2015b, p. 138-143), que significa literalmente “Salão dos Mortos”.

Essa ideia se reforça pela presença da águia, que crava as garras nas costas do herói, mas com isso acaba por auxiliá-lo na sua empreitada.

A águia é símbolo do poder guerreiro, do poder masculino, e também do poder de uma divindade masculina – na mitologia nórdica, Odin. Embora esse deus seja representado com dois corvos como seus companheiros, ele mesmo é simbolizado pela águia. A águia, por suas próprias características de força, envergadura, voo altaneiro, mergulho preciso no momento da caça, visão aguçada para encontrar suas presas no solo, é símbolo de poder elevado, tanto do homem como da divindade masculina (LANGER, 2015b, p. 132-134).

Se o poder de Odin é simbolizado pela águia, a ave do conto, ao transportar o herói, representa tanto a aceitação do destino (a possibilidade de morte iminente) quanto a futura elevação espiritual.

Os dois corvos que acompanham a figura de Odin representam a morte em batalha, na medida em que é comum ver esses animais sobrevoando os cadáveres de guerreiros. Na mitologia nórdica, os corvos de Odin buscam entre os guerreiros mortos aqueles dignos de serem levados para o Valhalla.

Langer (2015b, 142-146) descreve objetos vikings em que uma águia (uma ave de rapina) está no topo de uma árvore, em cujas raízes se encontra uma serpente. É possível entender que se trate da representação de Asgard (a águia, Odin) no plano superior da árvore Yggdrasil, com a serpente (ou dragão) Fáfnir no mundo inferior. Todavia, como veremos nas

referências a Lilith, essa mesma imagem integra uma passagem da Epopeia de Gilgamesh, e, portanto, as representações vikings podem ter absorvido esses símbolos a partir de tradições mais antigas.

Relativamente ao dragão, inicialmente o associamos a essas mesmas representações da serpente aos pés da árvore, visto o enfrentamento entre Sigurd e Fáfnir. No entanto, o jovem herói do conto não enfrenta o dragão; não ocorre combate – o dragão simplesmente desaparece quando o herói lhe joga uma das maçãs de ouro.

A águia, na mitologia cristã, simboliza o desejo de ascensão espiritual, a elevação do espírito que consegue se desprender dos desejos e dos instintos terrenos e materiais. Desde tempos pré-cristãos, como já mencionado, é um animal solar, visto como mediador entre o divino e espiritual. Na mitologia grega está associada a Zeus; na germânica, a Wotan; na nórdica, a Odin; no mito cristão, é um símbolo de regeneração e clarividência; para Jung, é um símbolo do pai (HERDER LEXICON, 1997, p. 14).

Após a cristianização da Escandinávia, o significado pagão da águia como poder masculino terreno, mas também divino, permaneceu no ideário popular, porém transfigurado em Cristo. Isso se explica pela associação da águia à fênix, que na Idade Média passou a ser um símbolo do renascimento e do batismo (HERDER LEXICON, 1997, p. 14). Todavia, não se pode perder de vista que essa versão foi recolhida na Polônia, país eminentemente católico. Pode-se entender por essa circunstância a menção a que o sangue da águia (o sangue de Cristo) deu azo à ressurreição dos cavaleiros e suas montarias, no último parágrafo do conto, que ficaria assim entendido.

Em algumas culturas indígenas, à águia, animal solar associado ao ar e ao céu, opõe-se o jaguar, animal ctônico (HERDER LEXICON, 1997, p. 14). O felino presente no conto é um lince, que segundo Malaxecheverría (1989, p. 18) pertencente ao bestiário telúrico. A presença de um felino – notamos depois –, ligado ao elemento terra e, portanto, ao feminino, parece deslocado das tradições que acabamos de mencionar. De fato, numa das notas finais do livro de Malaxecheverría sobre os bestiários medievais, consta que o tigre (e veremos que outros felinos também) constitui uma figura própria do arquétipo da feminilidade, e faz remissão a ilustrações hindus que mostram uma mulher-tigre. Ao mesmo tempo, afirma haver um nexo entre “o cosmos cristalino” que encerra diversas criaturas: o demônio em um frasco, o filhote de avestruz em um recipiente de cristal, e cita que versões mais antigas do *Physiologus* grego mencionam bolas de vidro em lugar de espelhos (1989, p. 239).

Embora haja representações de Odin ladeado por pares de animais – felinos entre eles –, veremos em capítulos posteriores que imagens desse tipo existem desde o Paleolítico Superior e o Mesolítico – e não se referem ao masculino.

Quanto ao dragão, nos bestiários medievais, é classificado entre os monstros e híbridos, definido como “a maior das serpentes” (MALAXECHEVERRÍA, 1989, p. 180-182). Contudo, há menções à árvore da vida, que está seca porque uma serpente a devora (MALAXECHEVERRÍA, 1989, p. 186-187). Inicialmente, vimos aqui uma apropriação cristã da imagem de Yggdrasil, já mencionada; no entanto, também vimos essa mesma representação descrita na Epopeia de Gilgamesh. No capítulo dedicado à Grande Deusa, veremos que a serpente é uma das representações da Deusa-Pássaro desde o Paleolítico Superior, e é associada à água enquanto símbolo da vida.

Em várias narrativas, desde contos populares e lendas, passando por sagas, pela literatura fantástica, pelas *graphic novels* e *animes*, no cinema e em seriados de televisão, os dragões europeus representam a cobiça, a ganância e a avareza, acumulando tesouros que guardam a todo custo. Diferem dos dragões orientais, que costumam representar a sabedoria e a prudência. Às vezes são confundidos ou substituídos por serpentes. As serpentes aladas são conhecidas como *wyvern* (inglês), *serpes*, *cocatrice* (no italiano), *cocatriz* ou *cocatrix* (espanhol e português) – e esta última palavra deu origem à figura da Cuca. A descrição desta última, por Monteiro Lobato, como tendo a forma de um jacaré, pode estar relacionada com uma deusa asteca da destruição, como veremos no capítulo atinente à Grande Deusa.

Após fazermos todas essas ilações atinentes a símbolos de poder masculino, seja ele divino ou humano, uma peça não se encaixava: o herói, mesmo cercado dos referidos “símbolos de poder masculino”, não resgatou a princesa da montanha. Num final totalmente diferente do costumeiro em contos de fadas, ele fica impedido de retornar à terra abaixo da montanha, porque somente a grande águia, que havia morrido, seria capaz de transportá-lo, bem como a princesa e os tesouros. Ao contrário, ele passa a viver no castelo de ouro, juntamente com a princesa, e se torna o governante.

Nesse passo, caso se pensasse que a princesa estava aprisionada, o herói se torna governante de quem? Mais uma vez, o que não está explícito no conto não deve ser presumido com base meramente na habitualidade.

Ainda que os contos populares não tenham compromisso com a verossimilhança, caso a princesa fosse uma prisioneira, eventuais habitantes do castelo seriam, como se poderia esperar, hostis. Mas isso não consta do texto.

Para Propp (1974), a nomenclatura e os atributos dos personagens são valores variáveis e, por isso, podem ser facilmente substituídos uns pelos outros; assim, propõe que se analisem as **causas** dessas substituições (PROPP, 1974, p. 101-102), porque estas são mais complexas. O estudo desses atributos, extraindo-se suas formas fundamentais, pode revelar que o conto encobre algumas noções abstratas, e assim as formas fundamentais das tarefas podem revelar um fim particular (PROPP, 1974, p. 103-104), cuja base morfológica é um mito (PROPP, 1974, p. 104)

No nosso caso, as “discrepâncias” a que nos referimos levaram-nos, num primeiro momento, a buscar alguma identidade em outros contos, o que não deu o resultado esperado. Não encontramos nenhum outro conto popular em que o herói deixasse de resgatar a princesa (desde que esta estivesse necessitando de resgate). Encontramos essa circunstância - em que a donzela presa à montanha permanece sem socorro ou auxílio - em lendas portuguesas envolvendo donzelas ou princesas mouras, mas não porque o seu salvador fique preso à montanha, e sim porque os passantes a quem elas pedem auxílio têm medo da tarefa a realizar.

Na pesquisa dos atributos ligados às ações do herói, associando-as a elementos mitológicos, especialmente os pertencentes à cultura escandinava, acabamos percebendo que os símbolos por nós pesquisados não eram exclusivos do poder masculino, e passamos a suspeitar que houvessem sido apropriados do feminino. É o que passamos a investigar.

3. OS SÍMBOLOS EM A MONTANHA DE VIDRO E O FEMININO

Como dissemos antes, boa parte, senão a maioria, dos estudos morfológicos, simbólicos e mesmo antropológicos dos contos de fadas ou contos populares parecem centrar-se exclusivamente no masculino. Quando mencionam o feminino, ou se referem à donzela indefesa e em perigo, ou à bruxa. Mesmo os contos em que a figura heroica é a mulher, suas ações rotineiramente giram em torno do homem: salvar os irmãos perdidos ou enfeitados, os maridos desaparecidos ou encantados, o pai com problemas, e algumas vezes salvar o monstro que a mantém cativa. Neste capítulo, pretendemos mostrar que os elementos por nós considerados simbólicos no conto *A montanha de vidro* são, na realidade, símbolos femininos ancestrais; e, mais do que isso, são símbolos de poder. Embora gradualmente alienados da figura feminina, até o ponto em que esses mesmos símbolos aparecem, principalmente em algumas lendas, totalmente desvinculados do elemento feminino, o qual em alguns casos sequer integra a narrativa, eles fazem parte das representações das Grandes Deusas cultuadas desde os tempos pré-históricos.

Para isso, buscamos primeiramente caracterizar a Grande Deusa, termo com o qual designamos a divindade doadora da vida e acolhedora na morte, e o fizemos segundo as minuciosas descrições arqueológicas de Marija Gimbutas, em seu livro *The Language of the Goddess* (1999). A seguir, comparamos essas mesmas descrições com o que falam outros autores, como Joseph Campbell, *O Poder do Mito* (1999), Flávia Marquetti, *A protofiguratividade da Deusa Mãe*, (2002-2003), Barbara Black Koltuv, *O Livro de Lilith* (1997) e Roberto Sicuteri, *Lilith, a Lua Negra* (1998).

De modo geral, os autores se referem indistintamente à divindade feminina primordial como Grande Deusa, Deusa Mãe e Mãe Terra; por isso, decidimos trazer uma definição desses termos, tão-somente para tentar diferenciar essas denominações segundo os períodos históricos mencionados na obra de Gimbutas (1999).

Após essas comparações, discorreremos sobre algumas divindades que apresentam, total ou parcialmente, as mesmas características. Nesse passo, juntamos textos em que as figuras femininas denotam alguma similaridade com a Grande Deusa, seja na forma da Mãe Terra (ligada à simbologia da terra e, por conseguinte, a montanhas e pedras); da Deusa-Pássaro, seja na sua forma de doadora da vida (associada a cisnes, gansos, grou, andorinhas e pombas), seja como acolhedora da morte (ligada a corujas e outras aves de rapina, posto que, neste caso, nem sempre a figura feminina possui características de ave de rapina; como veremos, essas aves podem ser guardiãs do feminino) ou Mãe Terrível (no sentido em que

derivou a figura da bruxa ou feiticeira). Outros símbolos ligados ao feminino, como a árvore e a serpente, serão tratados depois, visto que à árvore se associam os frutos, que muitas vezes aparecem isoladamente, e à serpente pode estar associada a imagem do dragão.

Na menção aos textos, não havia como obedecer a uma ordem cronológica, visto que nem sempre há consenso absoluto sobre a antiguidade da narrativa em sua totalidade (a menos que se trate de conto de autor conhecido), e apenas podemos supor a antiguidade deste ou daquele motivo.

Como reparamos em algumas diferenças culturais, separamos as narrativas orientais das narrativas russas, e estas das narrativas europeias que mencionamos.

3.1. Grandes deusas: deusa-mãe, mãe dos deuses, mãe terra

Iniciando pela tentativa de diferenciação dos termos designativos da Grande Deusa, utilizamos os conceitos da Enciclopédia Britânica Online, que distingue entre Deusa-mãe, Mãe dos Deuses e Mãe Terra.

A expressão Deusa-mãe (THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, s/d) designa um grande número de divindades femininas e símbolos maternais de criatividade, nascimento, fertilidade, união sexual, acolhimento ou nutrição (alimentação e conforto) e o ciclo do crescimento.

O termo tem sido aplicado também às figuras da Idade da Pedra chamadas de “Vênus”, entre o Paleolítico e o Neolítico. Como esses ciclos de vida-morte-renascimento (ou vida-morte-transformação) são comuns a todas as culturas, praticamente todas elas possuem sua versão (ou mais de uma) da Deusa-mãe.

Um dos aspectos mais importantes dos vários mitos sobre deusas-mães é o seu desaparecimento cósmico, correspondendo a uma diminuição da sexualidade e, portanto, da fecundidade. O ritual que marca seu ressurgimento, a escolha de um parceiro e sua união com ele assegura a fertilidade. O parceiro masculino pode ser depois abandonado, ou enviado para o submundo para retornar ou mesmo ser substituído um ano depois, num novo ciclo de vida-morte-renascimento. A outra forma da Grande-Mãe ressalta o aspecto da maternidade, em que ela é representada com uma criança no colo ou nos braços.

Como veremos mais adiante, esse duplo aspecto da Deusa-Mãe resultará na cisão entre sexualidade/magia/trevas e maternidade/fecundidade/luz.

O culto da Grande Deusa ou Mãe dos Deuses (THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, s/d), em várias mitologias, teve seu início e se difundiu na área geral da Frígia, na Ásia Menor, que hoje confronta ao norte com o Mar Negro, ao sul com o Mediterrâneo, a leste com Geórgia, a Armênia e o Irã, a oeste com o Mar Egeu. Entre os povos que a habitavam na Antiguidade estavam os hititas, os persas e os gregos. Suas principais cidades eram Ancara, Esmirna, Bursa e Manisa. Corresponde à Península da Anatólia, hoje em grande parte pertencente à Turquia, que determinou essa região como integrante da Turquia asiática. A antiga Anatólia chegava a uma parte do Rio Eufrates, antes dos limites da Mesopotâmia.

A mais antiga referência conhecida à Anatólia, como "Terra do Hitita", foi encontrada em tabletes cuneiformes da Mesopotâmia a partir do período do Império Acádio (2.350-2.150 a.C.). O nome Ásia Menor, em virtude da expansão da Ásia para as terras mais ao leste, foi dado pelos gregos na Antiguidade Tardia.

Consta que, há cerca de dez mil anos, uma população humana se sedentarizou no local próximo a onde se situa hoje a cidade de *Çatal Hüyük*, que disputa com Jericó o título de cidade mais antiga do mundo. Apesar de haver assentamentos humanos, nenhuma população local chegou a formar uma civilização no sentido estrito do termo até meados do segundo milênio antes de Cristo, quando da chegada dos heteus ou hititas, povo indo-europeu provavelmente da Ásia Central. Posteriormente, parte da Anatólia passou para o Império Assírio, e depois para o Reino da Lídia (dos frígios), e a seguir ao Império dos Medos, até o século VII a.C., quando a Pérsia Aquemênida invadiu e tomou esse reino.

Tecemos todas essas considerações para registrar a antiguidade dessa região, pois isso pode ser um indicativo do período abrangido pelo culto da Grande Mãe ou Mãe dos Deuses. Seu culto, durante o período clássico, centralizou-se nas encostas do Monte Dindymus ou Agdístis – daí os nomes Dindimene e Agdístis atribuídos a essa deidade.

Neste passo, Fulcanelli (1998, p. 76) associa em pé de igualdade Durandal, a espada lendária que pertenceu ao paladino Roland e que se partiu quando o herói abriu a brecha de Roncevaux, o cajado com que Moisés fez jorrar a água da pedra de Horeb, a *lança* de *Atalanta* e o *etro* da deusa *Reia*, com o qual ela golpeia o monte Dindymus. Voltaremos aos mitos relacionados a Reia e Agdístis mais tarde. Neste momento, interessa-nos a associação das deusas à montanha.

O nome Cibele ou Cibebe predominou entre os gregos e foi mais tarde adotado pelos romanos, que também associaram essa deidade com as deusas Maia, Ops, Reia e Ceres.

Entre os povos que a cultuavam, orientais, gregos e romanos, ela possuía mais ou menos as mesmas características, principalmente sua ligação com a maternidade, fosse de deuses, de seres humanos ou de bestas. Era chamada de Montanha-Mãe (ou Mãe-Montanha), enfatizando sua maternidade sobre a natureza selvagem. Seu culto exigia que seus sacerdotes fossem castrados, aludindo a outro mito, o de Átis, na versão em que este é filho de Agdístis.

Ela era usualmente representada assentada sobre um trono ou um carro, usando coroa e véu, ladeada por dois leões. Em alguns relatos, esses leões poderiam ser originariamente Atalanta e Hipômene. O mito que envolve essas duas figuras nos interessa por sua ligação com algumas das narrativas aqui compiladas. Em uma das versões do mito, Atalanta, filha de Esqueneu, era muito bela, mas rejeitava todos os pretendentes. Seu pai, então, estabeleceu uma prova para os que quisessem obter Atalanta em casamento. Essa prova consistia em vencê-la numa corrida; contudo, os pretendentes seriam perseguidos por ela e, se ela os alcançasse, os mataria com seu arco. Afrodite entregou **três maçãs de ouro** a Hipômene, orientando-o a jogá-las, uma por vez, durante a corrida. Ele assim o fez, e com isso distraiu Atalanta e venceu a prova. Além de ter ficado vivo, ganhou o direito de se casar com ela. Porém, o casal irritou a Zeus/Júpiter, que os transformou em leões. Este é um dos primeiros pontos de contato do nosso conto-base com o território do mito.

A ideia de que os leões que ladeiam a Grande Mãe dos Deuses sejam representações de Atalanta e Hipômene pode ser tardia, na medida em que versões de grandes deusas também são representadas ladeadas por leões, como é o caso de Ishtar (na verdade, a representação pode ser de Ishtar, mas também de sua mãe ou de sua irmã; o relevo não permite definir qual das três deusas é a figura representada, sobre o que falaremos mais adiante).

Diferentemente das duas outras deidades, ainda segundo a Enciclopédia Britânica Online, a Mãe Terra (THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, s/d) não depende de sexualidade ligada à fertilidade; e, por conseguinte, não depende de rituais periódicos ligados à sexualidade. Ela é simplesmente A Mãe à qual toda a vida está vinculada; tudo vem dela, tudo retorna para ela, tudo É ela. A mais antiga forma da Mãe Terra transcende toda especificidade e toda sexualidade, pois ela produz tudo a partir de si mesma, incansavelmente, e pode se manifestar sob qualquer forma. O Céu é seu consorte masculino, que a fertiliza no começo dos tempos e depois se afasta. Conceitos mais simples da Mãe Terra ligada à fecundidade ocorrem em tradições de antigas sociedades agrícolas, em que ela é simplesmente a Terra e sua fertilidade.

Como se pode observar dessas definições, a figura da Grande Deusa ora é apresentada como deidade absoluta (chamada de Mãe Terra) e auto-fecundante, ou seja, independente do masculino, ora confusamente ligada ao seu oposto complementar.

A arqueóloga Marija Gimbutas, ao falar das representações pictóricas da Grande Mãe, na Europa Antiga, ou seja, num período anterior ao contato com a cultura Indo-Europeia, referindo-se a signos, símbolos e imagens de divindades, chama-as de “gramática e sintaxe de um tipo de metalinguagem pela qual se transmite uma constelação inteira de significados” (1999, pág. XV). Em outras palavras, ela se reporta à morfossintaxe dessas representações: suas formas simbólicas e como se relacionam entre si.

Entre os elementos pictóricos mais frequentes, essa autora enumera *chevrons* (linhas ou faixas com motivos em forma de “V” ou “V” invertido); motivos em ziguezague ou “M”; motivos sinuosos (representando ondas) e aves aquáticas; seios da Deusa-Pássaro; rios (motivos de linhas paralelas ou em “forma de cometa”); os olhos da Deusa; a boca aberta ou o bico da Deusa; associações com fiação e tecelagem (teares), metalurgia e instrumentos musicais (trabalhos manuais mais elaborados, distinguindo-se do trabalho básico na agricultura e no pastoreio); o Carneiro, animal da Deusa-Pássaro; motivos de rede ou em padrão xadrez, ou a rede dentro de uma moldura (losangos, círculos, ovos, úteros e vulvas); linha tripla ou “Poder do Três” (o que foi, o que é e o que virá a ser); vulva e nascimento; corça e urso como mães primordiais; e, por fim, cobras.

Há outros signos e símbolos relacionais, ou seja, que revelam as associações da Deusa com o processo de renovação (a Terra Eterna); de morte e regeneração; energia e manifestação.

Não nos seria possível aqui reproduzir todas as representações da Grande Deusa; devemos selecionar os elementos, dentre os colacionados pela autora, que podem nos auxiliar a comprovar a ligação da figura feminina do conto de fadas, a partir dos atributos que a cercam, com a divindade feminina ancestral.

Antes disso, porém, necessitamos externar algo que nos ocorreu durante nosso estudo sobre essas representações: não apenas as associações com os animais e vegetais, mas também as formas geométricas podem indicar alguma ligação da personagem com a imagem da deusa. Esses detalhes podem passar despercebidos numa transcrição ou reconto; podem até mesmo ser considerados irrelevantes à primeira vista, mas tanto podem ser importantes para a análise da personagem como, numa perspectiva temporal, auxiliar no estudo da antiguidade do texto.

Passando aos signos e símbolos que compõem as representações da Deusa, há figuras femininas em forma de pássaro ou híbridos de mulher e pássaro desde o Paleolítico Superior (c. 130.000 a.C. a 11.000 a.C.) e no Mesolítico (15.300 a.C. a 11.000 a.C.). O triângulo do púbis é graficamente representado como um “V” (inclusive invertido), muitas vezes formando um padrão de *chevrons*, usado para decorar gansos, grou e cisnes, pintados ou gravados. Algumas representações de aves aquáticas são claramente antropomorfizadas. Essas pequenas figuras também eram decoradas com ondas, padrão de rede, linhas duplas ou triplas, e múltiplas linhas paralelas. Sua parte posterior era claramente de pássaro, mas sua função gerativa divina era marcada por um grande triângulo púbico (GIMBUTAS, 1999, p. 3). A forma triangular se repete no bico. Essas figuras híbridas ou ornitomorfizadas tinham penteados elaborados ou coroas, e um colar em forma de “V” (GIMBUTAS, 1999, p. 6)

O ziguezague, bem como formas sinuosas, é uma das mais antigas representações da água. O “M”, simples, duplo ou múltiplo, é uma abreviação do ziguezague. Utilizado em figuras antropomórficas, pássaros, peixes ou mesmo falos, em aves aquáticas, simboliza a água como força gerativa; o ziguezague alternado com o “M” dentro de formas representativas do útero ou da vulva sugerem afinidades desse símbolo (água como força gerativa) nos fluidos femininos e no líquido amniótico (GIMBUTAS, 1999, p. 19).

A forma sinuosa ou serpentina (ondulações e serpentes ondulantes), desde suas primeiras representações, não era um elemento meramente decorativo; era um símbolo, uma metáfora para a água.

A representação de uma mulher com uma máscara de pássaro (identificável pelo bico) e seios aparentes (grandes ou pequenos), longe de ser uma contradição, visto que pássaros não são mamíferos, simboliza a Deusa-Pássaro como a divina fonte de nutrição – leite e chuva-, ou como a Doadora da Vida. Provavelmente a incisão de “VV”, “XX”, formas de gotas e linhas paralelas (representação de rios) nos seios dessas figuras tenha sido uma forma de invocar sua proteção e favorecimento (GIMBUTAS, 1999, p. 31). Usavam-se amuletos em forma de seios como pingentes (GIMBUTAS, 1999, p. 41); a decoração das paredes de tumbas com representações de seios, associadas a representações de abutres e corujas, demonstra que o simbolismo dos seios é mais complexo do que possa parecer; eles não alimentam a vida apenas: eles regeneram os mortos. Na mitologia irlandesa, os seios da deusa são identificados com um par de colinas em County Kerry.

Na região do Monte Megido, onde na Antiguidade hebraica se localizava a cidade-estado de Canaã, famoso na história de Israel em virtude de grandes batalhas lá ocorridas, muito recentemente foi descoberta uma câmara mortuária de 3.600 anos atrás. Apesar de tal

descoberta ainda estar cercada de especulações, o que nos chamou a atenção foi um dos objetos encontrados no local: um pingente em forma de cisne. Cremos que a presença, numa câmara mortuária, dessa ave que é associada à água e, frequentemente, é uma das formas de representação da Deusa-Pássaro, a doadora da vida e receptora na morte, exemplifica a teoria de Gimbutas (BOHSTRÖM, 2018).

As linhas paralelas representam rios, fontes e poços. A crença de que a água é sagrada se estende da pré-história até os nossos dias. A Água da Vida fornece vigor, cura os doentes, rejuvenesce os velhos, restaura a visão, reconecta corpos desmembrados e os traz de volta à vida. O culto de poços e fontes termais, especialmente os que dão origem a regatos e rios maiores, não pode ser separado do culto da Deusa Doadora da Vida. Presume-se que a localização de santuários próximos a fontes e águas minerais, bem como santuários construídos em cavernas onde nascem mananciais, derivem dessa simbologia da água como fonte sagrada da vida (GIMBUTAS, 1999, p. 43).

Da mesma maneira, existem representações de água (linhas paralelas) conjugadas com representações de seios (GIMBUTAS, 1999, p. 46) e de faces femininas com a boca aberta, sendo que esta última representação indica a boca aberta da Deusa como fonte de vida.

As figuras femininas representadas com olhos enormes, associados a linhas paralelas (água), *chevrons* (simples ou múltiplos), linhas sinuosas, ziguezagues e pontos (inclusive ao redor dos olhos, realçando-os) poderia sugerir “aquele que tudo vê”. Contudo, as linhas decorativas, como já vimos, associam-se ao feminino e à nutrição; as linhas que representam a água, associadas aos olhos enormes, confirmam a Deusa como Fonte da Vida, constituindo uma metáfora para as “lágrimas divinas”: os olhos da Deusa são a fonte da água que sustenta a vida (GIMBUTAS, 1999, p.53).

Por outro lado, os grandes olhos arredondados também fazem lembrar as corujas, cuja visão é extraordinária; porém, a coruja, bem como outras aves de rapina, representa o aspecto da Deusa em relação à morte (GIMBUTAS, 1999, p. 55). A Fonte da Vida (a Doadora da Vida) também é a Deusa da Morte (aquela que acolhe os mortos e os recebe de volta em seu seio). Posteriormente, essa faceta da Deusa vai sofrer uma cisão, transformando-se na “Mãe Terrível” (a mãe que dá à luz, mas devora seus filhos). A “Mãe Terrível” é muitas vezes representada como uma figura típica de fertilidade da cintura para baixo, com uma vulva gigantesca que ela mantém aberta com as mãos; a parte superior, ao contrário, é esquelética; a face costuma estar com a boca aberta, mostrando dentes pontiagudos; não raramente essa figura tem garras.

Costuma-se pensar nessa faceta da Deusa, apresentada com uma vulva de tamanho desproporcional e muito aberta como representativa do momento do parto; no entanto, seu aspecto parcialmente esquelético remete à morte, e, assim, acreditamos que a vulva aberta signifique o acolhimento do morto pela terra, como um simbólico retorno ao útero da Deusa.

A Deusa também é a doadora das habilidades manuais. Posteriormente, o ensino de tecnologias e manufaturas aos homens será atribuído, por exemplo, a Prometeu, mas é Atena, segundo Gimbutas (1999), a deusa à qual se atribui a origem das técnicas de agricultura, fiação, tecelagem, do uso do arreio em cavalos, da criação de carros/carroças, e de vários instrumentos musicais. Assim, ela não ensinou apenas artes que tradicionalmente são atribuídas às mulheres, como fiar e tecer; Atena é a criadora de todas as artes (GIMBUTAS, 1999, p. 67). Como Atena é derivada da Deusa-Pássaro (como se voltará a explicar mais adiante), sua relação com os trabalhos manuais pode ser comprovada com a aplicação dos padrões já mencionados (*chevrons*, “MM”, combinados com linhas sinuosas), simbólicos da Deusa-Pássaro, em instrumentos de trabalho.

Neste passo, a história da música comprova a associação desta com a agricultura. No Oriente Médio, entoavam-se cantos em honra dos deuses e para aplacá-los (ROBERTSON, STEVENS, 1980, p. 13). No sudeste asiático, o arroz era colocado em troncos ocos para ser pilado. Como os troncos eram de diferentes tamanhos e profundidades, esse método produzia sons diferentes e ritmados. Em outras palavras, música (ROBERTSON, STEVENS, 1980, p. 116).

Com o advento da domesticação de animais, o carneiro se torna objeto de culto devido à sua importância para a subsistência. Desde o Neolítico, figuras de carneiros são decoradas com *chevrons*, linhas paralelas, linhas onduladas (serpentes sinuosas), linhas triplas e motivo de redes. O carneiro é identificado como um animal sagrado para a Deusa-Pássaro e a Deusa-Serpente ao longo da Idade do Cobre e também do Bronze, na Anatólia, nas regiões banhadas pelo Mar Egeu, no sul dos Bálcãs, na Itália, e no centro, no oeste e no noroeste da Europa (GIMBUTAS, 1999, p. 75). Também há figuras em que as imagens do carneiro e da Deusa-Pássaro se fundem, representando-se o carneiro, além dos motivos geométricos já citados, com bico e olhos de coruja (GIMBUTAS, 1999, p. 78).

As linhas triplas (não necessariamente paralelas; podem formar conjuntos de três espirais, de que provavelmente se originou a triquetra), ou em múltiplos de três, parecem simbolizar a tripla (ou múltipla) substância vital que flui do corpo da Deusa-Pássaro, a Doadora da Vida, a Nutriz da Vida, o receptáculo da vida (GIMBUTAS, 1999, p. 97).

A vulva, desde o Paleolítico superior, é representada como um triângulo sobrenatural associado a símbolos da água, representando o útero cósmico da Deusa, fonte das águas da vida; como semente e broto, representando o brotar da vida; ou como uma vulva oval dilatada, como que preparada para o nascimento, representando a doação da vida (GIMBUTAS, 1999, p. 99). Esse símbolo é importante porque as primeiras figuras da Deusa entronizada a representam entre dois animais machos (felinos e, mais tarde, *kherubin*) no momento em que ela está dando à luz (GIMBUTAS, 1999, p. 70).

Afrescos e sinetes minoicos datando de 1.600 a.C. revelam que a Doadora da Vida não era apenas a deusa dos nascimentos, mas a encarnação da fertilidade da natureza. Ela é a “Rainha das Montanhas” retratada em pé sobre o topo da montanha, e também a “Senhora dos Animais”, ladeada por cães ou leões alados (GIMBUTAS, 1999, p. 109).

Quanto à serpente, não é seu corpo que é sagrado, mas a energia que emana de seu movimento sinuoso e espiralado. Essa energia transcende os limites físicos e influencia o mundo ao seu redor. Essa energia é representada por espirais, videiras, árvores em crescimento, estalagmites e por falos. A renovação periódica de sua pele e hibernação simbolizam a continuidade da vida e a ligação com o mundo inferior. Os símbolos que representam a serpente e a antropomórfica Deusa-Serpente são os mesmos associados com a água e a Deusa-Pássaro. Considerando que o carneiro é o animal sagrado associado à Deusa-Pássaro, ocorreu uma estranha combinação entre a outra face da Deusa, a Serpente, originando figuras de serpentes com chifres, serpentes com cabeça de carneiro, e a combinação dos chifres do carneiro com as espirais da cobra. Essa serpente é benévola; mesmo quando representa o aspecto mortal da Deusa, não significa que seja algo maligno, mas parte do ciclo de vida-morte-renovação (GIMBUTAS, 1999, p. 121).

A porca, por sua vez, é o animal sagrado da Deusa grávida, sendo mesmo considerada seu duplo, devido ao seu corpo arredondado ser visto como a encarnação da fertilidade (GIMBUTAS, 1999, p. 146); do mesmo modo, o ovo é associado ao útero (GIMBUTAS, 1999, p. 215), muito embora o ovo também seja associado à tumba, por analogia ao cadáver devolvido à terra, ou seja, de volta ao útero (GIMBUTAS, 1999, p. 218), que resulta na figura da “Mãe Terrível”, que não é originariamente uma entidade maléfica, mas, como vimos da analogia da tumba com o útero, é mãe que acolhe após a morte. Outros animais sagrados da Deusa são a corça (GIMBUTAS, 1999, p. 113-116), que representa o ato de dar à luz, e a urso que simboliza os cuidados da maternidade.

À parte os animais sagrados, montanhas, colinas e pedras (*omphalos*) integram a simbologia da terra como metáforas da gravidez da Deusa: a Mãe-Terra grávida

(GIMBUTAS, 1999, p. 149). *Omphalos* significa literalmente o umbigo (não nos esqueçamos da ligação do feto com a mãe pelo cordão umbilical), e simbolicamente representa o centro a partir do qual se dá a criação do mundo.

Também o pão é sagrado, como produto derivado da terra (nascimento) e símbolo de transformação: o trigo que brota da terra é colhido (morte) e transformado em pão, que alimenta a vida (GIMBUTAS, 1999, p. 147): a face da Deusa-Nutriz.

Após falarmos sobre símbolos relacionados à vida, passamos a enumerar seus opostos, ou seja, símbolos da morte: abutres, corujas (especialmente as brancas, da neve), o cuco, o falcão, a pomba, o javali, o osso seco, a Dama Branca e seu cão (GIMBUTAS, 1999, p. 187). Esta última é uma figura simétrica, por vezes de forma retangular, opondo-se desse modo às formas arredondadas da Deusa-Pássaro; é chamada de “Dama Branca” porque seu material é branco (pode ser de alabastro), simulando a palidez da morte. A Dama Branca, deusa da morte, mas também da regeneração, foi associada à figura da bruxa, analogia que permanece até hoje. Em parte, acreditamos que essa imagem resulta da derivação da Dama Branca em Mensageira da Morte, como se vê em tradições folclóricas mais ou menos disseminadas por toda Europa (GIMBUTAS, 1999, p. 209).

Importa igualmente a simbologia das garras/pés de ave de rapina em relação à Deusa-Pássaro como Deusa-Ave-de-Rapina, que recolhe os mortos. O motivo pictórico dos “pés com três dedos” está presente em utensílios como vasos e outros recipientes com forma de ampulheta (esta forma também representa a figura feminina da Deusa). Processa-se a identificação da ampulheta com o abutre, a coruja e outras Deusas-Aves-de-Rapina, ou seja, com a morte e o renascimento, pois frequentemente aparece também o motivo do triângulo, que representa a vulva. Sob esse aspecto, a ampulheta pode aparecer representada na horizontal, ou seja, em forma de borboleta (daí as superstições que envolvem esse inseto com maus augúrios) e “duplo machado”, sendo ambos uma epifania da mesma Deusa (GIMBUTAS, 1999, p. 245).

Gimbutas (1999) propõe que o estudo da mitologia leve em conta achados arqueológicos, que, para ela, constituem uma rica fonte para a reconstrução da ideologia pré-histórica. Uma das críticas que ela faz a estudos de mitologia anteriores é que a existência de culturas matricêntricas e também gilânicas (que apresentam igualdade entre homens e mulheres) foi sistematicamente posta de lado, inclusive por Georges Dumézil (1898-1986). A despeito das enormes contribuições desse filólogo para o estabelecimento da mitografia, e da mitologia como um ramo independente das ciências sociais, propondo a hipótese trifuncional das classes sociais (soberano, guerreiro e pastor-agricultor), Gimbutas (1999) considera que

Dumézil falhou ao excluir de seu trabalho as fontes arqueológicas, dissociando seu sistema de funções do sistema matrístico precedente, que possuía um panteão de deusas totalmente diferentes, e refletia uma estrutura social também diferente. De modo geral, essas deusas foram relegadas à terceira função (prosperidade ou fertilidade), mas, ao lidar com a deusa grega Atena ou a irlandesa Machas, o próprio Dumézil admitiu que as deusas eram multifuncionais, atuando nos três contextos; também admitiu que elas eram “o espinho do seu trabalho” (GIMBUTAS, 1999, p. XVIII).

Para essa autora (1999, p. 318), o choque da cultura antiga da Europa com a chegada da religiosidade indo-europeia é visível no destronamento das antigas deusas. O empobrecimento iniciado na Europa Central e Oriental gradualmente afetou toda a Europa Central. As ilhas do mar Egeu, Creta e o centro-oeste do Mediterrâneo mantiveram as tradições antigas por milhares de anos ainda, mas o cerne da civilização da deusa estava perdido.

Apesar de a hibridização com a cultura androcêntrica da religiosidade indo-europeia acabar predominando, as imagens e símbolos sagrados das antigas crenças não foram totalmente desenraizados. Em virtude de essas representações estarem profundamente implantadas na psique, podem ser vistas entre as mais persistentes na história humana. Sua desaparecimento somente poderia ser completa com o extermínio de todas as mulheres do planeta.

A autora exemplifica as transformações da Deusa a partir do prevalecimento da visão androcêntrica da religiosidade indo-europeia¹¹. Atena, uma Deusa-Pássaro da antiga tradição europeia (a Portadora da Morte, visto a coruja ser a ave que acompanha Atena), é transformada numa figura militarizada carregando um escudo e usando um elmo. Seu nascimento, como deusa da antiga tradição, deu-se por partenogênese, ou seja, sem intervenção masculina. No entanto, a visão androcêntrica e patriarcal a fez nascer da cabeça de Zeus (a mudança do nascimento partenogenético da Grande Deusa para um nascimento a partir de um deus masculino é algo realmente espantoso). A explicação de Gimbutas (1999) para isso é que Zeus era um touro (no simbolismo indo-europeu, o Deus Trovão é um touro), e o nascimento de Atena a partir da cabeça de um touro não seria nada mais do que uma reminiscência do *bucranium*, que era um simulacro do útero no simbolismo europeu antigo. A propósito desse termo: o crânio do touro com os chifres remete ao formato do útero com as trompas de Falópio; hoje, porém, *bucrânio* é um termo arquitetônico para designar a figura de

¹¹ Encontramos um interessante filme de animação mostrando a Mãe Primordial, com a apropriação e destruição pelo masculino em *God Mother*.

um crânio de touro descarnado usado para fins decorativos; na arquitetura clássica, era usado para preencher espaços no alto de colunas nos templos dóricos. Definições atuais acreditam que o *bucrânio* é uma representação simbólica do sacrifício de touros enfeitados com guirlandas (AULETE, s/d).

A grega Atena e as irlandesas Morrigan e Badb são conhecidas por aparecerem nas cenas de batalhas sob a forma de abutres, corvos ou gruas (feminino de grou), mas a partir da Idade do Bronze também sofreram transformação na figura de uma égua.

Em outro tipo de apropriação, as deusas nascidas por partenogênese, criadas por si mesmas sem a inseminação masculina, gradualmente foram assimiladas a figuras como viúvas, noivas e filhas, ao mesmo tempo em que foram erotizadas, associadas ao amor sexual, como resposta ao sistema patriarcal e patrilinear.

Nesse contexto, Hera se tornou esposa de Zeus, o qual, além disso, tinha que “seduzir” (apesar da falta de rigor histórico, o termo adequado para isso é estupro) centenas de outras deusas, ninfas e humanas a fim de poder se estabelecer. Isso representa um fenômeno que se espalhou pela Europa: a Mãe Terra foi perdendo seu poder de gerar vida vegetal sem o intercuro com o Deus Trovão ou Deus do Céu Brilhante (o aspecto primaveril do Deus Trovão).

É nesse momento que se evidencia a cisão da Grande Deusa (a Senhora dos ciclos da vida: nascimento-morte-regeneração) em Deusa Mãe (nascimento e fecundidade) e Mãe Terrível (a que devora seus filhos, a que acolhe na morte), como reporta Sicuteri (1998, p. 72-83). Ele faz referência à Hécate pré-olímpica e sua transformação na “cadela negra”, bem como sugerindo essa mesma dicotomia entre Deméter (deusa da natureza fértil e da agricultura) e sua filha Perséfone (nome que, segundo esse autor, significa *portadora da destruição*, enquanto seu correlato latino, Prosérpina, significa *a terrível*). Deméter e Hécate seriam, assim, as duas faces da Deusa.

Sicuteri também faz uma analogia entre Hécate e Selene, como senhoras da noite, e cita um fragmento de Teócrito que se refere a Selene como “(...) *fulgente rainha imortal, divina Selene, / Mene dos cornos taurinos, errante peregrina do céu, / oh luminosa que ama os cavalos...*” (SICUTERI, s/d, p. 73). E, nesse ponto, alude ao cavalo como ressonância simbólica (em certos contextos) do demônio noturno.

Em contraste com a Deusa-Pássaro (que recolhe os mortos) transformada em deusa guerreira, aquela outra, que dá nascimento e vida (o Destino ou Três Destinos), permaneceu notavelmente independente nas crenças de muitas regiões da Europa. A grega Ártemis e a irlandesa Brigit, por exemplo, não assumem nenhuma característica dos deuses masculinos

indo-europeus, nem se casam com um deus. Ao contrário, permanecem virgens, e quando aparecem juntamente com um deus masculino, não é como esposa, mas como uma divindade igualmente poderosa, a cujo nome muitas vezes se acrescenta a palavra “rainha” (GIMBUTAS, 1999, p. 318).

Mais tarde, o cristianismo associou a Deusa Mãe (como símbolo de vida e fecundidade, acolhimento e nutrição) à Virgem Maria, mas as figuras tradicionais da Grande Deusa permaneceram em contos de fadas (palavra que também pode estar relacionada com “fado”, “destino”), credices e canções de origem mitológica. Nesse aspecto, tanto a Deusa-Pássaro como A Doadora da Vida permanecem, como *fate* ou *fairy* (a acepção de “fado” a que nos referimos há pouco), ou como um pato que traz riqueza ou boa sorte (o pato, ganso ou galinha dos ovos de ouro), cisne e carneiro. Sob seu aspecto de Mãe Primordial, ela é conhecida como uma corça sobrenatural, como se vê na mitologia irlandesa, ou como urso, nas mitologias grega, báltica e eslava.

A Dama Branca, deusa da morte desde o Neolítico (porque era representada em material branco ou ao menos mais alvo, como o alabastro, por analogia à palidez da morte), é ao mesmo tempo uma coruja e uma cobra venenosa, e permanece no imaginário popular até hoje. A Deusa da Morte Regeneradora, que representa a energia vital cíclica, personificação do inverno e Mãe dos Mortos, foi transformada na bruxa, ser das trevas e da magia que a Inquisição transformou em discípula de Satanás.

Sob esse enfoque, Rose Marie Muraro (1991, p. 7-15) nos dá uma visão, não divergente, mas complementar. Segundo ela, desde os tempos mais remotos da humanidade teriam sido as mulheres as primeiras a perceber os ciclos da natureza, pois os comparavam ao próprio corpo. Assim, provavelmente foram elas que descobriram a agricultura, até que os homens inventaram o arado e sistematizaram o plantio. Também desde tempos imemoriais, as mulheres conheciam o poder medicinal das plantas; eram elas as parteiras, eram elas as cuidadoras. É desse conhecimento da natureza e da arte de curar que a Inquisição tirou a ideia da bruxa que cria poções e mata o gado alheio.

Michelet (2003, p. 13) de certo modo corrobora esse pensamento ao dizer que “o único médico do povo, durante milênios, foi a feiticeira”.

Retomando o pensamento de Marija Gimbutas, apesar de o cristianismo demonizar a Deusa e, por conseguinte, o conhecimento feminino, ela permaneceu presente na memória popular, incluindo os contos de fadas, que a autora considera ricos em motivos pré-históricos relativos à Deusa do Inverno – e nós acreditamos que essa não foi a única faceta da Deusa a ter sobrevivido na cultura popular. Apesar de ser pintada como velha e feia (por exemplo,

Frau Holla, na coletânea dos irmãos Grimm, a Ragana báltica, a Baba Yaga russa, a irlandesa Morrigan, etc.), criadora da neve e do tempo frio, ela é ao mesmo tempo a regeneradora da natureza. É ela quem traz de volta a luz do sol; uma vez por ano, ela aparece na forma de uma pomba, assegurando a fertilidade; na forma de sapo, é ela quem traz de volta para a terra a maçã vermelha, símbolo da vida, que havia caído num poço durante a colheita. Seu reino são as profundezas das montanhas e das cavernas, e por isso ela foi associada ao inferno pelo cristianismo (GIMBUTAS, 1999, p. 319-320).

Flávia Marquetti, em seu artigo *A protofiguratividade da Deusa Mãe*, citando Joseph Campbell (do qual falaremos depois) refere que, durante o Paleolítico e Neolítico, as representações masculinas eram mescladas a características animais, enquanto que as figuras femininas “apresentam duas tendências: uma naturalista, na qual estão nuas e possuem formas esteatopígeas (que exageram as características sexuais secundárias femininas, isto é, os seios, o quadril e as nádegas), e outra esquemática, ou estilizada, mas que ainda destaca os quadris largos, o triângulo púbico e os seios fartos. Contrastando com as formas masculinas, elas jamais são mascaradas ou modificadas para sugerir animais” (MARQUETTI, 2002-2003, p. 17). Marija Gimbutas, em seu livro *The Language of the Goddess* (1999), mostra-nos o contrário¹², por meio de uma profusão de imagens – praticamente o livro todo é composto de fotos com as respectivas descrições e explicações. A Deusa-Pássaro é a imagem dominante, seja na sua forma de doadora da vida, associada a aves aquáticas (e aqui nos interessam particularmente o cisne, o ganso e a grua), seja como portadora da morte, associada a aves de rapina (principalmente corujas, mas também abutres, corvos e águias).

Marquetti (2002-2003, p. 23) segue descrevendo os índices que caracterizam essas figuras como mães, por meio da elaboração de semas contextuais que deixamos de reproduzir e analisar por não ser nosso foco uma comprovação de base linguística. A despeito da inegável riqueza desse tipo de trabalho, os conceitos psicanalíticos tomados de Campbell (bem como, por exemplo, algumas descrições antropológicas tomadas de Lévêque e Treuil) lastreiam-se basicamente num caráter sexual e erótico da Deusa Mãe, numa dependência do masculino que, antes do Neolítico, segundo Gimbutas (1999) não existia. Além disso, toma-se por base um processo reverso, que parte de mitologias posteriores como fonte de comparação para chegar às representações da Deusa (MARQUETTI, 2002-2003, p. 28) na pré-história.

¹² Embora não pertença ao acervo de imagens do livro *The Language of the Goddess*, de Marija Gimbutas, o filme de animação *The Birth of YHWH* (1987) é uma síntese da cisão da deusa e a tomada de seu poder pelo deus masculino.

A respeito das ideias de Campbell, cuja obra também não temos a pretensão de criticar, há que se destacar a ênfase ao masculino, o que não causa espanto, na medida em que as sociedades do mundo, salvo raras exceções, são patriarcais e androcêntricas, especialmente a ocidental. Nesse ponto, devemos muito à predominância do pensamento greco-romano. De fato, não é nossa intenção rever sob uma perspectiva feminista todas as obras que influenciaram o pensamento filosófico do mundo moderno. Apenas contrapomos as ideias androcêntricas de Campbell às matricêntricas de Gimbutas. Mas é preciso refletir sobre que, até poucas décadas atrás, o pensamento ocidental tem sido influenciado por obras escritas predominantemente por homens, sob uma perspectiva masculina, e assim cremos ser importante olhar para elas sob novos ângulos.

Campbell, ao ser indagado se apenas homens são heróis, exemplifica a existência de heroínas usando a cultura asteca; refere que esta possui muitos céus, para onde vão os espíritos de acordo com a morte que tenham; o céu para onde vão os guerreiros mortos em batalha é o mesmo das mulheres mortas no parto (1999, p. 132). Vê-se que, para ele, o heroísmo da mulher se relaciona com a maternidade. Bastaria pensar na *onna-bugeisha* (WIKIPÉDIA, s/d), guerreira japonesa equiparável ao samurai, para contestar essa afirmação.

Neste mesmo sentido, Gimbutas (1999) tem razão sobre o auxílio da arqueologia para as outras ciências sociais. De um lado, novas descobertas lançam luz sobre conceitos antes estabelecidos, que hoje são necessariamente revistos. Para citar alguns exemplos, acreditava-se que uma determinada tumba viking pertencesse a um guerreiro homem, o que foi presumido por pesquisadores homens, que, segundo o arqueólogo Davide Zori, da Universidade Baylor (DNA REVELA QUE FAMOSO GUERREIRO VIKING ERA NA VERDADE UMA GUERREIRA, 2017.), sempre analisaram suas descobertas a partir do modelo social vigente a respeito dos papéis dos gêneros. A afirmação de que se tratava de um guerreiro homem se manteve a despeito de textos antigos atestarem a existência de mulheres guerreiras. Davide Zori cita como exemplos um texto irlandês do século X da nossa era, que conta a história de Inghen Ruaidh (“Garota Vermelha”), que teria liderado uma esquadra viking até a Irlanda. O mesmo cientista menciona sagas vikings nas quais mulheres, chamadas de “donzelas-de-escudo”, lutam lado a lado com os homens, como na *Saga dos Volsungos*, do século XIII. Essa presunção vigorou por décadas (IMPORTANTE GUERREIRO VIKING ERA VA VERDADE UMA MULHER, 2017), desde o final da década de 1880, quando a ossada foi chamada de “Guerreiro Bika”, até que uma mulher, Anna Kjellström, bioarqueóloga, descobriu tratar-se de uma guerreira mulher, a partir de novos estudos, primeiramente dos ossos da mandíbula e dos quadris, tendo apresentado seus resultados numa

conferência em 2014, publicada em 2016, mas que não receberam muita atenção. Depois dela, Charlotte Hedenstierna-Jonson retomou a pesquisa para fazer uma análise de DNA: o mitocondrial, que só se transmite na linhagem feminina (de mãe para filha), e o nuclear, que permite determinar o sexo biológico. Em seus estudos, não aparece o cromossomo Y, designativo do sexo masculino. Mesmo com essas evidências científicas, alguns periódicos (MULHERES VIKINGS TAMBÉM ERAM GUERREIRAS, APONTA EXAME DE DNA, 2017) insistem em que se trata de meras “pistas” de que mulheres “talvez tenham” lutado como guerreiras ao lado dos homens.

Há outras descobertas arqueológicas que encontraram evidências de mulheres guerreiras também na China, na Rússia e na Mongólia²⁷.

Por isso acreditamos que muitos conceitos, tanto nos campos da psicanálise como da própria literatura, poderiam beneficiar-se de uma revisão com base na arqueologia e nas ciências a ela aplicadas.

Voltando à visão do feminino sob o prisma da maternidade e da emotividade, Campbell afirma que os mitos relativos à Grande Deusa ensinam a ter *compaixão* (1999, p. 175); e também que parte da trajetória do herói é a busca da identificação com o pai, na medida em que os mitos relacionados com a Deusa muitas vezes envolvem o desconhecimento do pai, ou sua morte (CAMPBELL, p. 176). E continua dizendo que o feminino representa aquilo que, nos termos de Kant, chamamos de “formas da sensibilidade” (CAMPBELL, p. 178).

Essas alusões perpetuam a imagem do feminino vinculado exclusivamente à maternidade real, concreta, mesmo em termos psicanalíticos, enquanto que a figura da Deusa remete à maternidade simbólica, como fonte geradora de vida e de sua manutenção, bem como à regeneração ou transformação após a morte.

É claro que a existência de exceções acaba por confirmar as regras, ou, no caso, os parâmetros de uma teoria. Mas, como dissemos ao mencionar recentes descobertas arqueológicas, há que ponderar sobre quais bases esses parâmetros foram estabelecidos. A partir do momento em que os exemplos estudados integram culturas androcêntricas, essa será a visão predominante.

Campbell (1999, p. 47) e Gimbutas (1999), porém, concordam que a serpente e, por analogia ao seu movimento, os desenhos sinuosos simbolizam a água como fonte de energia vital. Relembramos aqui o que foi dito sobre não ser o corpo da cobra que traduz a ideia de regeneração, mas a energia liberada por seus movimentos. E também coincidem em que a

demonização da serpente e da mulher ocorreu a partir da difusão do pensamento judaico-cristão (CAMPBELL, 1999, p. 49).

Contudo, em referência à continuação do culto à Grande Deusa por meio de sua assimilação com a Virgem Maria, ao ser questionado sobre o fato de que os motivos e temas desse culto são dominados por homens, sacerdotes e bispos, sempre excluindo as mulheres, Campbell (1999) responde citando a existência de santas e de personagens históricos como Hildegarde de Bingen e Eleonora de Aquitânia (1999, p. 181). Isso não responde à questão relacionada ao controle exercido pelo masculino nas igrejas cristãs, e não apenas com relação ao culto da Virgem. Ao citar figuras femininas de exceção, confirma-se a regra.

No que tange à simbologia da pomba, Campbell (1999) afirma que é praticamente universal sua associação com o espírito, tal como o Espírito Santo para o cristianismo. No entanto, ao ser questionado sobre a associação dessa ave com a Mãe Sagrada, ele responde que é a mãe sagrada enquanto *grávida do espírito* (1999, p. 188, grifos nossos). Vemos nessa afirmação mais uma divergência com relação ao pensamento de Gimbutas (1999) e suas fontes arqueológicas que associam a Deusa-Pássaro à pomba, na sua faceta de doadora da vida e da luz após o inverno – vida concreta, e não ainda o conceito abstrato do espírito.

Sobre a predominância do masculino na descrição da trajetória do herói, falaremos no capítulo referente ao enclausuramento, engolimento e metamorfoses.

No que diz respeito ao aspecto dual da Grande Deusa, ou Deusa-Pássaro, entre suas representações posteriores podemos citar a deusa Namu-Nammu-Namma-Ishtar-Inanna-Astaroth-Astarte (Astarteia), das tradições mesopotâmicas e judaicas pré-monoteísmo, a deusa egípcia Ísis, e algumas reminiscências em deusas gregas.

Namu, Nammu ou Namma era a deusa primordial dos sumérios, correspondendo à Tiamat babilônica; foi a mãe do Céu e da Terra; uma de suas filhas, Ereshkigal, é a grande senhora do submundo, juíza das almas dos mortos. Ereshkigal é irmã de Inanna-Ishtar, deusa do amor e da fecundidade. Ambas revelam, já, a dualidade da Grande Deusa, em que Inanna contém a face da doadora da vida, enquanto Ereshkigal é a que recebe os mortos, associando-se à Perséfone dos gregos e Prosérpina dos romanos.

Uma imagem em relevo (WIKIPÉDIA, 2010) frequentemente referida como sendo de Ereshkigal é duvidosa, pois arqueólogos e outros cientistas ainda não chegaram a um consenso sobre se os atributos componentes da figura da deusa pertencem a Ereshkigal, à sua irmã Inanna-Ishtar, ou mesmo à sua mãe, Namu. Nessa imagem, a deusa é alada, possui pés em forma de garras de aves de rapina assentados sobre o dorso de dois leões, ladeada por duas corujas, sobre uma base que representa uma montanha estilizada (o que se infere pelos traços

decorativos na parte inferior da imagem); traz ainda, na cabeça, um adereço ou coroa em forma de serpentes, e em cada uma das mãos carrega um fuso e um círculo.

De acordo com o que nos mostrou Gimbutas (1999), todos esses detalhes são atributos da Grande Deusa ou Deusa-Pássaro, cuja natureza, como já repetimos, é dual. Por isso a imagem pode ser de Namu, divindade primordial que deu origem a todas as coisas; pode ser Inanna-Ishtar, representativa da fecundidade; e também pode ser Ereschkigal, na medida em que as corujas também simbolizam o aspecto da Deusa ligado à morte. Há também quem acredite que possa tratar-se de Lilith, hipótese que não nos cabe nem acolher, nem desacreditar (MARK, 2014).

A Astaroth dos filisteus e a Astarte (ou Astarteia) dos fenícios, ou a Asherah¹³ dos hebreus ainda não monoteístas, são nomes dados à divindade feminina associada à Árvore da Vida; porém, essas divindades já pertencem a um período em que a Deusa passou a ser a esposa do Deus masculino, com quem teve um filho (CAMPBELL, 1999, p. 195-216), ou se assemelham à porção feminina do deus andrógino.

Segundo Francesca Stavrakopoulou, arqueóloga com doutorado em Oxford e professora do Departamento de Teologia e Religião da Universidade de Exeter, na Inglaterra, Asherah, a Esposa de Javé, era representada no Templo como uma árvore – a Árvore da Vida.

Segundo os estudos dessa cientista, quando os hebreus se tornaram monoteístas, era preciso desfazer-se da porção feminina de Javé, ou sua esposa, e assim foi realizada uma cerimônia para queimar a árvore simbólica e banir Asherah (SUPOSTA ESPOSA DE DEUS TERIA SIDO RISCADA DA HISTÓRIA DA BÍBLIA, AFIRMAM PESQUISADORES, s/d)

Com referência ao mundo grego, Grimal (1987, pág. 26) destaca que “(...) o Caos engendraria a Noite, a qual, por sua vez, daria nascimento ao Éter, que é a luz brilhante, o fogo mais puro, e ao Dia, que ilumina os mortais. Mas, qualquer que seja a variante, é sempre Eros o animador e o elemento motor do universo em seus inícios”.

Nix é, ao mesmo tempo, “personificação e deusa da Noite, filha do Caos na *Teogonia* hesiódica” (GRIMAL, 2005, págs. 332-333). Ela se origina de um Vazio que, ao contrário do conceito físico e científico, “é inteiramente potência e ‘matriz’ do mundo” (GRIMAL, 1987, pág. 25).

A despeito da visão androcêntrica da mitologia grega, Nix, a Noite, é uma Grande Mãe Primordial, aquela que dá vida por si mesma, sem a participação do elemento masculino, visto que Érebo, seu irmão gêmeo, é também escuridão: Nix é a escuridão dos espaços,

¹³ Asherah, a esposa de Javé.

enquanto Érebo é a escuridão do submundo. Segundo Commelin (s. d., pág. 21), ela é a mais antiga das divindades, muitas vezes representada com asas de morcego ou acompanhada de dois mochos (idem, idem), o que entendemos como resquícios das figurações da Deusa-Pássaro nascida por partenogênese, visto que o Caos, o Vazio, era uma potência fecunda, mas não propriamente um deus masculino.

Gaia ou Geia, a Terra, mãe universal de todos os seres, nasceu logo depois do Caos (GRIMAL, 2005, p. 182) e antes de Eros, o Amor (COMMELIN, s.d., p. 24), mas a referência a que ela é a Grande Mãe dos deuses, além da aproximação com a fecundidade da Mãe Terra, como seu próprio nome revela, sugere-nos que ela reflita apenas o lado de doadora da vida da Grande Deusa. Interessa-nos, porém, o fato de que ela também é chamada de Cibele, em razão do mito de Agdístis, de que trataremos quando falarmos da simbologia da montanha. Cibele, porém, também designa Reia, esposa de Cronos/Saturno, também ela chamada de Grande Mãe e Mãe dos Deuses.

GRIMAL (2005, p. 405), alude a que Reia, uma titânide filha de Urano e Geia, foi assimilada a Cibele, uma antiga divindade da Terra, na época romana. Tal assimilação talvez derive de um equívoco: Reia é a Mãe dos Deuses, enquanto Cibele, oriunda da Ásia Menor, é a própria Terra.

Ainda que a associação entre Reia e Cibele derive de algum equívoco, seu culto remete à Deusa-Pássaro, pois nele se sacrificava uma porca (animal sagrado da Deusa-Pássaro por sua fertilidade), um touro (representação simbólica do útero com as trompas de Falópio, como nos diz Marija Gimbutas) ou uma cabra (talvez equivalendo ao carneiro, também mencionado por Gimbutas). O buxo, usado para fazer flautas (outra menção de Gimbutas, sobre ter sido a Deusa-Pássaro quem ensinou a humanidade a construir instrumentos musicais), e o pinheiro (dedicado a Átis, sobre o qual falaremos ao tratarmos da montanha) são árvores consagradas a Cibele ou Reia (COMMELIN, s.d., p. 28).

Hera, deusa do matrimônio e da fecundidade, irmã e esposa de Zeus, ganhou de Geia, como presente de casamento, pomos de ouro que mandou plantar em seu jardim, que ficava no ocidente (poente), guardado pelas Hespérides. Esse jardim ficou conhecido como Jardim dos Imortais, e os pomos de ouro da imortalidade eram protegidos por vários monstros, entre eles um terrível dragão, filho de Fórcis e Ceto, e também por Ladão, um dragão de cem cabeças, filho de Tífon e Equidna. Esse mito grego se relaciona ao mito chinês de Xi Wangmu, a Grande Mãe do Ocidente ou Rainha-Mãe do Ocidente, em cujo jardim crescia um pessegueiro, cujos frutos mantinham a imortalidade dos deuses – e esses pêssegos foram roubados pelo Rei-Macaco: Sun Wukong em chinês, Son O-Gong em coreano, Son

Goku em japonês. O pessegueiro da Rainha-Mãe Xi Wangmu, e ela própria, talvez sejam uma derivação do mito de Hera e seu Jardim da Imortalidade, visto que a deusa chinesa se tornou popular por volta do século II a.C., em razão de rotas de comércio – a Rota da Seda (PARESSOL, s/d, p. 3). Retomaremos ambas as deusas ao falarmos da simbologia da árvore.

Por ora, feitas essas comparações, voltamos à faceta da Deusa como Mãe Terrível, dada sua identificação posterior com a bruxa e todos os aspectos maléficos atribuídos ao feminino, de que Lilith, associada à Árvore do Éden, tornou-se o principal exemplo.

Lilith, a primeira mulher de Adão antes de Eva, foi banida do Livro do Gênesis da bíblia judaica por não se submeter ao masculino, por ser rebelde e desobediente. Mas seu apagamento não foi completo. Koltuv (1997) encontrou referências a ela em outros escritos, principalmente no *Zohar* (Livro do Esplendor), e mesmo em outras passagens da bíblia.

O trabalho de Koltuv (1997) é de cunho psicanalítico, analisando na imagem de Lilith, a mulher primordial, as transformações do feminino do ponto de vista da rejeição e da rebeldia. A rejeição se opera no plano social e individual: a demonização da sexualidade feminina pela sociedade patriarcal, e também a rejeição, pela própria mulher, de suas características, de sua independência, num processo de culpabilização e tentativa de adaptação. A autora assemelha Lilith, porém, ao processo inverso, em que a mulher finalmente alcança o conhecimento de si mesma e se rebela.

O que nos interessa neste momento, porém, é a abordagem dessa autora sobre a cisão das duas facetas da Deusa, a partir da mesma ruptura existente entre Lilith e Eva, e entre Lilith e a Shekhina (ou Asherah), a esposa de Javé antes de os hebreus se tornarem monoteístas.

Os autores do *Zohar* (o Livro do Esplendor), obra cabalística do século XIII, são homens preocupados com alertar outros homens contra os poderes de Lilith, havendo referências a amuletos, datados do século VI, destinados a prendê-la (KOLTUV, 1997, p. 9).

O Talmud (a autora usa uma versão hebraica e inglesa de *The Babylonian Talmud*, organizada pelo Rabi I. Epstein e publicada pela Socino Press, Londres, em 1978), descreve Lilith como um demônio feminino noturno (súcubo), com aspecto humano, longos cabelos, mas também com asas, que causa sonhos eróticos nos humanos a fim de obter a energia vital de seu sêmen.

Segundo a autora (KOLTUV, 1997, p. 13) Lilith está presente nas mitologias suméria, babilônia, assíria, cananeia, persa, hebraica, árabe e teutônica. No século VIII a.C., na Síria, foi associada a Lamashtu, a bruxa devoradora de crianças. Também era associada à serpente,

ao cão, ao asno e à coruja; dois desses elementos, a serpente e a coruja, como vimos, são representações das faces da Grande Deusa desde o Paleolítico.

Koltuv (1997, p. 23) menciona a existência da Shekhina, o aspecto feminino de Deus, que nele habita – o que nos remete ao deus andrógino aludido por Campbell (1999, p. 211), no plano superior, divino, enquanto que no plano terreno a dupla era Samael, o demônio, e Lilith, nele contida.

Lilith é apresentada no Zohar como “a primitiva energia feminina que se torna separada tanto de Adão como de Eva”, mas surgida da metade de Adão, que foi serrado ao meio pelo deus criador, originando a cisão do masculino e do feminino (KOLTUV, 1997, p. 26). A autora associa Lilith às forças da sexualidade, do nascimento, da vida e da morte, do mágico ciclo da vida, que eram originariamente governados pela Deusa. Com o advento do patriarcado, o poder de vida e morte tornou-se uma prerrogativa do deus masculino, enquanto a sexualidade e a mágica foram separadas da procriação e da maternidade – o deus masculino torna-se uno, enquanto a Deusa é separada em duas (KOLTUV, 1997, p. 27).

Uma referência interessante colacionada por Koltuv (1997, p. 42-43) é o relato de um conto “encontrado numa tabuleta suméria do terceiro milênio” (*sic*), que na verdade é parte da Epopeia de Gilgamesh:

Havia uma vez uma árvore-huluppu, talvez um salgueiro; ela foi plantada, nos primórdios do tempo, nas margens do Eufrates. [...] Em sua base, a serpente ‘que desconhece qualquer encanto’ [que não pode ser enfeitada ou enganada] construiu seu ninho. Em sua copa, o pássaro Zu – criatura mitológica que às vezes fomenta o mal- depositou seus filhotes. No meio, Lilith, a jovem da desolação, construiu sua casa. [...] Então Gilgamesh, o grande herói sumério, vestiu sua armadura, que pesava cinquenta minas – aproximadamente cinquenta libras- e com seu ‘machado da estrada’, de sete talentos e sete minas de peso, - cerca de quatrocentas libras-, matou, na base da árvore, a serpente ‘que desconhece qualquer encanto’. Ao ver isso, o pássaro Zu fugiu com seus filhotes para a montanha, e Lilith desfez sua casa, fugindo para as regiões desérticas que estava acostumada a frequentar.”¹⁴

Koltuv (1997) utiliza esse trecho da Epopeia de Gilgamesh para exemplificar que “a mulher vive a fuga de Lilith através da violenta raiva com que se recusa a se submeter a um arrogante poder masculino, como se tal submissão fosse lógica, escolhendo, em vez disso, o

¹⁴ Encontramos uma versão ligeiramente diferente e, para nós, mais inteligível do mesmo texto em: *Lilith, Inanna et l'Arbre Huluppu dans l'Épopée de Gilgamesh* (2017). Esta versão bilíngue (inglês-francês) nos interessou muito, na medida em que se encontram os principais elementos da Deusa: o pássaro e a serpente (as duas facetas da deusa) e a árvore, que só começa a crescer quando a serpente faz o ninho em suas raízes, o pássaro coloca seus filhotes na copa, e Lilith faz sua casa no meio do tronco. Colacionamos também um pequeno dicionário online contendo alguns termos relacionados com a mitologia suméria (Mitologia Babilônica e Mesopotâmia, 2011).

desolado deserto e a companhia dos demônios” (KOLTUV, 1997, p. 42). E prossegue comparando a condição feminina com o rapto de Perséfone e o abandono de Psiquê por Eros.

Referindo-se aos mitos da permanência de Lilith no deserto como “energia ígnea, violenta, demoníaca, dupla e copuladora”, Koltuv reporta que os autores antigos distinguiam duas Liliths, uma grande (uma avó devassa) e outra pequena (a moça). Também menciona disputas entre a Lilith Mãe (a Avó) e a Lilith Filha (a Moça) (KOLTUV, 1997, p. 53).

Distingue a Lilith Sedutora - a Serpente Tortuosa, a Mulher Estrangeira, a Fêmea Impura, o demônio alado noturno, sedutor e mortal, súcubo e vampiro (KOLTUV, 1997, p. 60-69), que não podia mais copular com seu marido demoníaco (correspondente ao mito talmúdico de que Deus castrou o Leviatã macho para que este não pudesse se reproduzir e, assim, destruir a Terra) e tenta seduzir Adão (KOLTUV, 1997, p. 61).

Dessa descrição decorre, por consequência, a demonização das “filhas de Eva”, devendo o homem se precaver dessa “Lilith sedutora” (KOLTUV, 1997, p. 83) e “assassina de crianças” (KOLTUV, 1997, p. 102); para Koltuv (1997), entre outros autores, dessa última associação derivam a Lâmia e Baba Yaga.

Como formas de aprisionar o poder de Lilith, Koltuv (1997) cita o uso de um vaso invertido (KOLTUV, 1997, p. 115), que para nós é uma assimilação com o útero, mas o vaso nessa posição não pode conter a água da vida; amuletos de ferro (crença tradicional de que o ferro pode conter demônios); fórmulas mágicas (KOLTUV, 1997, p. 117).

A Shekhina, por sua vez, é a esposa do deus andrógino, o seu aspecto feminino, do qual ele se divorciou, assim como a metade de Adão era Lilith, até esta se rebelar. Essa dualidade reflete as proposições de que “o Macroprosopo é igual ao Microprosopo” (o criador se manifesta na sua criatura, o divino se manifesta no terreno), “o que está acima é igual ao que está embaixo”, “assim na Terra como no Céu”, em que a ordem estabelecida está em equilíbrio. A separação entre Shekhina e Javé, no plano divino, equilibra-se pela separação entre Lilith e Adão. A diferença é que a Shekhina se submete à separação, enquanto que Lilith se separa por não querer se submeter (KOLTUV, 1997, p. 142).

Segundo Koltuv, esse afastamento da Shekhina ocorre quando os hebreus se tornam monoteístas (KOLTUV, 1997, p. 142-143). Até então, adoravam ídolos de Asherah e Astarteia, cuja representação era uma árvore, a Árvore da Vida (que já citamos ao falar da evolução da Grande Deusa). A Shekhina e Lilith são aspectos do “eu feminino”: Lilith é a *sephira* inferior, ligada ao mundo material (*Malkut*, o Reino), enquanto a Shekhina é a *sephira* divina, superior (*Kether*, a Coroa) (KOLTUV, 1997, p. 143).

Convém aqui fazer uma ressalva, de que a palavra *shekhina* possa não ser o nome da porção feminina de deus, significando antes a sua *presença* ou *manifestação*. O fato de os hebreus pré-monoteísmo adorarem a Deusa sob os nomes de Asherah e Astarteia pode ser um indicativo dessa possibilidade.

Koltuv nos faz atentar para o fato de que tanto Lilith quanto a Shekhina são formas do “eu feminino” órfãs de mãe (KOLTUV, 1997, p. 143), exatamente como a Grande Deusa, auto-gerada, a que nasceu de si mesma, fazendo crer que Lilith e Shekhina sejam derivações da Deusa que permaneceram após o prevalecimento do patriarcado.

Para Koltuv, Lilith manteve, da Grande Deusa, o aspecto cíclico de vida, morte e renascimento, o lado instintivo da sexualidade natural, enquanto a Shekhina foi idealizada e espiritualizada na Virgem (KOLTUV, 1997, p. 147).

Voltando ao estudo de Gimbutas (1999), quer-nos parecer que somente Lilith seria uma sobrevivência da Grande Deusa após as sociedades patriarcais introduzirem o culto de deuses masculinos, consortes e filhos da Deusa, que com eles passou a dividir o governo dos ciclos cósmicos e terrestres, até ser destronada pelo deus único do monoteísmo. A Shekhina, dessa forma, parece-nos mais próxima de Eva, submetendo-se à vontade de sua porção masculina e guardando somente as características da maternidade, ou fecundidade voltada para a procriação.

Esse nosso entendimento é corroborado pelas descrições de Lilith como um “demônio alado”, sendo associada à serpente (A DEUSA E A SERPENTE, s/d) e à coruja (os dois aspectos primordiais da Deusa-Pássaro), mas também à árvore, como se vê do trecho transcrito da Epopeia de Gilgamesh, em que Lilith mora no meio da árvore, em cujas raízes mora a serpente “que não pode ser enfeitada”, e em cuja copa vive um pássaro.

Podemos encontrar outras manifestações da dualidade da Grande Deusa como doadora de vida e acolhedora na morte na deusa hindu Kali (SCHULBERG, 1979, p. 182), cujo corpo é coberto de cobras, e tanto possui a face amorosa e fecunda como a da destruição. Sua natureza, contudo, não é malévola, na medida em que a morte é necessária e faz parte dos ciclos da natureza, e ela concede aos seus devotos uma morte sem sofrimento. A face da Mãe Terrível também se encontra na irlandesa Sheela-na-Gig (FREITAG, 2004, p. 4), na asteca Tlaltecuhli (GARCÍA, 2018, p. 303), e na Grande Mãe iorubá, ou Mãe da Vagina (GOMES, 2015), três divindades associadas à destruição e à morte, representadas com as mesmas características básicas. A primeira, Sheela-na-Gig (FREITAG, 2004, p. 5), com a metade inferior do corpo dominada por uma vulva de grandes proporções, que ela mantém aberta com as mãos – as mãos e pés dessa divindade têm garras-, enquanto a parte superior de seu corpo é

cadavérica, numa alusão à morte; a deusa asteca Tlaltecuhтли também é representada com uma vulva enorme, tal como a deusa irlandesa, porém tem o corpo de um crocodilo ou jacaré. Ambas mostram garras e dentes afiados, o que conduziu à ideia de que elas “devoram seus filhos”, tal como a terra decompõe os mortos. A Grande Mãe da Vagina da tradição iorubá, a despeito de apresentar basicamente as mesmas características, não é vista exatamente como uma Mãe Terrível, mas como a senhora suprema, à qual se deve respeito, regente dos ciclos de vida e morte.

Por fim, mencionaremos a Baba Yaga, da tradição russa. Essa personagem frequente no folclore russo nem sempre é apresentada como bruxa. Ao contrário, é ligada à natureza, sempre encontrada em bosques e florestas, vivendo numa cabana de madeira que se move com pés de galinha e gira incessantemente. A Baba Yaga não é boa nem má: ela auxilia a quem merece, e castiga a quem não tiver o coração puro.

Para encerrar o capítulo, a despeito de a Igreja Católica ter exercido um papel essencial na criação da figura da bruxa, a tradição popular não atribuía um caráter maléfico a figuras femininas como a própria Baba Yaga, a Melusina, a Rusalka e outras. Isso só ocorreu a partir do século XIX, talvez em função da moral vitoriana, mas é um fenômeno que, neste trabalho, não temos como analisar. Em primeiro lugar, seria necessário fazer um levantamento de outros tipos de textos, para uma avaliação comparativa de índole antropológica e/ou sociológica; em segundo lugar, figuras femininas que não correspondem aos nossos parâmetros de pesquisa, ou seja, que não estejam associadas a asas, montanhas, árvores, frutos, felinos, dragões e serpentes deverão aguardar seu momento.

3.2. A mulher e as asas

Haja vista que, seguindo as noções expostas por Marija Gimbutas (1999), a Grande Deusa primordial era a Deusa-Pássaro, começaremos nossas comparações com a tradição oriental – japonesa, coreana, chinesa. Também trataremos dos entrelaçamentos e derivações das narrativas aqui resumidas, para tentar traçar um caminho até a princesa da montanha. Faremos o mesmo com alguns contos da tradição russa, que envolvem a Princesa Cisne.

3.2.1. A tradição oriental, entrelaçamentos e derivações

Segundo Abreu (2016, p. 4-8), os séculos IX a XI foram o período de florescimento da literatura japonesa, com a escritura de diversos tipos de narrativas e poemas. Como os mitos relacionados com as origens da família imperial eram considerados *história*, os *monogatari*, em contrapartida, são considerados essencialmente ficcionais (idem, pág. 11). Tendo em vista o período apontado por esse autor como do registro escrito das primeiras obras-primas da literatura japonesa, pode-se considerar que os *monogatari*, em sua forma oral, são anteriores ao século IX.

Como dissemos na introdução a este trabalho, chamamos estes textos genericamente de narrativas porque, nas suas fontes, ora são chamados de contos de fadas, ora de lendas, além de que alguns deles, dado seu caráter de ensinamento moral e/ou religioso, assemelham-se a parábolas. Além disso, buscamos referências no teatro Nô, ao qual Pound (2008) se refere como uma das maiores artes do mundo, e muito possivelmente uma das mais profundas (2008, p. 3). Ao falar sobre a natureza e a antiguidade do Nô, Pound diz que, no século VIII da nossa era, foi instituída na corte japonesa a cerimônia do chá, e o teatro “para ouvir o incenso”. Por essa expressão, explica Pound (2008), traduz-se o teatro Nô como “a arte da alusão, ou o amor pela alusão através da arte” (idem, pág. 4). Ao contrário da visão de mundo ocidental, o teatro Nô – especialmente o “Nô dos Espíritos” – não se baseia na ação, ou seja, num movimento de tensão-clímax-resolução da tensão; antes, a tensão é psicológica, espiritual, moral, como na peça *Tsunemasa* (POUND, 2008, p. 54-47), em que o monge expressa a tensão ao perguntar-se: “Se tu és espírito, quem és?”, e o espírito de *Tsunemasa* diz, ao final: “Meu rosto é uma face pesarosa; apaga as luzes se tu me vês” (tradução nossa). As situações dramáticas do Nô, assim, talvez pareçam sutis e frágeis demais para o pensamento ocidental, mas são profundamente intensas.

Assim, os textos orientais que escolhemos não têm exatamente as mesmas características dos ocidentais; sua seleção se pautou pela presença daquele conjunto de elementos que podem demonstrar nossa hipótese, de que a figura da princesa na montanha não era um ser destituído de vontade própria, de poder e de autoridade.

Nas narrativas orientais que localizamos, as donzelas celestiais usam mantos de plumas para se locomoverem entre o Céu e a Terra, o que vemos como uma permanência da figura da Deusa-Pássaro, na medida em que as mulheres celestiais, sejam deusas ou divindades menores (princesas ou donzelas celestiais), podem assumir a forma de aves aquáticas, especialmente a grua. A propósito, o grou é a ave-símbolo do Japão, embora

costumeiramente a palavra *tsuru* seja traduzida como *cegonha*. As jovens princesas do Céu (coreanas) e as *tennyô* (japonesas) são associadas às fases da Lua e ao ciclo das estações do ano; assim, vemo-las associadas ao aspecto da Deusa-Pássaro como doadora da vida, responsável pela fecundidade da natureza, e como nutriz, ou provedora do alimento.

Como veremos nos resumos das narrativas, além do uso das plumas (nos seus mantos, aos quais por vezes as donzelas celestiais se referem como *asas*) e do poder de se transformarem em aves aquáticas (a grua; cremos que a tradução como *cegonha* se deva a uma questão de eufonia), muitas vezes as donzelas celestiais aparecem ligadas à água e a montanhas. Na peça *Nô Hagoromo* (POUND, FENOLLOSA, 2008, p. 98-104), que se passa à beira-mar (portanto, a água está presente), o gradual desvanecimento da donzela celestial é comparado a uma montanha sendo encoberta pela neblina; numa das versões da coreana *A montanha encantada* (*Kumgangsán*, a Montanha Diamante ou Montanha de Diamante), as oito filhas do Imperador do Céu vêm banhar-se nos oito lagos da montanha quando é noite de lua cheia.

Também ocorre o motivo da árvore: a japonesa *Kaguya Himê*, a Princesa Cintilante (Anexo I), além de ser filha da Lua, não deseja casar-se com um homem humano, e por isso impõe provas aos seus cinco pretendentes. A prova estabelecida para um deles é trazer um galho da árvore de ouro, com folhas de prata e frutos de pérolas, que cresce no *Horai-Yamá* (Monte Horai), montanha mítica relacionada tanto com o *Fuji-Yamá* (Monte Fuji) como com o chinês *Peng Lai* (a Ilha dos Imortais).

Já mencionamos, ao falar da montanha, uma das lendas sobre o guerreiro, músico e poeta Tsunemasa, que encontra em Chikubushima uma ilha encantada, em cujo centro há uma montanha de cristal, também associada ao Monte Horai, na qual vive a deusa Benzaiten (WATSKY, 2004). Ele faz uma oferenda à deusa, para obter desta um augúrio: escreve um poema que ele mesmo põe em música, tocando em seu *biwa* (instrumento aparentado com o alaúde) em honra da deusa. Durante a execução, a lua aparece em seu esplendor, o que é interpretado por Tsunemasa como um bom presságio.

Um dos mais conhecidos e apreciados contos tradicionais do Japão é *Hagoromo* (Anexo I), *O manto de plumas*, em que, perto do alvorecer, um pescador encontra na praia um rico manto de plumas. Pensa em levá-lo para casa, pois é um objeto raro e caro. No entanto, uma *tennyô* (donzela celestial) que havia descido à Terra para banhar-se o reclama, pois sem ele não pode voltar para o Céu, sua morada. O pescador, desapontado, pede a ela para lhe dar algo em troca: mostrar-lhe como dançam os seres celestiais (*tennin*). Ela diz que, sem o manto, não pode atender ao pedido dele. Ele, desconfiado, replica que, se devolver o manto,

ela irá embora e não fará a dança, ao que ela responde: “Truques e mentiras são atitudes humanas, não dos seres celestiais”. Ele, envergonhado, entrega o manto à donzela, que o veste e dança delicadamente, enquanto levanta voo e desaparece entre as nuvens.

O manto de plumas é o meio pelo qual as deusas e donzelas celestiais da tradição xintô se locomovem entre o Céu e a Terra. Na peça *Hagoromo* do teatro Nô (POUND, FENOLLOSA, 1959, págs. 98-104), o coro explica que a dança feita pela *tennyô* simboliza as fases da lua; no final, a *tennyô* desaparece como uma montanha ao ser coberta pela neblina. O coro final sugere a natureza divina do Nô, por meio da dança; ao falar das cores dos mantos, associa o azul do céu ao fim do inverno, mudando para verde a fim de indicar a aproximação da primavera; e termina associando a donzela à lua, que desaparece ao amanhecer.

Hagoromo encontra reflexos no conto coreano *A montanha encantada* (ver filme *Enchanted Mountain*) em que um jovem camponês salva a vida de um animal da floresta, que em agradecimento lhe diz para roubar o manto de plumas da filha mais nova do Imperador do Céu, quando ela e as outras sete irmãs, todas absolutamente idênticas, vêm banhar-se nos oito lagos da Montanha *Kumgang* (Montanha de Diamante). O jovem assim faz. Quando as sete donzelas celestiais mais velhas vestem outra vez seus mantos de plumas e voltam para o palácio do Imperador do Céu, a caçula começa a chorar, pois, sem as suas asas (o seu manto de plumas), foi deixada para trás. O rapaz se aproxima cuidadosamente, e oferece ajuda à princesa.

Leva-a para a casa onde vive com sua mãe. Conforme o tempo vai passando, a moça se afeiçoa à mãe do camponês, aprende as tarefas humanas, e acaba aceitando casar-se com o jovem. Porém, quando descobre ter sido enganada, ela o abandona e tristemente retorna para o Céu.

Em outras versões desse conto, o jovem casal tem dois filhos, que a princesa celestial leva consigo ao partir. Num filme de animação, a princesa fica em dúvida sobre retornar ou não, mas acaba sendo levada por um general do Imperador do Céu, que a mandara buscar. O jovem camponês decide ir buscá-la; encontra um meio de chegar ao Céu, mas o Imperador manda contra ele perigos mortais (entre eles, um dragão), que o jovem vence, impressionando o Imperador do Céu com sua perseverança e tenacidade, movidas por seu amor pela princesa. Porém, o jovem quer levar a princesa com ele para a Terra. O Imperador tenta enganar o rapaz, levando o Monte Kumgang para o Palácio do Céu. O jovem se sente ofendido e decide voltar para sua amada montanha, com ou sem a princesa. O general, que pretende casar seu próprio filho com a princesa, filha favorita do imperador, envenena a flauta de jade do rapaz, que, ao tocá-la, fica entre a vida e a morte, sendo ao final salvo pela princesa. Um detalhe

importante desse filme de animação, e o motivo pelo qual o escolhemos para este trabalho, é que ele mostra um pessegueiro no palácio do Imperador do Céu. Os pêssegos, na mitologia chinesa, pertencem à Grande Mãe do Ocidente, Xi Wangmu, sobre a qual falaremos ao tratarmos da simbologia da árvore.

As irmãs idênticas que possuem asas encontram seus reflexos nas filhas do rei feiticeiro/gigante/ogro em contos como *O Príncipe Inesperado* (Anexo I), cujo enredo assim se resume: o casal real não tem filhos; o rei sai para inspecionar o reino durante meses; na volta, sente sede, abaixa-se para beber água numa fonte/num regato e é preso pela barba por um ser ameaçador, que o faz prometer, em troca de sua vida, entregar “a coisa mais preciosa que há no castelo e que não estava lá quando você saiu”; o rei não sabe que a rainha estava grávida; quando retorna, descobre que terá de entregar o filho; anos mais tarde, o feiticeiro/gigante/ogro vem buscar o príncipe; este é auxiliado pela filha caçula do seu captor; essa princesa tem o poder de transformar a si mesma e ao príncipe em qualquer coisa, de forma a iludir seu pai. Este enredo se relaciona com o mito de Idomeneu, que, para salvar-se num naufrágio, promete a Posêidon que sacrificará seu próprio filho (GRIMAL, 2005, p. 244-245).

Outro encontro de um homem mortal com uma donzela celestial ocorre em *Yuhi-no Tori* (Anexo I), *O Pássaro do Poente* ou *O Pássaro do Pôr-do-Sol*. Neste, um jovem camponês solitário está andando pela neve quando vê marcas de sangue. Ao procurar, encontra uma cegonha (grua) ferida por uma flechada. Ele a leva para casa, cuida dela até que se restabeleça, e por fim a devolve à natureza. Dias depois, durante uma nevasca, ele ouve batidas à sua porta. Quando atende, vê uma jovem lindíssima que diz ter-se perdido por causa da nevasca e lhe pede abrigo. No dia seguinte, o jovem camponês acorda sentindo um delicioso cheiro de comida, feita pela hóspede. Eles passam o tempo conversando, ela não vai embora, os dois vão-se entendendo e se afeiçoando, até que ele propõe casamento à moça. Ela aceita, mas pede que ele lhe construa um quarto com um tear; ela também diz que, durante os dias em que ela estiver trabalhando nesse quarto, ele não poderá entrar (aqui vemos a função da proibição ou interdição, estabelecida por Propp, 1974, p. 38). Ele assim faz. Quando ele termina de construir o quarto e o tear, ela se fecha por três dias para trabalhar; ele, do lado de fora, pode apenas ouvir os ruídos do tear em uso. Quando ela sai, traz nas mãos um tecido riquíssimo, de beleza ímpar, dizendo ao marido que o venda no mercado, pois conseguirá um bom dinheiro com um produto tão precioso. O camponês assim o faz, e todos no mercado ficam extasiados com a beleza do tecido, diferente de tudo que já haviam visto. Chega um homem rico, vê o tecido e o compra por uma enorme soma de dinheiro, e pede ao jovem que

lhe traga outro. Ao chegar em casa, o camponês relata à esposa o que sucedera no mercado e pede a ela que faça outro tecido, a fim de atender ao homem rico. Ela aceita o pedido e se fecha novamente no quarto, saindo três dias depois com outro tecido tão precioso quanto o primeiro. Porém, ela se mostra abatida, mas o jovem não percebe, tão ansioso estava para voltar ao mercado e encontrar o homem rico. Este paga novamente uma enorme quantia de dinheiro, e pede mais uma vez por outro tecido igual. Pela terceira vez a mulher se fecha no quarto. Porém, desta feita o marido não consegue vencer a curiosidade. Abre a porta com cuidado, e pela fresta vai espiar a mulher trabalhando. Para sua surpresa, ele vê uma grande cegonha (grua) arrancando as próprias plumas para fazer o tecido. Ao sair, ela diz ao marido, com uma expressão triste e grave, que o viu espiando, e devido à transgressão (mas, diferentemente da forma enunciada por Propp, 1974, p. 39, não é um agente externo ou agressor que dá causa à transgressão) da promessa por ele, ela terá que ir embora. Dizendo isso, ela se transforma em cegonha e voa em direção ao poente, enquanto o marido vai ficando para trás, chamando por ela, até que sua voz não seja mais ouvida.

Embora estas três narrativas tratem do encontro de um pescador, pastor ou camponês – um homem simples e pobre – com uma donzela celestial, motivo por que alguns autores os incluiriam sob a mesma rubrica como sendo do mesmo tipo – talvez “encontro com mulher sobrenatural” ou “consorte sobrenatural” –, há entre eles diferenças significativas.

Nos três, a figura feminina é associada a aves: em *Hagoromo* e *A montanha encantada*, as donzelas celestiais usam um manto de plumas para se locomoverem entre o Céu e a Terra; na narrativa coreana, as donzelas celestiais se referem aos seus mantos como suas “asas”; em *O Pássaro do Poente*, no entanto, a mulher celestial aparece em sua forma de pássaro (cegonha ou grua, que, como já vimos, remete à face da Deusa-Pássaro como doadora da vida e do alimento), podendo metamorfosear-se conforme sua vontade. Em *Hagoromo* e *A montanha encantada*, as donzelas celestiais estão relacionadas com a água (elemento ligado ao feminino, à Deusa-Pássaro doadora da água sem a qual não há vida), banhando-se no mar, na primeira narrativa, e nos lagos do Monte *Humgang* (Montanha Diamante) na segunda; em *O Pássaro do Poente*, no entanto, a mulher celestial, em sua forma de pássaro, é primeiramente encontrada na neve. Mesmo que tenhamos em mente tratar-se de “chuva congelada”, a neve obviamente se associa ao inverno, o que remete a outra face da Deusa-Pássaro: a da transformação após a morte simbólica da natureza durante a estação fria improdutiva. Nesta narrativa, ao contrário das duas primeiras, a mulher celestial *trabalha*, o que nos sugere, de um lado, a face da Deusa-Pássaro que traz de volta a luz do sol e a *produtividade* da terra; de outro, nos remete ao que mencionou Gimbutas (1999, p. 67) sobre

ter sido a Deusa-Pássaro quem ensinou à humanidade as atividades relacionadas à fiação e à tecelagem.

Sobre o fiar e o tecer como atividades essencialmente femininas, faremos nossas ponderações no capítulo referente ao enclausuramento, ao engolimento e às metamorfoses.

Outro ponto que não deve passar despercebido é o livre exercício da vontade pela figura feminina. A despeito de que, no conto coreano *A montanha encantada*, a bem da verdade a princesa celestial tenha sido raptada, pois foi mantida na Terra contra a vontade, mediante um ardil, depois ela retorna para o palácio de seu pai, o Imperador do Céu. Nas narrativas japonesas, porém, a donzela celestial do *Hagoromo* pede seu manto de volta e o obtém, após o que retorna para o Céu. A mulher celestial de *O Pássaro do Poente* volta à Terra para ajudar o camponês, como gratidão por ele haver salvo sua vida; porém, quando ele rompe a promessa feita, ela o abandona. Ela *escolhe* vir à Terra, e *escolhe* voltar para o Céu. Essa liberdade de exercer sua própria vontade é uma diferença essencial entre a figura das mulheres celestiais dessas narrativas e os modelos femininos ocidentais. Mesmo as deusas não enfrentam seus colegas masculinos: Hera não se vinga de Zeus pelas traições, e sim nas outras mulheres que ele seduziu (e já vimos que, na maior parte das vezes, a palavra “sedução” vem sendo usada, ao longo dos séculos, para edulcorar e romantizar a palavra “estupro”); da mesma maneira, Atena não pune Posídon (ou Possêidon) por violar seu templo, e sim sua sacerdotisa Medusa. O masculino não é desafiado; e, quando é, não hesita em punir.

Uma outra versão coreana do encontro com uma donzela sobrenatural, traduzida por James S. Gale (1913, p. 111-125), chama-se *O Lar das Fadas*, morada sobrenatural que um jovem encontra durante uma viagem por uma montanha. Porém, essa narrativa tem relação com outro conto tradicional japonês, *Urashima Tarô* (Anexo I), sobre o qual falaremos mais adiante, e apesar da referência do título ao nome *fadas*, não se trata das donzelas celestiais com as quais estamos lidando neste momento.

Embora seja usual traduzir os termos japoneses *tennin* (seres celestiais) e *tennyô* (donzelas celestiais) como “anjos” ou “fadas”, tanto em português como em inglês – nas fontes a que tivemos acesso –, isso não nos parece adequado. A nosso ver, trata-se de uma ocidentalização desnecessária, para aproximar de conceitos que nos são mais próximos esses seres da mitologia japonesa, ao invés de procurarmos compreender outra cultura e explicá-la para os leitores. Os conceitos de “anjo” e “fada” não coincidem com o dos seres e donzelas celestiais da tradição xintô.

Deixamos para o final uma das mais belas narrativas japonesas sobre donzelas celestiais, juntamente com *Hagoromo* e *O Pássaro do Poente: Kaguyahimê-no monogatari* (A

história da Princesa Cintilante), também conhecida como *Taketori monogatari* (*O conto do cortador de bambus*). Um velho cortador de bambus e sua esposa não tiveram filhos. No final de um dia de trabalho, ele vê um brilho estranho partindo de um broto de bambu. Ao cortá-lo, encontra uma menina resplandecente que mede cerca de dez centímetros (esta passagem nos lembra o conto *A polegarzinha*). Ele sente que se trata de um presente dos deuses; leva a criança para casa, e passa a cuidar dela com sua esposa. A menina cresce muito rapidamente, e em poucos meses já está na adolescência. Durante esse tempo, a cada mudança da lua (portanto, uma vez por semana – ou, em outras versões, a cada mês, quando é fase de lua cheia) ele passa a encontrar pedras preciosas e moedas de ouro dentro dos bambus, que reluzem para chamar sua atenção. O velho entende que, se uma criança sobrenatural lhe foi dada pelos deuses, ele tem que empregar essas riquezas para que a menina tenha a melhor educação possível e para que nada lhe falte. Devido à forma como foi encontrada, e também pela indizível beleza que ela revelou ao crescer, recebeu o nome de *Kaguya-Himê* (Princesa Cintilante). Logo a notícia de sua beleza inigualável se espalhou, e ela foi cortejada por cinco príncipes, filhos do Imperador. Mas ela era filha da Lua, e não desejava casar-se com nenhum mortal, não importando sua condição social. Assim, a fim de não trazer infortúnios para seus pais, ela impôs a cada um de seus pretendentes uma tarefa – já sabendo que nenhuma delas poderia ser cumprida. Como todos falham, o Imperador em pessoa vem vê-la e decide tomá-la como esposa. Sabendo que ninguém recusa algo para o Imperador, e não querendo ser a causa da desgraça de seus pais humanos, a Princesa Cintilante pede que seu pai, a Lua, venha buscá-la antes do combinado. O Imperador havia mandado seu exército cercar a casa de Kaguya-Himê, mas a Lua Cheia inundou de luz o local, entregou à Princesa seu manto de plumas e a levou de volta para seu verdadeiro lar.

Em algumas versões, Kaguya-Himê apenas vem à Terra porque quer conhecer as emoções humanas, e por isso acaba percebendo que os homens não são confiáveis (há versões em que o próprio pai de Kaguya, por causa da riqueza que recebia, sente-se na obrigação de fazer que a filha adotiva siga todos os ritos do costume para arrumar um marido “de acordo com sua condição”, sem levar em conta o amor; pela mesma razão, acaba negligenciando a esposa, o que deixa a Princesa Cintilante desapontada).

Nas versões mais completas, que narram todas as tarefas impostas aos príncipes, ressaltam três dos pedidos que ela faz: o segundo pretendente deve trazer-lhe um ramo da *árvore de ouro, com folhas de prata e frutos de pérolas, que cresce no Monte Horai* (cuja localização é imprecisa, por se tratar de um lugar mítico e místico; lá não há fome nem frio nem morte; a primavera é eterna, e as árvores dão frutos de todos os tipos; de certa forma

assemelha-se a Avalon e outras ilhas que flutuam, aparecendo aos olhos humanos apenas quando é necessário ou quando os humanos merecem); a outro ela determina que lhe traga a *pedra* preciosa que está contida na cabeça de um *dragão*; ao último, pede a concha escondida no corpo de uma *andorinha*. Eis as razões por que vemos nessa narrativa elementos que se associam com o nosso conto-base: a montanha (o Monte Horai) onde cresce uma árvore preciosa (o galho da árvore de ouro, com folhas de prata e frutos de pérolas); o dragão; e a própria princesa é uma donzela celestial – que vem à Terra sem suas asas.

Algumas versões omitem esses detalhes, que consideramos importantes não só para uma abordagem literária que objetive também uma análise de símbolos, mas também do ponto de vista antropológico e historiográfico – seja para tentar situar a narrativa no tempo, seja para a história das religiões.

Um romance recente, *Tsuki e Deshu*, da italiana Antonella Colcer (2016), retoma o argumento da Princesa Kaguya e suas tarefas impossíveis, ainda que de maneira mais fantasiosa do que a própria lenda. No entanto, é muito interessante a interpretação que a autora italiana dá para os objetos das tarefas, relacionando cada um deles com um aspecto da personalidade humana de acordo com a filosofia budista. Ao primeiro, pede-se a sagrada tigela de Buda; ao segundo, o galho da árvore preciosa de tronco de ouro e folhas de prata; ao terceiro, a pele de um rato de fogo; ao quarto, a joia de muitas cores guardada na cabeça de um dragão; ao quinto (o único que morre na tentativa, deixando a princesa muito abalada, pois não era sua intenção causar a morte de nenhum dos pretendentes), a tarefa é obter uma concha especial escondida na barriga de uma andorinha. Apenas um capitão, da comitiva que acompanhava um dos príncipes, permaneceu nas proximidades do palácio onde vivia Tsuki/Kaguya, e usou a *reflexão* para decifrar seus enigmas (COLCER, 2016, p.70-84).

Abreu (2016) refere, ao lidar com a tradução desse *monogatari*, que a tigela de Buda era de pedra; a montanha chamada Horai ficava no mar do leste, e nela crescia uma árvore de ouro com raízes de prata e frutos de joias brancas; a pedra que reflete muitas cores estava no pescoço de um dragão, enquanto que a concha era de um tipo específico (*koyasugai*), encontrada na barriga de uma andorinha (ABREU, 2016, p. 22-23).

Como esse autor se reporta à narrativa em sua língua original, achamos oportuno mencionar o relato do pretendente incumbido de ir ao Monte Horai, visto que, ao narrar as aventuras por que passou para encontrar esse lugar mítico, ele conta que teve certeza de haver chegado ao lugar certo porque, *de dentro da montanha que flutuava no mar, saiu uma mulher que usava um manto celestial* (aqui, ela recebe o nome de *Ukanruri*). O pretendente, então, relata que não havia meio de escalar a montanha, pois era um *paredão de rochas, do qual*

desciam águas cristalinas “cintilando em cores de ouro, prata e lápis-lazúli”. Sobre essas águas, havia uma ponte de pedras preciosas multicoloridas, e árvores que irradiavam luz (ABREU, 2016, p. 28-29).

Além de conter os elementos que destacamos no conto-base deste trabalho, consideramos muito interessante que a descrição dada no *monogatari* – na forma que foi colacionada na dissertação que consultamos – é bastante similar à aparência do Monte Roraima, se retirarmos os detalhes fantasiosos da narrativa japonesa. Voltaremos a falar desse assunto quando tratarmos da simbologia da montanha.

O tema da princesa que não queria se casar e, por isso, impõe provas aos seus pretendentes derivou outras narrativas, e talvez tenha influenciado ao menos um conto de fadas. Nesse último caso, não temos meios de comprovar a antiguidade do conto *O companheiro* (AUBERT, 1995, p. 113-130), mas a princesa, que tinha uma pele de ogro invisível aos olhos dos mortais, era amante de um ogro; não querendo se casar com pretendentes humanos, impunha a eles provas que não poderiam cumprir; a pena para o fracasso era a morte. Um detalhe que não pudemos deixar passar é que o herói foi instruído por seu auxiliar sobrenatural (o motivo do “morto agradecido”) a dar uma surra na princesa e depois mergulhá-la em três bacias com soro de leite, leite azedo e leite doce, respectivamente, para tirar dela a pele de ogro que a enfeitiçava.

Além do encontro desse motivo no conto de fadas mencionado, uma coletânea de *contos persas*, chamada *Les Mille et un Jours – Contes Persans*, supostamente traduzidos por François Péris de la Croix, que era de fato o seu autor, foi primeiramente publicada em cinco volumes entre 1710 e 1712 (DE LA CROIX, 1885).

Tendo como modelo *As Mil e Uma Noites*, de Galland, que também não era tradutor, e sim autor (ZAKARIA, 2003; MAIA, 2017), de la Croix cria o mote da princesa Farrukhnaz, de extrema beleza, que não se queria casar por causa de um sonho, que ela interpreta como um aviso sobre a natureza traiçoeira dos homens. Assim, o sultão seu pai, temeroso de que os reinos vizinhos lhe declarassem guerra por causa da rejeição da princesa aos seus pretendentes, pede a ajuda da ama de Farrukhnaz. Essa ama, que faz as vezes da Scheherazade de *As Mil e Uma Noites*, passa a contar várias histórias, sempre enaltecendo o valor dos heróis. A cada história concluída, a princesa percebe a intenção da ama, dizendo que os homens reais não são galantes e honrados como os da ficção. Para cada herói dos contos narrados pela ama, Farrukhnaz encontra os defeitos que a levariam a rejeitá-los, como ela faz com seus pretendentes. Entre as histórias narradas pela ama está a do Príncipe Calaf, cujo pai foi destronado, colocando a família em fuga. Depois de muitas vicissitudes, Calaf chega à

Cidade Imperial da China, cuja princesa, Turandocte, impõe três enigmas aos seus pretendentes. Se estes não forem capazes de responder todos os três, serão decapitados pelo carrasco, e suas cabeças serão exibidas em estacas. Calaf decifra os enigmas e se casa com a princesa, trazendo de volta seus pais e devolvendo-lhes o trono usurpado.

Turandocte, assim, é um duplo da princesa Farrukhnaz, e a história se torna uma *matrioska* (bonecas russas colocadas umas dentro das outras), praticamente um meta-texto.

O conto de Turandocte, porém, também rendeu derivações, tendo sido transformado na *commedia dell'arte* **Turandot** por Carlo Gozzi (1762), cujo trabalho foi retomado em 1801 por Friedrich Schiller (que lhe retirou os traços cômicos e a reinterpretou segundo o estilo romântico); a peça séria de Schiller foi novamente vertida para o italiano por Andrea Maffei (1863), e a partir da tradução deste último o texto tornou-se, pelas mãos de Giuseppe Adami e Renato Simoni, a ópera **Turandot** (1920-1924), com música de Giacomo Puccini.

3.2.2. A tradição folclórica russa

A tradição folclórica russa, como todas as outras, tem personagens recorrentes. Alguns são espíritos das florestas, como a Baba Yaga, de que falaremos separadamente adiante. Outros são das águas ou dos pântanos, como Schuka (uma espécie de lúcio – o peixe), e Vodianoi (o Espírito da Água ou Rei das Profundezas, que aparece muitas vezes como pai da princesa encantada, ou de Vassilissa, a Sábia – que às vezes se confunde com Vassilissa, a Bela). A Kikímora pode aparecer sob duas formas: se for casada com um duende, é a Bruxa do Pântano, cuja função é assustar viajantes e criancinhas; se for casada com o Domovôi (um espírito das casas), ela é a Bruxa da Casa (uma personagem que não é malvada; apenas vive isolada em sua casa).

Ivan, o Tolo, é o filho caçula de camponeses, costuma ser preguiçoso e, como o próprio nome diz, costuma ser tolo; habitualmente é um personagem cômico, que diverte inclusive os outros personagens; no entanto, com ajuda mágica, sempre consegue cumprir suas tarefas ou missões; assemelha-se bastante ao *askeladden* escandinavo. Não se confunde com o Príncipe Ivan, costumeiramente o herói, embora este, em muitos contos tradicionais russos, também seja o mais novo de três irmãos. O vilão costumeiro é o Imortal Koschei, rei feiticeiro que, apesar do nome, pode morrer se for quebrada uma agulha (ou se ele for atingido por ela) que se encontra dentro de um ovo, que está dentro de um pato, que por sua

vez está dentro de uma lebre, que se esconde num carvalho (ou num cofre guardado dentro de um carvalho).

A personagem Vassilissa (preferimos essa grafia à forma Vasilisa) nem sempre é uma princesa, não obstante esse nome seja o feminino de Vasily, forma russa do grego *Basileus* (“rei”). Costuma aparecer como Vassilissa, a Bela, mas também frequentemente é chamada de Vassilissa, a Sábia. Como Vassilissa, a Sábia, é uma princesa, filha do Vodianoi, Espírito da Água ou Rei das Profundezas, que no conto *O Pássaro de Fogo* aparece como uma princesa mantida cativa por esse espírito ou rei. Como Vassilissa, a Bela, costuma ser uma camponesa que acaba se casando com o rei (o Tsar), em histórias cujo enredo frequentemente é similar ao de Cinderela (FORMOSA VASSILISSA, s/d).

Porém, em *A Princesa Sapo*, a Bela Vassilissa é uma princesa cisne, que associamos à Deusa-Pássaro. Numa das versões com que nos deparamos, antes de ser raptada por Kolschei, ela está *junto à natureza, que ela ama*, e não numa casa ou num palácio. Ao ser levada para a *montanha* que serve de castelo para Kolschei, que transforma tudo em ouro e pedras preciosas, ela encontra um pequeno ramo verde e se alegra. O feiticeiro, ao ver aquilo, toca o ramo, transformando-o numa peça de ouro; as gotas de orvalho das folhas são transformadas em diamantes. Vassilissa chora e se revolta, mas o feiticeiro é inflexível. Porém, quando ele lhe propõe casamento, ela o ridiculariza e rejeita, por ele ser muito feio, recusando casar-se com ele.

Ele, encolerizado, transforma-a num sapo; o feitiço somente será quebrado se ela, naquela forma horrenda, for capaz de encontrar o amor *dentro do prazo de três anos e três dias*.

Nesse interregno, um rei ordena a seus três filhos que tomem uma flecha, cada um deles, e atirem em três direções diferentes. Onde a flecha cair, o dono da flecha deverá encontrar uma esposa. A flecha do caçula, príncipe Ivan (que não é o personagem Ivan, o Tolo), cai perto do charco onde vivia a Princesa Sapo, que conversa com o Príncipe (que não se espanta por ouvir um sapo falar). Mas este não se conforma de ter que se casar com um sapo-fêmea e faz menção de ir embora. A Princesa, vendo esvair-se a sua única possibilidade de quebrar o feitiço – faltavam apenas três dias para findar o prazo –, começa a chorar. Isso abrandava o coração do Príncipe, além do fato de que ele deve obedecer ao pai. Celebra-se o casamento, mas o Príncipe Ivan é ridicularizado por ter um sapo como noiva.

O rei, para conhecer as esposas dos filhos, ordena que as três lhe teçam tapetes bordados em apenas uma noite. A Princesa, assim que o marido dorme, apaga as velas para permitir que o brilho da *Lua* entre nos aposentos do casal. Sob o luar, ela pode assumir sua

verdadeira forma, e *voa* para a natureza, de onde toma o material para cumprir a tarefa imposta pelo rei. Como tecido, ela usa um *raio de luar*; como material de bordado, ela toma as cores de *frutos, flores, ervas*, e da própria *terra*; elabora uma delicada cena de um barco no mar (a presença da *água*). Ao terminar o trabalho, coloca-o numa pequena caixa, que no dia seguinte, já metamorfoseada novamente em sapo, entrega ao Príncipe. Este leva a pequena caixa para o rei, que ri do tamanho diminuto da caixa; mas, ao abri-la, surpreende-se com a riqueza, a delicadeza e as minúcias do tapete feito pela nora Sapo. Feliz, o rei ordena um banquete para comemorar, e determina que as três noras estejam presentes.

Novamente o Príncipe Ivan se desespera, porque se sente humilhado de ter que aparecer em público com sua esposa Sapo. No entanto, a Princesa lhe diz que vá antes dela; ela irá depois. Mas pede que ele avise aos presentes que, *se a terra tremer*, eles não devem ter medo, pois *o tremor da terra será ela mesma chegando*.

Quando a Princesa se mostra no palácio, todos ficam extasiados com sua beleza. Durante o banquete, numa das mangas do vestido ela guarda ossos que sobram nos pratos; na outra, derrama vinho. As cunhadas decidem imitá-la. Quando a Princesa vai dançar com seu marido, *faz saírem das mangas um lago* (a partir do vinho) e *cisnes* (dos ossos), além de um céu estrelado. Na vez das cunhadas, tudo que elas conseguem fazer é jogar ossos e respingar vinho no rosto do rei, que se irrita e põe fim à festa.

Neste ponto, algumas versões divergem desta: a Princesa foi novamente raptada pelo feiticeiro, para que o amor do Príncipe não quebrasse o feitiço; no lugar da Princesa, envia uma feiticeira, ou a gêmea má da Princesa, ou, ainda, o feiticeiro coloca sua própria filha no lugar da Princesa (esta é a versão usada no balé *O Lago dos Cisnes*, para a qual Tchaikovsky compôs sua música; a Princesa Cisne é Odette; a filha do feiticeiro é Odile).

Na versão que usamos, o Príncipe, afoito para que sua esposa continuasse com a beleza de sua forma humana, encontra a pele do sapo e a queima na lareira. Ao ver isso, a Princesa dá um grito de agonia, e diz que ele deveria ter esperado *mais um dia*, para que o encanto fosse desfeito. Nesse momento, ela vai para debaixo de um raio de luar, transforma-se em cisne e sai voando pela janela, de volta para a prisão do feiticeiro.

Neste momento, o conto registra a sequência típica da busca dos objetos mágicos: um velho da floresta indica ao Príncipe o que ele deve fazer; este vai parar na cabana de Baba Yaga, que lhe diz como matar Koschei, o Imortal. Isso também interessa para ela (no conto, é uma disputa de poder; mas, pelo que vimos da Deusa e sua cisão na figura da bruxa, eliminar o feiticeiro homem pode ser uma retomada do poder feminino). O Príncipe Ivan deve procurar um grande carvalho, em cujo topo há um cofre (em alguns contos que apresentam esse

motivo, dentro do cofre está uma chave, ou ainda o coração do monstro, do feiticeiro ou do próprio diabo); dentro desse cofre há uma lebre, dentro da qual está um pato, em cujo interior há um ovo, dentro do qual está uma agulha mágica que, se for quebrada (ou se for lançada numa flecha, atingindo o coração do feiticeiro), causará a morte do Imortal.

No caminho, o Príncipe poupa a vida de uma urso com seus filhotes, de uma loba com seus filhotes, de uma ave com seus filhotes (talvez uma andorinha ou, mais provavelmente, um falcão fêmea), salva a vida de um filhote de lúcio (o peixe), e continua sua jornada (outro motivo recorrente nos contos de fadas: os animais agradecidos).

Ao chegar ao seu destino, há um dragão vigiando a árvore, deitado sobre suas raízes. Lembramo-nos neste ponto, da descrição de Lilith na *Epopeia de Gilgamesh*: Lilith foi morar no tronco da Árvore da Vida, em cuja copa um pássaro fez ninho com seus filhotes, e em cujas raízes morava uma serpente. O Príncipe vence o dragão, enfurecendo Koschei, o qual se vingava transformando a Princesa em uma estátua de ouro.

Como Ivan não conseguia alcançar o cofre, nem derrubar a árvore, recebe ajuda da urso; quando o cofre cai ao chão e se quebra, a lebre foge, mas é capturada pela loba; de dentro da lebre, o pato foge e levanta voo, mas é alcançado pela andorinha (ou falcão fêmea), e deixa cair o ovo no mar; mas o lúcio agradecido pega o ovo e o entrega ao príncipe. Outro ponto diferente nesta versão (embora o motivo do ovo inquebrável apareça em outros contos) é que o Príncipe não consegue quebrar o ovo; nesse momento, um filhote da andorinha (ou falcão fêmea) vem em seu socorro e lhe diz: filhotes de aves é que sabem quebrar a casca do ovo.

Nesse meio tempo, o feiticeiro se transforma numa águia gigante e ataca o príncipe, que coloca a agulha mágica na ponta de uma flecha e acerta em cheio o peito do feiticeiro. Com a morte do feiticeiro, a montanha que lhe servia de castelo desmorona, revelando a princesa transformada em estátua. O príncipe chora e lamenta ter sido culpado pela perda de sua amada. As lágrimas de amor (talvez de arrependimento) do príncipe devolvem a vida à Princesa, que começa a tocar todos os seres transformados em outro pelo feiticeiro: plantas e animais retomam suas cores e voltam à vida.

Os termos grifados por nós nesse resumo do conto *A Princesa Sapo* (ou *A Princesa Rã*) são elementos que associamos à Deusa-Pássaro: a natureza fecunda, em que Vasilissa se encontra no início da narrativa; o trabalho de tecer e bordar um tapete (cujo material a Princesa obtém colhendo-os na natureza); o fato de ela voar pela janela para ir tecer o tapete (depois, ela se transforma em cisne, ao invés de ser levada em sua forma humana de volta para a montanha de Koschei); o fato de ela se metamorfosear banhando-se no luar (as fases da

Lua, que são suas metamorfoses ao longo do mês, e também se ligam aos ciclos naturais, como as estações); o ato de recolher ossos e depois transformá-los em pássaros vivos (a regeneração após a morte), e recolher o vinho para transformá-lo num lago (a água da vida); a urso é uma das figurações da Deusa, bem como o pato (no lugar do ganso); a árvore e o dragão (no lugar da serpente); o fato de ela devolver a vida a todos os seres que o feiticeiro havia transformado em estátuas de ouro.

Nesse ponto, a águia em que o feiticeiro se transforma reflete o lado da Mãe Terrível, acolhedora da morte (as aves de rapina representam essa faceta da Deusa-Pássaro). Vemos nisso um processo de usurpação do poder da Deusa pelo masculino, e talvez seja essa a razão por que Baba Yaga quer a morte do feiticeiro.

Falaremos agora de *A lenda do Tsar Saltan* (1831), poema de Aleksandr Pushkin (que também é o autor de *Ruslan e Ludmila*), devido à singularidade de sua composição (PUSHKIN, 2001).

Nesse longo poema do período romântico, Pushkin entrelaça motivos tradicionais do folclore russo com mitos e motivos de outros contos de fadas, como veremos.

O Tsar Saltan está à procura de uma noiva para ser sua rainha, quando escuta a conversa de três irmãs: a mais velha lhe faria as comidas mais saborosas, a do meio lhe teceria as mais finas roupas; a terceira – a mais bela de todas – diz apenas que lhe daria o herdeiro mais belo (motivo do tipo 707-ATU: a água saltitante/a água que cura, a árvore dançante e o pássaro falante). Ele escolhe a irmã caçula, que engravida. Porém, isso desperta a inveja das irmãs preteridas e da mãe, que foram morar no castelo; as três, em conluio com ministros gananciosos do Tsar, conspiram para que ele não esteja presente quando a criança nascer. O Tsar parte para a guerra; nasce um menino, que cresce muito rapidamente, da noite para o dia. Por meio de artifícios, os ministros falsificam as mensagens entre o rei e os ministros leais: para o rei, dizem que a rainha deu à luz um monstro.

O Rei se diz conformado, mas sua mensagem é trocada pelos ministros, secundados pelas irmãs invejosas; no lugar da mensagem do Tsar, divulgam haver o Tsar ordenado que a Tsaritsa fosse colocada juntamente com o filho num barril selado e jogado ao mar. Ainda se trata do tipo 707-ATU; porém, no poema de Pushkin, usa-se a forma de execução da princesa Dânae e seu filho Perseu (GRIMAL, 2005, p. 110); no tipo 707-ATU (*The dancing water, the singing apple, and the speaking bird*, Anexo I), nascem dois príncipes e uma princesa; os conspiradores, a cada nascimento, dizem que os meninos nasceram como cães, e a menina nasceu como gata; o rei, então, encolerizado, manda prender a rainha numa torre; as crianças, conforme nascem, são enviadas para a morte, mas a pessoa encarregada de matar os bebês se

apieda e os coloca, um a cada vez, num cesto; depois, coloca-os num rio; os três, um a cada ano, são resgatados por um pescador, que os cria como seus).

A Tsaritsa e seu filho (já completamente crescido, tendo-se transformado num belo jovem) acabam parando numa ilha deserta, onde há uma árvore apenas. O príncipe, que recebeu o nome de Gvidon, decide usar os galhos da árvore para fazer um arco e flechas; quando termina, vê uma águia perseguindo um cisne, e com sua flecha mata a ave de rapina (o motivo é tradicional russo: Koschei, o Imortal, transformado em águia, perseguindo a Princesa Cisne). O cisne é uma Princesa com dons mágicos; assim que o Príncipe e a Tsaritsa adormecem de cansaço, a Princesa Cisne faz aparecer a ilha de Buyan (típica do folclore russo, é um tipo de “ilha abençoada” ou “afortunada”, como Avalon, Peng Lai e o Monte Horai). O príncipe desperta e vê um castelo aparentemente abandonado; chegando ao castelo com a Tsaritsa, vê que toda a população está paralisada (como os súditos dormentes em *A Bela Adormecida*). Ele toca uma pessoa e a desperta; sua mãe o ajuda; cada pessoa que acorda desperta outra, e assim todos ficam agradecidos ao Príncipe Gvidon, fazendo dele o governante da ilha. A ilha de Buyan possui uma pedra curadora, uma árvore cujos frutos são pedras preciosas, e um esquilo que transforma qualquer coisa em ouro (aproveitamento do tipo 707-ATU: a água saltitante ou água curadora; a árvore dançante; o pássaro falante).

Embora a ilha seja fértil e traga riquezas (o que logo atrai mercadores), o Príncipe deseja conhecer seu pai e reparar a injustiça cometida contra sua mãe. A Princesa Cisne, então, por duas vezes metamorfoseia o Príncipe em insetos (uma vespa e um besouro), para que ele possa voar até o reino do Tsar Saltan. Lá chegando, o Príncipe descobre toda a trama das tias com os ministros de seu pai; a cada vez, ele pica uma das tias e a avó.

O Príncipe, voltando a Buyan, manifesta desejo de se casar, mas não se interessa por nenhuma das jovens da ilha; diz que tem prazer na companhia do cisne, mas lamenta que seja uma ave, e não uma princesa. Somente então a Princesa Cisne revela sua forma humana. São feitos os preparativos para o casamento, e o Tsar Saltan é convidado. Ao chegar, reconhece a Tsaritsa e descobre que o Príncipe Gvidon da Ilha de Buyan é seu filho. Ao descobrir que fora enganado (os ministros, as irmãs e a mãe da Tsaritsa disseram a ele que a rainha se havia jogado ao mar com seu filho supostamente monstruoso), manda prender os mentirosos, que fogem. Mas a Princesa Cisne colocara à disposição de Gvidon um exército de homens vindos do oceano, todos jovens, belos e muito altos, vestindo armaduras de ouro, liderados por Chernomor (isso nos faz crer que Pushkin fez referência a Vassilissa, a Sábia, filha do Espírito das Águas, ou Senhor das Profundezas). Esses guerreiros capturam os fugitivos, que são punidos.

O Tsarevitch Gvidon se casa com a Princesa Cisne, o Tsar se reencontra com sua bela esposa, e todos vivem felizes.

O texto de Pushkin é uma narrativa em versos, criada a partir da mescla de diversos motivos, tanto mitológicos quanto folclóricos, mas nele se vê que, sem a intervenção mágica da Princesa Cisne, o Príncipe Gvidon e sua mãe sequer teriam sobrevivido na ilha deserta. É ela quem tem o poder, é ela quem convoca o exército do mar, é ela quem traz, de dentro das brumas, a ilha mítica de Buyan, com a água curadora que brota da pedra, a árvore cujos frutos são pedras preciosas, o esquilo (ao invés do pássaro falante do tipo 707-ATU) que transforma qualquer coisa em ouro.

A despeito de ser uma *criação* literária, e não um conto de fadas nascido da tradição oral popular, o poema de Pushkin reúne todos os elementos do nosso conto-base: a montanha (a ilha mítica de Buyan e a pedra de onde brota a água curadora), a árvore (tanto a árvore de cujos galhos o Príncipe faz seu arco e a flecha, quanto a árvore dos frutos preciosos de Buyan), a ave de rapina (a tradução do poema de Pushkin para o inglês menciona *kite*, que se traduz como *milhafre*; esta ave tem uma aparência semelhante à da águia; ambas são aves de rapina, a face da morte que a Deusa-Pássaro também encarna), na qual Koschei costuma se metamorfosear (ou em corvo, igualmente associado com esse aspecto da Deusa), e principalmente a Princesa Cisne, dotada de poderes, que acreditamos ser uma reminiscência da Deusa-Pássaro.

A relação entre donzelas, cisnes e outras aves aquáticas, pombas, águias e outras aves de rapina, ainda se encontra presente na tradição eslava, em canções folclóricas, como na bielorrussa *Sztoj pa moru*¹⁵, em que um bando de cisnes foge com a chegada de uma águia, e as plumas caídas são recolhidas por uma jovem donzela; e também numa canção popular búlgara chamada *Malka Moma*¹⁶, em que uma jovem pede para ter olhos de pomba e asas de falcão, para encontrar seu amor.

Neste ponto, surgiu-nos uma questão: de que maneira a figura da princesa cisne permaneceu praticamente intacta na tradição russa, e não na Europa Ocidental? Nossas reflexões denotam que a resposta está na influência, ou melhor, na ausência de influência da Inquisição.

¹⁵ Cisnes, águia e donzela na tradição eslava – Bielorrússia .Vídeo: (Laboratorium Pieśni - *Sztoj pa moru (Ilmo ŭ na mory)*), disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=04fEWQOwUD4>>

¹⁶ 47. *Malka Moma*, canção búlgara: “Dá-me olhos de pomba e asas de falcão”

Como vimos na análise preliminar do conto *A montanha de vidro*, símbolos e rituais pagãos foram absorvidos pela Igreja Católica, que não os conseguiu eliminar, na medida em que estavam muito profundamente enraizados na cultura popular.

Da mesma maneira, tentar apagar totalmente os traços do *mágico* teria implicações sobre o *milagroso* - não só os milagres de Cristo e dos santos da Igreja, mas também e principalmente os milagres dos profetas do Velho Testamento, que praticavam inclusive a vidência. Tanto o mágico como o milagroso, sob essa ótica, resultam de uma prática de *fé*.

Em sua obra sobre algumas fontes da cultura brasileira, Luiz Roberto Alves se vale dos motivos enumerados por Stith Thompson para classificar o corpo de motivos orais-literários utilizados por Bento Teixeira e outros colonos do Brasil (ALVES, 1983, p. 111). Assim, todo o capítulo 4 trata desses motivos que, segundo esse autor, se prestam de maneira mais aberta à criação analógico-simbólica (ALVES, 1983, p. 116). Ele menciona também que, na tradição popular, os nomes de Deus, do Cristo, santos e profetas são usados quase como palavras mágicas, e que a população não abria mão do uso de pedras e outros talismãs (idem, idem). Prossegue mencionando outros elementos que mantiveram seu caráter simbólico na mente popular: centro, circunferência (que, segundo já mencionamos ao falarmos da Deusa e ainda veremos mais adiante, se relacionam com a simbólica da montanha enquanto “umbigo” do mundo) e rio, que Alves (1983) relaciona com a árvore (embora sua análise diga respeito ao autor por ele estudado).

Como se vê, de um lado o cristianismo absorveu ritos e símbolos pagãos, por estarem mais enraizados na tradição popular do que propriamente os deuses do politeísmo e também porque, como depreendemos do estudo de Alves (1983), o povo simples lidava com esses aspectos da religiosidade mais como superstição do que como ritual religioso. De outro lado, para a Inquisição importavam mais as heresias, movimentos contrários aos seus dogmas e que poderiam desestabilizar o poder da Igreja. Assim, a perseguição inquisitorial dirigiu-se a cientistas e intelectuais, a judeus e suas práticas religiosas e, principalmente pelo conhecimento do poder medicinal das plantas e da natureza como um todo, às mulheres. A perseguição às bruxas não deixou de ser uma forma de silenciamento do feminino, porque a mulher era sedutora e pecadora por excelência, pois foi Eva – e, por conseguinte, todas as “filhas de Eva” – que causou a perdição de toda a humanidade.

A Igreja Ortodoxa Russa, porém, não passou pela Inquisição, quer pela distância geográfica em relação a Roma, quer por sua autonomia em relação ao Vaticano, do qual é completamente independente. É isso, a nosso ver, que explica a permanência da figura feminina da princesa cisne, com seus atributos e poderes mágicos.

Esta figura feminina, que encontramos na donzela celestial japonesa e coreana, bem como na Princesa Cisne da tradição russa, mantém seus poderes mágicos ou sobrenaturais sem ser associada à imagem da bruxa. Assim, acreditamos que, devido ao fato de a Inquisição não ter exercido influência sobre a cultura russa, em virtude da independência da Igreja Ortodoxa em relação à Igreja Católica romana, e devido à tradição não-cristã do mundo oriental, encontramos na donzela celestial e na princesa cisne uma figura intermediária, mas ainda dotada de poder, entre a Grande Deusa e a princesa submissa.

A perda de poder da personagem feminina, segundo entendemos, é algo que se pode atribuir tanto ao inegável androcentrismo da sociedade patriarcal como à influência do cristianismo, como um todo, mas especialmente devido ao papel da Inquisição. O que abordaremos, a partir de agora, é a dissociação desses símbolos de vida-morte-regeneração que constituem o poder da Grande Deusa, em relação à figura feminina, até que esta mesma desapareça, ainda que, de modo mais ou menos difuso, aqueles mesmo símbolos permaneçam.

3.3. A mulher e a montanha

Retomando o que assevera Gimbutas (1999, p. 147-149), montanhas, colinas e pedras integram a simbologia da terra como metáforas da gravidez da Deusa. São os *omphalos* desta, o umbigo, por analogia ao cordão umbilical internamente, e externamente ao umbigo da mãe, que simbolicamente representa o centro a partir do qual se dá a criação do mundo.

O umbigo do filho é a marca de sua ligação com a mãe – uma relação de nutrição: a face da Deusa como Nutriz.

Porém, diversos autores estudiosos dos símbolos, seja no terreno da mitologia, da antropologia, da sociologia ou da psicanálise, centram sua atenção em períodos posteriores àqueles estudados por Marija Gimbutas (1999), ou seja, o Paleolítico Superior e o Mesolítico. Dessa forma, evidencia-se a ligação desses outros estudos com o masculino, em que, mesmo quando a divindade feminina é a própria montanha, ela adquire contornos andróginos, como veremos ao tratar do mito de Agdístis. Já não é mais a Grande Deusa, a Deusa-Pássaro como define Gimbutas (1999), mas a Mãe dos Deuses, cujo filho destrona o pai e assume o poder.

Na mitologia grega, os *óreas* ou *óúreas* são filhos de Geia, a Terra. As montanhas são locais sagrados, de nascimento ou morada de deuses, ou de manifestação do numinoso, ou elas próprias consideradas divindades (COMMELIN, s.d., p. 127-129). Os antigos gregos

acreditavam que cada montanha possuía uma divindade, que dava nome ao local. Não apenas montanhas, mas vulcões têm essa primazia, como o Etna, na Sicília, que encerrava as forjas de Vulcano e a oficina dos Ciclopes (COMMELIN, s.d., p. 129). Na mitologia judaico-cristã, Javé se manifestou a Moisés no Monte Sinai, e o Monte Ararat foi o lugar em que se assentou a arca de Noé após o dilúvio.

Não obstante haja uma copiosa quantidade de mitos sobre montanhas, interessa-nos o de Agdístis, por estar vinculada a Cibele, a Grande Mãe dos Deuses (GRIMAL, 2005, p. 14-15), e quer-nos parecer que esse mito haja derivado interpretações ligadas à sexualidade, especialmente nas teorias psicanalíticas.

Grimal (idem, idem) refere que a origem do mito de Agdístis é oriental, relacionado com o culto de Cibele, a Grande Mãe dos Deuses. Segundo relata Pausânias, durante um sonho Zeus deixa cair na terra uma semente sua, e dela nasce Agdístis, inicialmente uma divindade hermafrodita – ou andrógina –, que logo é castrada por outros deuses. Seu falo é enterrado, e dele nasce uma amendoeira, o que relacionamos com os elementos do nosso conto-base: a montanha e a árvore. Uma ninfa, filha do deus-rio Sangário, colheu uma amêndoa e colocou-a no seio, gerando um filho, que recebeu o nome de Átis e se tornou um jovem de extrema beleza. Agdístis, que após a castração passou a ser uma divindade apenas feminina, apaixonou-se por Átis, que enlouquece e se castra, morrendo em seguida. Há outras versões do mito de Agdístis, bem como há outras versões para o mito do próprio Átis, mas o que nos interessa aqui é o fato de que se trata de mais um personagem mítico nascido de uma virgem – a Grande Deusa auto-gerada, ou simplesmente a Mãe Terra, independente do elemento masculino para gerar vida. O mito do nascimento de Átis nos sugere uma relação com a lenda do nascimento de um herói indígena brasileiro da região do Monte Roraima: Jurupari. Este era filho de Seuci da Terra (a Seuci do Céu corresponde à constelação das Plêiades), que comeu o fruto proibido do *pihican*, cujo sumo lhe escorreu pelo corpo e a engravidou, mesmo sendo ela uma virgem (MEDEIROS, 2002, p. 273-279).

Jurupari, para ser chefe, necessitava da *itá-tuxaua* (pedra do chefe), que era preciso procurar na Serra do Gancho da Lua, o que entendemos relacionado com a muiraquitã de Makunaíma.

Na lenda sobre o nascimento de Jurupari, uma moça, chamada Seuci por causa de sua grande beleza, ao comer os frutos do *pihican* (proibido para moças impúberes, por despertar o desejo sexual), deixou o suco escorrer por seu corpo, e assim engravidou e deu à luz Jurupari.

A Seuci da Terra (mãe de Jurupari) era o retrato da Seuci do céu – a Seuci do céu (nome dado à constelação das Plêiades) se banhava no Lago Muipa. Essa circunstância nos

recorda o costume das oito irmãs da lenda coreana *A montanha encantada*, de que já tratamos, em que as oito princesas celestiais, filhas do Imperador do Céu iam se banhar nos lagos da Montanha de Diamante.

Jurupari foi legislador dos índios. Entre as leis que estabeleceu, regulou algumas festividades, entre as quais estava a comemoração de quando uma *chunaquira* (virgem) fosse deflorada pela Lua (tivesse a primeira menstruação) (MEDEIROS, 2002, p. 279).

Mencionamos Jurupari porque, além de ter nascido de uma virgem que comeu um fruto proibido – como a mãe de Átis guardou a amêndoa no seio –, as lendas de Jurupari pertencem à mitologia de povos indígenas da região do Monte Roraima, do qual falaremos mais detidamente no final do capítulo.

Sobre a simbologia usualmente atribuída à montanha, é inegável sua ligação com a terra, enquanto elemento feminino. Segundo consta no dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (1997, p. 518), o simbolismo da montanha é múltiplo. Ao mesmo tempo em que é o centro do mundo ou seu umbigo, por suas proporções monumentais representa a junção do céu e da terra (HERDER LEXICON, 1997, p. 141). Partindo da terra, mas erguendo-se em direção ao céu, participa do simbolismo da transcendência, da ascensão espiritual, associando-se nesse sentido à simbologia da escada, como na imagem bíblica da escada de Jacó – e neste início de descrição da montanha como símbolo já percebemos a influência de conteúdos religiosos, mesmo que ainda não cristãos propriamente ditos.

Como local de nascimento e morada de deuses, ou fonte de manifestação do sagrado, em montanhas se realizam cultos e se oferecem sacrifícios, como o de Isaac, filho de Abraão, na mitologia judaico-cristã; ou o sacrifício de donzelas – as donzelas sacrificiais de que voltaremos a falar num capítulo posterior –, como Ifigênia e Andrômeda, posto esta última tenha sido salva por Perseu.

Para Bachelard (2001, p. 91-97), a montanha representa o desejo de voo, que tem como contrapartida o perigo da queda do Lúcifer primitivo, que carrega consigo a nostalgia da altura; e essa nostalgia da altura, segundo esse autor, faz do céu um abismo invertido, manifestação do desejo de ser precipitado para cima. Assim, em contraposição à montanha sagrada ascensional, fendas, grutas, cavernas e mesmo vulcões, num movimento inverso, estariam associados ao fracasso, à queda, à perdição.

Mesmo enquanto caminho para o alto, para a sublimação, como portal para tesouros, a montanha constitui um grande obstáculo a ser vencido por quem deseja superar adversidades ou a si mesmo. Nesse sentido, tem sido usada como metáfora para a ascensão espiritual ou, em narrativas modernas, também ascensão material. Subir a montanha, vencendo seus

perigos, indica sucesso e conquista; descer a montanha ou entrar em grutas representa retrocesso.

Ingressar na montanha, como derivação da simbologia da pedra e, por consequência, da terra, associa-se com a morte, com a passagem para o submundo. Nesse sentido, a montanha participa da simbologia do feminino, em que a terra é o ventre materno, fonte da vida e acolhimento na morte.

A montanha está, assim, associada à Grande Deusa ou Deusa-Pássaro, cujo poder reside na fecundidade e na nutrição, de um lado; e, de outro, no sentido da destruição, a parte que antecede a regeneração no ciclo de vida-morte-renascimento, ou criação-destruição-transformação.

Está presente em diversas narrativas: mitos cosmogônicos como o de Pan Gu, da China, e o da deusa asteca Tlaltecuhltli; os Montes Sinai e Ararat, na mitologia judaico-cristã. Como lugar de perdição, a Montanha de Vênus para Tannhäuser, e o Palácio do Rei da Montanha, em *Peer Gynt*, de Ibsen.

Na trilogia *O Senhor dos Anéis* (2000), de J. R. R. Tolkien, a montanha branca de Gondor representa a manutenção das forças da ordem, dos Valar de Valinor, em oposição ao caos simbolizado pelo vulcão de Mordor; a montanha de Mordor, inicialmente morada de Morgoth (o equivalente de Lúcifer na cosmogonia criada por Tolkien), é ocupada por Sauron, o agente do conflito, e se torna local de sacrifícios: é onde se criam os orcs a partir de elfos e humanos capturados, e é onde Frodo quase se perde, sendo praticamente salvo por Sméagol/Gollum (cujo nome nos lembra o “golem” da tradição mística do judaísmo, mais especificamente da cabala – apenas para constar). A montanha de Moria, que em *O Hobbit* (2009), também de Tolkien, é a representação da ganância, com o tesouro guardado pelo dragão Smaug, e será a perdição dos anões, tornando-se, em *O Senhor dos Anéis*, o local de provação do maiar Gandalf.

Em *As crônicas de Nárnia* (2009), de C. S. Lewis, uma grande pedra será o local de sacrifício e renascimento de Aslan; a montanha do último livro, porém, é mostrada como símbolo de salvação ou redenção.

No conto *Rip van Winkle*, de Washington Irving, o personagem que dá nome à narrativa se deixa seduzir pelo ambiente mágico que encontra na montanha, perdendo a noção do tempo e retornando ao seu vilarejo décadas depois, quando então percebe ter envelhecido; esse motivo da montanha como local mágico existe também em outras narrativas, tanto em contos de fadas europeus como em contos coreanos e no *monogatari Urashima Tarô*, que mencionamos ao tratar da figura da mulher com asas.

O episódio da Salamanca do Jarau, na forma como Érico Veríssimo o traduziu em *Incidente em Antares* (1973), faz o movimento inverso da divinização da montanha como parte do corpo da Grande Deusa, ao aludir ao corpo feminino usando termos associados às montanhas, como “gruta”, “caverna”, mas ainda como local de avidez e luxúria por um tesouro.

No Brasil, há várias lendas de tesouros perdidos em torno da Serra de Botucatu/Montanha do Diabo, em que cavernas e grutas representam a perdição dos gananciosos.

Gradualmente, contudo, nota-se a dessacralização da montanha, que, de local de nascimento, morada ou manifestação do divino, torna-se apenas uma passagem ou ainda um obstáculo a ser transposto para alcançar um tesouro material. Nesse contexto, trazemos referências ao Documento n.º 512, arquivado na Biblioteca Nacional, sobre a suposta existência de uma cidade perdida na Bahia. Esse documento relata que um homem foi preso e torturado para revelar o local onde ele encontrara essa suposta cidade, o que denota a avidez por riquezas materiais.

Igualmente, a fim de investigar o que afirmamos sobre a dessacralização da montanha, representando uma perda de sua simbologia primitiva, e também para averiguar uma possível influência de outros povos sobre mitos e lendas brasileiros envolvendo montanhas e tesouros – e em que medida –, analisamos três outros textos. Um deles, sobre a (eventual) presença de fenícios no Brasil (SILVA, 2016), outro sobre (eventual) viagem de povos da Sibéria para a América (A VIAGEM DA PRIMEIRA PESSOA QUE PISOU NA AMÉRICA, 2015), bem como da presença viking na América pré-colombiana.

Desde o início, deixamos claro que abandonamos a perspectiva historiográfica a partir do momento em que tomamos como foco a figura feminina na montanha. Todavia, mencionamos a pesquisa correspondente em razão de uma lenda que chamou particularmente nossa atenção: encontramos uma referência ao *Reino Perdido de Belovodié*¹⁷, um reino subterrâneo ao qual apenas os completamente puros de coração têm acesso. Embora esse local lendário fique nas entranhas da terra, é equiparável a um paraíso. Ao mesmo tempo, devido à sua descrição como um reino ao qual apenas os *absolutamente* puros de coração têm acesso, remete ao medo do inferno, apropriado pelo cristianismo a partir da visão do “submundo” como morada dos mortos, ao Hades da mitologia grega, para criar a culpa pelo pecado.

¹⁷ O reino perdido de Belovodié, subterrâneos aos quais apenas os completamente puros têm acesso (SANZ, 2017)

Mesmo nesse sentido, vemos uma apropriação, pelo masculino, da visão da Grande Deusa como Mãe Terrível – aquela que acolhe na morte. Porém, como vimos no capítulo correspondente, essa faceta da Deusa-Pássaro gradativamente assume feições aterradoras, o que se reflete nas suas versões masculinas.

Ainda no terreno das divindades relacionadas às montanhas, voltamos a falar do guerreiro, poeta e músico japonês Tsunemasa. Numa das lendas relacionadas a esse personagem, em meio à guerra entre seu clã e um clã inimigo, Tsunemasa chega a Chikubushima, local mítico assemelhado à ilha de Avalon do ciclo arturiano, em cujo centro havia uma montanha de cristal, residência da deusa xintô Benzaiten. Essa montanha de cristal corresponderia ao mítico Monte Horai, no qual a primavera é eterna e onde existem árvores de todos os frutos.

Benzaiten era a deusa xintô da beleza, da **riqueza** e da **fertilidade**, mas também das **artes** e da educação (PHILIP, 2000, p. 181). Essas palavras que grifamos, segundo nos parece, estão associadas às descrições de Marija Gimbutas (1999) acerca da Grande Deusa, que ensinou à humanidade trabalhos manuais, como fiar, tecer e construir instrumentos musicais.

Essa deusa nos parece ligada aos elementos simbólicos do nosso conto-base não apenas por viver numa montanha mítica de eterno verdor, o Monte Horai, segundo a lenda de Tsunemasa, mas também porque se casou com um rei-serpente. O Grande Dragão do Mar, rei Ryu-wo (pai da princesa que se casa com o pescador Urashima Tarô), tem forma humana, mas sua coroa é adornada por uma serpente, e seu povo é formado por serpentes, peixes e monstros das profundezas. O rei-serpente, ao contrário do Grande Dragão, era feio e repugnante, mas cortejou Benzaiten com palavras doces, e ela se casou com ele.

Benzaiten é a deusa da eloquência, e frequentemente é representada tocando uma espécie de alaúde (o *biwa*), razão por que costuma aparecer para grandes músicos, “especialmente quando eles tocam com alma” (PHILIP, 2000, p. 150). Aqui está a relação de Tsunemasa com essa deusa: na lenda que encontramos, ele consegue encontrar a ilha bem-aventurada, em cujo centro se localiza uma montanha de cristal – o Monte Horai-, na qual essa deusa reside. Em busca de um presságio para as batalhas que se aproximavam, ele compõe e toca em seu *biwa*, aos pés da montanha, um louvor para Benzaiten. Nesse momento, a lua cheia sai de trás das nuvens em todo seu esplendor, o que é considerado um bom augúrio (WATSKY, 2004, p. 54-55).

Vemos aqui vários dos elementos que nos têm ocupado neste trabalho: trata-se de uma deusa que, como descreveu Abreu (2016) ao falar da versão mais antiga de *Kaguyahime-no*

monogatari (*O conto de Kaguya Himê*), usava um manto de plumas (a deusa aparece nesse conto com outro nome, mas é Benzaiten a habitante do Monte Horai, na ilha flutuante no mar).

O texto sobre Chikubushima refere que ela vivia numa montanha de cristal, que corresponde ao mítico Monte Horai, no qual o verde é eterno e onde existem árvores de todos os frutos, onde não há dor, nem frio, nem morte. A despeito das associações feitas entre o Monte Horai e o Monte Fuji, a descrição também parece corresponder com a do Monte Roraima, montanha sempre verde que teria resultado do corte de uma árvore de todos os frutos, da qual Macunaíma era o guardião.

Além disso, a proximidade fonética entre a forma japonesa *Horai-Yamá* com *Roraima* mostra-se no mínimo intrigante, já que, segundo linguistas que consultamos, “roro” significaria “verde”, e “aima”, à semelhança do japonês “yamá”, significaria “montanha”.

Com relação a essas similaridades, a começar da fonética, consultamos alguns linguistas. A Prof.^a Dr.^a Cristina Martins Fargetti, da UNESP-FCLAr, informou-nos oralmente que, embora muitas palavras das diversas línguas dos povos indígenas brasileiros hajam sido preservadas em canções, os indivíduos desses povos já não conhecem seu significado, devido à imposição do português. O Prof. Dr. Eduardo de Almeida Navarro, da USP-São Paulo, indicou-nos consultar um dicionário de topônimos brasileiros originários de línguas indígenas.

Consultamos ademais um escritor da etnia Wapichana, Cristino Wapichana, que nos confirmou de certa maneira a informação oral da Prof.^a Dr.^a Cristina Fargetti, sobre o desconhecimento de certas palavras. Entretanto, disse-nos também que os diversos povos da região do Monte Roraima se referem a ele por apelidos; o povo Wapichana há séculos se refere ao Roraima como “mãe de todas as águas”, origem do dilúvio ocorrido na região após Makunaíma cortar a Árvore de Todos os Frutos.

Segundo lendas locais da região do Monte Roraima, das quais citamos algumas, de origem *arekuná* e *taulipangue* (MEDEIROS, 2002, p. 58-64), numa época de grande fome, Makunaíma e seus irmãos procuravam comida; como eles comiam tudo cru, procuraram o pássaro *Mutúg*, que tinha o fogo. Makunaíma encontrou a árvore *Wazaká*, dos frutos bons. Os irmãos de Makunaíma não queriam que ele derrubasse essa árvore, mas ele teimou. Ao cortá-la, todas as águas saíram e causaram um dilúvio. O toco da árvore *Wazaká* forma o Roraima.

Em outras versões dessa lenda, Makunaíma era o guardião da Árvore de Todos os Frutos (ou Árvore dos Frutos Bons), e lhe cabia repartir esses frutos igualmente entre os

homens; mas estes ficaram gananciosos e passaram a colher os frutos fora de época, o que exauriu a árvore causando sua morte, e por isso Makunaíma a cortou, originando o Monte Roraima. Outra versão menciona que Makunaíma cortou a árvore para punir a ganância dos homens, pondo fogo na floresta e petrificando o que sobrou das cinzas (BRASIL, 2008, p. 15-16).

Apenas a título de curiosidade, Medeiros (2002, pág. 38) menciona um personagem assustador, um médico-feiticeiro chamado *Kasána-pódole*, “pai-do-urubu-rei”, que vive com sua tribo – urubus-reis e urubus – no céu, onde todos se transformam em homens depois de despir sua plumagem. Vemos nessa metamorfose de pássaros em homens uma similaridade com as donzelas celestiais japonesas, que se despem de seus mantos de plumas (*hagoromo*) para serem visíveis em forma humana quando vêm à Terra, bem como com as filhas do rei feiticeiro de *O Príncipe Inesperado*, que colocam vestidos para, de gansos ou cisnes, assumirem a forma humana. Nesse caso, cremos estar diante de um fenômeno de *inversão*, em que as imagens femininas são substituídas pelas masculinas e vice-versa, como menciona Propp (1974, p. 166).

No caso das lendas da região do Monte Roraima, acreditamos que a transformação de Makunaíma em Macunaíma, ou seja, de justiceiro a herói malandro, possa dever-se à influência da colonização portuguesa, trazendo para o Brasil a tradição ibérica do herói pícaro do século XVII. Imaginamos essa hipótese tendo em vista que os primeiros registros escritos dessas lendas se deram no final do século XIX, quando um índio mestiço chamado Maximiano José Roberto escreveu, em nheengatu, a tradição oral dos rios Uaupés, Içana e Negro. Esses escritos foram traduzidos para o italiano por Ermanno Stradelli, que os publicou em 1890, antes, portanto, da coleta feita por Theodor Koch-Grünberg, que publicou seus trabalhos em 1916 (MEDEIROS, 2002, p. 9-10).

Em resumo, vemos no Monte Roraima algumas relações com o Monte Horai – sempre verde, com árvores de todos os frutos (o Monte Roraima era a própria árvore de todos os frutos), onde não há frio nem morte –; ambos são referidos como “montanha de cristal”; o Monte Horai fica numa ilha flutuante na água, e a deusa que o habita se casou com o rei-serpente do mar; o Roraima é a “mãe de todas as águas”. Mas, a despeito dessas similaridades (inclusive as fonéticas com as quais não pudemos lidar, ou talvez seja necessária a intervenção de um arqueolinguista conhecedor do japonês antigo, como nos foi sugerido), no Monte Roraima não está presente uma figura feminina, a não ser pelo epíteto que mencionamos: “mãe de todas as águas”.

Trataremos, a seguir, da associação entre a mulher e a árvore, englobando também os temas relacionados com frutos e com a serpente, visto já termos tido ocasião de relacioná-los antes, ao falarmos do tema “mulheres e asas”.

3.4. MULHER, ÁRVORE, FRUTOS, DRAGÃO, SERPENTE

Fizemos algumas associações entre a mulher e a árvore ao falarmos da figura de Lilith, enquanto manifestação do lado sombrio da Grande Deusa a partir do momento em que, com o advento do monoteísmo, a Esposa de Javé foi banida do templo – e do judaísmo. Nesse momento, conforme já mencionamos, a Grande Deusa ou Deusa-Pássaro sofreu uma cisão entre o seu aspecto de doadora da vida e o outro, de acolhimento da morte, dissociando-se a Grande Mãe, signo da fecundidade, da Mãe Terrível, senhora da morte e do mundo inferior.

Nessa mesma fase do trabalho, também fizemos algumas menções à serpente, que, como aduz Marija Gimbutas (1999), está relacionada com o elemento água, fonte primordial da vida. Antes da influência das culturas androcêntricas, a serpente era associada à transformação e à regeneração após a morte, em virtude de periodicamente trocar de pele; mas vimos também que a ligação simbólica com energia vital decorre de seu movimento sinuoso – mais uma vez, faz-se a analogia de seu movimento sinuoso com as ondulações da água.

Ao falarmos de Lilith, citamos uma passagem em que Koltuv (1997) usa um trecho da *Epopéia de Gilgamesh* que descreve Lilith vivendo no tronco da Árvore da Vida (associada a Asherah, a esposa de Javé), enquanto um pássaro vive com seus filhotes na copa da árvore, e uma serpente, nas raízes. A expulsão de Lilith da árvore a pedido de Inanna-Ishtar é uma alegoria da dicotomia entre ela e a figura maternal da Grande Deusa, que a partir desse momento se torna apenas Mãe, ainda que Grande Mãe. Esse lado da fecundidade e da maternidade irá reverberar, no mundo cristão, na figura da Virgem. No escandinavo, a serpente da árvore da *Epopéia de Gilgamesh* se reflete na serpente-dragão Fáfñir vivendo nas raízes de Yggdrasil.

No capítulo referente à mulher e à simbologia da montanha, reportamo-nos a algumas divindades cujos mitos associavam a montanha à árvore, como no mito de Agdístis e a amendoeira, até o contexto das lendas sobre o Monte Roraima, no Brasil, que é a própria árvore de todos os frutos; ou, mais precisamente, o que restou dela depois que Makunaíma a cortou – assim como Gilgamesh corta a árvore em que vive Lilith.

Também mencionamos a deusa Benzaiten, habitante do mítico Monte Horai, que se casa com um deus-serpente, e assim muitas vezes a própria deusa é mostrada sob essa forma. Benzaiten, em sua origem hindu, representa tudo que flui: a água, os ciclos, as palavras – daí ser a deusa da eloquência –, da música – frequentemente ela é representada tocando um *biwa* –, e os pensamentos – derivando daí sua ligação com o conhecimento. Muitas vezes essa deusa é representada sentada sobre um dragão – o deus-dragão do mar, ou o deus-serpente do mar; ambas as referências coexistem.

Uma vez feitas essas associações, neste capítulo passaremos a utilizar os textos e as noções já abordados, para fecharmos esse ciclo.

Trazendo novamente Lilith e suas ligações com a Árvore da Vida, a mitologia judaico-cristã transformou-a na serpente malévola que seduz Eva com a oferta do fruto proibido da Árvore do Conhecimento do bem e do mal. No entanto, como veremos neste capítulo, ofertar frutos não é sempre sinônimo de maldade, conquanto possa ser feita uma analogia com a sedução.

A árvore, seja como representação da vida, seja como caminho ascensional, seja como portal para a glória, fama e fortuna, aparece de variadas formas: a Árvore da Vida na cabala judaica; a Árvore do Conhecimento na mitologia judaico-cristã; as duas árvores, de ouro e prata, de Valinor, a árvore branca de Gondor, em *O Silmarillion* (2009) e *O Senhor dos Anéis* (2000), de Tolkien; a árvore de Nárnia e a macieira que se transforma em portal para Nárnia, em *As Crônicas de Nárnia* (2009) de C. S. Lewis; os espíritos das árvores nas mitologias indígenas e na mitologia celta; as hamadriades gregas; a árvore dos pomos de ouro do Jardim das Hespérides, da mitologia grega; a Yggdrasil da mitologia nórdica; etc.

Na cabala judaica, a Árvore da Vida é uma sequência de “estações”, isto é, estágios percorridos pelo espírito em sua busca de ascensão do mundo material, *malkuth*, até a completa iluminação, *kether*.

MacGregor Mathers (MACGREGOR MATHERS e BRODIE-INNES, 1990, p. 29-30), ao associar a cabala à alquimia, faz algumas observações interessantes: o corvo ou gralha, o leão e a águia têm significados alquímicos; o corvo ou gralha representam a inibição pela escuridão; o leão é o calor, e a águia é a sublimação. Num sentido cabalístico, o corvo está preso à terra (à morte do corpo físico); o calor do leão (o felino) é o elemento motor da transformação; a águia é a elevação. No entanto, diferentemente da visão da alquimia, na Idade Média o lince (outro felino) era um símbolo do diabo (HERDER LEXICON, 1997, p. 124), talvez porque os gatos fossem associados às bruxas. A presença de um lince no nosso conto-base, no entanto, pode ter uma origem bem mais simples: embora hoje esteja ameaçado

de extinção, em outras épocas o lince foi um animal bastante comum na Polônia, assim como os lobos, e o conto *A montanha de vidro*, antes da tradução para o inglês, foi registrada por Hermann Kletke na Polônia. É uma das óticas possíveis para analisarmos os animais do nosso conto-base.

Porém, voltando às analogias para a árvore, Tryon-Montalembert e Hruby (s/d, p. 13) se referem à cabala como um “**jardim** de conhecimento místico”; e, não obstante demonstrem sua visão androcêntrica ao se referirem a Lilith como um ser maligno, ilustram com a gravura de uma árvore circundada por um *oroboros* ou *ouroboros* (a serpente que morde a própria cauda) a menção a que tudo no universo, seja material, seja espiritual, é cíclico (Idem, pág. 33).

Interessante notar que Bachelard (2001, p. 207), ao discorrer sobre *A Árvore Aérea*, traz como epígrafe versos de André Suarès (*Rêves de l'ombre*, p. 62) em que as folhas da árvore são “suas inumeráveis *asas*”, o que nos remete às analogias até agora feitas entre os elementos que destacamos e a figura feminina. Na mesma obra, Bachelard (2009) afirma que a árvore é a mãe do fogo. Posto esse autor não se esteja referindo diretamente ao objeto deste trabalho, não pudemos deixar passar despercebida a imagem que essa menção nos sugeriu: a árvore, como elemento simbólico associado ao feminino, visto que suas raízes estão na terra, da qual se nutre, como mãe do fogo – elemento associado ao masculino – se exhibe como, efetivamente, a Grande Mãe. Contudo, repensamos o elemento fogo como feminino, pois ele não é fruto apenas do raio que desce dos céus; este só gera fogo se encontrar o combustível, por exemplo, na madeira. Além disso, depois de analisarmos a simbologia da montanha, precisamos ter em mente que o fogo – expelido em forma de lava pelos vulcões – também pode ser um elemento feminino.

A simbologia da árvore é muito extensa, e por isso deixamos de incluir, por enquanto, outras significações, visto que remetem ao masculino e, por conseguinte, exigem maiores reflexões, inclusive a respeito do falo, considerado por Santos (1959) não como um símbolo da sexualidade masculina, mas sim relacionado com a libido enquanto força criadora, como já expusemos.

A árvore está ligada à Terra por suas raízes, mas se ergue em direção ao céu, ao divino, unindo a esfera cósmica ao subterrâneo (HERDER LEXICON, 1997, p. 24); as árvores, quando perdem suas folhas no inverno e as recobram na primavera, são símbolos de renascimento – uma das facetas da Grande Deusa –; as árvores perenes, as que não perdem suas folhas na estação mais fria e escura, são um símbolo de imortalidade (idem, idem).

Sob esse prisma, relembramos as menções feitas aos pomos de ouro do Jardim das Hespérides, bem como aos pêssegos da imortalidade do Jardim de Xi Wangmu, a Rainha-Mãe do Ocidente.

O Jardim das Hespérides não lhes pertencia. Segundo informa Grimal (2005, p. 213), quando do seu casamento solene com Zeus, Hera ganhou de Gaia algumas maçãs de ouro tão belas, que Hera mandou plantar em seu jardim, perto do Monte Atlas (ou a oeste da Líbia, ou no país dos Hiperbóreos). Esse jardim era guardado pelas Hespérides, e também por um *dragão* de cem cabeças, filho de Tífon e Equidna, ou de Fórcis e de Ceto (GRIMAL, 2005, p. 226); algumas versões apontam que o Jardim de Hera era guardado por dois dragões.

Essas maçãs de ouro tanto foram o “pomo da discórdia” quando Páris teve que escolher a mais bela entre Hera, Afrodite e Atena, quanto foram a salvação de Hipômene na corrida com Atalanta (GRIMAL, 2005, p. 51). Na versão do mito de Atalanta em que ela é filha de Esqueneu, o pai só queria filhos homens, e a abandonou no Monte Partênio. Amamentada por uma urso (e a urso é uma das alegorias do lado maternal da Deusa-Pássaro), foi recolhida e criada por caçadores, razão por que decidiu permanecer virgem, dedicada à deusa Ártemis. Outra versão menciona que ela não queria casar-se porque, num sonho, um oráculo previu que, unindo-se a um homem, ela seria transformada num animal (versão em que ela e Hipômene são transformados em leões). Para fazer seus pretendentes desistirem de casar-se com ela, Atalanta impôs uma prova: ela se casaria com aquele que a vencesse numa corrida; se ela vencesse, poderia matar o pretendente. Hipômene decidiu se candidatar; tendo recebido de Afrodite três maçãs de ouro (possivelmente do Jardim de Hera), lançou-as uma por vez à frente de Atalanta, que parava para recolhê-las. E, assim, Hipômene venceu a prova, fazendo jus a casar-se com Atalanta.

Como desdobramentos desse mito, relembramos os textos que situamos como derivados do conto de *Kaguya-Himê* a Turandot: as mulheres que não se querem casar e, por isso, impõem provas a seus pretendentes.

Por outro lado, na tradição folclórica popular, atirar frutos pode denotar uma expressão de interesse amoroso. No conto paradigmático *A princesa na montanha de vidro*, na versão norueguesa, a princesa se agrada da atitude do cavaleiro e lhe atira as maçãs de ouro por duas vezes; somente na terceira ele sobe a montanha até o final, e pega a última maçã no colo da princesa. Ela, assim, *escolhe* o seu futuro marido, e não simplesmente aceita o vencedor.

O Prof. Dr. José Joaquim Dias Marques, coordenador do Centro de Estudos Ataíde de Oliveira, vinculado à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, sendo especialista em Literatura Oral, compilou em diversas obras, além de colacionar

material coletado por seus alunos, quadras populares e poemas que empregam o atirar frutos como declaração de amor (Anexo II – parte B). Esse material integra o artigo “*Eu Joguei um Limão Verde*”: Platão, Drummond de Andrade, a tradição oral portuguesa e o mais que se verá, ainda inédito.

Uma canção folclórica polonesa de temática amorosa descreve a passagem das estações e, no outono, a jovem oferece maçãs ao seu amado¹⁸.

No nosso conto-base, a associação das maçãs de ouro com a vida e a imortalidade se denota quando o jovem herói coloca as cascas da fruta sobre as suas feridas, e estas são imediatamente curadas. E o fato de o dragão desaparecer – sem o tradicional combate – quando o jovem lhe joga um dos frutos, segundo acreditamos, equivale a uma declaração de amor: o jovem jogar uma maçã para o guardião do portão denotaria o amor do herói pela princesa, e não o uso da força física.

A título de ilustração, trouxemos para este trabalho um conto que consideramos muito interessante, *O galho de ouro* (Anexo I), de Mme. D’Aulnoy, sobre um príncipe e uma princesa feios, que são obrigados a se casar pelo rei, pai do rapaz. Como o príncipe se recusa ao casamento para não impor sua feiura a ninguém, o pai o manda enclausurar. Na torre em que é preso, o príncipe percebe que os vitrais das janelas contam uma história, e que ele mesmo – porém transfigurado em um homem belo – deve encontrar uma donzela enclausurada num lugar que ele descobre ser um aposento secreto no próprio castelo. Ele encontra esse aposento, em que a donzela sobrenatural dorme, e um outro belo homem, de aparência também sobrenatural – um mago –, transformado em águia, pede que o príncipe procure uma caixa onde a mão decepada do mago foi guardada. O príncipe encontra a caixa e faz o que lhe foi pedido. Ao retornar para o aposento da donzela sobrenatural, uma águia lhe entrega um ramo dourado, que faz a donzela – uma fada – acordar. Paralelamente, a noiva feia também não quer se casar, para não impor a ninguém a sua feiura.

Chegando ao castelo do noivo, o pai deste a manda trancar num quarto, para que ela mude de ideia sobre o casamento. Nesse interregno, o príncipe desapareceu. Ao salvar a donzela adormecida, ele foi transportado para um mundo sobrenatural, e se viu num jardim magnífico, descobrindo então que sua aparência também havia mudado, e ele se tornara o belo jovem dos vitrais.

Os guardas do castelo de seu pai, porém, não sabendo como contar ao rei que o filho havia desaparecido, dizem que ele morreu. O rei, culpando a futura nora pela morte do filho,

¹⁸ O ato de jogar frutos como sinal de afeto.

ordena que ela seja enclausurada na mesma torre. Ela passa pelo mesmo processo do príncipe; encontra a caixa com a mão decepada do mago e a devolve a ele, o que desfaz o encanto que o obrigava a passar o dia como águia. Assim, ela também se vê transportada para o mesmo jardim onde o príncipe fora parar, porém também transmudada na bela jovem que ela vira retratada.

Outra vez, os guardas dizem ao rei que a princesa feia também morreu. Nesse ponto, a história se concentra no lugar mágico e tem outros desdobramentos.

O ponto de contato desse conto de fadas com o nosso conto-base não passa da existência de um galho pertencente a uma árvore de ouro, de um dos personagens ter sido enfeitiçado na forma de uma águia, de a mão do mago ter sido decepada (o que nos remete às garras do lince e aos pés da águia do nosso conto-base, cortados pelo herói), e pelo fato de ambos serem transportados para um jardim – e todo o desenrolar da nova sequência se relaciona com árvores.

No entanto, esse conto nos chamou a atenção para o fato de que ambos os personagens passam por várias metamorfoses, sendo a principal sua transfiguração do grotesco para o sublime (da feiura extrema para a beleza extrema), e depois uma metamorfose animal. Como os guardas reportaram ao rei que tanto seu filho como a princesa, sua noiva, haviam morrido, talvez o conto não implique apenas uma morte simbólica, como as que veremos a seguir.

4. JORNADAS POR OUTROS MUNDOS E CONSORTES SOBRENATURAIS

Consideramos importante, antes de prosseguirmos com a análise, traçar algumas diferenças entre a personagem com que estamos lidando e aquelas constantes de algumas classificações, especialmente as que trabalham com temas (motivos) ou tipos (argumentos).

Em primeiro lugar, ressalta a obviedade de que estamos rastreando uma personagem, independentemente do tipo de narrativa (mito, lenda, conto popular). Em segundo lugar, sentimos que seria perigoso, além de inexaurível, lidar com temas (jornada do herói/heroína, ritos de passagem, temas morais, religiosos/míticos, psicanalíticos/sexuais), tipos (cônjuge desaparecido, cônjuge sobrenatural ou monstruoso, formas de intervenção dos doadores e auxiliares mágicos, tipos de objetos mágicos, etc.), e mesmo argumentos (em nível sequencial segundo a morfologia de Propp).

O perigo a que nos referimos é o de possíveis equívocos de classificação que possam gerar erros de interpretação, como exemplificamos a seguir.

Maria Tatar (1999, p. 25-73) inclui sob a mesma classificação, *A Bela e a Fera*, contos distintos como o que deu título a esse capítulo de seu livro, na versão de Mme. de Beaumont (Jeanne-Marie Leprince de Beaumont), *O Rei Porco*, de Giovanni Francesco Straparola, *O Rei Sapo, ou Heinrich de Ferro*, dos Irmãos Grimm, *A Esposa do Tigre*, de Angela Carter, *O pescador Urashima (Urashima Tarô)*, da tradição folclórica japonesa, em que *tarô* significa “menino” ou “filho”, como em outro conto popular japonês, *Momo-Tarô, O Menino Pêssego*), e dois contos coletados por Aleksandr Afanasiev, *A Princesa Sapo* e *A Donzela Cisne*.

Tatar (1999, p. 25-31) estabelece diferenças importantes entre as narrativas selecionadas, começando por analisar a atribuição da origem desse tipo ao mito de Eros e Psiquê, visto que Eros não era um monstro, mas apenas fizera circular o rumor de que se tratava de um monstro. Outra distinção importante que essa autora faz diz respeito à jornada do protagonista: enquanto se enfatizam os feitos de bravura e perseverança do herói masculino, a heroína que busca o consorte desaparecido não é igualmente exaltada, embora demonstre a mesma persistência, enfrente provas tão ou mais duras do que aquelas impostas ao herói masculino. Ao contrário, em algumas dessas narrativas, o que ressalta em primeiro lugar é a compaixão da heroína, destacada, por exemplo, em *A Bela e a Fera* de Mme. de Beaumont. Nesse ponto, Tatar (1999) enumera outros contos com o mesmo motivo e argumento, em que a heroína bate no animal em que o homem (príncipe, noivo, prometido) fora metamorfoseado, desmentindo a ideia de que a compaixão e a virtude sejam sempre os motes básicos da heroína dessas narrativas (TATAR, 1999 p. 26-28). Bem assim, a autora vê

nesse motivo a preocupação real das mulheres com relação aos seus futuros maridos e ao casamento em si (TATAR, 1999 p.29).

A despeito das considerações essenciais de Tatar (1999) sobre o feminino, tanto nos contos escolhidos como nos que menciona em contraponto àqueles, vemos algumas distinções que, segundo cremos, não permitiriam enquadrar sob o mesmo tipo “o consorte metamorfoseado”, ou *A Bela e a Fera*, as narrativas *O pescador Urashima*, *A princesa sapo* e *A donzela cisne*, por não corresponderem ao paradigma.

A primeira distinção é concernente ao “cônjuge metamorfoseado”: os noivos monstros ou transformados em animais em grande parte demonstram comportamento vulgar ou agressivo, com exceção do príncipe em *O Urso Branco* e versões correlatas. Por essa razão, vemos nesse detalhe uma grande distância do mito ao qual se atribui a origem desse tipo, na medida em que Eros era um deus, e o “ser monstro” não passava de um rumor, por ele mesmo difundido, para aplacar Afrodite. Além desse comportamento usual, posto que, como dissemos, haja exceções, de modo geral a metamorfose se dá como um castigo, ou, citando novamente o caso de *O Urso Branco*, muitas vezes nem se sabe o porquê.

Nas narrativas selecionadas por Tatar (1999), as noivas ou esposas não sofrem transformações como castigo. Ao contrário, ou a forma animal já integra sua natureza, por se tratar de deusas, donzelas celestiais ou donzelas dotadas de magia, ou a metamorfose foi fruto de revanche, porque a protagonista rejeitou o casamento com o feiticeiro/com seu captor, o que vimos em outro capítulo, ao tratarmos da princesa cisne da tradição russa.

Por outro lado, tratando-se de noivo sobrenatural ou metamorfoseado, Thompson (1946, p. 345-347) compila narrativas de nativos americanos ao redor do tema da mulher mortal que se casa com um Homem Estrela. Esse autor descreve dois tipos: num deles, a mulher volta para seu mundo, mas se arrepende, e tenta por todos os meios retornar para o marido Estrela; numa variação desse tipo, são duas mulheres, e apenas uma retorna para casa, arrepende-se e tenta voltar para o mundo sobrenatural. No outro tipo, uma mulher se casa com um Homem Estrela, tem um filho, e foge com a criança para o seu próprio mundo; o marido manda matá-la, mas ordena que a criança seja poupada; esse filho se tornará o herói de outra série de narrativas. Não nos deteremos em ponderações culturais (como a ideia de alguém se casar com uma pessoa pertencente a outro povo que não o próprio, etc.). O que nos interessa, nesse argumento, é que o homem é um ser sobrenatural, a mulher é mortal, e numa das variantes a mulher é morta, pois só o filho interessa.

Thompson (1946, p. 354-355) também fala de diferenças entre o “marido animal” nos contos populares europeus e aqueles dos nativos americanos. No mundo europeu, o ouvinte,

leitor ou espectador sabe que o cônjuge animal é, na verdade, um humano metamorfoseado; na cultura indígena, trata-se de fato de um animal. Ele exemplifica com uma narrativa em que o marido é uma baleia, que prende uma jovem em seu interior; ela consegue escapar com a ajuda de seus irmãos. Surpreendentemente, essa sequência é bastante similar à do *Barba Azul*, de Charles Perrault, mas não arriscamos ir além da constatação da semelhança.

Se o critério de seleção é o “cônjuge sobrenatural” ou “cônjuge metamorfoseado”, há que se constatar que *O Barba Azul* de Perrault também guarda semelhanças com *A Bela e a Fera* de Mme. de Beaumont; no primeiro caso, todavia, ao contrário do segundo, o monstro não tem chance de redenção. Porém, há um conto norueguês, *A galinha foi passear lá dentro da montanha* (ASBJØRNSSEN e MOE, 2014, p. 28-35), em que o “marido monstro” é substituído por um ogro, com quem uma jovem passa a viver contra a vontade, porque percebe que suas duas irmãs mais velhas provavelmente haviam sido mortas por terem rejeitado a “oferta”; descobre como reviver as irmãs e, sozinha, elabora e põe em prática um bem-sucedido plano de fuga. Neste caso, não há nenhum herói masculino para resgatar a protagonista: a heroína, para sobreviver, submete-se a algo que não deseja – viver com um ogro –, mas salva a si mesma e às irmãs, além de ficar com o tesouro do ogro.

Assim, ainda que se trate do motivo “cônjuge sobrenatural” ou “cônjuge metamorfoseado”, não são todas as sequências, como nos demonstra a morfologia de Propp (1974), que se podem incluir sob a mesma classificação.

Além disso, a despeito dos percalços pelos quais alguns protagonistas, tanto masculinos como femininos, têm que passar, há diferenças substanciais nas suas respectivas jornadas. Na maioria das vezes se trata de representações de ritos de passagem, em que ocorre uma morte virtual: a morte simbólica da infância e o renascimento como adulto (CAMPBELL, 1997, e LOISEAU, 1992), de que trataremos no próximo capítulo.

Por ora, mencionamos diferenças nas jornadas do protagonista em *Urashima Tarô*, que encontra eco no conto coreano *O lar das fadas* (GALE, 1913) e em *Rip van Winkle* (1819), de Washington Irving. Nessas três narrativas, independentemente de eventuais motivações sociais ou políticas (aqui nos referimos especificamente a algumas interpretações de *Rip van Winkle*, de Irving, como sendo uma alegoria para pessoas de pensamento político “engessado”), os respectivos protagonistas se veem num outro mundo, sobrenatural, em que permanecem jovens sem se darem conta da passagem do tempo; e, quando retornam aos seus respectivos mundos, sofrem eles mesmos uma metamorfose: repentinamente ficam velhos e morrem (ou se percebem velhos, como no caso do personagem de Irving). Em parte, foi o que vimos no capítulo referente à montanha.

Em virtude dessas dessemelhanças que acreditamos serem importantes, trataremos a seguir de uma parte da jornada do herói ou da heroína, que consiste numa passagem por outro mundo, ou pelo submundo, em que tentaremos diferenciar os tipos de enclausuramento, engolimento e, em certa medida, a metamorfose.

4.1. Enclausuramento, engolimento, metamorfose

Para Sylvie Loiseau (1992), os contos são acima de tudo um convite e uma iniciação ao conhecimento do humano, em nós mesmos e nos outros. Citando Propp em *As raízes históricas do conto maravilhoso* (1997), essa autora parte da ideia de que temas constantes de mitos e lendas, retomados de forma atenuada pelos contos de fadas ou contos populares, remetem a “motivos recorrentes de práticas sociais hoje em *desuso*, mas antes, no passado, serviam de âncora para a coesão social e religiosa dos grupos humanos” (LOISEAU, 1992, p. 19-20). Sobre a palavra *desuso*, isso pode ocorrer nas sociedades ocidentais de matriz europeia, mas não em outras culturas; e, mesmo na nossa cultura ocidental, práticas antigas foram substituídas por outras, que guardam a mesma natureza ritual admissional, muitas vezes violentas, como o trote para os ingressantes de uma escola ou universidade, ou as provas para a aceitação de um postulante numa gangue. De igual maneira, o candidato à iniciação na maçonaria passa por um ritual de admissão. Mudam as formas, permanece o conceito, pois continuam tendo como fim a integração do indivíduo num dado grupo social (LOISEAU, 1992, p. 20-21), como ritos órficos, que a autora resume ao *enclausuramento* e ao *engolimento*, implicando por vezes uma *metamorfose* (LOISEAU, 1992, p. 24-28)

Para essa autora (LOISEAU, 1992, p.21-22), o *enclausuramento* costuma preceder o ritual propriamente dito, e está ligado às *interdições* e *proibições* mencionadas por Propp (1974, págs. 38-39): proibição de sair do castelo, de ver a luz, de ser visto por alguém em especial, etc. Loiseau (1992) prossegue dizendo que o enclausuramento se processa num espaço mágico (castelo, gruta, caverna, cabana na floresta, no mundo subterrâneo) e precede, para as meninas, as purificações menstruais; para os meninos, o início de provas, como a circuncisão, a imposição de cicatrizes (de caça ou por meio de tatuagens). Podemos comparar essa fase preparatória da iniciação com as *provas* impostas ao herói ou à heroína para a *obtenção do objeto mágico* (PROPP, 1974, p. 50-60).

O *engolimento* é comparado por Loiseau (1992, p. 22-24) ora ao *enclausuramento* (personagens “engolidos” por uma floresta, onde passarão por provas, como João e Maria,

Branca de Neve, o Príncipe Ivan ao procurar Baba Yaga), ora à *punição pela transgressão da proibição* (como Pinóquio na barriga da baleia). Nestes casos, o engolimento é também preparatório ao início das provas, seja no ritual, seja no conto.

Mas Loiseau (1992) distingue outra forma de engolimento, correspondente à desaparecimento de personagens e objetos, que devem ser buscados e conquistados pelo herói, seja na fase preliminar, seja na missão propriamente dita.

Ao invés de ser engolido por um espaço (caverna, floresta, etc.), o herói pode ser engolido por um animal ou ser recoberto por uma pele de animal, que Loiseau (1992) chama de *envelopamento*. O animal pode corresponder a um animal real, que o neófito deverá efetivamente caçar ou com o qual passará a ser identificado a partir do fim do ritual (idem, pág. 23).

Referindo-se às cerimônias iniciáticas como ritos órficos, de descida ao submundo e retorno à superfície, a autora refere que esse ciclo de morte e ressurreição simbólicas implicam, no mais das vezes, também uma *metamorfose*. E prossegue dizendo que as metamorfoses – e aqui ela se reporta especificamente à *animalização* seguida de volta à forma humana – podem estar ligadas a rituais totêmicos, de ligação com o animal, ou o espírito animal a que o neófito ficará vinculado; diante do rito órfico, as metamorfoses se associam à transfiguração que se espera do neófito após a conclusão do rito de passagem (idem, págs. 24-28).

Quanto à *vegetalização*, LOISEAU (1992, p. 36) considera que este tipo de metamorfose participa de uma necessidade de comunhão com o mundo, de construção da identidade a partir de um movimento duplo, de identificação e de diferenciação. Nessa medida, a vegetalização remete à Árvore da Vida, da tradição indo-europeia (e acrescentamos a judaica também), evocando a figura da mãe que se transforma em árvore após morrer (numa das versões de Cinderela), a sensação de segurança junto à mãe-terra ou mãe-natureza. Neste passo, porém, ela distingue a vegetalização involuntária, que no caso de personagens masculinos essa autora associa à castração; e o movimento inverso é o de separar-se da mãe: o neófito é separado da mãe para ingressar na “casa dos homens”. A metamorfose vegetal, enquanto representação da transição para a vida adulta, passa por um processo de identificação com a mãe, para as mulheres, e de diferenciação com relação à mãe para os homens, pois, para eles, identificar-se com a mãe é metaforicamente castrador (LOISEAU, 1992, p. 37-38).

A partir de agora, tecemos algumas considerações sobre os conceitos de enclausuramento, engolimento e metamorfose, pois, a nosso ver, nem sempre podem ser rigorosamente associados a ritos de passagem.

A metamorfose, até este momento, está sendo associada aos protagonistas, porque são eles que, em última análise, deverão passar pelos rituais da iniciação. No entanto, existem auxiliares mágicos que passam por uma metamorfose; pode-se constatar que, em alguns casos, são eles os agentes, enquanto os heróis apenas se beneficiam dos resultados das ações dos auxiliares. Não mencionamos o tipo “o morto agradecido”, que também é o agente no lugar do herói, porque ele não sofre propriamente uma metamorfose. Tomamos como exemplo a gata de *O Marquês Peer* (ASBJØRNSSEN E MOE, 2003, p. 181-188), que contém o mesmo enredo de *O Gato de Botas* (que não era um gato, mas uma gata); ao final, ela pede que o rapaz lhe corte a cabeça, para que ela possa finalmente voltar à forma humana.

Essa versão do conto, aliás, parece-nos tão *sui generis* quanto o nosso conto-base, na medida em que, nela, o herói não é o rapaz; embora vista como auxiliar mágico, a gata é a verdadeira heroína, pois é ela quem tem todas as ideias e realiza todas as façanhas que vão permitir a retomada de *seu* castelo. A princesa, transformada em gata por um ogro/troll/gigante, precisa do herói para conseguir que o rei, com seu exército, vá ao seu castelo e expulse o usurpador. Apesar de ser a gata a heroína, sua classificação como auxiliar mágico não permite ver nessa personagem qual seria o rito de passagem.

A princesa-gata era a dona do palácio, mas precisou valer-se do elemento masculino para recuperar seus bens, seu *status* e a forma humana, representativa desse *status*, não porque não pudesse realizar as façanhas por si mesma, mas em razão da prevalência do masculino. Ao final, a princesa faz de Peer seu marido, compartilhando com ele suas riquezas, assim como a princesa de *A montanha de vidro aceita* o rapaz como seu “senhor e marido”. Mas sendo a princesa-gata quem realiza todas as proezas, há que se concluir ser ela a heroína, e não Peer. Desse modo, não vemos a metamorfose por animalização da princesa-gata como final de um rito de passagem; antes, denota apenas a predominância do masculino.

No tocante ao enclausuramento, ao engolimento e às metamorfoses correspondentes, cremos ser necessário distinguir algumas situações que nem sempre se coadunam com a descrição, dada por Loiseau (1992), para as fases correspondentes entre a trajetória do herói e o rito de passagem.

Como exemplo, o catálogo ATU menciona, para o tipo 530 – a montanha de vidro –, um subtipo intitulado “as noivas roubadas”. Se considerarmos a quantidade de contos populares com esse motivo, a lista será infundável, e isso apenas se considerarmos que a noiva

roubada é a do herói. Embora esta seja uma situação comum, recuperar uma noiva pode ser simplesmente sua missão, como no conto russo *O pássaro de fogo*, em que o rei envia o cavaleiro para resgatar sua noiva (sua, do rei). Por outro lado, o próprio herói pode roubar uma noiva para si, como em *A lenda da Montanha Diamante*, que a despeito do nome não é uma lenda, mas, como já dissemos, um conto popular de origem coreana, também conhecido como *A montanha encantada*, no qual um camponês rouba o manto de plumas de uma princesa celestial, filha caçula do Rei do Céu, para fazer dela sua esposa; sem o manto, a donzela celestial não pode voltar para o reino de seu pai (em linguagem moderna, e pedindo licença para o anacronismo, poderíamos dizer que se trata de um caso de sequestro em que a vítima sofre da Síndrome de Estocolmo); também no conto *The Unlooked-for Prince* (*O Príncipe Inesperado*, Anexo I), do *Livro Cinza dos Contos de Fadas*, de Andrew Lang, há uma situação inversa: o príncipe é sequestrado por um rei feiticeiro, cuja filha auxilia o príncipe em troca de que este a leve com ele quando fugir; de certa forma, ao fugir com a filha de seu sequestrador, ele rouba uma noiva para si.

Diante desse quadro, preferimos utilizar, ao invés do *motivo* “noiva roubada”, o conceito de *motivação*, que segundo Propp (1974, pág. 85) tanto reflete as *razões ou causas* quanto as *finalidades* das ações das personagens. Embora esse autor considere as motivações como um elemento muito instável, dada a sua variedade (PROPP, 1974, p. 85), e que sua aplicação exija prudência (PROPP, 1974, p 129), isto se refere a uma eventual classificação dos contos, mas não é essa a nossa intenção. O uso que fazemos desse conceito, aqui, visa a distinguir as formas sob as quais uma mesma personagem se apresenta.

De sua parte, o enclausuramento não é necessariamente uma prisão. A mulher na montanha pode estar *livre* (deusas que vivem numa montanha, ou são a própria montanha; donzelas celestiais, que vêm se banhar nos lagos de uma montanha; rainhas ou princesas cujo castelo ou palácio fica no alto de uma montanha, ou dentro da montanha) ou *enclausurada*. Nesta última situação, segundo a *motivação*, seja como *causa*, seja como *finalidade*, distinguem-se as figuras da *donzela aprisionada* e da *donzela protegida*.

No conto *A princesa na montanha de vidro*, na versão de Asbjørnsen e Moe (2003), a princesa é colocada por seu pai no alto da montanha para testar, não a filha, mas as aptidões e a perseverança do cavaleiro que pretenda desposá-la. Sob esse aspecto, a princesa está protegida de pretendentes incapazes e desqualificados.

No imaginário da Antiguidade, porém, há inúmeros relatos, entre mitos e lendas, relacionados a estupros, raptos e fugas. Fossem deusas, ninfas ou simples mortais, as mulheres estavam sujeitas à violência masculina, que poderia vir de deuses (a começar de

Zeus), ciclopes (como no mito de Polifemo e Galateia), gigantes, sátiros... e dos mortais. Encerrar-se (*enclausuramento*) numa caverna, num palácio ou numa torre poderia ser uma forma de proteção; outra maneira era a metamorfose: transformar-se em ave, planta, num riacho ou fonte, como no caso de Syrinx fugindo de Pã.

Por seu turno, a donzela *aprisionada* pode estar no alto ou dentro da montanha, ou de uma torre, ou de um castelo, em que estas duas últimas variações substituem a montanha. Além disso, pode ter sido alvo de diversas motivações, das quais as mais comuns são a *punição*, como em algumas lendas portuguesas sobre mouras (Anexo II), em que a princesa moura se apaixona por um cristão, e por isso é encerrada na montanha pelo sultão, seu pai; ou no conto *O galho de ouro*, em que o rei, pai do príncipe feio, acredita que seu filho morreu de desgosto e culpa a noiva deste, a princesa feia, que desta forma é aprisionada na torre do castelo. Outra motivação é o *rapto*, como vemos em *Ruslan e Ludmila*, de Pushkin, em *As três princesas na montanha*, em *A galinha foi passear lá dentro da montanha*, ou ainda em *O castelo de ouro suspenso no ar*.

É preciso, no entanto, diferenciar a donzela *aprisionada* da *donzela sacrificial*. Consideramos personagem sacrificial aquele a quem se impõe ou de quem se espera um sacrifício – involuntário no primeiro caso, voluntário no segundo, especialmente quando o próprio personagem se oferece para salvar uma outra pessoa ou mesmo toda uma cidade ou reino. A *donzela sacrificial*, assim, é aquela conduzida ou aprisionada à montanha ou rochedo para ser sacrificada aos deuses (como no mito de Ifigênia) ou a um monstro (como nos mitos de Andrômeda e de Psiquê); caracterizam-se ainda como *donzelas sacrificiais* as princesas mouras cujos noivos ou maridos foram encantados e aprisionados numa montanha ou rochedo, e elas decidiram ficar com eles para tentar libertá-los ou conseguir quem o faça por elas. Do mesmo modo, a princesa do conto *Os sete corvos*, que integra a coletânea dos irmãos Grimm, sacrifica a ponta de seu dedo mínimo para usar o pequeno osso como chave para libertar seus irmãos aprisionados numa montanha. Embora não integrem o rol das nossas figuras femininas ligadas às montanhas e demais elementos destacados do conto-base, mas tendo relação com certas narrativas por derivação ou entrelaçamento de motivos, Scheherazade e Belle também são donzelas sacrificiais: Scheherazade se oferece para casar com o sultão sanguinário no lugar da irmã mais nova, e Belle aceita partir da casa paterna para morar no palácio da fera..

No tocante às metamorfoses, quer se trate de animalização ou de vegetalização, nem sempre são punições por haver a personagem transgredido uma proibição, nem sempre são uma forma de disfarce imposta à personagem feminina – nosso objeto de estudo – para

enganar seu prometido ou o candidato a salvador, como ocorre com a transformação da princesa cisne em sapo, no conto *A princesa sapo*. As metamorfoses da personagem feminina podem mesmo integrar sua caracterização, seja ela personagem principal, como a princesa cisne de *A princesa rã*, seja ela o auxiliar mágico do herói, como a princesa cisne de *O conto do Tsar Saltan*, nos versos de Pushkin, ou mesmo a filha do rei feiticeiro em *The Unlooked-for Prince (O príncipe inesperado)*; esta última, além de surgir como cisne ou ganso, juntamente com suas irmãs (o mesmo motivo das lendas japonesas *Hagoromo* e *O pássaro do poente*), usa seus poderes mágicos para metamorfosear tanto a si mesma quanto ao príncipe, de forma a iludir seu pai quando este persegue o casal em fuga.

.A personagem que buscamos detectar, desse modo, não sofre metamorfoses involuntárias, a não ser no caso da princesa cisne, somente quando é transformada em sapo pelo seu captor feiticeiro, que depois a transforma numa estátua de ouro. Sendo o poder mágico inerente à personagem, não há como associar esse tipo de metamorfose à transfiguração que se espera a partir da conclusão de um rito de passagem nos moldes expostos.

5. ANÁLISE FINAL E CONCLUSÕES

Estudiosos de calibre como os irmãos Grimm, Afanasiev, Asbjørnsen e Moe, Hermann Kletke, Stith Thompson, e Sílvio Romero e Luís da Câmara Cascudo entre os brasileiros, para citar apenas uns poucos, dedicaram-se a recolher e compilar relatos orais da tradição popular, muitos dos quais hoje chamamos contos populares ou contos de fadas, dando-lhes feições literárias. Depois, outros grandes estudiosos se debruçaram sobre esses contos para tentar organizá-los, classificá-los e analisá-los quanto à sua temática, seus argumentos, seus motivos, sua morfologia, seus aspectos historiográficos, antropológicos, psicanalíticos, simbólicos. Todos esses estudos são importantes ferramentas que nos permitem, hoje, lançar novos olhares sobre esses textos. Neste momento, vem-nos à mente a palavra italiana *soquadro*, que aprendemos com o cantor e bailarino Vincenzo Capezzuto: “*Soquadro* é a única palavra em italiano a usar dois ‘qq’; significa turbilhão, virar as coisas de cabeça para baixo, mas para nós [do grupo artístico *Soquadro Italiano*] significa olhar as coisas por outro ângulo, de uma maneira diferente, *usando todos os elementos que compõem nosso background que possam servir para expressar uma ideia*”¹⁹ (tradução e grifos nossos).

De certa maneira, olhamos para o conto *A Montanha de Vidro* pelo seu avesso, pelos fios que compõem o seu tecido.

Após a análise dos vários aspectos – simbólico, antropológico, estrutural – do conto *A Montanha de Vidro*, podemos concluir em primeiro lugar que as várias formas de abordagem dos contos populares se faz sob a ótica masculina.

Mesmo quando, nos contos populares, a figura central é feminina, há uma diferença fundamental entre a trajetória do herói e a da heroína. Esta precisa salvar os irmãos, encontrar o marido perdido. Obviamente estamos nos referindo aos temas e motivos mais difundidos, que refletem a sociedade onde surgiram e onde se disseminaram.

Os contos europeus, principalmente, de modo geral espelham a sociedade patriarcal. É claro, também, que há contos em que as mulheres se dão bem, mostram-se espertas e senhoras de si, como a heroína de *A galinha foi passear lá dentro da montanha*, que se livra sozinha do ogro e não se casa com ninguém no final, e se desvinculam do elemento masculino. Mas, no conjunto que selecionamos, são exceções.

¹⁹Entrevista concedida a uma revista turca, disponível também em inglês nas referências bibliográficas deste trabalho.

Sobre a questão do poder, a despeito de os contos populares frequentemente conterem elementos mágicos, de hábito são objetos ou seres mágicos de que o herói ou a heroína ficam sabendo por meio de intervenientes, cuja aparição é, de modo mais explícito ou menos evidente, sobrenatural. Ou, então, o doador é mágico ou sobrenatural, assim como muitos dos auxiliares. Ou ainda, a magia é inerente a personagens em movimento antagônico ao do herói – os vilões, sempre malvados. Ainda assim, é importante enfatizar que a magia em si não é sempre representada como algo maligno, mas via de regra não integra as habilidades do herói ou da heroína. Nesse passo, encontramos contos de fadas e outras narrativas populares em que a protagonista é dotada de poderes mágicos ou sobrenaturais, como as donzelas celestiais dos *monogatari* japoneses e a princesa cisne da tradição russa.

Essas personagens costumam apresentar características associadas às formas figurativas da Deusa-Pássaro, do Paleolítico e do Mesolítico, presentes também, ainda que eventualmente mitigadas, na Deusa Mãe do Neolítico. Em alguns casos, as formas pelas quais a Deusa-Pássaro era representada não pertencem à descrição da personagem feminina do conto popular, mas podem estar presentes na narrativa, em que desempenham papel relevante para o desenvolvimento do enredo.

No entanto, especialmente por influência do cristianismo, esses elementos simbólicos foram gradualmente dissociados da figura da Grande Deusa e, portanto, da figura feminina; em movimento oposto, também paulatinamente, passaram para a esfera de ação do herói masculino.

Dessa maneira, os elementos que constituíam atributos da Deusa-Pássaro sofreram transformações: de maneira geral, passaram para a esfera de auxiliares mágicos, como as mulheres na montanha, que dão à heroína feminina os objetos mágicos de que esta vai precisar, ou de quem o herói masculino toma ou rouba os objetos mágicos de que necessita. Ainda nessa esteira, as personagens femininas que possuem esses atributos passaram a ser designadas como bruxas, adquirindo caráter malévolos, colocando-se como antagonistas do herói, em especial quando há uma preocupação de caracterizar este último como *cristão*.

Como dissemos, esses elementos simbólicos da Grande Deusa foram gradualmente dissociados das protagonistas femininas, que já não os têm como atributos. Se e quando presentes esses símbolos no conto, no mais das vezes foram transformados em elementos circundantes, tomados como meros detalhes que acabam sendo suprimidos no reconto, seja por escrito, seja por tradição oral.

Ao compararmos narrativas ocidentais – cuja origem e, portanto, antiguidade temporal, nem sempre é possível avaliar com exatidão – com as orientais, notamos que estas

últimas, por não terem sofrido influência direta do cristianismo, mantiveram o caráter divino das donzelas celestiais, em cujas características encontramos reminiscências da Deusa-Pássaro.

Outra diferença entre as narrativas ocidentais e orientais, no tocante à trajetória do herói, é o que vemos, por exemplo, em *Urashima Tarô*, que vai para o fundo do mar (a tartaruga, no Japão, é símbolo de longevidade – e, neste caso, de imortalidade); o jovem do conto coreano *O Reino das Fadas*, em que a montanha dá acesso a um reino sobrenatural, também sobre imortalidade; e mesmo Rip van Winkle (também numa montanha sobrenatural). O ingresso num outro mundo, nesses casos, não é necessariamente um ritual de passagem, mas uma alegoria sobre a transitoriedade da vida e o anseio pela imortalidade.

Como dissemos desde o início, não se sabe se a princesa na montanha está aprisionada no castelo, não se sabe quem a colocou lá, e nem mesmo se alguém a colocou lá. Não há menção a que ela tenha sido raptada, e portanto não se pode presumir que necessite de resgate, pois essa palavra é utilizada apenas em relação aos cavaleiros que vêm tentar a escalada da montanha: eles creem que a vão resgatar, mas ela observa os cavaleiros que tentam *alcançá-la* – este é o verbo utilizado para descrever a atitude da princesa. Pensando em como Propp (1974) define as *motivações* para as ações dos personagens, como *causas* ou *finalidades* dessas ações, o conto não revela qual a motivação para que a princesa esteja no castelo.

Da mesma maneira, consoante já dissemos, habitualmente as princesas dos contos de fadas, quando são aprisionadas, ficam sozinhas, e somente seus captores têm acesso a elas. Poder-se-ia pensar numa conhecida versão de *A bela adormecida*, em que todos que estão no castelo também adormecem. No entanto, essa é mais uma exceção que confirma a regra. O fato de a princesa estar acompanhada de seu séquito, a nosso ver, é um índice de que ela não tenha sido raptada e, por conseguinte, não esteja aprisionada.

Outro aspecto que não deve passar despercebido é o fato de que a águia e o dragão são guardiões montanha, da árvore, do castelo e, por conseguinte, como o próprio conto afirma, da princesa. A montanha de vidro – e ser de vidro implica a dificuldade inerente à escalada – é o acesso à árvore das maçãs de ouro; esta é um portal de acesso ao castelo; o castelo tem portões guardados por um dragão. Assim, guardar cada uma das etapas de acesso ao castelo significa proteger a princesa, pois nem a águia nem o dragão são mostrados como seus eventuais captores; e, na medida em que não se diz que ela tenha sido raptada por alguém, águia e dragão não podem ser interpretados como serviçais do captor. Novamente, como dissemos desde o princípio, não se pode ler o que não está escrito, ou seja, não se pode

presumir o que não está no texto, nem mesmo sob o manto da habitualidade, isto é, aquilo que costumeiramente se vê em contos de fadas.

O herói, por sua vez, não é enviado por ninguém, senão por sua vontade de tentar a sorte e chegar até a princesa; portanto, não há um *mandante*, visto que o conto também não revela explicitamente a ocorrência de um *dano* ou de uma *carência*, seja esta última a expressão de uma *necessidade* ou apenas de um *desejo*. Talvez o desejo seja a motivação do herói, mas o conto não explicita esse desejo como uma carência nos termos de Propp (1974).

As comparações da simbologia dos elementos do conto – montanha, árvore, lince, águia, cavalo, dragão- segundo seus significados no contexto da mitologia nórdica, em princípio, são válidas. O herói parece aceitar a morte como uma possibilidade inerente à sua missão, como ocorre aos guerreiros escolhidos por Odin. E, nesse mesmo sentido, sua jornada se enquadraria no rito de passagem para a vida adulta.

No entanto, além das circunstâncias que cercam a princesa, há um detalhe essencial sobre o herói: no final, ele não resgata a princesa. Antes, fica no castelo com ela. Ainda que, habitualmente, os heróis dos contos de fadas não retornem para suas antigas casas, aldeias, ou para sua família, eles levam as princesas de volta para os pais destas, casam-se com elas e passam a governar o reino do sogro, ou ganham metade do reino, ou ganham um tesouro.

Isso significa, em termos de análise da trajetória do herói, o fechamento de um ciclo. Esse término de um ciclo não pode ser encarado como uma circunferência que se fecha exatamente no mesmo ponto em que começou; antes, é uma espiral, que apenas se aproxima do ponto inicial. E nem poderia ser diferente, pois o herói, após a sua trajetória, já não é o mesmo – e esse é o significado simbólico dos ritos de passagem.

Neste caso, porém, o tesouro do castelo se torna inócuo, na medida em que o herói não tem como transportá-lo montanha abaixo, de volta a terra. Pensando na montanha e na árvore como portais para outros mundos, o nosso herói vai para outro mundo, do qual não pode regressar.

Sob esse prisma, e considerando a apropriação dos símbolos pagãos pela ótica cristã, poder-se-ia pensar na superação de provas visando à elevação espiritual; a andorinha simboliza a transformação operada pela ressurreição; igualmente, o sangue da águia representaria a purificação numa analogia ao sangue derramado por Cristo pela expiação dos pecados humanos.

No entanto, os mesmos símbolos que, inicialmente, consideramos apenas *pagãos*, apropriados pelo *cristianismo*, foram eles mesmos resultado de outra apropriação.

Antes de serem locais de nascimento e morada de deuses, as montanhas eram o símbolo da natureza nutridora da Deusa-Pássaro; os seios da Deusa vertem leite, as montanhas são locais de nascentes de rios – a água que garante a vida. As aves representavam a dupla natureza da Deusa-Pássaro: as aves aquáticas – cisne, ganso, grou –, obviamente ligadas à água da vida, simbolizam sua face de fecundidade geradora da vida; as aves de rapina – corujas, abutres, corvos, águias – simbolizam seu aspecto de regeneração após a morte. Mesmo a andorinha é representativa dessa regeneração: é o pássaro que anuncia o verão, o fim da morte trazida pelo inverno.

O dragão, por analogia à serpente, liga-se à água, e guarda as raízes da árvore da vida.

Os cavaleiros que fracassam em sua tentativa de alcançar a princesa, pela própria simbologia dos cavalos e pela analogia com os centauros, representam o ego (em oposição à alteridade) e a força bruta.

O herói, assim, faz um sacrifício de sangue: ele chega ferido ao topo da montanha; conquistando a árvore da vida, suas feridas são curadas, num processo de regeneração que, muito antes da apropriação pelas culturas androcêntricas, pertencia aos domínios da Grande Deusa. À princesa só resta saudá-lo como seu marido e senhor, no mesmo caminho pelo qual a Grande Deusa se transformou em Grande Mãe dos Deuses, até ser totalmente destituída de poder pela divindade masculina do monoteísmo, que banuiu do templo a árvore da vida.

Ao traçarmos paralelos entre vários textos, com os mesmos elementos ligados ainda à figura feminina, mas nos quais a interferência da igreja católica é nula ou pelo menos atenuada, acreditamos ter demonstrado a permanência, ainda que menos evidente, dos símbolos femininos de poder da Deusa-Pássaro.

Ao contrário, especialmente nos países em que a igreja católica exerceu maior poder, inclusive em virtude da Inquisição, esses símbolos foram praticamente suprimidos da esfera de poder em relação ao feminino. E isso se processou ao ponto de, por exemplo, as donzelas e princesas mouras, por serem diferentes e não cristãs, serem vistas como alguém que não merece ser desencantado e resgatado; e também até o ponto em que a montanha-árvore – o Monte Roraima -, mãe de todas as águas, esteja totalmente desvinculada do poder feminino, destruída pelo herói masculino sem caráter.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A DEUSA E A SERPENTE, Disponível em: <<http://sagrado-feminino.blogspot.com/2010/08/o-culto-da-mae-serpente.html>> Acesso em 23 ago 2017.

A LENDA DE URASHIMA TARO E OTOHIME, 2014. Disponível em: <<http://www.cacadoresdelendas.com.br/japao/urashima-e-otohime/>> Acesso em: 22 jun 2018

AARNE, Antti, THOMPSON, Stith. **Sistema de classificação de Aarne-Thompson**. Disponível em: <<http://oaks.nvg.org/folktale-types.html>> Acesso em 17 dez 2017

_____. Aarne-thompson-uther classification of folk tales, Disponível em <<http://www.mftd.org/index.php?action=atu&act=select&atu=530>> Acesso em 23 dez 2017

ABREU, Thiago Cosme de. **Taketori monogatari**: um discurso (pretensamente) amoroso. Dissertação de mestrado. São Paulo, USP, 2016.

AFANAS'EV, Aleksander. **Contos de fadas russos**. Trad. Dinah de Abreu Azevedo. v. 3. São Paulo: Landy, 2003.

ALLEAU, René. **A Ciência dos Símbolos**. Tradução de Isabel Braga. Coleção Esfinge. Edições 70, Lisboa, 1982.

ALVES, Luiz Roberto. **Confissão, Poesia e Inquisição**. Coleção Ensaios, n.º 93. São Paulo, Editora Ática, 1983.

ASBJØRNSEN, Peter Christen, e MOE, Jørgen. **Contos Populares Noruegueses**. Landy Livraria Editora e Distribuidora Ltda., São Paulo, 2003.

_____. **Princess on the Glass Hill**. Trad. George Dasent – 1859. Disponível em: <<http://www.mftd.org/index.php?action=story&act=select&id=3255>> Acesso em: 22 jun 2018.

_____. **Por que o mar é salgado**: Contos populares da Noruega. Tradução de Kristin Lie Garrubo. São Paulo, Berlendis & Vertecchia Editores, 2014.

AUBERT, Francis Hendrik (org. e trad.). **Askeladden & outras aventuras**. 2.ª ed., EDUSP, São Paulo, 1995.

_____. **Novas aventuras de Askeladden**. EDUSP, São Paulo, 1995.

AULETE, Caldas. **Dicionário Caldas Aulete da Língua Portuguesa**. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/site.php?mdl=aulete_digital> Acesso em 23 mai 2017

AULNOY, Marie-Catherine D'. **Le Rameau d'or**. Trad. Laura Gibbs. Mythfolklore.net, 2003. Disponível em: <<http://www.mythfolklore.net/andrewlang/099.htm>> Acesso em: 22 jun 2018.

BACHELARD, Gaston. **O Ar e os Sonhos**, Ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução de Antonio de Pádua Danesi, Martins Fontes Editora, São Paulo, 2001.

BOHSTRÖM, Philippe, Exclusive: Royal Burial in Ancient Canaan May Shed New Light on Biblical City. National Geographic Magazine, 2018. Disponível em: <https://relay.nationalgeographic.com/proxy/distribution/public/amp/2018/03/megiddo-armageddon-dna-royal-burial-canaan-archaeology?_twitter_impression=true> Acesso em 23 mar 2017.

BROVAN, L. & BROVAN, C. **The Way of a Virgin**. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016. 244p.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. Edição integral, Círculo do Livro, 1989.

_____. **O Poder do Mito**. 17.^a ed., Editora Palas Atena, São Paulo, 1999.

CAMPOS, Beatriz C. D. **Tarouca, Folclore e Linguística Tarouca**, Câmara Municipal de Tarouca / Escola Preparatória de Tarouca, 1985, p.18. Disponível em: <<http://www.lendarium.org/narrative/a-barroca-encantada/?category=4>> Acesso em: 27 dez 2017.

CARDIGOS, Isabel David, e CORREIA, Paulo Jorge. **Catálogo dos contos tradicionais portugueses (com as versões análogas dos países lusófonos), Vol. I**. Faro (Algarve, Portugal), Centro de Estudos Ataíde de Oliveira e Edições Afrontamento, 2015.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. Editora Tecnoprint S/A, Rio de Janeiro, sem data.

_____. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Editora Tecnoprint S/A, Rio de Janeiro, sem data.

_____. **Lendas brasileiras**. 3.^a ed., Ediouro Publicações, Rio de Janeiro, 2000.

COLCER, Antonella. **Tsuki e Deshu: la vera storia**. Prima edizione digitale, Tricase, Youcanprint Self Publishing, 2016

COMMELIN, P. **Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Thomaz Lopes. Editora Tecnoprint, Rio de Janeiro, sem data.

CONTOS POPULARES POLONESES (Livro polonês, em alemão, de contos populares e contos de fadas). Disponível em: <<https://archive.org/stream/polnischevolkss00lewegoog#page/n13/mode/2up>> Acesso em: 22 jun 2018.

CROIX, François Pétis de la. **Les mille et un jours: Contes persans traduits en français par Pétis de la Croix**. Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1885.

DNA REVELA QUE FAMOSO GUERREIRO VIKING ERA NA VERDADE UMA GUERREIRA, 2017. Disponível em: <<https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2017/09/dna-revela-que-famoso-guerreiro-viking-era-na-verdade-uma-guerreira>> Acesso em 22 dez 2017.

DÜNYANIN EN İYİ MÜZİSYENLERINE DEĞİL, DOĞRU MÜZİSYENLERE İHTİYACIN VAR.. BU MAKALE, Disponível em: <https://www.cazkolik.com/PopulerGundem5/106434/LeylaDiana_Roportaji_Altotenorkontralto_sesiyle_Vi.html adresinden alınmıştır> Acesso em 23 fev 2018.

ENTREVISTA com o tradutor Hugo Maia. Disponível em: <<https://www.comunidadeculturaearte.com/entrevista-a-hugo-maia-tradutor-de-as-mil-e-uma-noites/>> Acesso em 17 mar 2018.

ENTREVISTA concedida a uma revista turca, disponível também em inglês. Disponível em: <https://www.cazkolik.com/PopulerGundem5/106434/LeylaDiana_Roportaji_Altotenorkontralto_sesiyle_Vi.html> Acesso em: 27 dez 2017.

ETIMOLOGIA do nome Roraima. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Roraima>> Acesso em 27 nov 2017.

FERREIRA, Joaquim Alves. **Lendas e Contos Infantis**. Vila Real, Edição do Autor, 1999 , p.61-63. Disponível em: < <http://www.lendarium.org/narrative/a-cova-da-moira/?category=4>> Acesso em: 27 nov 2017.

FORMOSA VASSILISSA, Disponível em: <http://www.antroposofy.com.br/forum/download/contos_e_lendas/Formosa%20Vassilissa.pdf> Acesso em 23 fev 2018.

FULCANELLI. **O mistério das catedrais**. Tradução de António Carvalho. Coleção Esfinge. Lisboa, Edições 70, 1998.

FURTADO-BRUM, Ângela Açoeres. **Lendas e outras histórias**. Ponta Delgada, Ribeiro & Caravana editores, 1999, p.48-49. Disponível em: < <http://www.lendarium.org/narrative/a-donzela-encantada-na-ribeira/?category=4>> Acesso em: 22 jun 2017.

GALE, James S. **Korean Folktales: Imps, Ghosts and Fairies**. Translated from Korean of Im Bang and Yi Ryuk by James S. Gale. London: J. M. Dent & Sons Ltd.; New York: E. P. Dutton & Co., 1913. [Digitalized for Microsoft Corporation by the Internet Archive in 2007, from University of California Libraries.]

GALLAND, Antoine. **As Mil e Uma noites**. Tradução de Alberto Diniz. 2 vols., 3.^a ed., Rio de Janeiro, Ediouro Publicações, 2001

GARCÍA, Jaime Echeverría. **De monstruos y fenómenos naturales**. Historia cíclica, presagios y destrucción de imperios en el Altiplano Central durante el Posclásico. Relaciones Estudios de Historia y Sociedad. v. 39. nº 153, 2018. Disponível em: <<http://www.revistarelaciones.com/index.php/relaciones/article/viewFile/REHS15311/pdf>> Acesso em 22 jun 2018.

GENETTE, Gérard. Discurso da narrativa. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [19-].

GIMBUTAS, Marija. **The Language of the Goddess**. New York, HarperCollins Publishers, 1999.

GOMES, André Caselli. **O culto a Iami Oxorongá nos templos de candomblé: um fenômeno contemporâneo na cidade do Recife**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Católica de Pernambuco, Pró-Reitoria Acadêmica. Coordenação Geral de Pós-Graduação, Mestrado em Ciências da Religião, 2015.

FREITAG, Barbara. *Sheela-Na-Gigs: unravelling an enigma*. Routledge, 270 Madison Ave, New York, 2004.

GREIMAS, Algirdas Julien, e LANDOWSKI, E. **Análise do Discurso em Ciências Sociais**. Série Literatura e Linguística - 8, Global Universitária, São Paulo, 1986.

GRIMAL, Pierre. **A Mitologia Grega**. 4.^a ed. Coleção Primeiros Voos. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1987

_____. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução de Victor Jabouille. 5.^a edição, Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 2005.

GUERRAS ENTRE VIKINGOS Y AZTECAS EN EL MÉXICO PRECOLOMBINO, Disponível em: <<https://www.ancient-origins.es/noticias-general-historia-eventos-importantes/guerras-entre-vikingos-aztecas-el-méxico-precolombino-003910?nopaging=1>> Acesso em 23 fev 2018.

HAGOROMO: O MANTO CELESTIAL DAS TENNYOS NO JAPÃO, 2015. Disponível em: <http://www.cacadoresdelendas.com.br/japao/hagoromo-o-manto-celestial/> Acesso em 22 jun 2018.

HERDER LEXICON, **Dicionário de Símbolos**. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo, Editora Cultrix, 1997.

HIRATSUKA, Lúcia. **Histórias tecidas em seda**, de Lúcia Hiratsuka, 2.^a ed., Ed.Cortez, 2008.

HOELLER, Stephan A. **Os arcanos maiores do tarô e a cabala**. Tradução de Cláudia Gerpe. 9.^a edição, Editora Pensamento, São Paulo, 1991.

INFOPÉDIA. **A Moura do Castelo de Tavira**. In: Artigos de apoio Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2018. Disponível em: <[https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$a-moura-do-castelo-de-tavira](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$a-moura-do-castelo-de-tavira)> Acesso em: 15 jun 2018.

IMPORTANTE GUERREIRO VIKING ERA VA VERDADE UMA MULHER, Revista Veja, 2017. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/ciencia/importante-guerreiro-viking-era-na-verdade-uma-mulher/>> Acesso em: 27 dez 2017.

JANA, Isilda. **Histórias à Lareira Abrantes**. Palha de Abrantes, 1997. Disponível em: <<http://www.lendarium.org/narrative/a-pedra-da-moura-1/?category=3>> Acesso em: 22 jun 2018.

JUNG, Carl-Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2.^a ed., Editora Vozes, Petrópolis, 2002.

KAGUYA HIME: A LENDA DA PRINCESA DA LUA, 2015. Disponível em: <<http://www.cacadoresdelendas.com.br/japao/kaguya-hime-a-princesa-da-lua/>> Acesso em: 22 jun 2018.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. **Vom Roraima zum Orinoco**, vol. II. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/01011120#page/1/mode/1up>> Acesso em 27 nov 2017.

KOHN, George C. **Encyclopedia of Plague & Pestilence**, volume único, 2.^a ed., Wordsworth Editions Ltd., Printed and bound in Great Britain by Mackays of Chatham PLC, 1998.

KOLTUV, Barbara Black. **O Livro de Lilith**. Tradução de Rubens Rushe. Editora Cultrix, São Paulo, 1997.

LABORATORIUM PIEŚNI - KOŁO MEGO OGRÓDECKA, Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=h4b4NfLZmxo>> Acesso em 24 fev 2018.

LABORATORIUM PIEŚNI - SZTOJ PA MORU (ШТО Ў ПА МОРУ), Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=04fEWQOwUD4>> Acesso em 23 fev 2018.

LANG, Andrew. **The Blue Fairy Book**. Disponível em: <<http://www.mythfolklore.net/andrewlang/blue.htm>> Acesso em 22 jun 2018.

_____. **The Yellow Fairy Book**, 1894: Disponível em: <<http://www.mythfolklore.net/andrewlang/yellow.htm>> Acesso em 22 jun 2018.

LANGER, Johnni. “A cidade perdida da Bahia: mito e arqueologia no Brasil Império”. **Revista Brasileira de História**, vol. 22, n.º 43. São Paulo, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882002000100008>

_____. **Na trilha dos vikings: estudos de religiosidade nórdica**. João Pessoa, Editora da UFPB, 2015a. Disponível em: <https://www.academia.edu/12575618/Na_trilha_dos_Vikings_estudos_de_religiosidade_n>

[C3%B3rdica On the trail of the Vikings studies of norse religiosity . Jo%C3%A3o Pessoa UFPB 2015 283 p. ISBN 978-85-237-0992-1](#)> Acesso em 27 nov 2017.

LANGER, Johnni; OLIVEIRA, Ricardo Wagner Menezes de; FERREIRA, Andressa Furlan. “**O simbolismo da águia na religiosidade nórdica pré-cristã e cristã**”. 2015b. Disponível em:

<[https://www.academia.edu/17036471/O simbolismo da %C3%A1guia na religiosidade n %C3%B3rdica pr%C3%A9-crist%C3%A3 e crist%C3%A3 The eagle symbolism in pre-Christian and Christian Norse Religion RBHR 23 2015](https://www.academia.edu/17036471/O_simbolismo_da_%C3%A1guia_na_religiosidade_n_%C3%B3rdica_pr%C3%A9-crist%C3%A3_e_crist%C3%A3_The_eagle_symbolism_in_pre-Christian_and_Christian_Norse_Religion_RBHR_23_2015)> Acesso em 27 nov 2017.

LÉGER, Louis. **Contes Populaires Slaves**. Traduits par Louis Léger. Leroux, Paris, 1882.

LEWIS, Clive Staples. **As Crônicas de Nárnia: Volume Único**. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado**. Lisboa, Edições 70 Ltda., 2007.

LILITH, INANNA ET L’ARBRE HULUPPU DANS L’EPOPÉE DE GILGAMESH, Lilith dans la littérature, Qui est Lilith, 2017. Disponível em: <https://lilithamere.wordpress.com/2017/01/27/lilith-inanna-arbre-huluppu-epopee-de-gilgamesh/>> Acesso em 12 jan 2018.

LOISEAU, Sylvie. **Les pouvoirs du conte**. Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

MACDONALD, Fiona, BERGIN, Mark. **Um castelo medieval**. Tradução de Maria de Fátima Siqueira de Madureira Marquês. 1.^a edição brasileira, Editora Manole Ltda., São Paulo, 1993.

MACGREGOR MATHERS, S. L., BRODIE-INNES, J. W. **O feiticeiro e seu aprendiz**. 9.^a edição, Editora Pensamento Ltda., São Paulo, 1990.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio. **Bestiario Medieval**. Ediciones Siruela, Madrid, 1989.

MARK, Joshua J. The queen of the night. Ancient History Encyclopedia. Article, 2014. Disponível em: < <https://www.ancient.eu/article/658/the-queen-of-the-night/>> Acesso em 22 dez 2017.

MARQUETTI, Flávia R. **A protofiguratividade da Deusa Mãe**. Classica, São Paulo, 15/16, p. 17-40, 2002-2003.

MEDEIROS, Sérgio (org.). **Makunaíma e Jurupari – Cosmogonias Ameríndias**. Coleção Textos: 13. Editora Perspectiva S/A, São Paulo, 2002.

MICHELET, Jules. **A Feiticeira**. Tradução de Ana Moura. Coleção B. São Paulo, Editora Aquariana Ltda., 2003.

MITOLOGIA BABILÔNICA E MESOPOTÂMIA, 2011. Disponível em: <<https://covenamantesdeisis.webnode.com.br/news/mitologia%20babilonica%20e%20mesopotamia%20%20/>> Acesso em 23 dez 2017.

MOURA, José Carlos Duarte Contos. **Mitos e Lendas da Beira Coimbra**, A Mar Arte, 1996. Disponível em: <http://www.lendarium.org/narrative/a-fada-do-cabeco-de-carvao/?category=4> Acesso em: 17 nov 2017.

MULHERES VIKINGS TAMBÉM ERAM GUERREIRAS, APONTA EXAME DE DNA, Revista Galileu, 2017. Disponível em: <<https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/noticia/2017/09/mulheres-vikings-tambem-eram-guerreiras-aponta-exame-de-dna.html>> Acesso em 23 dez 2017.

MURARO, Rose Marie. “Breve Introdução Histórica” *in* KRAMER, Heinrich, e SPRENGER, James. **Malleus Maleficarum, o Martelo das Feiticeiras**. Tradução de Paulo Fróes. Rio de Janeiro, Editora Rosa dos Tempos, 1991.

NÓBREGA, Maria José & PAMPLONA, Rosane (orgs.). **Diga um verso bem bonito**. São Paulo: Moderna, 2005.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. Série Fundamentos. São Paulo, Editora Ática, 1988.

OLIVEIRA, Francisco Xavier d'Ataíde As Mouras Encantadas e os Encantamentos do Algarve Loulé, Notícias de Loulé, 1996 [1898], p.231-232. Disponível em: <<http://www.lendarium.org/narrative/a-encantada-de-porches/?category=4>> Acesso em: 13 nov 2017.

PARAFITA, Alexandre **A Mitologia dos Mouros: Lendas, Mitos, Serpentes**. Tesouros Vila Nova de Gaia, Gailivro, 2006, p.300-301. Disponível em: <<http://www.lendarium.org/narrative/a-crista-cativa-e-o-mouro/?category=4>> Acesso em: 13 nov 2017.

_____. **A Mitologia dos Mouros: Lendas, Mitos, Serpentes, Tesouros**. Vila Nova de Gaia, Gailivro, 2006, p.332. Disponível em: <<http://www.lendarium.org/narrative/lenda-da-ferrada/?category=3>> Acesso em: 13 nov 2017.

PARESSOL, Lisa. **Transformation of Chinese Taoist goddess of immortality**: The queen mother of the West (Xiwangmu) and of the chinese buddhist goddess of mercy: The bodhisattva guanyin (Avalokitesvara). Biology Department. One University Heights, Asheville, s/d. Disponível em: <<http://www.visionaryimage.com/documents/xiwangmu.pdf>> Acesso em 22 dez 2017.

PHILIP, Neil. **O Livro Ilustrado dos Mitos**: Contos e Lendas do Mundo. Tradução de Felipe Lindoso. 4.^a ed. São Paulo: Marco Zero, 2000.

PITRÉ, Giuseppe. **The dancing water, the singing apple, and the speaking bird**. Trad. Thomas Frederick Crane – 1885. Disponível em: <<http://www.mftd.org/index.php?action=story&act=select&id=6097>> Acesso em: 22 jun 2018.

POUND, Ezra; FENOLLOSA, Ernest. **The Classic Noh Theatre of Japan**. 9.^a edição, a partir da edição de 1959, New Directions Publishing Corporation, New York, 2008.

PRINCESS on the glass hill, Disponível em <<http://www.mftd.org/index.php?action=story&act=select&id=3255>> Acesso em 17 mar 2018.

PROPP, Vladimir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. Tradução de Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1997

PROPP, Vladimir Iakovlevich, *et alii*. **Morfología del cuento maravilloso**, seguida de Las transformaciones de los cuentos maravillosos y de MÉLÉTINSKI, E. El estudio estructural y tipológico del cuento. Traducción de Lourdes Ortiz. Madrid, Editorial Fundamentos, 1974.

PUSHKIN, Alexander. **The Tale of Tsar Saltan**, of His Son, the Glorious and Mighty Knight Prince Guidon Saltonovich, and of the Fair Swan-Princess. Translated by: Louis Zellikoff. For marxists.org in December, 2001. Disponível em: <<https://www.marxists.org/subject/art/literature/children/texts/pushkin/tsar.html>> Acesso em 23 fev 2018.

RALEIGH, Walter, Sir. **The Discoverie of the large, rich and beautiful Empyre of Guiana**. <http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/01558610#page/1/mode/1up>

ROBERTSON, Alan; STEVENS, Denis (org.). **Historia General de la Música**, 4 volumes. Volume I. Tradução de Aníbal Froufe (para o espanhol). Colección Fundamentos 5, Ediciones Istmo, 4.^a ed., Madrid, Editorial Alpuerto S. A., 1980.

SAARIAHO, Kaija. **Only the Sound Remains**. Ópera baseada em duas peças do teatro Nô, por Ernest Fenollosa e Ezra Pound, composta em 2015 especialmente para o contratenor francês Philippe Jaroussky. Disponível em: <<http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/52928>> Acesso em: 29 nov 2017.

SANTOS, Mário Ferreira dos. **Tratado de Simbólica**. 2.^a ed., Enciclopédia de Ciências Filosóficas e Sociais, Vol. VI, Livraria e Editora Logos Ltda., São Paulo, 1959.

SANZ, Javier. **El enigma del reino de belovodié**, 2017. Disponível em: <<http://historiasdelahistoria.com/2017/03/09/el-enigma-del-reino-de-belovodie>> Acesso em 23 fev 2018.

SETO, Cláudio. **Kaguya Hime** - Parte 1, 2 e 3. Disponível em: <<http://www.nippo.com.br/historiadojapao/n084.php>> Acesso em: 22 jun 2018.

SCHULBERG, L. Índia histórica. Tradução de J. A. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro. Livraria José Olympio Editora. 1979. p. 182.

SICUTERI, Roberto. **Lilith, a Lua Negra**. Tradução de Norma Teles e Adolpho S. Gordo. 6.^a edição, Editora Paz e Terra, São Paulo, 1998.

SILVA, Diógenes Henrique Carvalho Veras da. **La Literatura sobre fenicios en el territorio brasileño: orígenes y razones**. Memoria para optar al grado de Doctor. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia Departamento de Historia Antigua Madrid, 2016.

SILVA, José Luciano de Figueiredo Sever do Vouga n/a, Câmara Municipal de Sever do Vouga, 1987. p.11. Disponível em: < <http://www.lendarium.org/narrative/a-pedra-moura/?category=3>> Acesso em: 17 nov 2017.

SIMONSEN, Michèle. **O conto popular**. 1^a edição brasileira, Livraria Martins Fontes Editora, São Paulo, 1987.

SOUSA, Arlindo de Umica Aveiro, Separata de Arquivo do Distrito de Aveiro, vol. XX, 1954, p.53. Disponível em: < <http://www.lendarium.org/narrative/a-bicha-moura-de-sao-bartolomeu/?category=4>> Acesso em: 22 jun 2018.

STAVRAKOPOULOS, Francesca. **A esposa de Javé**. Disponível em: <<https://seuhistory.com/noticias/suposta-esposa-de-deus-teria-sido-riscada-da-historia-da-biblia-afirmam-pesquisadores>> Acesso em 27 nov 2017.

SUPOSTA ESPOSA DE DEUS TERIA SIDO RISCADA DA HISTÓRIA DA BÍBLIA, AFIRMAM PESQUISADORES, Disponível em: < <https://seuhistory.com/noticias/suposta-esposa-de-deus-teria-sido-riscada-da-historia-da-biblia-afirmam-pesquisadores>> Acesso em 23 mai 2018.

TALE OF KAMAR AL-ZAMAN, Disponível em: <https://en.wikisource.org/wiki/The_Way_of_a_Virgin/Tale_of_Kamar_al-Zaman> Acesso em 16 mar 2018.

TATAR, Maria. **The Classic Fairy Tales**. Texts, Criticism. A Norton Critical Edition. New York-London, W. W. Norton & Company, 1999.

THE BIRTH OF YHWH, 1987, Disponível em: < <https://vimeo.com/257067497>> Acesso em 27 ago 2017.

THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, **Earth Mother**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Earth-Mother>> Acesso em 23 mai 2017.

_____. **Great Mother of the Gods**. Disponível em: < <https://www.britannica.com/topic/Great-Mother-of-the-Gods>> Acesso em 23 mai 2017.

_____. **Mother goddess**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/mother-goddess>> Acesso em 23 mai 2017.

THOMPSON, Stith. **The Folk Tale**. New York, The Dryden Press, 1946.

TRANSMONTANO, Maria Tavares. **Subsídios para a Monografia do Porto da Espada Viseu**. Junta Distrital de Portalegre, 1979, p.25. Disponível em: < <http://www.lendarium.org/narrative/lenda-da-cova-da-moura-1/?category=3>> Acesso em: 17 nov 2017.

TRYON-MONTALEMBERT, René de, HRUBY, Kurt. **A Cabala e a tradição judaica**. Tradução de Renato Manuel Francisco. Edições 70, Lisboa, sem data.

TOLKIEN, J.R.R. **O Hobbit**. 3ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **O Senhor dos Anéis**. Volume único. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **O Silmarillion**. 4ª. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009

UTHER, Hans-Jörg, **The types of international folktales**, a classification and bibliography based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson, Part I: animal tales, tales of magic, religious tales and realistic tales, with an introduction, FF Communications n.º 284, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki, 2011.

VASCONCELLOS, José Leite. **Contos Populares e Lendas**. II Coimbra, por ordem da Universidade, 1966 , p.762-763. Disponível: < <http://www.lendarium.org/narrative/a-cisterna-da-torre-de-dona-chama/?category=4>> Acesso em: 17 nov 2017.

VERISSIMO, Erico. **Incidente em Antares**. Porto Alegre, Editora Globo, 1973.

WATSKY, Andrew Mark. **Chikubushima**: Deploying the Sacred Arts in Momoyama Japan. Edição Ilustrada, University of Washington Press, 2004. Disponível em: < https://books.google.com.br/books?id=m7okz1DQslwC&dq=Tsunemasa+e+Chikubushima&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s> Acesso em 23 jan 2018.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. **Ereshkigal**. Disponível em: < https://pt.wikipedia.org/wiki/Ereshkigal#/media/File:British_Museum_Queen_of_the_Night.jpg> Acesso em 22 dez 2017.

WILKINSON, P. **O livro ilustrado das religiões**: o fascinante universo das crenças e doutrinas que acompanham o homem através dos tempos. Tradução de Margarida e Flávio Quintiliano. São Paulo. Publifolha. 2001. p. 36.

ZAKARIA, Katia. Pétis de la Croix, François. **Les mille et un jours**, contes persans, texte établi, avec une introduction, des notices, une bibliographie, des jugements et une chronologie par Paul Sebbag, Phébus, Paris, 2003, 670p.”, Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée [En ligne], 103-104 /juin 2004, mis en ligne le 08 décembre 2004. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/remmm/2393>> Acesso em 17 mar 2018.

ANEXOS

ANEXO I – TEXTOS UTILIZADOS OU MENCIONADOS NO TRABALHO COM AS RESPECTIVAS REFERÊNCIAS.

THE GLASS MOUNTAIN

Once upon a time there was a Glass Mountain at the top of which stood a castle made of pure gold, and in front of the castle there grew an apple-tree on which there were golden apples.

Anyone who picked an apple gained admittance into the golden castle, and there in a silver room sat an enchanted Princess of surpassing fairness and beauty. She was as rich too as she was beautiful, for the cellars of the castle were full of precious stones, and great chests of the finest gold stood round the walls of all the rooms.

Many knights had come from afar to try their luck, but it was in vain they attempted to climb the mountain. In spite of having their horses shod with sharp nails, no one managed to get more than half-way up, and then they all fell back right down to the bottom of the steep slippery hill. Sometimes they broke an arm, sometimes a leg, and many a brave man had broken his neck even.

The beautiful Princess sat at her window and watched the bold knights trying to reach her on their splendid horses. The sight of her always gave men fresh courage, and they flocked from the four quarters of the globe to attempt the work of rescuing her. But all in vain, and for seven years the Princess had sat now and waited for some one to scale the Glass Mountain.

A heap of corpses both of riders and horses lay round the mountain, and many dying men lay groaning there unable to go any farther with their wounded limbs. The whole neighbourhood had the appearance of a vast churchyard. In three more days the seven years would be at an end, when a knight in golden armour and mounted on a spirited steed was seen making his way towards the fatal hill.

Sticking his spurs into his horse he made a rush at the mountain, and got up half-way, then he calmly turned his horse's head and came down again without a slip or stumble. The following day he started in the same way; the horse trod on the glass as if it had been level earth, and sparks of fire flew from its hoofs. All the other knights gazed in astonishment, for

he had almost gained the summit, and in another moment he would have reached the apple-tree; but of a sudden a huge eagle rose up and spread its mighty wings, hitting as it did so the knight's horse in the eye.

The beast shied, opened its wide nostrils and tossed its mane, then rearing high up in the air, its hind feet slipped and it fell with its rider down the steep mountain side. Nothing was left of either of them except their bones, which rattled in the battered golden armour like dry peas in a pod.

And now there was only one more day before the close of the seven years. Then there arrived on the scene a mere schoolboy--a merry, happy-hearted youth, but at the same time strong and well-grown. He saw how many knights had broken their necks in vain, but undaunted he approached the steep mountain on foot and began the ascent.

For long he had heard his parents speak of the beautiful Princess who sat in the golden castle at the top of the Glass Mountain. He listened to all he heard, and determined that he too would try his luck. But first he went to the forest and caught a lynx, and cutting off the creature's sharp claws, he fastened them on to his own hands and feet.

Armed with these weapons he boldly started up the Glass Mountain.

The sun was nearly going down, and the youth had not got more than half-way up. He could hardly draw breath he was so worn out, and his mouth was parched by thirst. A huge black cloud passed over his head, but in vain did he beg and beseech her to let a drop of water fall on him. He opened his mouth, but the black cloud sailed past and not as much as a drop of dew moistened his dry lips.

His feet were torn and bleeding, and he could only hold on now with his hands. Evening closed in, and he strained his eyes to see if he could behold the top of the mountain. Then he gazed beneath him, and what a sight met his eyes! A yawning abyss, with certain and terrible death at the bottom, reeking with half-decayed bodies of horses and riders! And this had been the end of all the other brave men who like himself had attempted the ascent.

It was almost pitch dark now, and only the stars lit up the Glass Mountain. The poor boy still clung on as if glued to the glass by his blood-stained hands. He made no struggle to get higher, for all his strength had left him, and seeing no hope he calmly awaited death. Then all of a sudden he fell into a deep sleep, and forgetful of his dangerous position, he slumbered sweetly. But all the same, although he slept, he had stuck his sharp claws so firmly into the glass that he was quite safe not to fall.

Now the golden apple-tree was guarded by the eagle which had overthrown the golden knight and his horse. Every night it flew round the Glass Mountain keeping a careful look-

out, and no sooner had the moon emerged from the clouds than the bird rose up from the apple-tree, and circling round in the air, caught sight of the sleeping youth.

Greedy for carrion, and sure that this must be a fresh corpse, the bird swooped down upon the boy. But he was awake now, and perceiving the eagle, he determined by its help to save himself.

The eagle dug its sharp claws into the tender flesh of the youth, but he bore the pain without a sound, and seized the bird's two feet with his hands. The creature in terror lifted him high up into the air and began to circle round the tower of the castle. The youth held on bravely. He saw the glittering palace, which by the pale rays of the moon looked like a dim lamp; and he saw the high windows, and round one of them a balcony in which the beautiful Princess sat lost in sad thoughts. Then the boy saw that he was close to the apple-tree, and drawing a small knife from his belt, he cut off both the eagle's feet. The bird rose up in the air in its agony and vanished into the clouds, and the youth fell on to the broad branches of the apple-tree.

Then he drew out the claws of the eagle's feet that had remained in his flesh, and put the peel of one of the golden apples on the wound, and in one moment it was healed and well again. He pulled several of the beautiful apples and put them in his pocket; then he entered the castle. The door was guarded by a great dragon, but as soon as he threw an apple at it, the beast vanished.

At the same moment a gate opened, and the youth perceived a courtyard full of flowers and beautiful trees, and on a balcony sat the lovely enchanted Princess with her retinue.

As soon as she saw the youth, she ran towards him and greeted him as her husband and master. She gave him all her treasures, and the youth became a rich and mighty ruler. But he never returned to the earth, for only the mighty eagle, who had been the guardian of the Princess and of the castle, could have carried on his wings the enormous treasure down to the world. But as the eagle had lost its feet it died, and its body was found in a wood on the Glass Mountain.

.....

One day when the youth was strolling about in the palace garden with the Princess, his wife, he looked down over the edge of the Glass Mountain and saw to his astonishment a great number of people gathered there. He blew his silver whistle, and the swallow who acted as messenger in the golden castle flew past.

'Fly down and ask what the matter is,' he said to the little bird, who sped off like lightning and soon returned saying:

'The blood of the eagle has restored all the people below to life. All those who have perished on this mountain are awakening up to-day, as it were from a sleep, and are mounting their horses, and the whole population are gazing on this unheard-of wonder with joy and amazement.'

(THE GLASS MOUNTAIN, 2003)

Princess on the Glass Hill

Once on a time there was a man who had a meadow, which lay high up on the hill-side, and in the meadow was a barn, which he had built to keep his hay in. Now, I must tell you there hadn't been much in the barn for the last year or two, for every St. John's night, when the grass stood greenest and deepest, the meadow was eaten down to the very ground the next morning, just as if a whole drove of sheep had been there feeding on it over night. This happened once, and it happened twice; so at last the man grew weary of losing his crop of hay, and said to his sons—for he had three of them, and the youngest was nicknamed Boots, of course—that now one of them must just go and sleep in the barn in the outlying field when St. John's night came, for it was too good a joke that his grass should be eaten, root and blade, this year, as it had been the last two years. So whichever of them went must keep a sharp look-out; that was what their father said.

Well, the eldest son was ready to go and watch the meadow; trust him for looking after the grass! It shouldn't be his fault if man or beast, or the fiend himself, got a blade of grass. So, when evening came, he set off to the barn, and lay down to sleep; but a little on in the night came such a clatter, and such an earthquake, that walls and roof shook, and groaned, and creaked; then up jumped the lad, and took to his heels as fast as ever he could; nor dared he once look round till he reached home; and as for the hay, why it was eaten up this year just as it had been twice before.

The next St. John's night, the man said again it would never do to lose all the grass in the outlying field year after year in this way, so one of his sons must just trudge off to watch it, and watch it well too. Well, the next oldest son was ready to try his luck, so he set off, and lay down to sleep in the barn as his brother had done before him; but as night wore on there came on a rumbling and quaking of the earth, worse even than on the last St. John's night, and

when the lad heard it he got frightened, and took to his heels as though he were running a race.

Next year the turn came to Boots; but when he made ready to go, the other two began to laugh, and to make game of him, saying,—

"You're just the man to watch the hay, that you are; you who have done nothing all your life but sit in the ashes and toast yourself by the fire."

But Boots did not care a pin for their chattering, and stumped away, as evening drew on, up the hill-side to the outlying field. There he went inside the barn and lay down; but in about an hour's time the barn began to groan and creak, so that it was dreadful to hear.

"Well," said Boots to himself, "if it isn't worse than this, I can stand it well enough."

A little while after came another creak and an earthquake, so that the litter in the barn flew about the lad's ears.

"Oh!" said Boots to himself, "if it isn't worse than this, I daresay I can stand it out."

But just then came a third rumbling, and a third earthquake, so that the lad thought walls and roof were coming down on his head; but it passed off, and all was still as death about him.

"It'll come again, I'll be bound," thought Boots; but no, it did not come again; still it was and still it stayed; but after he had lain a little while he heard a noise as if a horse were standing just outside the barn-door, and cropping the grass. He stole to the door, and peeped through a chink, and there, stood a horse feeding away. So big, and fat, and grand a horse, Boots had never set eyes on; by his side on the grass lay a saddle and bridle, and a full set of armour for a knight, all of brass, so bright that the light gleamed from it.

"Ho, ho!" thought the lad it's you, is it, that eats up our hay? I'll soon put a spoke in your wheel; just see if I don't."

So he lost no time, but took the steel out of his tinder-box, and threw it over the horse; then it had no power to stir from the spot, and became so tame that the lad could do what he liked with it. So he got on its back, and rode off with it to a place which no one knew of, and there he put up the horse. When he got home his brothers laughed, and asked how he had fared?

"You didn't lie long in the barn, even if you had the heart to go so far as the field."

"Well," said Boots, "all I can say is, I lay in the barn till the sun rose, and neither saw nor heard anything; I can't think what there was in the barn to make you both so afraid."

"A pretty story!" said his brothers; "but we'll soon see how you have watched the meadow;" so they set off; but when they reached it, there stood the grass as deep and thick as it had been over night.

Well, the next St. John's eve it was the same story over again; neither of the elder brothers dared to go out to the outlying field to watch the crop; but Boots, he had the heart to go, and everything happened just as it had happened the year before. First a clatter and an earthquake, then a greater clatter and another earthquake, and so on a third time; only this year the earthquakes were far worse than the year before. Then all at once everything was as still as death, and the lad heard how something was cropping the grass outside the barn-door, so he stole to the door, and peeped through a chink; and what do you think he saw? why, another horse standing right up against the wall, and chewing and champing with might and main. It was far finer and fatter than that which came the year before, and it had a saddle on its back, and a bridle on its neck, and a full suit of mail for a knight lay by its side, all of silver, and as grand and you would wish to see.

"Ho, ho!" said Boots to himself; "it's you that gobbles up our hay, is it? I'll soon put a spoke in your wheel;" and with that he took the steel out of his tinder-box, and threw it over the horse's crest, which stood as still as a lamb. Well, the lad rode this horse, too, to the hiding-place where he kept the other one, and after that he went home.

"I suppose you'll tell us," said one of his brothers, "there's a fine crop this year too, up in the hayfield."

"Well, so there is," said Boots; and off ran the others to see, and there stood the grass thick and deep, as it was the year before; but they didn't give Boots softer words for all that.

Now, when the third St. John's eve came, the two elder still hadn't the heart to lie out in the barn and watch the grass, for they had got so scared at heart the night they lay there before, that they couldn't get over the fright; but Boots, he dared to go; and, to make a long story short, the very same thing happened this time as had happened twice before. Three earthquakes came, one after the other, each worse than the one which went before, and when the last came, the lad danced about with the shock from one barn wall to the other; and after that, all at once, it was still as death. Now when he had lain a little while he heard something tugging away at the grass outside the barn, so he stole again to the door-chink, and peeped out, and there stood a horse close outside—far, far bigger and fatter than the two he had taken before.

"Ho, ho!" said the lad to himself, "it's you, is it, that comes here eating up our hay? I'll soon stop that—I'll soon put a spoke in your wheel." So he caught up his steel and threw it over the horse's neck, and in a trice it stood as if it were nailed to the ground, and Boots could do as he pleased with it. Then he rode off with it to the hiding-place where he kept the other two, and then went home. When he got home his two brothers made game of him as they had

done before, saying they could see, he had watched the grass well, for he looked for all the world as if he were walking in his sleep, and many other spiteful things they said, but Boots gave no heed to them, only asking them to go and see for themselves; and when they went, there stood the grass as fine and deep this time as it had been twice before.

Now, you must know that the king of the country where Boots lived had a daughter, whom he would only give to the man who could ride up over the hill of glass, for there was a high, high hill all of glass, as smooth and slippery as ice, close by the king's palace. Upon the tip-top of the hill the king's daughter was to sit, with three golden apples in her lap, and the man who could ride up and carry off the three golden apples was to have half the kingdom, and the Princess to wife. This the king had stuck up on all the church-doors in his realm, and had given it out in many other kingdoms besides. Now, this Princess was so lovely that all who set eyes on her fell over head and ears in love with her whether they would or no. So I needn't tell you how all the princes and knights who heard of her were eager to win her to wife, and half the kingdom beside; and how they came riding from all parts of the world on high prancing horses, and clad in the grandest clothes, for there wasn't one of them who hadn't made up his mind that he, and he alone, was to win the Princess.

So when the day of trial came, which the king had fixed, there was such a crowd of princes and knights under the glass hill, that it made one's head whirl to look at them; and every one in the country who could even crawl along was off to the hill, for they all were eager to see the man who was to win the Princess. So the two elder brothers set off with the rest; but as for Boots, they said outright he shouldn't go with them, for if they were seen with such a dirty changeling, all begrimed with smut from cleaning their shoes and sifting cinders in the dusthole, they said folk would make game of them.

"Very well," said Boots, "it's all one to me. I can go alone, and stand or fall by myself."

Now when the two brothers came to the hill of glass the knights and princes were all hard at it, riding their horses till they were all in a foam; but it was no good, by my troth; for as soon as ever the horses set foot on the hill, down they slipped, and there wasn't one who could get a yard or two up; and no wonder, for the hill was as smooth as a sheet of glass, and as steep as a house-wall. But all were eager to have the Princess and half the kingdom. So they rode and slipped, and slipped and rode, and still it was the same story over again. At last all their horses were so weary that they could scarce lift a leg, and in such a sweat that the lather dripped from them, and so the knights had to give up trying any more. So the king was just thinking that he would proclaim a new trial for the next day, to see if they would have

better luck, when all at once a knight came riding up on so brave a steed that no one had ever seen the like of it in his born days, and the knight had mail of brass, and the horse a brass bit in his mouth, so bright that the sunbeams shone from it. Then all the others called out to him he might just as well spare himself the trouble of riding at the hill, for it would lead to no good; but he gave no heed to them, and put his horse at the hill, and went up it like nothing for a good way, about a third of the height; and when he had got so far, he turned his horse round and rode down again. So lovely a knight the Princess thought she had never yet seen; and while he was riding, she sat and thought to herself—

"Would to heaven he might only come up, and down the other side."

And when she saw him turning back, she threw down one of the golden apples after him, and it rolled down into his shoe. But when he got to the bottom of the hill he rode off so fast that no one could tell what had become of him. That evening all the knights and princes were to go before the king, that he who had ridden so far up the hill might show the apple which the princess had thrown, but there was no one who had anything to show. One after the other they all came, but not a man of them could show the apple.

At even the brothers of Boots came home too, and had such a long story to tell about the riding up the hill.

"First of all," they said, "there was not one of the whole lot who could get so much as a stride up; but at last came one who had a suit of brass mail, and a brass bridle and saddle, all so bright that the sun shone from them a mile off. He was a chap to ride, just! He rode a third of the way up the hill of glass, and he could easily have ridden the whole way up, if he chose; but he turned round and rode down, thinking, maybe, that was enough for once."

"Oh! I should so like to have seen him, that I should," said Boots, who sat by the fireside, and stuck his feet into the cinders as was his wont.

"Oh!" said his brothers, "you would, would you? You look fit to keep company with such high lords, nasty beast that you are, sitting there amongst the ashes."

Next day the brothers were all for setting off again, and Boots begged them this time, too, to let him go with them and see the riding; but no, they wouldn't have him at any price, he was too ugly and nasty, they said.

"Well, well!" said Boots; "if I go at all, I must go by myself. I'm not afraid."

So when the brothers got to the hill of glass, all the princes and knights began to ride again, and you may fancy they had taken care to shoe their horses sharp; but it was no good,—they rode and slipped, and slipped and rode, just as they had done the day before, and there was not one who could get so far as a yard up the hill. And when they had worn out their

horses, so that they could not stir a leg, they were all forced to give it up as a bad job. So the king thought he might as well proclaim that the riding should take place the day after for the last time, just to give them one chance more; but all at once it came across his mind that he might as well wait a little longer, to see if the knight in brass mail would come this day too. Well, they saw nothing of him; but all at once came one riding on a steed, far, far, braver and finer than that on which the knight in brass had ridden, and he had silver mail, and a silver saddle and bridle, all so bright that the sunbeams gleamed and glanced from them far away. Then the others shouted out to him again, saying he might as well hold hard, and not try to ride up the hill, for all his trouble would be thrown away; but the knight paid no heed to them, and rode straight at the hill, and right up it, till he had gone two-thirds of the way, and then he wheeled his horse round and rode down again. To tell the truth, the Princess liked him still better than the knight in brass, and she sat and wished he might only be able to come right up to the top, and down the other side; but when she saw him turning back, she threw the second apple after him, and it rolled down and fell into his shoe. But as soon as ever he had come down from the hill of glass, he rode off so fast that no one could see what became of him.

At even, when all were to go in before the king and the Princess, that he who had the golden apple might show it; in they went, one after the other, but there was no one who had any apple to show, and the two brothers, as they had done on the former day, went home and told how things had gone, and how all had ridden at the hill and none got up.

"But, last of all," they said, "came one in a silver suit, and his horse had a silver saddle and a silver bridle. He was just a chap to ride; and he got two-thirds up the hill, and then turned back. He was a fine fellow and no mistake; and the Princess threw the second gold apple to him."

"Oh!" said Boots, "I should so like to have seen him too, that I should."

"A pretty story!" they said. "Perhaps you think his coat of mail was as bright as the ashes you are always poking about, and sifting, you nasty dirty beast."

The third day everything happened as it had happened the two days before. Boots begged to go and see the sight, but the two wouldn't hear of his going with them. When they got to the hill there was no one who could get so much as a yard up it; and now all waited for the knight in silver mail, but they neither saw nor heard of him. At last came one riding on a steed, so brave that no one had ever seen his match; and the knight had a suit of golden mail, and a golden saddle and bridle, so wondrous bright that the sunbeams gleamed from them a mile off. The other knights and princes could not find time to call out to him not to try his luck, for they were amazed to see how grand he was. So he rode right at the hill, and tore up it

like nothing, so that the Princess hadn't even time to wish that he might get up the whole way. As soon as ever he reached the top, he took the third golden apple from the Princess' lap, and then turned his horse and rode down again. As soon as he got down, he rode off at full speed, and was out of sight in no time.

Now, when the brothers got home at even, you may fancy what long stories they told, how the riding had gone off that day; and amongst other things, they had a deal to say about the knight in golden mail.

"He just was a chap to ride!" they said; "so grand a knight isn't to be found in the wide world."

"Oh!" said Boots, "I should so like to have seen him; that I should."

"Ah!" said his brothers, "his mail shone a deal brighter than the glowing coals which you are always poking and digging at; nasty dirty beast that you are."

Next day all the knights and princes were to pass before the king and the Princess—it was too late to do so the night before, I suppose—that he who had the gold apple might bring it forth; but one came after another, first the princes, and then the knights, and still no one could show the gold apple.

"Well," said the king, "some one must have it, for it was something that we all saw with our own eyes, how a man came and rode up and bore it off."

So he commanded that every one who was in the kingdom should come up to the palace and see if they could show the apple. Well, they all came, one after another, but no one had the golden apple, and after a long time the two brothers of Boots came. They were the last of all, so the king asked them if there was no one else in the kingdom who hadn't come.

"Oh, yes," said they; "we have a brother, but he never carried off the golden apple. He hasn't stirred out of the dust-hole on any of the three days."

"Never mind that," said the king; "he may as well come up to the palace like the rest."

So Boots had to go up to the palace.

"How, now," said the king; "have you got the golden apple? Speak out!"

"Yes, I have," said Boots; "here is the first, and here is the second, and here is the third too;" and with that he pulled all three golden apples out of his pocket, and at the same time threw off his sooty rags, and stood before them in his gleaming golden mail.

"Yes!" said the king; "you shall have my daughter, and half my kingdom, for you well deserve both her and it."

So they got ready for the wedding, and Boots got the Princess to wife, and there was great merry-making at the bridal-feast, you may fancy, for they could all be merry though

they couldn't ride up the hill of glass; and all I can say is, if they haven't left off their merry-making yet, why they're still at it.

(ASBJORNSEN & MOE, 1859)

A Montanha de Cristal

Num certo reino, que ficava numa certa terra, vivia um rei que tinha três filhos. Certo dia, os rapazes disseram a ele:

“Pai, nosso grande soberano, dê-nos sua bênção; queremos sair para caçar”.

O pai deu-lhes a bênção e eles partiram em direções diferentes. O mais novo cavalgou e cavalgou, mas acabou se perdendo; chegou a uma clareira e lá encontrou um cavalo morto, em torno do qual estavam reunidos animais de muitos tipos, pássaros e répteis. Um falcão levantou voo, foi na direção do príncipe e empoleirou-se no seu ombro dizendo:

“Príncipe Ivan, divida esse cavalo entre nós; ele está aqui há trinta anos, e desde então estamos brigando por causa dele, incapazes de encontrar uma forma de fazer a partilha”.

O príncipe desceu de seu fiel garanhão e dividiu a carcaça: deu os ossos aos animais, a carne aos pássaros, a pele para os répteis e a cabeça às formigas.

“Obrigado príncipe Ivan”, disse o falcão. “Por sua bondade, você será capaz de se transformar num falcão ou numa formiga sempre que quiser”.

O príncipe Ivan bateu com os pés na terra, transformou-se num falcão brilhante e elevou-se no ar; depois voou para o reino que ficava nos confins do mundo. Mais da metade daquele reino tinha sido aprisionado dentro de uma montanha de cristal. O príncipe voou direto para o palácio real, transformou-se num belo rapaz e perguntou aos guardas:

“Será que o rei não gostaria de me tomar a seu serviço?”

“E por que não tomaria a seu serviço um rapaz de tão boa aparência?”, responderam eles.

E assim ele passou a servir o rei e viveu no palácio durante uma semana, depois outra, depois outra, e depois outra ainda. Certo dia, a filha do rei fez um pedido ao pai:

“Pai, meu soberano, dê-me licença de ir a cavalo com príncipe Ivan até a montanha de cristal”.

O rei deu sua permissão e os dois jovens montaram em cavalos fortes e partiram. Quando se aproximavam da montanha de cristal, uma cabra dourada pulou de súbito diante deles como se tivesse saído do nada. O príncipe saiu em sua perseguição; galopou e galopou,

mas não conseguiu pegar a cabra e, quando voltou, a princesa tinha desaparecido. O que devia fazer? Como aparece diante do rei sem a moça?

Disfarçou-se de velho, bem velho, a ponto de ficar irreconhecível, foi ao palácio e disse ao rei:

“Majestade, contrate-me como pastor”.

“Muito bem”, disse o rei, “a partir de hoje você é um dos pastores. Quando o dragão de três cabeças chegar perto do rebanho, dê-lhe três vacas; quando chegar o dragão de seis cabeças, dê-lhe seis vacas; e quando chegar o dragão de doze cabeças dê-lhe doze vacas”.

O príncipe Ivan levou seu rebanho por montanhas e vales. De repente, o dragão de três cabeças apareceu voando, vindo de um lago, e disse:

“Príncipe Ivan, que tipo de trabalho é esse? Um rapaz forte como você devia estar em combate, não cuidando de gado! Bem, dê-me minhas três vacas”.

“Não é uma quantidade muito grande?”, perguntou o príncipe. “Eu mesmo só como um pato por dia, e você quer três vacas. Mas não vai levar nenhuma!”

O dragão enfureceu-se e, em vez de três vacas, pegou seis. Imediatamente o príncipe Ivan transformou-se num falcão brilhante, cortou todas as três cabeças do dragão e levou o gado para casa.

“Bem, Vovô”, perguntou o rei, “o dragão de três cabeças apareceu? Você lhe deu as três vacas?”

“Não, majestade”, respondeu o príncipe, “não lhe dei nenhuma”.

No dia seguinte, o príncipe levou seu rebanho por montanhas e vales, o dragão de seis cabeças apareceu, vindo do lago, e exigiu seis vacas.

“Ah, seu monstro glutão!”, disse o príncipe, “eu mesmo só como um pato por dia, e veja o que você exige! Não vou lhe dar nenhuma!”

O dragão enfureceu-se e, em vez de seis, pegou doze vacas. Mas o príncipe transformou-se num falcão brilhante e cortou-lhe as seis cabeças. Depois levou o rebanho para casa, e o rei lhe perguntou:

“Bem, Vovô, o dragão de seis cabeças apareceu? Meu rebanho diminuiu muito?”

“Aparecer ele apareceu, mas não levou nada”, respondeu o príncipe.

Tarde da noite, o príncipe Ivan transformou-se numa formiga e entrou na montanha de cristal por uma frestinha. E, veja só, a princesa estava na montanha de cristal.

“Boa noite!”, disse o príncipe Ivan. “Como veio para cá?”

“O dragão de doze cabeças me trouxe”, disse a princesa. “Ele vive no lago do pai dele e traz um cofre no corpo. Nesse cofre há uma lebre, dentro da lebre há um pato, dentro do pato

há um ovo e dentro do ovo há uma semente. Se você matar o dragão e pegar aquela semente, vai ser possível destruir a montanha de cristal e me salvar”.

O príncipe Ivan transformou-se novamente em formiga e saiu da montanha de cristal pela frestinha. Depois se transformou no velho pastor e foi cuidar do gado. De repente, o dragão de doze cabeças apareceu e disse:

“Ah, príncipe Ivan, você não está fazendo o que devia: um rapaz forte como você devia estar em combate, não cuidando de um rebanho. Bem conte doze vacas para mim!”

“É muito para você!”, disse o príncipe. “Eu mesmo só como um pato por dia, e veja o que você exige!”

Começaram a lutar e, depois do combate, longo ou breve, não se sabe, o príncipe Ivan derrotou o dragão de doze cabeças, abriu-lhe o corpo e encontrou o cofre no lado direito. No cofre encontrou uma lebre, na lebre um pato, no pato um ovo e no ovo uma semente. Pegou a semente, pôs-lhe fogo e levou-a para a montanha de cristal, que logo derreteu. O príncipe Ivan levou a princesa para o pai, que ficou felicíssimo e disse ao rapaz:

“Gostaria que fosse meu genro!”

O casamento foi celebrado imediatamente. Eu também estive nesse casamento, Tomei cerveja e hidromel, que escorreu pela minha barba, mas não entrou na minha boca.

(AFANAS'EV, 2003, p. 107)

THE DANCING WATER, THE SINGING APPLE, AND THE SPEAKING BIRD

There was once an herb-gatherer who had three daughters who earned their living by spinning. One day their father died and left them all alone in the world. Now the king had a habit of going about the streets at night, and listening at the doors to hear what the people said of him. One night he listened at the door of the house where the three sisters lived, and heard them disputing about something. The oldest said: "If I were the wife of the royal butler, I would give the whole court to drink out of one glass of water, and there would be some left." The second said: "If I were the wife of the keeper of the royal wardrobe, with one piece of cloth I would clothe all the attendants, and have some left." The youngest said: "Were I the king's wife, I would bear him three children: two sons with apples in their hands, and a daughter with a star on her brow."

The king went back to his palace, and the next morning sent for the sisters, and said to them: "Do not be frightened, but tell me what you said last night." The oldest told him what she had said, and the king had a glass of water brought, and commanded her to prove her

words. She took the glass, and gave all the attendants to drink, and there was some water left. "Bravo!" cried the king, and summoned the butler. "This is your husband. Now it is your turn," said the king to the next sister, and commanded a piece of cloth to be brought, and the young girl at once cut out garments for all the attendants, and had some cloth left. "Bravo!" cried the king again, and gave her the keeper of the wardrobe for her husband. "Now it is your turn," said the king to the youngest. "Your Majesty, I said that were I the king's wife, I would bear him three children: two sons with apples in their hands, and a daughter with a star on her brow." The king replied: "If that is true, you shall be queen; if not, you shall die," and straightway he married her.

Very soon the two older sisters began to be envious of the youngest. "Look," said they: "she is going to be queen, and we must be servants!" and they began to hate her. A few months before the queen's children were to be born, the king declared war, and was obliged to depart; but he left word that if the queen had three children: two sons with apples in their hands and a girl with a star on her brow, the mother was to be respected as queen; if not, he was to be informed of it, and would tell his servants what to do. Then he departed for the war.

When the queen's children were born, as she had promised, the envious sisters bribed the nurse to put little dogs in the place of the queen's children, and sent word to the king that his wife had given birth to three puppies. He wrote back that she should be taken care of for two weeks, and then put into a tread-mill.

Meanwhile the nurse took the little babies, and carried them out of doors, saying: "I will make the dogs eat them up," and she left them alone. While they were thus exposed, three fairies passed by and exclaimed: "Oh how beautiful these children are!" and one of the fairies said: "What present shall we make these children?" One answered: "I will give them a deer to nurse them." "And I a purse always full of money." "And I," said the third fairy, "will give them a ring which will change color when any misfortune happens to one of them."

The deer nursed and took care of the children until they grew up. Then the fairy who had given them the deer came and said: "Now that you have grown up, how can you stay here any longer?" "Very well," said one of the brothers, "I will go to the city and hire a house." "Take care," said the deer, "that you hire one opposite the royal palace." So they all went to the city and hired a palace as directed, and furnished it as if they had been royal personages. When the aunts saw these three youths, imagine their terror! "They are alive!" they said. They could not be mistaken, for there were the apples in their hands, and the star on the girl's brow.

They called the nurse and said to her: "Nurse, what does this mean? are our nephews and niece alive?" The nurse watched at the window until she saw the two brothers go out, and then she went over as if to make a visit to the new house. She entered and said: "What is the matter, my daughter; how do you do? Are you perfectly happy? You lack nothing. But do you know what is necessary to make you really happy? It is the Dancing Water. If your brothers love you, they will get it for you!" She remained a moment longer and then departed.

When one of the brothers returned, his sister said to him: "Ah! my brother, if you love me go and get me the Dancing Water." He consented, and next morning saddled a fine horse, and departed. On his way he met a hermit, who asked him, "Where are you going, cavalier?" "I am going for the Dancing Water." "You are going to your death, my son; but keep on until you find a hermit older than I." He continued his journey until he met another hermit, who asked him the same question, and gave him the same direction. Finally he met a third hermit, older than the other two, with a white beard that came down to his feet, who gave him the following directions: "You must climb yonder mountain. On top of it you will find a great plain and a house with a beautiful gate. Before the gate you will see four giants with swords in their hands. Take heed; do not make a mistake; for if you do that is the end of you! When the giants have their eyes closed, do not enter; when they have their eyes open, enter. Then you will come to a door. If you find it open, do not enter; if you find it shut, push it open and enter. Then you will find four lions. When they have their eyes shut, do not enter; when their eyes are open, enter, and you will see the Dancing Water." The youth took leave of the hermit, and hastened on his way.

Meanwhile the sister kept looking at the ring constantly, to see whether the stone in it changed color; but as it did not, she remained undisturbed.

A few days after leaving the hermit the youth arrived at the top of the mountain, and saw the palace with the four giants before it. They had their eyes shut, and the door was open. "No," said the youth, "that won't do." And so he remained on the lookout a while. When the giants opened their eyes, and the door closed, he entered, waited until the lions opened their eyes, and passed in. There he found the Dancing Water, and filled his bottles with it, and escaped when the lions again opened their eyes.

The aunts, meanwhile, were delighted because their nephew did not return; but in a few days he appeared and embraced his sister. Then they had two golden basins made, and put into them the Dancing Water, which leaped from one basin to the other. When the aunts

saw it they exclaimed: "Ah! how did he manage to get that water?" and called the nurse, who again waited until the sister was alone, and then visited her. "You see," said she, "how beautiful the Dancing Water is! But do you know what you want now? The Singing Apple." Then she departed. When the brother who had brought the Dancing Water returned, his sister said to him: "If you love me you must get for me the Singing Apple." "Yes, my sister, I will go and get it."

Next morning he mounted his horse, and set out. After a time he met the first hermit, who sent him to an older one. He asked the youth where he was going, and said: "It is a difficult task to get the Singing Apple, but hear what you must do: Climb the mountain; beware of the giants, the door, and the lions; then you will find a little door and a pair of shears in it. If the shears are open, enter; if closed, do not risk it." The youth continued his way, found the palace, entered, and found everything favorable. When he saw the shears open, he went in a room and saw a wonderful tree, on top of which was an apple. He climbed up and tried to pick the apple, but the top of the tree swayed now this way, now that. He waited until it was still a moment, seized the branch, and picked the apple. He succeeded in getting safely out of the palace, mounted his horse, and rode home, and all the time he was carrying the apple it kept making a sound.

The aunts were again delighted because their nephew was so long absent; but when they saw him return, they felt as though the house had fallen on them. Again they summoned the nurse, and again she visited the young girl, and said: "See how beautiful they are, the Dancing Water and the Singing Apple! But should you see the Speaking Bird, there would be nothing left for you to see." "Very well," said the young girl; "we will see whether my brother will get it for me."

When her brother came she asked him for the Speaking Bird, and he promised to get it for her. He met, as usual on his journey, the first hermit, who sent him to the second, who sent him on to a third one, who said to him: "Climb the mountain and enter the palace. You will find many statues. Then you will come to a garden, in the midst of which is a fountain, and on the basin is the Speaking Bird. If it should say anything to you, do not answer. Pick a feather from the bird's wing, dip it into a jar you will find there, and anoint all the statues. Keep your eyes open, and all will go well."

The youth already knew well the way, and soon was in the palace. He found the garden and the bird, which, as soon as it saw him, exclaimed: "What is the matter, noble sir;

have you come for me? You have missed it. Your aunts have sent you to your death, and you must remain here. Your mother has been sent to the tread-mill." "My mother in the tread-mill?" cried the youth, and scarcely were the words out of his mouth when he became a statue like all the others.

When the sister looked at her ring she saw that it had changed its color to blue. "Ah!" she exclaimed, and sent her other brother after the first. Everything happened to him as to the first. He met the three hermits, received his instructions, and soon found himself in the palace, where he discovered the garden with the statues, the fountain, and the Speaking Bird.

Meanwhile the aunts, who saw that both their nephews were missing, were delighted; and the sister, on looking at her ring, saw that it had become clear again.

Now when the Speaking Bird saw the youth appear in the garden it said to him: "What has become of your brother? Your mother has been sent to the tread-mill." "Alas, my mother in the tread-mill!" And when he had spoken these words he became a statue.

The sister looked at her ring, and it had become black. Poor child! not having anything else to do, she dressed herself like a page and set out.

Like her brothers, she met the three hermits, and received their instructions. The third concluded thus: "Beware, for if you answer when the bird speaks you will lose your life." She continued her way, followed exactly the hermit's directions, and reached the garden in safety. When the bird saw her it exclaimed: "Ah! you here, too? Now you will meet the same fate as your brothers. Do you see them? one, two, and you make three. Your father is at the war. Your mother is in the tread-mill. Your aunts are rejoicing." She did not reply, but let the bird sing on. When it had nothing more to say it flew down, and the young girl caught it, pulled a feather from its wing, dipped it into the jar, and anointed her brothers' nostrils, and they at once came to life again. Then she did the same with all the other statues, with the lions and the giants, until all became alive again. Then she departed with her brothers, and all the noblemen, princes, barons, and kings' sons rejoiced greatly. Now when they had all come to life again the palace disappeared, and the hermits disappeared, for they were the three fairies.

The day after the brothers and sister reached the city where they lived, they summoned a goldsmith, and had him make a gold chain, and fasten the bird with it. The next time the aunts looked out they saw in the window of the palace opposite the Dancing Water, the Singing Apple, and the Speaking Bird. "Well," said they, "the real trouble is coming now!"

The bird directed the brothers and sister to procure a carriage finer than the king's, with twenty-four attendants, and to have the service of their palace, cooks and servants, more

numerous and better than the king's. All of which the brothers did at once. And when the aunts saw these things they were ready to die of rage.

At last the king returned from the war, and his subjects told him all the news of the kingdom, and the thing they talked about the least was his wife and children. One day the king looked out of the window and saw the palace opposite furnished in a magnificent manner. "Who lives there?" he asked, but no one could answer him. He looked again and saw the brothers and sister, the former with the apples in their hands, and the latter with the star on her brow. "Gracious! if I did not know that my wife had given birth to three puppies, I should say that those were my children," exclaimed the king. Another day he stood by the window and enjoyed the Dancing Water and the Singing Apple, but the bird was silent. After the king had heard all the music, the bird said: "What does your Majesty think of it?" The king was astonished at hearing the Speaking Bird, and answered: "What should I think? It is marvellous." "There is something more marvellous," said the bird; "just wait." Then the bird told his mistress to call her brothers, and said: "There is the king; let us invite him to dinner on Sunday. Shall we not?" "Yes, yes," they all said. So the king was invited and accepted, and on Sunday the bird had a grand dinner prepared and the king came. When he saw the young people, he clapped his hands and said: "I cannot persuade myself; they seem my children."

He went over the palace and was astonished at its richness. Then they went to dinner, and while they were eating the king said: "Bird, every one is talking; you alone are silent." "Ah! your Majesty, I am ill; but next Sunday I shall be well and able to talk, and will come and dine at your palace with this lady and these gentlemen." The next Sunday the bird directed his mistress and her brothers to put on their finest clothes; so they dressed in royal style and took the bird with them. The king showed them through his palace and treated them with the greatest ceremony: the aunts were nearly dead with fear. When they had seated themselves at the table, the king said: "Come, bird, you promised me you would speak; have you nothing to say?" Then the bird began and related all that had happened from the time the king had listened at the door until his poor wife had been sent to the tread-mill; then the bird added: "These are your children, and your wife was sent to the mill, and is dying." When the king heard all this, he hastened to embrace his children, and then went to find his poor wife, who was reduced to skin and bones and was at the point of death. He knelt before her and begged her pardon, and then summoned her sisters and the nurse, and when they were in his presence he said to the bird: "Bird, you who have told me everything, now pronounce their sentence." Then the bird sentenced the nurse to be thrown out of the window, and the sisters to be cast into a cauldron of boiling oil. This was at once done. The king was never tired of

embracing his wife. Then the bird departed and the king and his wife and children lived together in peace.

(PITRÉ, s/d)

HAGOROMO

Essa é uma antiga lenda sobre “Hagoromo”, o manto de penas das donzelas celestiais, as “Tennyos”. Existem várias versões do conto que se passa em Miho-no-Matsubara em Shizuoka, um dos lugares mais paradisíacos do Japão. O local é conhecido como o extenso litoral de verdes pinheiros espalhados ao longo de sete quilômetros e, ainda, com vista panorâmica do Monte Fuji. Devido à sua beleza é designado como uma das três mais belas vistas do país. Em suas praias, existe o “Hagoromo no Matsu”, um velho pinheiro com mais de 650 anos, que dizem ser a árvore onde a donzela celestial depositou seu manto.

Era uma vez, em uma época passada, um jovem pescador de Miho chamado Hakuryō. Hakuryō sempre saía para tentar a sorte na pesca perto dos pinheiros de Miho-no-Matsubara. Ele estava muito acostumado com a deslumbrante paisagem da praia de areias brancas cercada pelo magnífico bosque de pinheiros. Mas naquela manhã, a visão do Fujisan subindo acima das águas da baía era especialmente bela. Vindo do nada, um perfume requintado encheu o ar.

O perfume chamou Hakuryō em direção às árvores, e próximo de um dos pinheiros de *matsu*, batendo suavemente na brisa, pendia um manto diferente de tudo que ele já tinha visto.

“Que lindo”, disse o pescador para si mesmo. “Vou levá-lo para casa.”

Enquanto recolhia o manto, ele ouviu uma voz. “Esse manto pertence a mim”.

Hakuryō, surpreso, virou-se e deparou com uma bela mulher que saía da sombra da árvore.

“Eu sou uma donzela do céu. Meu manto de penas não tem nenhuma utilidade para você. Por favor, devolve-o a mim, pois eu não posso voltar para o céu sem ele.”

Hakuryō ficou chocado ao pensar que ele tinha em suas mãos um dos mantos Divinos, mas uma vez que ele viu a expressão de sofrimento na donzela, decidiu devolver-lhe o precioso traje.

“Eu vou dar-lhe de volta, mas, primeiro, dance para mim a Dança do Céu”.

A donzela celestial sentiu um grande alívio e concordou com o termo do pescador, mas disse: “Eu não posso dançar sem o meu manto. Devolve-o para mim primeiro”.

Hakuryō ficou nervoso. “Se eu der o Manto de Plumas primeiro, você vai voltar para o Céu!”.

A jovem olhou para o homem bruscamente e disse: “mentiras e enganos são criações humanas. Elas não existem no Mundo Acima”.

Hakuryō sentiu vergonha por essas palavras, e estendeu o manto com as mãos trêmulas.

A donzela celestial envolveu-se em seu manto de penas, e as mangas começaram a se agitar, vibrando, então ela deu início a uma dança suave e elegante. Mais uma vez o cheiro do perfume de rosas encheu o ar, e com ele veio o som de apitos e tambores.

Hakuryō, estupefato com tamanha beleza, olhava admirado a donzela que girava e girava, seus pés delicados deixaram de tocar a areia, subindo no ar mais e mais, as penas brancas de seu manto reluziam, até que ela finalmente desapareceu nas brumas das águas ao redor do Fujisan, ascendendo finalmente ao céu.

(HAGOROMO: O MANTO CELESTIAL DAS TENNYOS NO JAPÃO, 2015)

O PÁSSARO DO PÔR-DO-SOL / O PÁSSARO DO POENTE

(夕日の鳥 - Yūhi No Tori)

Era uma manhã de inverno, de neve e mais neve. quando os flocos cessaram por um instante. Yosaku, um jovem camponês, saiu de sua casa. Caminhou olhando a paisagem ao redor: as montanhas, as árvores, os telhados de sapé, o caminho... tudo coberto de branco.

Mais adiante, um movimento chamou-lhe a atenção.

- O que será?- aproximou-se para ver melhor. - Uma cegonha! E está machucada.

Atingida por uma flecha, seus olhos negros e assustados pediam-lhe ajuda.

- Ah! Coitada! Que maldade! Fique tranquila, vou cuidar de você. Yosaku, de coração generoso, retirou-lhe a flecha e fez um curativo em sua asa.

A cegonha esticou o longo pescoço e agora seus olhos mostravam imensa gratidão. Devagar, levantou voo, deu algumas voltas pairando baixo e aos poucos ganhou altura. Foi-se distanciando, até que o jovem a viu desaparecer atrás das montanhas.

Dias depois...

De noite, sentado em frente ao fogareiro, Yosaku teve a impressão de ouvir uma batida na porta. Visitas àquela hora? Estranhou. Outra batida. El se levantou e foi abrir. Diante da casa estava uma moça.

De quimono branco, quase se misturando com a neve, e um manto vermelho protegendo o rosto bonito.

- O meu nome é Otsu. Ia até a próxima aldeia , mas acabei me perdendo. Poderia ficar aqui por esta noite? Perguntou ela.

- Claro. Deve estar morrendo de frio. Entre. Venha depressa para perto do fogo. O rapaz apressou-se em colocar mais lenha no fogareiro e ofereceu-lhe um chá bem quente. Pela janela via-se a neve que caía dançando no escuro.

No dia seguinte, ao amanhecer, Yosaku foi despertado por um delicioso aroma.

“Que cheiro gostoso de missoshiru”, pensou ele enquanto se levantava. Mas de onde vinha? Logo percebeu que sua hóspede era quem o estava preparando.

Há quanto tempo ele não tomava uma sopa de missô tão saborosa? O arroz branco e a simples conserva de nabo pareceram-lhe um banquete.

- Será difícil seguir viagem. Fique até esse tempo melhorar- sugeriu ele.

Otsu aceitou, mostrando na face a sua alegria.

Passaram-se os dias. Também passou o período da neve, mas Otsu não partiu.

Aos poucos, o verde foi-se mostrando. Até que chegaram as flores. Era a primavera. E primavera era tempo de alegria, tempo de se casar. Estavam felizes juntos. humildes, mas isso não tinha nenhuma importância. Um dia, para ajudar o marido, Otsu veio com a ideia:

- Gostaria de ter um quarto com tear. Você poderia vender os tecidos na cidade...

Em pouco tempo, Yosaku construiu um pequeno quarto onde instalou o tear. A mulher, antes de iniciar o trabalho, pediu:

- Durante os três dias que eu estiver tecendo não quero que me veja. Está bem?

Ele estranhou, mas assim mesmo prometeu não olhar. E do lado de fora aguardou. O som do tear ecoava por toda a casa. Em ritmo marcado. Quase uma música. Que vontade de espiar!... Paciência. Esperar era só o que ele podia fazer.

Três dias se passaram. Finalmente o tear parou e em seguida a porta se abriu.

E Otsu trazia nas mãos um tecido, que ela foi desenrolando devagar.

- Acho que vai conseguir um bom preço por isto. O tecido tinha um toque suave de seda, estampas que pareciam ter sido desenhadas por uma deusa. Yosaku nunca vira nada semelhante em toda a sua vida.

E mal a claridade chegou ele foi a cidade. E misturou-se ao ir e vir de pessoas para anunciar em voz alta:

- Venham ver! Venham ver! Vejam que tecido lindo!

Logo se formou um grupo ao redor.

- Maravilhoso! Realmente, nunca vimos nada assim.

Parou um cavalo e dele desceu um senhor, de ricas vestes, aparentando ser um nobre. Ao examinar o produto de perto, o homem encantou-se e comprou-o na hora, pagando com várias moedas de ouro. E disse antes de ir-se: - caso consiga mais tecido desta qualidade, leve-os até o meu castelo.

Yosaku nem acreditou. Quantas moedas! Voltou correndo para casa e contou à esposa tudo o que se passara na cidade.

- Amanhã mesmo vou tecer outro – disse ela. E, mais uma vez entrou no quarto do tear, recomendando para ele que não olhasse.

Seguiram-se os dias. Feitos de espera, de ansiedade e do som do tear.

Quando Otsû saiu, depois de três dias, trazia nas mãos um tecido ainda mais lindo que o primeiro. O marido, assim que recebeu o produto, foi logo entregar ao senhor rico. E conseguiu outra boa soma.

- Você faria mais um tecido? Perguntou à esposa, sem perceber que ela estava magra e abatida.

Pela terceira vez Otsu trancou-se no quarto. E Yosaku cada vez mais curioso.

"Como ela faz tecidos tão bonitos? E se eu der uma espiada?" o som do tear espalhava-se pela casa. Era impressão? A música pareceu-lhe soar triste.

O terceiro dia chegou.

"Uma olhadinha só. Que mal pode haver?" O homem aproximou-se da porta. Abriu uma fresta, o suficiente para ver o que se passava lá dentro.

Os fios pareciam ter vida. Rápidos, moviam-se, entrelaçavam-se uns nos outros, como uma dança, sem pausa.

E em frente ao tear estava uma cegonha, que arrancava com o bico as próprias penas e ia entremeando-as aos fios, formando as delicadas estampas.

O homem fechou a porta com cuidado e continuou a ouvir o som. Como?

Então quem fazia aqueles tecidos maravilhosos era uma cegonha? O tear continuou tocando sua música. O mesmo ritmo, sem pausa.

Logo veio o silêncio e Otsû saiu do quarto. Como ela estava abatida...

Estendeu o tecido, ainda mais lindo que os anteriores.

- Sou aquela cegonha que você salvou na neve. Vim para retribuir o que fez por mim. Agora preciso ir.

- Para onde? Me perdoe, não devia ter olhado.

Ela deixou sua última obra e saiu. Lá fora o avermelhado abraçava as montanhas.

- Por favor, não vá! - gritou Yosaku correndo atrás de Otsu, que tomava a sua verdadeira forma.

O eco devolveu-lhe a voz:

"Por favor, não vá!"

e os olhos dele guardaram a imagem da cegonha que foi voando... Até desaparecer no céu do poente.

[...]

(HIRATSUKA, 2008)

KAGUYIA HIMÊ

A lenda da Princesa Kaguya é também conhecida como o “Conto do Cortador de Bambus”, cujo título original é “Taketori monogatari”. É considerada a mais antiga narrativa japonesa existente. Originalmente transmitida pela oralidade, como obra escrita data do Século X, narra a história de um velho cortador de bambus que, certo dia, encontra uma pequenina menina dentro de um broto. O que ele não sabia, é que ela era na verdade, uma princesa da Lua.

A narrativa se desenvolve baseada na troca de “tankas”, cartas de juras e poemas, entre Kaguya e seus pretendentes. Taketori Monogatari é uma obra milenar, com uma preciosa história rica em simbologias e referências mitológicas. Ao longo dos séculos, sofreu diferentes versões e adaptações. Pela sua relevância literária, esse conto foi selecionado entre os mais importantes para ler antes de morrer.

Há muito, muito tempo atrás, numa longínqua aldeia viveu um pobre homem conhecido como “O Velho Cortador de Bambus”. Todos os dias, andava entre os campos e as montanhas para colher bambus que, depois, transformava em lindos cestos e nos mais variados artigos. Seu nome era Sanuki no Miyatsuko.

O ancião e sua velha esposa viviam juntos numa pequena casa próxima a floresta. Eles eram muito pobres e solitários, pois não tinham filhos para criar.

Um belo dia, enquanto estava na floresta, o velho Sanuki percebeu entre os bambus, um talo cuja base brilhava intensamente. Achando aquilo muito estranho, aproximou-se para examinar melhor, quando viu uma luz intensa que saía do talo oco. Ele ficou espantado, pois, em anos e anos de trabalho, nunca havia visto algo como aquilo. Muito curioso, ele cortou o bambu e mal pôde acreditar no que viu. Dentro do talo, havia uma garotinha encantadora, com cerca de dez centímetros de altura. “Uma menina, uma menina! Tão pequena e tão linda, só pode ser um presente dos Deuses!” – Disse o velho homem – “Eu a descobri porque você estava aqui, entre os bambus que vejo todos os dias. Isso só deve significar que você está destinada a ser minha filha”.

Então, pegou a frágil garotinha na palma de suas calejadas mãos e a levou para casa, entregando-a aos cuidados da sua esposa para que a criasse. Ao ver a menina, a velha senhora também ficou muito contente e encantada com a criança que possuía uma beleza incomparável, e era tão pequena que eles a colocaram num cesto para protegê-la.

Depois desse dia, por várias vezes, quando o velho cortador recolhia os bambus, encontrava alguns talos recheados de moedas de ouro que ele juntou e juntou e, dessa forma, tornou-se um homem rico e importante na região. Pouco a pouco, Sanuki abandonou sua rotina de andar pelos campos para cortar bambus, porém, permaneceu sendo tratado e conhecido pelo antigo ofício: o Cortador de Bambus.

Kaguya Hime crescia muito rápido e a cada dia parecia mais bonita. Menos de três meses depois da sua chegada, a pequenina já era alta como uma adolescente. Até então, durante dias e noites, os pais, preocupados com a sua segurança, sequer tinham permitido que a filha saísse de seu quarto protegido por pesadas cortinas.

Ninguém poderia acreditar que uma pessoa tão bonita pertencesse a este mundo. A menina tinha uma pureza de traços sem igual no mundo inteiro, e sua presença iluminava a casa com uma luz intensa que não deixava nem um canto na penumbra. Além disso, todas as vezes que o velho homem se sentia desanimado, com alguma dor ou até mesmo com raiva, bastava olhar para a criança e tudo passava. Diante dela, tudo ficava perfeito.

Ao alcançar o tamanho de adulta, Mimuroto Amube Akita, antigo sábio da região, foi convidado a dar a jovem um nome de mulher. Akita a chamou de Nayotake no Kaguya-hime, a “Princesa Resplandecente do Bambu Flexível”.

Os pais, que cuidavam dela amorosamente, decidiram celebrar o acontecimento com sua entrada na vida adulta. Para a comemoração, a jovem foi cuidadosamente preparada. Seus

cabelos foram penteados para cima e a vestiram com trajes longos ricamente ornados, de modo que a sua beleza foi ainda mais realçada.

A princesa Kaguya-hime estava deslumbrante. Sua festa, engrandecida por atrações de todos os tipos, durou três dias inteiros. Homens e mulheres foram convidados e se divertiram largamente.

Logo os comentários sobre a beleza da Kaguya Hime se espalharam e vinham jovens de todos os cantos do país para conhecê-la. Todos, encantados com a bela jovem queriam se casar com ela, mas Kaguya não queria desposar ninguém. “Quero ficar ao lado de vocês dois”, dizia sempre a jovem a seus amados pais.

Mas cinco jovens nobres, de posições importantes, foram mais persistentes. Eles acamparam em frente à casa de Kaguya Hime, pedindo insistentemente uma chance a princesa.

Preocupado, o velho chamou Kaguya e disse: “Minha filha, eu gostaria muito de tê-la sempre por perto, mas acho justo que se case. Eu e sua mãe estamos velhos, não sei o dia de hoje nem o de amanhã. Sei que é um ser incomum, mas quanto a gente deste mundo, os homens se unem às mulheres e as mulheres aos homens. Após isso, a família floresce. Escolha um dentre os cinco jovens que estão acampados aqui”.

“Mesmo sendo nobres na Terra, sem conhecer a verdade de seus corações, fica muito difícil fazer uma escolha!” Disse Kaguya. Assim, depois de muito refletir, a linda jovem decidiu. “Irei me submeter àquele, dentre os cinco, que me trazer aquilo que desejo ver, o que provará a superioridade de sua afeição”: Uma joia rara de cinco cores presa ao pescoço de um dragão, uma relíquia feita com pedras dos deuses, conhecida como a “Sagrada Tigela de Buda” que nunca se quebra e brilha como a luz do sol; um manto forrado com a pele do “Rato-de-Fogo” que nunca se queima; um ramo de uma árvore no Monte Horai cujo tronco é de ouro, suas raízes de prata e de seus frutos crescem pedras preciosas. E uma “concha koyasugai, que a andorinha carrega no ventre e põe junto com seus ovos”.

Estes foram alguns dos objetos mágicos que Kaguya Hime exigiu para escolher um, entre os cinco nobres jovens.

O pai levou os pedidos de Kaguya aos pretendentes acampados. Ele sabia que seria improvável conseguirem obter tais objetos. Qual não foi sua surpresa quando, ao final de algum tempo, muitos dos pretendentes trouxeram os presentes a Kaguya. Porém, quando foram obrigados a entregá-los à jovem, todos admitiram que os presentes, na verdade, eram falsos, pois conseguir os originais era uma missão impossível. E assim, nenhum pretendente obteve êxito.

Com a falha de todos os príncipes, Kaguyahime, o velho taketori e sua esposa viveram tranquilos e felizes por uns tempos, como uma família unida. Mas, as histórias sobre os feitos e falhas dos nobres percorreram todo o Japão e chegaram ao ouvidos do Imperador.

Este ficou tão curioso e fascinado pelos relatos sobre a beleza sem igual da princesa, que se interessou em conhecê-la. Imediatamente enviou sua servidora imperial para certificar-se sobre a jovem. Porém, Kaguya se recusou a receber a enviada da corte. Ao ser informado do ocorrido, indignado, o soberano convocou o velho “Cortador de Bambus” para que comparecesse a sede imperial, e exigiu deste que lhe enviasse Kaguyahime.

Temendo a ira do imperador, o velho pai aconselhou à filha que obedecesse. No entanto, ela surpreendeu a todos, mais uma vez, declarando que não obedeceria a ordem e que nem poderia, pois caso se afastasse de casa, morreria.

Dessa vez o Imperador não se enfureceu devido à justificativa, mas ficou ainda mais interessado. Resolveu então realizar uma caçada nas montanhas próxima a casa da menina com a intenção de encontrá-la. Ao se aproximar, avistou uma figura radiante que iluminava tudo ao seu redor, distraída, ela não se apercebeu de sua presença. Extasiado com tamanha beleza, o nobre aproximou-se mais, e mais. Ao notá-lo, a princesa tentou fugir, quando o imperador a segurou pela manga do kimono. Nesse momento, Kaguyahime desapareceu, deixando apenas uma sombra no ar

O soberano enfim compreendeu que, de fato, não se tratava de uma pessoa comum. E lamentando profundamente, se conformou em apenas contemplá-la. Ordenou então que ela voltasse a sua forma humana, que ele dali partiria. E partiu, sentindo que deixava sua alma para trás. Com o tempo, passaram a trocar correspondências frequentemente, afeiçoando-se. Enviavam um ao outro, poemas e contos (tanka), que eram acompanhados de ramos e flores de cada estação. E assim, a família do velho cortador de bambus permaneceu em paz por alguns anos a mais.

Quatro primaveras haviam se passado desde que Kaguya fora encontrada no broto de bambu. Porém, ela ficava mais triste a cada dia. Noite após noite, Kaguya Hime olhava para a lua, suspirando. Preocupado, o pai um dia perguntou: “Por que está tão triste minha filha?”. “Eu gostaria de ficar aqui para sempre, mas logo devo retornar.” Disse a jovem. “Retornar, mas para onde? O seu lugar é aqui conosco, nunca deixaremos você partir.” Disse o pai aflito. “Oh meu amado pai! Este não é o meu verdadeiro lar, sou uma princesa do “Reino da Lua” e, na próxima Lua Cheia, meu povo virá me buscar”. Completou tristemente a princesa.

Muito assustados com a reveladora confissão de Kaguya Hime, decidiram pedir ajuda ao Imperador. Em ajuda, o soberano prontamente enviou muitos guardas para vigiarem a

residência do casal. Um verdadeiro exército foi formado à sua porta. Mil se posicionaram sobre o muro, outros mil sobre o telhado e, juntos com os muitos servos da propriedade, formaram uma barreira impenetrável.

No dia seguinte, a temida noite de Lua Cheia chegou. A casa estava tão vigiada que parecia impossível alguém conseguir levar Kaguya Hime. De repente, uma enorme luz surgiu no céu, como se milhares de luas estivessem presentes ao mesmo tempo.

A luz era tão intensa que ninguém conseguiu enxergar a carruagem que descia, guiada por um grande cavalo alado e muitos seres ricamente trajados. Depois de algum tempo, quando a luz finalmente diminuiu, a carruagem já estava voando, em direção à Lua. Kaguya-hime não estava mais presente, ela fora levada com a comitiva celestial. O cortejo celeste carregou a Princesa de volta à “Tsuki-no-Miyako” (Capital da Lua), deixando seus pais adotivos da terra em lágrimas.

Os velhos pais ficaram muito tristes, inconformados voltaram aos aposentos de Kaguya e encontraram um potinho, último presente da filha querida. Ela havia deixado um pó mágico, uma pequena amostra do elixir da vida que garantiria a vida eterna para os dois.

Mas, sem sua filha amada, não tinham motivo para viver para sempre. Recolheram então todos os pertences de Kaguya e levaram para o monte mais alto do Japão. Lá, queimaram tudo, junto com o pó mágico deixado pela jovem. Uma fumaça branca foi vista subindo ao céu naquele dia.

A alta montanha era o Monte Fuji. A lenda diz que a palavra imortalidade (不死 fushi ou fuji) tornou-se o nome da montanha desde então, “Monte Fuji”. Dizem que ainda hoje, é possível ver a fumaça branca subindo em direção ao céu.

(KAGUYA HIME: A LENDA DA PRINCESA DA LUA, 2015)

KAGUYA HIMÊ

Na era Heian (794 a 1192), quando a capital do Japão era Heian-kyo (hoje Kyoto), chamada carinhosamente pelo povo de Kyo no Miyako, havia um casal de velhinhos que vivia na periferia da cidade. O velhinho era Taketori, um colhedor de bambu – profissão muito respeitada na época, porque dependendo da planta que era retirada do bambuzal, as mais novas poderiam crescer vigorosas e retas. Portanto cortar bambu era uma arte e o profissional que se dedicava a esse trabalho, embora não fosse uma profissão rentável, vinha de anos no aprendizado e dedicação. O objetivo principal era o de ser útil ao próximo, pois naquele

tempo o bambu fornecia matéria-prima para os principais artefatos domésticos, que iam desde portas, mesinhas, armários, garrafas, cestas, peneiras até pequenos objetos como pentes, cálices, anzóis, agulhas, pincéis e centenas de utensílios caseiros. Também o broto de bambu era um alimento apreciado até na corte imperial.

Certo dia o velhinho Taketori foi colher um pé de bambu maduro para fazer um cesto que lhe haviam encomendado. Andando pelo bambuzal notou que um toco de bambu cortado emitia um brilho fascinante. Passado o susto inicial, o velhinho se aproximou movido pela curiosidade e levou um susto ainda maior. Havia uma menina pequenina, mas tão pequenina que cabia na palma da mão, acomodada no corte do bambu.

Taketori e sua esposa formavam um casal de idade avançada. Durante anos e anos desejaram ter uma criança para cuidar, mas nunca conseguiram ter um filho ou adotar uma criança. Ao ver aquela pequena menina abandonada no bambuzal, entendeu o bom velhinho, que Deus havia ouvido suas preces. Feliz como nunca sentira, pegou a menina nas palmas das mãos e a levou para casa.

Sua mulher ao ver a criança ficou felicíssima e, com todo carinho, pegou um cesto e improvisou uma caminha e rapidamente costurou um acolchoado. O casal não se cansava de apreciar aquela linda criaturinha.

-Seu nome será Kaguya Hime, que significa Princesa Cintilante. Pois você nasceu de um bambu do brilho fascinante- decidiu o casal.

A partir daquele dia, um estranho fenômeno começou a ocorrer todas as vezes que Taketori ia ao bambuzal. Um gomo de bambu começava a brilhar e ele cortava para ver se não havia outra criancinha, e encontrava algumas moedas de ouro. Assim, em pouco tempo eles ficaram ricos.

-Não precisamos mais fazer cestos para sobreviver. Deve ser nossa princesinha que trouxe tanta sorte. Comentou a velhinha.

A menina cresceu rapidamente e tornou-se uma linda mocinha. Sua beleza chamou a atenção da vizinhança. Os rapazes da aldeia viviam passando em frente da casa para poder vê-la. A beleza ganhou fama e até o pessoal da capital começaram a dirigir para o vilarejo movido pela curiosidade. O casal de velhinhos passava o dia inteiro atendendo pessoas que queriam ver a “Princesa Cintilante”, a todo custo. A princesa ficava acanhada diante de estranhos e se escondia no quarto dos fundos e não atendia ninguém. Quanto mais ela se escondia, mais aguçava a curiosidade dos visitantes. Algumas pessoas ficavam de plantão em frente da casa na esperança de ver a linda princesinha.

Muitos jovens ficaram apaixonados pela beleza de Kaguya Hime, inclusive cinco poderosos príncipes. Os cinco foram à casa de Taketori e pediram para ver a princesa, pois todos alegavam que estavam na idade de casar.

- Pai, eu não quero casar com ninguém, peça para irem embora, por favor.

- Filha, eu não posso mandá-los embora sem mais nem menos. Eles são filhos de poderosos senhores da corte imperial, pelo menos deixe que eles a vejam.

Kaguya Hime foi apresentada aos cinco príncipes e todos eles suspiraram diante da beleza dela. Imediatamente eles se mostraram apaixonados e teceram mil elogios à sua formosura. Nos dias que se seguiram, todos os cinco enviaram cartas ao velho Taketori pedindo formalmente a mão da princesa. Para ela enviaram poemas de amor e ricos presentes. Porém ela não respondia os poemas, como era de costume na época.

Como os príncipes vinham diariamente cobrar resposta do pedido de casamento, Taketori tentava convencê-los de que ela não podia se casar, porque nascera de uma cápsula de bambu e, portanto, não era humana. Mesmo assim eles não desistiam, cada vez ficavam mais apaixonados e Taketori não sabia mais o que fazer.

- Hime, temos um grande amor por você, gostaria que morasse conosco para o resto da vida, porém, achamos justo que você se case e forme uma família. Por outro lado, estamos muito preocupados com os príncipes que você está recusando. Temos medo que eles fiquem ofendidos e despejem suas fúrias sobre nós e nosso vilarejo. Aí todos os moradores vão sofrer sem culpa de nada.

- Não quero que nada de mal aconteça a vocês meus pais, nem ao povo da vizinhança. Portanto concordo em me casar. Como a escolha é difícil, para cada um dos cinco farei um pedido. Aquele que conseguir atender meu pedido, será meu esposo.

Na manhã seguinte quando os pretendentes chegaram à casa de Hime, o velho Taketori sorteou um número para cada príncipe e leu os pedidos que lhe coube, lembrando que aquele que cumprisse a tarefa seria esposo da filha dele. Os príncipes imediatamente partiram para executar a missão.

O vaso que pertenceu ao Buda

Ao príncipe nº 1 foi dada a missão de viajar para a Índia e trazer um vaso que pertenceu ao grande Buda. Consultando os marinheiros ele percebeu que era uma missão quase impossível. Era longe demais para ir de navio, e não havia nenhuma segurança atravessar o oceano pertencente aos dragões. Por terra teria que atravessar o grande continente chinês e isso levaria anos e anos.

A Índia ficava tão longe e mesmo que chegasse lá, não saberia por onde começar, como e onde procurar esse objeto sagrado. Resolveu então procurar mesmo no Japão, algo que pudesse passar pelo vaso que pertenceu ao Buda. Andou com seus servos em vários templos budistas que estavam começando a ser implantados no País, em um deles deparou com um velho vaso de pedra jogado num jardim. Mandou recolher e embrulhou em tecido de seda e levou para a casa de Hime.

- Trouxe da Índia o vaso que pertenceu ao grande Buda!

Quando o príncipe nº 1 desembalou o vaso, Kaguya Hime fez uma observação.

- Esse é um vaso antigo, mas não tem brilho. Consta que o vaso do Buda tem brilho encantador. Alteza deve ter-se enganado.

Constrangido e envergonhado, o príncipe nº 1 foi embora e saiu do páreo.

A árvore com frutos de pérolas

Ao príncipe nº 2 coube a tarefa de ir ao monte Horai, e fazer um yamadori (busca e coleta de planta nativa) para um bonsai de takará no ki (árvore do tesouro). Segundo a lenda essa árvore tem o tronco de prata, folhas de ouro e que dá frutos de pérolas.

- Partirei imediatamente - disse o príncipe e reuniu seus guerreiros, dirigindo ao porto de Osaka. Embarcou no navio e mandou rumar para o mar do leste. Porém, no porto seguinte, desembarcou secretamente reuniu alguns dos melhores artesãos da região.

- Quero que confeccionem uma árvore anã com essas especificações- disse o príncipe entregando um papel aos mestres do artesanato. Os homens trabalharam dia e noite para fazer uma árvore perfeita. Assim que ficou pronta, os servos levaram o “bonsai” cuidadosamente para a casa da Princesa Cintilante.

- Veja a bela árvore que você pediu, minha linda princesa – disse orgulhosamente o príncipe nº 2.

Realmente era uma obra de arte. Não só o velho Taketori e sua esposa como a Princesa Cintilante ficaram maravilhados com a pequena árvore de ouro, prata e pérolas. Percebendo que todos estavam visivelmente maravilhados com a árvore artificial, que parecia natural, o príncipe começou a contar vantagens, na tentativa de demonstrar sua bravura para ganhar admiração.

- Não foi fácil trazer essa joia da natureza. Para início de conversa, ninguém sabia dizer exatamente em que ilha fica o monte Horai. Depois de navegar dias por mares revoltos, minha intuição guiou-nos até uma ilha distante. Caminhamos por uma floresta fechada e cheia de animais selvagens. Somente dias depois atingimos o pé do monte. A escalada, então, foi

ainda mais difícil. Mas não desistimos e lutamos bravamente até conseguir chegar no ponto mais alto do monte. De lá pudemos avistar o takara no ki (planta tesouro) em um penhasco íngreme. E com um esforço sobre-humano, conseguimos colher essa maravilha e plantar na bandeja de bonsai.

- Puxa quanta bravura! admirou o velho Taketori – Se mais ninguém conseguir cumprir a tarefa, sua Alteza será o escolhido.

Nesse momento o diálogo foi interrompido por um grupo de artesãos que confeccionaram a árvore do tesouro. Eles alegavam que ainda não haviam recebido o pagamento prometido e exigiam que o príncipe tomasse providências.

Descoberta a farsa, o príncipe saiu correndo super envergonhado. Então, Hime pediu que seu pai pagasse o trabalho dos artesãos. Assim o segundo concorrente à mão da princesa foi eliminado.

O manto de pele do rato de fogo

Ao príncipe nº 3 coube a missão de trazer da China um manto confeccionado com pele de Rato de Fogo. Conforme a lenda, os ratinhos nascidos no ano do Rato de Fogo do horóscopo Oriental, tinham a pele resistentes e não queimavam com a chama.

Nessa época, na costa oeste do Japão, ao norte da ilha de Kyushu, alguns navios chineses aportavam carregado de mercadorias para vender aos comerciantes japoneses. Sabendo disso, o príncipe nº 3 resolveu encomendar aos chineses para lhe trazer o manto de tal pele. Assim, daria menos trabalho e evitaria demorados contatos diplomáticos, caso um príncipe japonês fosse àquele país.

Contatado um comerciante chinês, este respondeu que já ouviu falar dessa pele, porém não sabia onde encontrar. Devido à insistência do príncipe nº 3, o chinês aceitou procurar o manto, em troca de uma fabulosa soma em moedas de ouro. Sem outra saída, o príncipe entregou uma verdadeira fortuna, alertando que se não trouxesse sua encomenda na próxima viagem, não mais permitiria sua presença nos portos japoneses.

Quase um ano depois, quando os homens do príncipe já estavam cansados de esperar no porto, o navio chinês voltou carregado de mercadorias.

- Trouxe a pele que o príncipe encomendou?

- Sim, está nessa fina caixa laqueada. Um verdadeiro tesouro! Deu trabalho para encontrar, mas consegui com a ajuda do imperador da China. Trata-se de um manto sagrado de pele de Rato de Fogo que pertenceu a um venerável monge hindu. Para adquirir tive que

pagar uma verdadeira fortuna, e o dinheiro que seu príncipe me deu, não foi o suficiente. Para levar vocês terão que me pagar a diferença.

Como o manto de pele era muito importante para o príncipe, seus vassallos pagaram mais dinheiro ao chinês e levaram a caixa de laca apressadamente para a capital do Japão. O príncipe nº 3 recebeu a mercadoria com grande alegria. “Agora, com certeza, ele seria eleito noivo da bela princesa”, pensou. Com o mínimo de esforço, apenas gastando muito dinheiro ele tinha comprado a felicidade. Mandou enfeitar a caixa laqueada com muitas flores e colocou num luxuoso carro puxado por bois e foi para a casa do velho Taketori, acompanhado pelos servos.

Ao abrir a luxuosa caixa, Hime encontrou um bonito manto de pele, de cor levemente esverdeada. Era realmente uma peça de beleza encantadora. Uma tonalidade antes nunca vista pela princesa e seus pais. Certamente legítima pele de Rato de Fogo! Assim sendo não queimaria mesmo colocando no fogo. E o próprio príncipe se ofereceu para mostrar a façanha a todos. Apanhou o manto e colocou num pote de brasas. Qual não foi a surpresa ao ver o manto de pele arder em chamas e transformar-se num punhado de cinzas.

- Ahhhh!... fui enganado, paguei uma fortuna para o chinês e vejam no que deu – lamentou o príncipe.

- Então você não foi à China conforme pedia sua tarefa? Observou a princesa.

Assim, o príncipe nº 3 saiu da parada, restando apenas dois concorrentes.

A jóia do rei dragão

Ao príncipe nº 4 coube a tarefa de trazer o tamá (uma joia esférica) pertencente ao Rei Dragão. Reuniu vários vassallos e deu-lhes dinheiro para trazerem, custasse o que custasse, a joia que estava pendurado no pescoço do Dragão, o rei do mar.

- Vocês devem percorrer todas as ilhas que formam o arquipélago japonês e trazer informações de onde fica o Ryugyu, o palácio do Rei Dragão. Depois vamos matar essa fera e tirar a joia que está em seu poder. Os enviados do príncipe nº 4 saíram em todas as direções, mas, como estava difícil de conseguir informações precisas, resolveram abandonar a missão e ficar com o dinheiro.

Furioso porque ninguém retornou passado um ano, ele próprio resolveu procurar a morada do dragão em alto mar. Fretou um navio e contratou os melhores arqueiros do Japão para acompanhá-lo.

- Vamos encher o dragão de flechas e retirar seu tamá.

À medida que o navio avançava, o mar ia escurecendo e desabou uma terrível tempestade. O mastro partiu com a força do vento, pessoas e objetos eram arrastados pelas águas, que invadiam a proa ao sabor dos balanços das ondas enfurecidas. De minutos em minutos fortes clarões riscavam o céu, cegando os marujos e estrondosos trovões ensurdeciam os homens que se agarravam onde podiam para não serem arrastados para o mar.

- O Rei Dragão está furioso – gritavam os marujos – ele sabe da intenção que o príncipe tem, de matá-lo à flechadas. Por favor, Alteza, arrependa-se e peça perdão ao Rei Dragão, senão vamos morrer todos nessa tormenta.

Imediatamente os arqueiros atiraram seus arcos e flechas no mar, mas a tempestade não acalmou. O orgulhoso príncipe que estava morrendo de medo, ajoelhou-se e pediu mil perdões, jurando que nunca mais tentaria matar o dragão. Aos poucos a tormenta foi passando e no terceiro dia, o barco chegou arrastado pelas ondas ao porto de partida. Completamente arrasado o príncipe desembarcou e foi direto para seu palacete onde se trancou por um bom tempo.

As conchas que as andorinhas botam

Ao príncipe nº 5 coube a tarefa de trazer umas conchinhas que, segundo dizem, as andorinhas botam junto com seus ovos. Era a tarefa mais fácil de todas, afinal, quando chega a primavera, em todas as partes do Japão, as andorinhas aparecem em bando.

O príncipe mandou seus subordinados procurar por todos os cantos e milhares de ninhos foram vasculhados. Para infelicidade do príncipe, ninguém conseguiu encontrar as tais conchinhas.

- Vocês são mesmo uns incompetentes! Comentava o príncipe quando notou que uma andorinha tinha feito ninho em seu palácio. O conselheiro do príncipe informou que quando uma andorinha bota ovo, costuma levantar o rabo e girar sete vezes. Portanto deviam ficar observando de baixo para não espantar a ave e agir no momento certo.

O plano foi instalar uma roldana na ponta de um andaime e amarrar uma corda com cesto, onde alguém dentro dele seria içado até a altura do ninho. O príncipe gostou da ideia e resolveu que ele mesmo iria subir no cesto, pois seus subordinados não estavam servindo para nada.

Assim, todos ficaram de olho no rabo da andorinha. No terceiro dia, ela levantou o rabo e fez um movimento giratório. Então o príncipe entusiasmado gritou:

- Vamos seus incompetentes, puxem a corda!

O príncipe foi içado até a altura da beirada do telhado onde estava o ninho. Introduziu a mão embaixo do telhado e agarrou alguma coisa dura no fundo do ninho.

- Peguei. Peguei a conchinha! – gritou entusiasmado, pulando de alegria. Os pulos balançaram o cesto que desequilibrado despencou para baixo. Com o impacto da queda, o príncipe ficou desmaiado por alguns minutos. Só recuperou o sentido com um balde de água fria na cabeça. Ainda meio atordoado disse:

- Pelo menos valeu a pena, a conchinha está aqui na minha mão.

Quando abriu a mão para mostrar, todos caíram na gargalhada, porque o que o príncipe segurava firmemente, era estrume de pássaro, seco e duro.

Assim todos os príncipes acabaram por renunciar à mão da linda Kaguya Hime.

O Imperador

A fama da beleza de Kaguya Hime continuou crescendo e chegou até os ouvidos do imperador. Um dia, um importante ministro conselheiro da corte imperial chegou à casa do velho Taketori com um convite para Hime visitar o palácio. Ao ser notificada do convite, a princesa recusou prontamente:

- Por favor, eu não quero visitar ninguém.

O ministro não acreditou no que estava ouvindo. Ninguém em tempo algum, havia recusado o convite de um imperador do Japão.

- Menina, você sabe o que está dizendo? Ninguém em sã consciência recusa o convite do imperador do Japão. São poucos os mortais que tem a honra de receber tão digno convite. Sua Majestade é a pessoa mais importante do País e por cima, descendente de Amaterasu Omikami, a Augusta Deusa Sol. O convite dele é uma divina ordem, ninguém pode recusar.

- Eu não quero ir. Repetiu Hime.

Atordoado com o que estava acontecendo, o ministro conselheiro retirou-se sem mais palavras. Recusar o convite do imperador era uma situação completamente inusitada, que tamanho absurdo, deixou a alta personalidade da corte sem condição de raciocinar. Chegando ao palácio, relatou o acontecido e perguntou ao Imperador se deveria mandar decepar a cabeça de todos da família, pela imperdoável ofensa.

O Imperador riu e disse que qualquer dia iria conhecê-la pessoalmente. Todos riram pensando que se tratava de uma brincadeira de Sua Majestade. Porém, certo dia, voltando de uma caçada, ele resolveu parar na casa dos velinhos para ver com os próprios olhos, a propalada beleza de Kaguya Hime.

Quando viu a figura do imperador adentrando sua casa, o velho Taketori caiu de joelhos, abaixou a cabeça até o solo em reverência. Mal podia acreditar que tamanha honra

fosse possível de acontecer naquele vilarejo. Sem ser anunciado o imperador foi direto para dentro da casa a procura da bela princesa. Quando viu a mocinha, exclamou pasmo:

- Sua beleza é celestial! És muito mais bonita do que as palavras podem descrever. Gostaria que viesse comigo para morar no palácio.

O pedido do Imperador era uma ordem. Kaguya Hime começou a chorar e de seus lindos olhos lágrimas escorreram. Ela pedia suplicando que a deixasse ficar com seus pais que tanto amava. O Imperador ficou muito comovido e atendeu o pedido. Porém, exigiu que ela respondesse as poesias que lhe enviaria. Pois no período Heian (794 a 1192) era moda trocar cartas com poesias. Dizem que o Imperador mandou alguns Waka (poesia do tipo Tanka) e ela respondeu com lindos poemas que deixaram Sua Majestade muito feliz.

A luz do luar

E assim passaram quatro anos desde que Hime foi encontrado no toco de bambu. As propostas de casamento continuaram chegando, mas ela continuou recusando, dizendo estar muito feliz em companhia do casal de velhinhos. Porém a partir do dia de seu quarto aniversário, a mocinha teve uma visível transformação comportamental. Ela foi deixando de ser uma garota espontânea e alegre, para dar lugar a um ar melancólico. Nas noites de luar ela ficava horas e horas olhando pensativa para a lua.

Percebendo que a lua causava estranha atração na filha, a velhinha perguntou:

- Você está bem? Parece preocupada...

- Não é nada mamãe... logo estarei bem.

Hime tentou disfarçar sua aflição para não deixar seus pais preocupados. Porém, quando chegou a lua cheia, ela não conseguiu segurar mais e desabou em choro.

- Filha o que foi?

- Estou muito triste porque vou ter que me separar de vocês, na próxima lua cheia que será no dia 15 de agosto. Sou uma habitante da lua que recebeu permissão para passar um tempo aqui na terra. Mas no próximo mês termina o prazo que me concederam e tenho de voltar para a lua.

- Mas filha você precisa mesmo ir?

- Sim, eles virão me buscar num grande carro. O tempo que passei aqui fui tão feliz pelo carinho e amor que me deram. Gostaria até de ficar morando aqui para sempre, mas não posso porque vim na condição de que voltaria passados quatro anos e não posso quebrar esse acordo. Eu estava triste porque não tinha coragem de contar isso a vocês, pois sei que ficarão muito tristes.

Os velinhos ficaram inconsoláveis com a notícia. Isso despertou a atenção dos moradores do vilarejo e a notícia acabou chegando ao palácio imperial. O imperador mandou o ministro conselheiro para descobrir se era verdadeira a notícia de que no dia 15 de agosto a princesa partiria para o céu.

O velinho suplicou ao ministro para que não deixassem os habitantes do céu levar sua filha. O Imperador também ficou muito triste e prometeu mandar seus melhores guerreiros para proteger a casa contra os que viriam buscar a Princesa Cintilante.

Um mês depois, quando começou a anoitecer, dois mil guerreiros cercaram a casa dos velinhos. Havia pessoas armadas de lanças, arcos e flechas por toda parte; dentro e fora da casa, e até sobre o telhado, dispostos a expulsar os homens do céu que viessem buscar a Princesa Cintilante. Vendo os mais famosos guerreiros do Japão de prontidão para proteger Hime, todos comentavam:

- Ninguém se atreverá a se aproximar da princesinha com tantos bravos à postos.

Carruagem Celeste

O momento fatídico se aproximava. A lua cheia apareceu enorme e brilhante por trás da montanha e foi subindo. Um silêncio mortal tomou conta da multidão de guerreiros e curiosos que cercavam a casa dos velinhos. Com olhos estalados todos olham na mesma direção: a lua. As horas foram passando e nada acontecia. E eis que à meia-noite em ponto, “uma nuvem brilhante vem descendo do céu e pára sobre a casa de Kaguya Hime.” Uma fresta se abre na nuvem e um feixe luminoso de luz é projetado sobre a casa. Os guerreiros apontaram suas flechas, lanças e espadas para o alto. Nisso o feixe de luz ficou tão intenso irradiando um clarão misterioso e todos ficaram paralisados na posição em que se encontravam.

Embora imobilizados, todos puderam observar que dentro da nuvem luminosa havia um carro celeste. De seu interior surgiram vários tennin (habitante do céu) com roupas brilhantes e suntuosas. Eram lindas ninfas celestes parecidas com Kaguya Hime. Desceram flutuando até o interior da casa, onde a princesa estava junto do casal de velinhos.

- Faz tempo que alteza está sob os cuidados desse bondoso casal, é chegada a hora de retornar para seu reino. Princesa suba na carruagem celeste, por favor. É seu dever – disse uma das ninfas.

Os velinhos queriam pedir para que não levassem Kaguya Hime, mas estavam paralisados como os demais e nada puderam fazer. Vendo as lágrimas brotar do rosto imobilizado de sua mãe, A princesa disse chorando:

- Mamãe, papai, quero agradecer por tudo que fizeram por mim. Gostaria de ficar aqui para sempre em companhia de vocês, porém, isso está acima de minha vontade.

As ninfas celestes começaram a flutuar para o alto, em direção ao carro cósmico e Kaguya Hime, aos prantos, as seguiu. Assim que ela estava bem no alto, todos em volta da casa recuperaram os movimentos, mas já era tarde demais. O casal Taketori correu para o quintal e viu por alguns segundos, Kaguya Hime embarcando na carruagem celeste. Em seguida, as luzes foram ficando distantes até confundir com as estrelas.

O elixir da vida eterna

O pequeno vilarejo nos arredores de Heian-kyo voltou à calma costumeira. Uma sensação de vazio imenso tomou conta da casa do casal de velhinhos. Os dois passavam quase o dia inteiro no quarto de Hime, apreciando as roupas e objetos que um dia pertenceram a ela. Entre os objetos encontraram duas cartas. Uma dirigida ao casal e outra ao Imperador do Japão. Também havia um pequeno embrulho junto às cartas.

- Papai e mamãe, minha gratidão por vocês é infinita. Muito obrigado pelo amor e carinho que deram a mim. Deixo para vocês um frasco de Fussi (imortalidade), o elixir da longa vida, para que vivam felizes por muitos e muitos anos.

O casal resolveu dar a poção mágica, da vida eterna, ao imperador, já que ele era a pessoa mais importante do Japão e poderia fazer melhor uso. Enviou então o frasco junto com a carta.

A carta do Imperador continha uma poesia waka, no formato tanka (37 sílabas), que ao ler ele chorou de emoção, pois dizia:

Kimi ga yowa

tiyoni yati yoni

Sazare ishi-no

Iwa oto narite

Koke-no mussu made

Uma poesia que assim como o elixir da vida eterna, que fala (kimi ga yowa) sobre a vida familiar, social, regional, nacional e de toda terra. Infinitamente por mais de mil ou oito gerações (tiyoni yati yoni). Pedriscos que com o passar dos tempos tornam-se rochas (sazare ishi-no), significa harmonizar-se e tornar-se Uno (Iwa oto narite). Nesta rocha até que formem a nova vida –musgos- durante a convivência harmoniosa durante a vida (koke-no mussu made).

O imperador pegou o elixir da vida eterna chamado Fussi e mandou queimar na cratera vulcânica de um bonito monte sem nome que existia no Japão, dizendo:

- Não quero viver eternamente num mundo onde não existe mais, Kaguya Hime. A poesia que ela mandou terá vida eterna, pois será cantada de gerações em gerações.

Dizem que quando atiraram o frasco do elixir no alto do monte, em uma cratera vulcânica em atividade, uma fumaça azul subiu ao céu na mesma direção em que foi Kaguya Hime. O imperador havia escolhido jogar no alto aquele monte, porque era o lugar mais próximo do céu de todo Japão. A partir dessa data, todas as vezes que o povo se referia ao monte dizia:

- Lá no monte onde queimaram o Fussi. E de tanto repetirem o nome Fussi, o monte passou a ser chamado de Fuji. Dizem que ainda hoje é possível ver uma fumacinha azul subindo para o céu.

(SETO, 2000)

URASHIMA TARO E OTOHIME

Este é um dos antigos contos do Japão mais conhecidos no Mundo. Conta a história de um jovem pescador, Urashima Taro, que certo dia salva um filhote de tartaruga das mãos de garotos travessos e devolve-o ao mar. Dias depois, enquanto pescava, uma tartaruga enorme surge no meio das ondas. A gigante criatura apresenta-se e diz que a pequena tartaruga que ele tinha salvo na verdade é a filha de Ryūjin, o “Deus Dragão das águas”. Em agradecimento, o “Grande Dragão” o convida a conhecer seu Palácio (Ryugu-jo) no fundo do mar. E assim, na carapaça da tartaruga, Urashima Taro inicia sua incrível jornada.

Urashima Tarô é uma fábula japonesa que remonta ao Período Nara (710 a 794 DC), quando surgiu a Waka, a poesia original japonesa, que se diferenciou do estilo que existia até então, assimilado da cultura chinesa. O nome “Urashima” aparece em duas obras importantes desse período: o Nihonshoki, o segundo livro mais antigo sobre a história do Japão; e o Man'yōshū, a primeira compilação de poemas japoneses.

Esse período era caracterizado pela agricultura natural que girava em torno das aldeias e a maioria de seus moradores seguiam uma religião baseada na adoração dos espíritos naturais e seus ancestrais.

Mas essa história somente ficou popular, muitos anos mais tarde, no período Muromachi (1337 a 1573). Foi nesse período que as lendas de Urashima Tarô passaram a

serem amplamente conhecidas ao serem ilustradas no chamado “Conto Otogizôshi”, que são um grupo de 350 narrativas em prosa.

Longo, muito tempo atrás, em uma pequena aldeia na província de Tango na costa do Japão, vivia um jovem pescador chamado Urashima Taro. Seu pai, assim como ele, tinha sido um grande pescador, e sua habilidade tinha mais do que duplamente passado para seu filho. Urashima foi considerado o pescador mais habilidoso da região, e poderia pegar mais peixes em um dia do que seus companheiros poderiam em uma semana.

Mas, na pequena vila de pescadores, mais do que ser um grande pescador do mar, ele era conhecido por seu coração bondoso.

Em um suave crepúsculo de verão, ele estava indo para casa, no final de um árduo dia de pesca, quando ele se deparou com um grupo de rapazes maltratando uma tartaruga, batendo com varas e dando-lhe marteladas com uma concha enorme.

Urashima não podia suportar ver uma criatura indefesa tratada dessa forma, ele interferiu dando-lhes algum dinheiro para que se fossem, tirando a pobre tartaruga assustada das mãos de seus travessos agressores.

Então Urashima acariciou seu casco, dizendo:

“Oh, coitadinha! você está segura agora! Eles dizem que uma cegonha vive por mil anos, mas a tartaruga pode viver dez mil. Você tem a mais longa existência que qualquer criatura neste mundo, e estava em grande perigo de ter sua preciosa vida interrompida. Agora estou indo devolvê-la ao mar, de modo que você possa nadar para longe, para a sua casa e para o seu próprio povo. Mas me prometa que nunca vai deixar-se ser capturada novamente.”

Na manhã seguinte, Urashima saiu como de costume em seu barco. O tempo estava bom, o mar e céu eram tão azuis na macia neblina da manhã de verão. Ele logo passou os outros barcos de pesca e os deixou atrás de si até que se perderam de vista à distância, e seu barco mais e mais adentrava o mar. De alguma forma, ele não sabia o porquê, sentia-se extraordinariamente feliz naquela manhã; e ele não podia deixar de desejar que, como a tartaruga que pôs livre no dia anterior, ele tivesse milhares de anos de vida, em vez de seu próprio curto espaço de existência humana.

Ele foi subitamente tirado de seu devaneio por ouvir seu próprio nome ser chamado: “Urashima, Urashima!”

Claro como o suave vento de verão o nome fluuava sobre o mar.

Ele levantou-se e olhou em todas as direções, pensando que um dos outros barcos o tinham ultrapassado, mas ao olhar como pôde sobre a vasta extensão de água, perto ou longe,

não havia sinal de um barco, de modo que a voz não poderia ter vindo a partir de qualquer ser humano.

Então uma tartaruga enorme se aproxima dele e diz-lhe que a pequena tartaruga que ele tinha salvado é a filha do Imperador do Mar, Ryūjin, que quer vê-lo para lhe agradecer. A tartaruga magicamente dá brânquias a Taro para que ele pudesse respirar debaixo d'água e leva-o para o fundo do mar, para o Palácio do Deus Dragão (Ryugu-jo).

Ao longo da água a tartaruga mergulhou. Por muito tempo esses dois estranhos companheiros cavalgaram pelo mar. Urashima nunca se cansou, nem suas roupas molharam com a água. Enfim, muito longe, no horizonte, vislumbrou-se um majestoso portão, e por trás do portão, os telhados longos e inclinados do Palácio.

À medida que avançavam, eles foram recebidos pelos cortesões do grande Imperador, Ryūjin: “Urashima-sama, Urashima-sama! bem-vindo ao Palácio do Mar, a casa do Rei Dragão. Três vezes bem-vindo é você, tendo vindo de um país tão distante. E você, Sr. Tartaruga, somos muito grato por toda a sua dificuldade em trazer Urashima aqui.”

Urashima Taro e Otohime...

O humilde pescador nunca tinha estado em um lugar tão magnífico antes, mil olhos não seriam suficientes para apreciar tamanha beleza, extasiado seguiu seus guias para o interior do palácio. Quando alcançou os portais, viu uma bela princesa rodeada de suas donzelas, avançar para cumprimentá-lo.

Ela era mais bonita do que qualquer coisa na terra, e seu manto rosa e verde, mudava de cor como a superfície do mar ao pôr do sol. Havia fios de puro ouro em seus longos cabelos, e, quando ela sorria, seus dentes pareciam pequenas pérolas brancas. Ela falou suaves palavras para ele, e sua voz era como o murmúrio do mar.

“Ouça-me, Urashima”, ela disse em uma voz baixa e doce. “Estou cheia de alegria em recebê-lo no palácio de meu pai. Ontem você salvou a vida preciosa de uma tartaruga. Urashima, eu era essa tartaruga! Foi minha vida que você salvou!”

Taro ficou no palácio como hóspede de honra e muitas festas foram feitas em sua homenagem.

“Agora”, disse a gentil princesa, “Poderá viver para sempre aqui na terra da eterna juventude, onde o verão nunca morre e a tristeza nunca vem, se desejar serei sua noiva, e viveremos juntos para sempre!”

O casamento foi celebrado com esplendor deslumbrante, e no reino do Rei do Mar, houve grande regozijo. Assim que o jovem par havia se comprometido, bebendo do cálice de

vinho nupcial, três vezes três a música foi tocada, e as canções foram cantadas, chegando ondas de peixes com escamas prateadas e caudas de ouro que harmoniosamente dançavam. Urashima divertiu-se com todo o seu coração. Nunca, em toda a sua vida tinha estado em uma festa tão maravilhosa.

Assim foram se passando os dias. Embora feliz nas águas marinhas, Urashima começou a sentir saudades de sua terra natal e de seus pais, pediu então para voltar, para que pudesse revê-los.

“Otohime-sama, você tem sido gentil comigo mais do que qualquer palavra possa descrever. Mas agora eu devo partir. Não pense que eu gostaria de deixá-la. Não é isso. Devo ir e ver meus velhos pais. Deixe-me ir por um dia e em breve voltarei para você.”

“Então”, disse a princesa tristemente, “não há nada a ser feito. Vou enviar-lhe de volta a seu pai e mãe, e em vez de tentar mantê-lo comigo mais um dia, vou te dar isso como um sinal de nosso amor, por favor, leve-o com você”, e ela trouxe-lhe uma bonita caixa de laca amarrada com um cordão de seda vermelha.

“Isso não me parece certo, tomar mais um presente depois de todos os muitos favores que tenho recebido de suas mãos, mas por ser o seu desejo, eu vou satisfazê-lo”, e, em seguida, ele acrescentou: “Diga-me o que é essa caixa?”

“Isso”, respondeu a princesa “é o Tamate-bako, e contém algo muito precioso. Você não deve abrir esta caixa! Você nunca deve abri-la até que volte para mim! Agora me prometa que você nunca vai abrir esta caixa!” E Urashima prometeu que nunca, nunca abriria a caixa.

Como na sua vinda, ele encontrou uma grande tartaruga esperando por ele, e foi levado de volta no mar brilhando ao Oriente. Então, com o rosto voltado ansiosamente para a sua terra, ele olhou para a subida das colinas azuis no horizonte à sua frente.

Ao chegar em sua vila, não a reconheceu, pois estava tudo muito mudado. Ele não conseguiu reconhecer nenhuma das pessoas do vilarejo, os lugares já não eram mais os mesmos.

Começou a perguntar se ninguém conhecia um pescador chamado Urashima Taro. Algumas pessoas disseram que tinham ouvido falar de um famoso pescador com esse nome, que havia desaparecido no mar muitos anos atrás.

Urashima estava perdido em perplexidade e angústia. Ele ficou olhando ao seu redor, terrivelmente confuso, e, de fato, tudo era diferente do que ele se lembrava. Ele parecia estar em um sonho estranho. Os poucos dias que passara no palácio do Rei do Mar não tinham sido

dias, tinham sido centenas de anos, e nesse tempo os pais tinham morrido e todas as pessoas que ele conhecia da aldeia.

Tomado de grande tristeza, foi para a beira do mar na esperança de reencontrar a tartaruga, mas com sua demora acabou por desesperar-se. Esperando encontrar o caminho de volta para sua amada, não dominou a si mesmo, abrindo a caixa que a princesa lhe havia oferecido.

De dentro dela saiu uma nuvem de fumaça branca, que o envolveu. De repente, Urashima, que tinha sido até aquele momento um jovem forte e bonito, tornou-se velho e enrugado, seus cabelos tornaram-se grisalhos, nascendo uma longa barba branca, suas costas curvaram-se com o peso de tantos anos; seu coração enfraqueceu gradualmente, até que finalmente caiu vertiginosamente, olhando para o mar.

Das águas profundas do mar, veio a voz doce e triste da princesa: “Urashima! Eu lhe disse para não abrir a caixa. Nela eram guardados todos os seus anos”.

A caixa continha a chave para a “eterna juventude” de Urashima Taro, e o pescador, desconhecendo seu valor, deixou-a evoluir-se a perdendo para sempre.

(A LENDA DE URASHIMA TARO E OTOHIME, 2014)

THE UNLOOKED-FOR PRINCE

A long time ago there lived a king and queen who had no children, although they both wished very much for a little son. They tried not to let each other see how unhappy they were, and pretended to take pleasure in hunting and hawking and all sorts of other sports; but at length the king could bear it no longer, and declared that he must go and visit the furthest corners of his kingdom, and that it would be many months before he should return to his capital.

By that time he hoped he would have so many things to think about that he would have forgotten to trouble about the little son who never came.

The country the king reigned over was very large, and full of high, stony mountains and sandy deserts, so that it was not at all easy to go from one place to another. One day the king had wandered out alone, meaning to go only a little distance, but everything looked so alike he could not make out the path by which he had come. He walked on and on for hours,

the sun beating hotly on his head, and his legs trembling under him, and he might have died of thirst if he had not suddenly stumbled on a little well, which looked as if it had been newly dug. On the surface floated a silver cup with a golden handle, but as it bobbed about whenever the king tried to seize it, he was too thirsty to wait any longer and knelt down and drank his fill.

When he had finished he began to rise from his knees, but somehow his beard seemed to have stuck fast in the water, and with all his efforts he could not pull it out. After two or three jerks to his head, which only hurt him without doing any good, he called out angrily, 'Let go at once! Who is holding me?'

'It is I, the King Kostiei,' said a voice from the well, and looking up through the water was a little man with green eyes and a big head. 'You have drunk from my spring, and I shall not let you go until you promise to give me the most precious thing your palace contains, which was not there when you left it.'

Now the only thing that the king much cared for in his palace was the queen herself, and as she was weeping bitterly on a pile of cushions in the great hall when he had ridden away, he knew that Kostiei's words could not apply to her. So he cheerfully gave the promise asked for by the ugly little man, and in the twinkling of an eye, man, spring, and cup had disappeared, and the king was left kneeling on the dry sand, wondering if it was all a dream. But as he felt much stronger and better he made up his mind that this strange adventure must really have happened, and he sprang on his horse and rode off with a light heart to look for his companions.

In a few weeks they began to set out on their return home, which they reached one hot day, eight months after they had all left. The king was greatly beloved by his people, and crowds lined the roads, shouting and waving their hats as the procession passed along. On the steps of the palace stood the queen, with a splendid golden cushion in her arms, and on the cushion the most beautiful boy that ever was seen, wrapped about in a cloud of lace. In a moment Kostiei's words rushed into the king's mind, and he began to weep bitterly, to the surprise of everybody, who had expected him nearly to die of joy at the sight of his son. But try as he would and work as hard as he might he could never forget his promise, and every time he let the baby out of his sight he thought that he had seen it for the last time.

However, years passed on and the prince grew first into a big boy, and then into a fine young man. Kostiei made no sign, and gradually even the anxious king thought less and less about him, and in the end forgot him altogether.

There was no family in the whole kingdom happier than the king and queen and prince, until one day when the youth met a little old man as he was hunting in a lonely part of the woods. 'How are you my unlooked-for Prince?' he said. 'You kept them waiting a good long time!'

'And who are you?' asked the prince.

'You will know soon enough. When you go home give my compliments to your father and tell him that I wish he would square accounts with me. If he neglects to pay his debts he will bitterly repent it.'

So saying the old man disappeared, and the prince returned to the palace and told his father what had happened.

The king turned pale and explained to his son the terrible story.

'Do not grieve over it, father,' answered the prince. 'It is nothing so dreadful after all! I will find some way to force Kostiei to give up his rights over me. But if I do not come back in a year's time, you must give up all hopes of ever seeing me.'

Then the prince began to prepare for his journey. His father gave him a complete suit of steel armour, a sword, and a horse, while his mother hung round his neck a cross of gold. So, kissing him tenderly, with many tears they let him go.

He rode steadily on for three days, and at sunset on the fourth day he found himself on the seashore. On the sand before him lay twelve white dresses, dazzling as the snow, yet as far as his eyes could reach there was no one in sight to whom they could belong. Curious to see what would happen, he took up one of the garments, and leaving his horse loose, to wander about the adjoining fields, he hid himself among some willows and waited. In a few minutes a flock of geese which had been paddling about in the sea approached the shore, and put on the dresses, struck the sand with their feet and were transformed in the twinkling of an eye into eleven beautiful young girls, who flew away as fast as they could. The twelfth and youngest remained in the water, stretching out her long white neck and looking about her anxiously.

Suddenly, among the willows, she perceived the king's son, and called out to him with a human voice:

'Oh Prince, give me back my dress, and I shall be for ever grateful to you.'

The prince hastened to lay the dress on the sand, and walked away. When the maiden had thrown off the goose-skin and quickly put on her proper clothes, she came towards him and he saw that none had ever seen or told of such beauty as hers. She blushed and held out her hand, saying to him in a soft voice:

‘I thank you, noble Prince, for having granted my request. I am the youngest daughter of Kostiei the immortal, who has twelve daughters and rules over the kingdoms under the earth. Long time my father has waited for you, and great is his anger. But trouble not yourself and fear nothing, only do as I bid you. When you see the King Kostiei, fall straightway upon your knees and heed neither his threats nor his cry, but draw near to him boldly. That which will happen after, you will know in time. Now let us go.’

At these words she struck the ground with her foot and a gulf opened, down which they went right into the heart of the earth. In a short time they reached Kostiei's palace, which gives light, with a light brighter than the sun, to the dark kingdoms below. And the prince, as he had been bidden, entered boldly into the hall.

Kostiei, with a shining crown upon his head, sat in the centre upon a golden throne. His green eyes glittered like glass, his hands were as the claws of a crab. When he caught sight of the prince he uttered piercing yells, which shook the walls of the palace. The prince took no notice, but continued his advance on his knees towards the throne. When he had almost reached it, the king broke out into a laugh and said:

‘It has been very lucky for you that you have been able to make me laugh. Stay with us in our underground empire, only first you will have to do three things. To-night it is late. Go to sleep; to-morrow I will tell you.’

Early the following morning the prince received a message that Kostiei was ready to see him. He got up and dressed, and hastened to the presence chamber, where the little king was seated on his throne. When the prince appeared, bowing low before him, Kostiei began:

‘Now, Prince, this is what you have to do. By to-night you must build me a marble palace, with windows of crystal and a roof of gold. It is to stand in the middle of a great park, full of streams and lakes. If you are able to build it you shall be my friend. If not, off with your head.’

The prince listened in silence to this startling speech, and then returning to his room set himself to think about the certain death that awaited him. He was quite absorbed in these thoughts, when suddenly a bee flew against the window and tapped, saying, ‘Let me come in.’ He rose and opened the window, and there stood before him the youngest princess.

‘What are you dreaming about, Prince?’

‘I was dreaming of your father, who has planned my death.’

‘Fear nothing. You may sleep in peace, and to-morrow morning when you awake you will find the palace all ready.’

What she said, she did. The next morning when the prince left his room he saw before him a palace more beautiful than his fancy had ever pictured. Kostiei for his part could hardly believe his eyes, and pondered deeply how it had got there.

‘Well, this time you have certainly won; but you are not going to be let off so easily. To-morrow all my twelve daughters shall stand in a row before you, and if you cannot tell me which of them is the youngest, off goes your head.’

‘What! Not recognise the youngest princess!’ said the Prince to himself, as he entered his room, ‘a likely story!’

‘It is such a difficult matter that you will never be able to do it without my help,’ replied the bee, who was buzzing about the ceiling. ‘We are all so exactly alike, that even our father scarcely knows the difference between us.’

‘Then what must I do?’

‘This. The youngest is she who will have a ladybird on her eyelid. Be very careful. Now good-bye.’

Next morning King Kostiei again sent for the prince. The young princesses were all drawn up in a row, dressed precisely in the same manner, and with their eyes all cast down. As the prince looked at them, he was amazed at their likeness. Twice he walked along the line, without being able to detect the sign agreed upon. The third time his heart beat fast at the sight of a tiny speck upon the eyelid of one of the girls.

‘This one is the youngest,’ he said.

‘How in the world did you guess?’ cried Kostiei in a fury. ‘There is some jugglery about it! But you are not going to escape me so easily. In three hours you shall come here and give me another proof of your cleverness. I shall set alight a handful of straw, and before it is burnt up you will have turned it into a pair of boots. If not, off goes your head.’

So the prince returned sadly into his room, but the bee was there before him.

‘Why do you look so melancholy, my handsome Prince?’

‘How can I help looking melancholy when your father has ordered me to make him a pair of boots? Does he take me for a shoemaker?’

‘What do you think of doing?’

‘Not of making boots, at any rate! I am not afraid of death. One can only die once after all.’

‘No, Prince, you shall not die. I will try to save you. And we will fly together or die together.’

As she spoke she spat upon the ground, and then drawing the prince after her out of the room, she locked the door behind her and threw away the key. Holding each other tight by the hand, they made their way up into the sunlight, and found themselves by the side of the same sea, while the prince's horse was still quietly feeding in the neighbouring meadow. The moment he saw his master, the horse whinnied and galloped towards him. Without losing an instant the prince sprang into the saddle, swung the princess behind him, and away they went like an arrow from a bow.

When the hour arrived which Kostiei had fixed for the prince's last trial, and there were no signs of him, the king sent to his room to ask why he delayed so long. The servants, finding the door locked, knocked loudly and received for answer, 'In one moment.' It was the spittle, which was imitating the voice of the prince.

The answer was taken back to Kostiei. He waited; still no prince. He sent the servants back again, and the same voice replied, 'Immediately.'

'He is making fun of me!' shrieked Kostiei in a rage. 'Break in the door, and bring him to me!'

The servants hurried to do his bidding. The door was broken open. Nobody inside; but just the spittle in fits of laughter! Kostiei was beside himself with rage, and commanded his guards to ride after the fugitives. If the guards returned without the fugitives, their heads should pay for it.

By this time the prince and princess had got a good start, and were feeling quite happy, when suddenly they heard the sound of a gallop far behind them. The prince sprang from the saddle, and laid his ear to the ground.

'They are pursuing us,' he said.

'Then there is no time to be lost,' answered the princess; and as she spoke she changed herself into a river, the prince into a bridge, the horse into a crow, and divided the wide road beyond the bridge into three little ones. When the soldiers came up to the bridge, they paused uncertainly. How were they to know which of the three roads the fugitives had taken? They gave it up in despair and returned in trembling to Kostiei.

'Idiots!' he exclaimed, in a passion. 'They were the bridge and the river, of course! Do you mean to say you never thought of that? Go back at once!' and off they galloped like lightning.

But time had been lost, and the prince and princess were far on their way.

'I hear a horse,' cried the princess.

The prince jumped down and laid his ear to the ground.

‘Yes,’ he said, ‘they are not far off now.’

In an instant prince, princess, and horse had all disappeared, and instead was a dense forest, crossed and recrossed by countless paths. Kostiei's soldiers dashed hastily into the forest, believing they saw before them the flying horse with its double burden. They seemed close upon them, when suddenly horse, wood, everything disappeared, and they found themselves at the place where they started. There was nothing for it but to return to Kostiei, and tell him of this fresh disaster.

‘A horse! a horse!’ cried the king. ‘I will go after them myself. This time they shall not escape.’ And he galloped off, foaming with anger.

‘I think I hear someone pursuing us,’ said the princess

‘Yes, so do I.’

‘And this time it is Kostiei himself. But his power only reaches as far as the first church, and he can go no farther. Give me your golden cross.’ So the prince unfastened the cross which was his mother's gift, and the princess hastily changed herself into a church, the prince into a priest, and the horse into a belfry.

It was hardly done when Kostiei came up.

‘Greeting, monk. Have you seen some travellers on horseback pass this way?’

‘Yes, the prince and Kostiei's daughter have just gone by. They have entered the church, and told me to give you their greetings if I met you.’

Then Kostiei knew that he had been hopelessly beaten, and the prince and princess continued their journey without any more adventures.

(LÉGER, 1882)

THE GOLDEN BRANCH

ONCE upon a time there was a King who was so morose and disagreeable that he was feared by all his subjects, and with good reason, as for the most trifling offences he would have their heads cut off. This King Grumpy, as he was called, had one son, who was as different from his father as he could possibly be. No prince equalled him in cleverness and kindness of heart, but unfortunately he was most terribly ugly. He had crooked legs and squinting eyes, a large mouth all on one side, and a hunchback. Never was there a beautiful soul in such a frightful little body, but in spite of his appearance everybody loved him. The

Queen, his mother, called him Curlicue, because it was a name she rather liked, and it seemed to suit him.

King Grumpy, who cared a great deal more for his own grandeur than for his son's happiness, wished to betroth the Prince to the daughter of a neighbouring King, whose great estates joined his own, for he thought that this alliance would make him more powerful than ever, and as for the Princess she would do very well for Prince Curlicue, for she was as ugly as himself. Indeed, though she was the most amiable creature in the world, there was no concealing the fact that she was frightful, and so lame that she always went about with a crutch, and people called her Princess Cabbage-Stalk.

The King, having asked for and received a portrait of this Princess, had it placed in his great hall under a canopy, and sent for Prince Curlicue, to whom he said that as this was the portrait of his future bride, he hoped the Prince found it charming.

The Prince after one glance at it turned away with a disdainful air, which greatly offended his father.

'Am I to understand that you are not pleased?' he said very sharply.

'No, sire,' replied the Prince. 'How could I be pleased to marry an ugly, lame Princess?'

'Certainly it is becoming in YOU to object to that,' said King Grumpy, 'since you are ugly enough to frighten anyone yourself.'

'That is the very reason,' said the Prince, 'that I wish to marry someone who is not ugly. I am quite tired enough of seeing myself.'

'I tell you that you shall marry her,' cried King Grumpy angrily.

And the Prince, seeing that it was of no use to remonstrate, bowed and retired.

As King Grumpy was not used to being contradicted in anything, he was very much displeased with his son, and ordered that he should be imprisoned in the tower that was kept on purpose for rebellious Princes, but had not been used for about two hundred years, because there had not been any. The Prince thought all the rooms looked strangely old-fashioned, with their antique furniture, but as there was a good library he was pleased, for he was very fond of reading, and he soon got permission to have as many books as he liked. But when he looked at them he found that they were written in a forgotten language, and he could not understand a single word, though he amused himself with trying.

King Grumpy was so convinced that Prince Curlicue would soon get tired of being in prison, and so consent to marry the Princess Cabbage-Stalk, that he sent ambassadors to her

father proposing that she should come and be married to his son, who would make her perfectly happy.

The King was delighted to receive so good an offer for his unlucky daughter, though, to tell the truth, he found it impossible to admire the Prince's portrait which had been sent to him. However, he had it placed in as favourable a light as possible, and sent for the Princess, but the moment she caught sight of it she looked the other way and began to cry. The King, who was very much annoyed to see how greatly she disliked it, took a mirror, and holding it up before the unhappy Princess, said:

'I see you do not think the Prince handsome, but look at yourself, and see if you have any right to complain about that.'

'Sire,' she answered, 'I do not wish to complain, only I beg of you do not make me marry at all. I had rather be the unhappy Princess Cabbage-Stalk all my life than inflict the sight of my ugliness on anyone else.'

But the King would not listen to her, and sent her away with the ambassadors.

In the meantime the Prince was kept safely locked up in his tower, and, that he might be as dull as possible, King Grumpy ordered that no one should speak to him, and that they should give him next to nothing to eat. But all the Princess guards were so fond of him that they did everything they dared, in spite of the King, to make the time pass pleasantly.

One day, as the Prince was walking up and down the great gallery, thinking how miserable it was to be so ugly, and to be forced to marry an equally frightful Princess, he looked up suddenly and noticed that the painted windows were particularly bright and beautiful, and for the sake of doing something that would change his sad thoughts he began to examine them attentively. He found that the pictures seemed to be scenes from the life of a man who appeared in every window, and the Prince, fancying that he saw in this man some resemblance to himself, began to be deeply interested. In the first window there was a picture of him in one of the turrets of the tower, farther on he was seeking something in a chink in the wall, in the next picture he was opening an old cabinet with a golden key, and so it went on through numbers of scenes, and presently the Prince noticed that another figure occupied the most important place in each scene, and this time it was a tall handsome young man: poor Prince Curlicue found it a pleasure to look at him, he was so straight and strong. By this time it had grown dark, and the Prince had to go back to his own room, and to amuse himself he took up a quaint old book and began to look at the pictures. But his surprise was great to find that they represented the same scenes as the windows of the gallery, and what was more, that they seemed to be alive. In looking at pictures of musicians he saw their hands move and

heard sweet sounds; there was a picture of a ball, and the Prince could watch the little dancing people come and go. He turned a page, and there was an excellent smell of a savoury dinner, and one of the figures who sat at the feast looked at him and said:

'We drink your health, Curlicue. Try to give us our Queen again, for if you do you will be rewarded; if not, it will be the worse for you.'

At these words the Prince, who had been growing more and more astonished, was fairly terrified, and dropping the book with a crash he sank back insensible. The noise he made brought his guards to his aid, and as soon as he revived they asked him what was the matter. He answered that he was so faint and giddy with hunger that he had imagined he saw and heard all sorts of strange things. Thereupon, in spite of the King's orders, the guards gave him an excellent supper, and when he had eaten it he again opened his book, but could see none of the wonderful pictures, which convinced him that he must have been dreaming before.

However, when he went into he gallery next day and looked at the painted windows again, he found that they moved, and the figures came and went as if they had been alive, and after watching the one who was like himself find the key in the crack of the turret wall and open the old cabinet, he determined to go and examine the place himself, and try to find out what the mystery was. So he went up into the turret and began to search about and tap upon the walls, and all at once he came upon a place that sounded hollow. Taking a hammer he broke away a bit of the stone, and found behind it a little golden key. The next thing to do was to find the cabinet, and the Prince soon came to it, hidden away in a dark corner, though indeed it was so old and battered-looking that he would never have noticed it of his own accord. At first he could not see any keyhole, but after a careful search he found one hidden in the carving, and the golden key just fitted it; so the Prince gave it a vigorous turn and the doors flew open.

Ugly and old as the cabinet was outside, nothing could have been more rich and beautiful than what met the Prince's astonished eyes. Every drawer was made of crystal, of amber, or of some precious stone, and was quite full of every kind of treasure. Prince Curlicue was delighted; he opened one after another, until at last he came to one tiny drawer which contained only an emerald key.

'I believe that this must open that little golden door in the middle,' said the Prince to himself. And he fitted in the little key and turned it. The tiny door swung back, and a soft crimson light gleamed over the whole cabinet. The Prince found that it proceeded from an immense glowing carbuncle, made into a box, which lay before him. He lost no time in

opening it, but what was his horror when he found that it contained a man's hand, which was holding a portrait. His first thought was to put back the terrible box and fly from the turret; but a voice in his ear said, 'This hand belonged to one whom you can help and restore. Look at this beautiful portrait, the original of which was the cause of all my misfortunes, and if you wish to help me, go without a moment's delay to the great gallery, notice where the sun's rays fall most brightly, and if you seek there you will find my treasure.'

The voice ceased, and though the Prince in his bewilderment asked various questions, he received no answer. So he put back the box and locked the cabinet up again, and, having replaced the key in the crack in the wall, hastened down to the gallery.

When he entered it all the windows shook and clattered in the strangest way, but the Prince did not heed them; he was looking so carefully for the place where the sun shone most brightly, and it seemed to him that it was upon the portrait of a most splendidly handsome young man.

He went up and examined it, and found that it rested against the ebony and gold panelling, just like any of the other pictures in the gallery. He was puzzled, not knowing what to do next, until it occurred to him to see if the windows would help him, and, looking at the nearest, he saw a picture of himself lifting the picture from the wall.

The Prince took the hint, and lifting aside the picture without difficulty, found himself in a marble hall adorned with statues; from this he passed on through numbers of splendid rooms, until at last he reached one all hung with blue gauze. The walls were of turquoises, and upon a low couch lay a lovely lady, who seemed to be asleep. Her hair, black as ebony, was spread across the pillows, making her face look ivory white, and the Prince noticed that she was unquiet; and when he softly advanced, fearing to wake her, he could hear her sigh, and murmur to herself:

'Ah! how dared you think to win my love by separating me from my beloved Florimond, and in my presence cutting off that dear hand that even you should have feared and honoured?'

And then the tears rolled slowly down the lovely lady's cheeks, and Prince Curlicue began to comprehend that she was under an enchantment, and that it was the hand of her lover that he had found.

At this moment a huge Eagle flew into the room, holding in its talons a Golden Branch, upon which were growing what looked like clusters of cherries, only every cherry was a single glowing ruby.

This he presented to the Prince, who guessed by this time that he was in some way to break the enchantment that surrounded the sleeping lady. Taking the branch he touched her lightly with it, saying:

`Fair one, I know not by what enchantment thou art bound, but in the name of thy beloved Florimond I conjure thee to come back to the life which thou hast lost, but not forgotten.'

Instantly the lady opened her lustrous eyes, and saw the Eagle hovering near.

`Ah! stay, dear love, stay,' she cried. But the Eagle, uttering a dolorous cry, fluttered his broad wings and disappeared. Then the lady turned to Prince Curlicue, and said:

`I know that it is to you I owe my deliverance from an enchantment which has held me for two hundred years. If there is anything that I can do for you in return, you have only to tell me, and all my fairy power shall be used to make you happy.'

`Madam,' said Prince Curlicue, `I wish to be allowed to restore your beloved Florimond to his natural form, since I cannot forget the tears you shed for him.'

`That is very amiable of you, dear Prince,' said the Fairy, `but it is reserved for another person to do that. I cannot explain more at present. But is there nothing you wish for yourself?'

`Madam,' cried the Prince, flinging himself down at her feet, `only look at my ugliness. I am called Curlicue, and am an object of derision; I entreat you to make me less ridiculous.'

`Rise, Prince,' said the Fairy, touching him with the Golden Branch. `Be as accomplished as you are handsome, and take the name of Prince Peerless, since that is the only title which will suit you now.'

Silent from joy, the Prince kissed her hand to express his thanks, and when he rose and saw his new reflection in the mirrors which surrounded him, he understood that Curlicue was indeed gone for ever.

`How I wish,' said the Fairy, `that I dared to tell you what is in store for you, and warn you of the traps which lie in your path, but I must not. Fly from the tower, Prince, and remember that the Fairy Douceline will be your friend always.'

When she had finished speaking, the Prince, to his great astonishment, found himself no longer in the tower, but set down in a thick forest at least a hundred leagues away from it. And there we must leave him for the present, and see what was happening elsewhere.

When the guards found that the Prince did not ask for his supper as usual, they went into his room, and not finding him there, were very much alarmed, and searched the tower

from turret to dungeon, but without success. Knowing that the King would certainly have their heads cut off for allowing the Prince to escape, they then agreed to say that he was ill, and after making the smallest among them look as much like Prince Curlicue as possible, they put him into his bed and sent to inform the King.

King Grumpy was quite delighted to hear that his son was ill, for he thought that he would all the sooner be brought to do as he wished, and marry the Princess. So he sent back to the guards to say that the Prince was to be treated as severely as before, which was just what they had hoped he would say. In the meantime the Princess Cabbage-Stalk had reached the palace, travelling in a litter.

King Grumpy went out to meet her, but when he saw her, with a skin like a tortoise's, her thick eyebrows meeting above her large nose, and her mouth from ear to ear, he could not help crying out:

'Well, I must say Curlicue is ugly enough, but I don't think YOU need have thought twice before consenting to marry him.'

'Sire,' she replied, 'I know too well what I am like to be hurt by what you say, but I assure you that I have no wish to marry your son I had rather be called Princess Cabbage-Stalk than Queen Curlicue.'

This made King Grumpy very angry.

'Your father has sent you here to marry my son,' he said, 'and you may be sure that I am not going to offend him by altering his arrangements.' So the poor Princess was sent away in disgrace to her own apartments, and the ladies who attended upon her were charged to bring her to a better mind.

At this juncture the guards, who were in great fear that they would be found out, sent to tell the King that his son was dead, which annoyed him very much. He at once made up his mind that it was entirely the Princess's fault, and gave orders that she should be imprisoned in the tower in Prince Curlicue's place. The Princess Cabbage-Stalk was immensely astonished at this unjust proceeding, and sent many messages of remonstrance to King Grumpy, but he was in such a temper that no one dared to deliver them, or to send the letters which the Princess wrote to her father. However, as she did not know this, she lived in hope of soon going back to her own country, and tried to amuse herself as well as she could until the time should come. Every day she walked up and down the long gallery, until she too was attracted and fascinated by the ever-changing pictures in the windows, and recognised herself in one of the figures. 'They seem to have taken a great delight in painting me since I came to this country,' she said to herself. 'One would think that I and my crutch were put in on purpose to

make that slim, charming young shepherdess in the next picture look prettier by contrast. Ah! how nice it would be to be as pretty as that.' And then she looked at herself in a mirror, and turned away quickly with tears in her eyes from the doleful sight. All at once she became aware that she was not alone, for behind her stood a tiny old woman in a cap, who was as ugly again as herself and quite as lame.

'Princess,' she said, 'your regrets are so piteous that I have come to offer you the choice of goodness or beauty. If you wish to be pretty you shall have your way, but you will also be vain, capricious, and frivolous. If you remain as you are now, you shall be wise and amiable and modest.'

'Alas I madam,' cried the Princess, 'is it impossible to be at once wise and beautiful?'

'No, child,' answered the old woman, 'only to you it is decreed that you must choose between the two. See, I have brought with me my white and yellow muff. Breathe upon the yellow side and you will become like the pretty shepherdess you so much admire, and you will have won the love of the handsome shepherd whose picture I have already seen you studying with interest. Breathe upon the white side and your looks will not alter, but you will grow better and happier day by day. Now you may choose.'

'Ah well,' said the Princess, 'I suppose one can't have everything, and it's certainly better to be good than pretty.'

And so she breathed upon the white side of the muff and thanked the old fairy, who immediately disappeared. The Princess Cabbage- Stalk felt very forlorn when she was gone, and began to think that it was quite time her father sent an army to rescue her.

'If I could but get up into the turret,' she thought, 'to see if any one is coming.' But to climb up there seemed impossible. Nevertheless she presently hit upon a plan. The great clock was in the turret, as she knew, though the weights hung down into the gallery. Taking one of them off the rope, she tied herself on in its place, and when the clock was wound, up she went triumphantly into the turret. She looked out over the country the first thing, but seeing nothing she sat down to rest a little, and accidentally leant back against the wall which Curlicue, or rather Prince Peerless, had so hastily mended. Out fell the broken stone, and with it the golden key. The clatter it made upon the floor attracted the Princess Cabbage-Stalk's attention.

She picked it up, and after a moment's consideration decided that it must belong to the curious old cabinet in the corner, which had no visible keyhole. And then it was not long before she had it open, and was admiring the treasures it contained as much as Prince Peerless had done before her, and at last she came to the carbuncle box. No sooner had she opened it than with a shudder of horror she tried to throw it down, but found that some mysterious

power compelled her to hold it against her will. And at this moment a voice in her ear said softly:

‘Take courage, Princess; upon this adventure your future happiness depends.’

‘What am I to do?’ said the Princess trembling.

‘Take the box,’ replied the voice, ‘and hide it under your pillow, and when you see an Eagle, give it to him without losing a moment.’

Terrified as the Princess was, she did not hesitate to obey, and hastened to put back all the other precious things precisely as she had found them. By this time her guards were seeking her everywhere, and they were amazed to find her up in the turret, for they said she could only have got there by magic. For three days nothing happened, but at last in the night the Princess heard something flutter against her window, and drawing back her curtains she saw in the moonlight that it was an Eagle.

Limping across at her utmost speed she threw the window open, and the great Eagle sailed in beating with his wings for joy. The Princess lost no time in offering it the carbuncle box, which it grasped in its talons, and instantly disappeared, leaving in its place the most beautiful Prince she had ever seen, who was splendidly dressed, and wore a diamond crown.

‘Princess,’ said he, ‘for two hundred years has a wicked enchanter kept me here. We both loved the same Fairy, but she preferred me. However, he was more powerful than I, and succeeded, when for a moment I was off my guard, in changing me into an Eagle, while my Queen was left in an enchanted sleep. I knew that after two hundred years a Prince would recall her to the light of day, and a Princess, in restoring to me the hand which my enemy had cut off, would give me back my natural form. The Fairy who watches over your destiny told me this, and it was she who guided you to the cabinet in the turret, where she had placed my hand. It is she also who permits me to show my gratitude to you by granting whatever favour you may ask of me. Tell me, Princess, what is it that you wish for most? Shall I make you as beautiful as you deserve to be?’

‘Ah, if you only would!’ cried the Princess, and at the same moment she heard a crack-cracking in all her bones. She grew tall and straight and pretty, with eyes like shining stars, and a skin as white as milk.

‘Oh, wonderful! can this really be my poor little self?’ she exclaimed, looking down in amazement at her tiny worn-out crutch as it lay upon the floor.

‘Indeed, Princess,’ replied Florimond, ‘it is yourself, but you must have a new name, since the old one does not suit you now. Be called Princess Sunbeam, for you are bright and charming enough to deserve the name.’

And so saying he disappeared, and the Princess, without knowing how she got there, found herself walking under shady trees by a clear river. Of course, the first thing she did was to look at her own reflection in the water, and she was extremely surprised to find that she was exactly like the shepherdess she had so much admired, and wore the same white dress and flowery wreath that she had seen in the painted windows. To complete the resemblance, her flock of sheep appeared, grazing round her, and she found a gay crook adorned with flowers upon the bank of the river. Quite tired out by so many new and wonderful experiences, the Princess sat down to rest at the foot of a tree, and there she fell fast asleep. Now it happened that it was in this very country that Prince Peerless had been set down, and while the Princess Sunbeam was still sleeping peacefully, he came strolling along in search of a shady pasture for his sheep.

The moment he caught sight of the Princess he recognised her as the charming shepherdess whose picture he had seen so often in the tower, and as she was far prettier than he had remembered her, he was delighted that chance had led him that way.

He was still watching her admiringly when the Princess opened her eyes, and as she also recognised him they were soon great friends. The Princess asked Prince Peerless, as he knew the country better than she did, to tell her of some peasant who would give her a lodging, and he said he knew of an old woman whose cottage would be the very place for her, it was so nice and so pretty. So they went there together, and the Princess was charmed with the old woman and everything belonging to her. Supper was soon spread for her under a shady tree, and she invited the Prince to share the cream and brown bread which the old woman provided. This he was delighted to do, and having first fetched from his own garden all the strawberries, cherries, nuts and flowers he could find. they sat down together and were very merry. After this they met every day as they guarded their flocks, and were so happy that Prince Peerless begged the Princess to marry him, so that they might never be parted again. Now though the Princess Sunbeam appeared to be only a poor shepherdess, she never forgot that she was a real Princess, and she was not at all sure that she ought to marry a humble shepherd, though she knew she would like to do so very much.

So she resolved to consult an Enchanter of whom she had heard a great deal since she had been a shepherdess, and without saying a word to anybody she set out to find the castle in which he lived with his sister, who was a powerful Fairy. The way was long, and lay through a thick wood, where the Princess heard strange voices calling to her from every side, but she was in such a hurry that she stopped for nothing, and at last she came to the courtyard of the Enchanter's castle.

The grass and briers were growing as high as if it were a hundred years since anyone had set foot there, but the Princess got through at last, though she gave herself a good many scratches by the way, and then she went into a dark, gloomy hall, where there was but one tiny hole in the wall through which the daylight could enter. The hangings were all of bats' wings, and from the ceiling hung twelve cats, who filled the hall with their ear piercing yells. Upon the long table twelve mice were fastened by the tail, and just in front of each one's nose, but quite beyond its reach, lay a tempting morsel of fat bacon. So the cats could always see the mice, but could not touch them, and the hungry mice were tormented by the sight and smell of the delicious morsels which they could never seize.

The Princess was looking at the poor creatures in dismay, when the Enchanter suddenly entered, wearing a long black robe and with a crocodile upon his head. In his hand he carried a whip made of twenty long snakes, all alive and writhing, and the Princess was so terrified at the sight that she heartily wished she had never come. Without saying a word she ran to the door, but it was covered with a thick spider's web, and when she broke it she found another, and another, and another. In fact, there was no end to them; the Princess's arms ached with tearing them down, and yet she was no nearer to getting out, and the wicked Enchanter behind her laughed maliciously. At last he said:

‘You might spend the rest of your life over that without doing any good, but as you are young, and quite the prettiest creature I have seen for a long time, I will marry you if you like, and I will give you those cats and mice that you see there for your own. They are princes and princesses who have happened to offend me. They used to love one another as much as they now hate one another. Aha! It's a pretty little revenge to keep them like that.’

‘Oh! If you would only change me into a mouse too,’ cried the Princess.

‘Oh! so you won't marry me?’ said he. ‘Little simpleton, you should have everything heart can desire.’

‘No, indeed; nothing should make me marry you; in fact, I don't think I shall ever love anyone,’ cried the Princess.

‘In that case,’ said the Enchanter, touching her, ‘you had better become a particular kind of creature that is neither fish nor fowl; you shall be light and airy, and as green as the grass you live in. Off with you, Madam Grasshopper.’ And the Princess, rejoicing to find herself free once more, skipped out into the garden, the prettiest little green Grasshopper in the world. But as soon as she was safely out she began to be rather sorry for herself.

‘Ah! Florimond,’ she sighed, ‘is this the end of your gift? Certainly beauty is short-lived, and this funny little face and a green crape dress are a comical end to it. I had better

have married my amiable shepherd. It must be for my pride that I am condemned to be a Grasshopper, and sing day and night in the grass by this brook, when I feel far more inclined to cry.'

In the meantime Prince Peerless had discovered the Princess's absence, and was lamenting over it by the river's brim, when he suddenly became aware of the presence of a little old woman. She was quaintly dressed in a ruff and farthingale, and a velvet hood covered her snow-white hair.

'You seem sorrowful, my son,' she said. 'What is the matter?'

'Alas! mother,' answered the Prince, 'I have lost my sweet shepherdess, but I am determined to find her again, though I should have to traverse the whole world in search of her.'

'Go that way, my son,' said the old woman, pointing towards the path that led to the castle. 'I have an idea that you will soon overtake her.'

The Prince thanked her heartily and set out. As he met with no hindrance, he soon reached the enchanted wood which surrounded the castle, and there he thought he saw the Princess Sunbeam gliding before him among the trees. Prince Peerless hastened after her at the top of his speed, but could not get any nearer; then he called to her:

'Sunbeam, my darling--only wait for me a moment.'

But the phantom did but fly the faster, and the Prince spent the whole day in this vain pursuit. When night came he saw the castle before him all lighted up, and as he imagined that the Princess must be in it, he made haste to get there too. He entered without difficulty, and in the hall the terrible old Fairy met him. She was so thin that the light shone through her, and her eyes glowed like lamps; her skin was like a shark's, her arms were thin as laths, and her fingers like spindles. Nevertheless she wore rouge and patches, a mantle of silver brocade and a crown of diamonds, and her dress was covered with jewels, and green and pink ribbons.

'At last you have come to see me, Prince,' said she. 'Don't waste another thought upon that little shepherdess, who is unworthy of your notice. I am the Queen of the Comets, and can bring you to great honour if you will marry me.'

'Marry you, Madam,' cried the Prince, in horror. 'No, I will never consent to that.'

Thereupon the Fairy, in a rage, gave two strokes of her wand and filled the gallery with horrible goblins, against whom the Prince had to fight for his life. Though he had only his dagger, he defended himself so well that he escaped without any harm, and presently the old Fairy stopped the fray and asked the Prince if he was still of the same mind. When he

answered firmly that he was, she called up the appearance of the Princess Sunbeam to the other end of the gallery, and said:

‘You see your beloved there? Take care what you are about, for if you again refuse to marry me she shall be torn in pieces by two tigers.’

The Prince was distracted, for he fancied he heard his dear shepherdess weeping and begging him to save her. In despair he cried:

‘Oh, Fairy Douceline, have you abandoned me after so many promises of friendship? Help, help us now!’

Immediately a soft voice said in his ear:

‘Be firm, happen what may, and seek the Golden Branch.’

Thus encouraged, the Prince persevered in his refusal, and at length the old Fairy in a fury cried:

‘Get out of my sight, obstinate Prince. Become a Cricket!’

And instantly the handsome Prince Peerless became a poor little black Cricket, whose only idea would have been to find himself a cosy cranny behind some blazing hearth, if he had not luckily remembered the Fairy Douceline's injunction to seek the Golden Branch.

So he hastened to depart from the fatal castle, and sought shelter in a hollow tree, where he found a forlorn looking little Grasshopper crouching in a corner, too miserable to sing.

Without in the least expecting an answer, the Prince asked it:

‘And where may you be going, Gammer Grasshopper?’

‘Where are you going yourself, Gaffer Cricket?’ replied the Grasshopper.

‘What! can you speak?’ said he.

‘Why should I not speak as well as you? Isn't a Grasshopper as good as a Cricket?’ said she.

‘I can talk because I was a Prince,’ said the Cricket.

‘And for that very same reason I ought to be able to talk more than you, for I was a Princess,’ replied the Grasshopper.

‘Then you have met with the same fate as I have,’ said he. ‘But where are you going now? Cannot we journey together?’

‘I seemed to hear a voice in the air which said: “Be firm, happen what may, and seek the Golden Branch,”’ answered the Grasshopper, ‘and I thought the command must be for me, so I started at once, though I don't know the way.’

At this moment their conversation was interrupted by two mice, who, breathless from running, flung themselves headlong through the hole into the tree, nearly crushing the Grasshopper and the Cricket, though they got out of the way as fast as they could and stood up in a dark corner.

'Ah, Madam,' said the fatter of the two, 'I have such a pain in my side from running so fast. How does your Highness find yourself?'

'I have pulled my tail off,' replied the younger Mouse, 'but as I should still be on the sorcerer's table unless I had, I do not regret it. Are we pursued, think you? How lucky we were to escape!'

'I only trust that we may escape cats and traps, and reach the Golden Branch soon,' said the fat Mouse.

'You know the way then?' said the other.

'Oh dear, yes! as well as the way to my own house, Madam. This Golden Branch is indeed a marvel, a single leaf from it makes one rich for ever. It breaks enchantments, and makes all who approach it young and beautiful. We must set out for it at the break of day.'

'May we have the honour of travelling with you--this respectable Cricket and myself?' said the Grasshopper, stepping forward. 'We also are on a pilgrimage to the Golden Branch.'

The Mice courteously assented, and after many polite speeches the whole party fell asleep. With the earliest dawn they were on their way, and though the Mice were in constant fear of being overtaken or trapped, they reached the Golden Branch in safety.

It grew in the midst of a wonderful garden, all the paths of which were strewn with pearls as big as peas. The roses were crimson diamonds, with emerald leaves. The pomegranates were garnets, the marigolds topazes, the daffodils yellow diamonds, the violets sapphires, the corn-flowers turquoises, the tulips amethysts, opals and diamonds, so that the garden borders blazed like the sun. The Golden Branch itself had become as tall as a forest tree, and sparkled with ruby cherries to its topmost twig. No sooner had the Grasshopper and the Cricket touched it than they were restored to their natural forms, and their surprise and joy were great when they recognised each other. At this moment Florimond and the Fairy Douceline appeared in great splendour, and the Fairy, as she descended from her chariot, said with a smile:

'So you two have found one another again, I see, but I have still a surprise left for you. Don't hesitate, Princess, to tell your devoted shepherd how dearly you love him, as he is the very Prince your father sent you to marry. So come here both of you and let me crown you, and we will have the wedding at once.'

The Prince and Princess thanked her with all their hearts, and declared that to her they owed all their happiness, and then the two Princesses, who had so lately been Mice, came and begged that the Fairy would use her power to release their unhappy friends who were still under the Enchanter's spell.

'Really,' said the Fairy Douceline, 'on this happy occasion I cannot find it in my heart to refuse you anything.' And she gave three strokes of her wand upon the Golden Branch, and immediately all the prisoners in the Enchanter's castle found themselves free, and came with all speed to the wonderful garden, where one touch of the Golden Branch restored each one to his natural form, and they greeted one another with many rejoicings. To complete her generous work the Fairy presented them with the wonderful cabinet and all the treasures it contained, which were worth at least ten kingdoms. But to Prince Peerless and the Princess Sunbeam she gave the palace and garden of the Golden Branch, where, immensely rich and greatly beloved by all their subjects, they lived happily ever after.

(AULNOY, 2003)

ANEXO II – LENDAS DE MOURAS E QUADRAS POPULARES

Incluem-se na primeira parte (A) deste segundo anexo registros de narrativas coletadas da tradição oral portuguesa, acerca de mouras e donzelas encantadas em montanhas, rocas, penedos, o que há na região de cada lenda. Todos os textos foram obtidos no site do Centro de Estudos Ataíde de Oliveira (CEAO) vinculado à Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve. O Centro de Estudos Ataíde de Oliveira é coordenado pelo Professor Dr. José Joaquim Dias Marques, especialista em Literatura Oral e professor dessa disciplina na referida Faculdade.

Na segunda parte (B) deste anexo constam quadras populares e trechos de cantigas sobre a relação entre atirar frutos e declarar amor. Esses textos foram compilados de diversas obras, bem como foram objeto de registro escrito de relatos orais coletados por alunos do referido Professor Dr. José Joaquim Dias Marques, que as incluiu em seu artigo “‘Eu Joguei um Limão Verde’: Platão, Drummond de Andrade, a Tradição Oral Portuguesa e o mais que se Verá”, ainda inédito.

A) Lendas de Mouras

A barroca encantada

Conta-se que em Vila Pouca de Salzedas, no Monte da Cavaleira, vivia uma moura encantada cujo palácio ficava debaixo de uma barroca. Para ninguém conseguir entrar no seu palácio e levar o tesouro que lá havia, a moura encantada costurava durante a noite. Se alguém fosse capaz de entrar, lá ficava para sempre “encantado”.

(CAMPOS, 1985, p. 18)

Lenda da Ferrada

Diz o povo do Larinho, concelho de Torre de Moncorvo, que no lugar da Ferrada o barulhinho que se ouve — pim pim, pim pim, pim pim... — é de uma moura encantada de grande beleza que ali passa os dias a fiar e a chorar por se encontrar presa.

Todos os dias de S. João, à meia-noite, vai estender as meadas de linho que fiou durante o ano, esperando que haja então algum cavalheiro que ali vá sozinho quebrar o encanto. Infelizmente os rapazes que lá vão, levam as namoradas, pelo que ainda nenhum lho quebrou.

(PARAFITA, 2006, p. 332)

A Pedra Moura

Existe uma pedra na parte mais alta do lugar de Nogueira, freguesia de Pessegueiro do Vouga por todos conhecida por Pedra Moura. Nessa pedra havia uma Moura encantada. Um dia alguém precisou de partir um pedaço dessa pedra, ao fazê-lo saiu dela uma Moura que fugiu com um pé descalço e outro calçado. Na sua fuga deixou bem vincadas as suas pegadas cujas marcas estão bem visíveis.

(SILVA, 1987, p. 11)

A moura de Tavira

Ali na zona de Tavira havia também uma moura que se apaixonou por um soldado na altura e os pais nunca aceitaram então o pai o que é que fez encantou a filha e ali existe um olival onde há muitas oliveiras e não sei o que e as pessoas têm passado com alguma frequência lá e vêem uma criatura linda, completamente linda mas vestida de noiva e então houve um senhor que passou e parou e perguntou-lhe o que é que ela lá estava a fazer e ela contou a história dela, que era uma moura encantada, que o pai a tinha encantado porque nunca aceitou o namoro dela e ele disse assim:

- Então o que é que eu posso fazer para te ajudar.

E ela disse:

- Se me apanhares todos os vidros que estão neste olival consegues me desencantar.

O senhor tentou mas não conseguiu, nunca conseguiu, e até hoje diz-se que ela ainda aparece, não para toda a gente, pelo aquilo que contam, reza a história, vá, ela aparece só para aquelas pessoas que ela vê que realmente têm um bom espírito, são pessoas mesmo bastante humanas também dizem que já aconteceu a várias pessoas, mas é assim, esse senhor tentou,

levou anos para conseguir apanhar os vidros e não conseguiu quanto mais apanhava mais apareciam, mais apanhava mais apareciam até que desistiu.

(INFOPÉDIA, 2003)

A Encantada de Porches

Porches, o velho, a uns três quilómetros de distância da actual povoação do mesmo nome, foi em tempo dos mouros uma praça forte com o seu castelo bem defendido.

Da velha povoação e do seu respectivo castelo restam ainda alguns vestígios dispersos, que bem denotam a sua primitiva importância. Não é fácil indicar o dia e o ano em que D. Afonso III tomou posse do castelo, mas sabe-se que este monarca dele fez doação a D. Estevão Anes, seu chanceler, em Fevereiro de 1352.

Proximamente ao castelo passa um ribeiro, hoje conhecido pela ribeira do Vale do Olival, sobre o qual os mouros mandaram construir uma famosa ponte, de que resta apenas um pilar enegrecido pela acção de tempo.

Conta a tradição e refere a lenda que passando junto do pilar em certa noite um homem daqueles sítios ouviu, não muito distante, umas vozes tristes de pessoas que se lamentavam.

Pensou ele que alguém necessitava talvez de auxílio na passagem da ribeira, um pouco caudalosa, naquele sítio, e, para se certificar, prestou maior atenção e fixou o ponto de onde vinham as vozes. Em breve distinguiu duas pessoas: um homem e uma jovem, vestidos à maneira dos mouros. Facilmente conheceu as vestiduras, pois havia apenas alguns meses que tinham sido expulsos da província os sarracenos.

Em seguida a algumas palavras proferidas pela jovem e que o homem não percebeu, falou o mouro muito distintamente pela seguinte forma:

— Aqui ficarás encantada, filha querida da minha alma, por longos tempos, pois que enquanto não fôr roçado todo este mato, o seu terreno semeado de oregãos, substituídos estes pela vinha, e esta já em estado de não dar fruto por ser velha, não tornarás ao aduar de teus pais, a pátria amada dos nossos maiores.

Enquanto o mouro proferia estas palavras, estreitava ao coração a filha, que soluçava.

Ficou o homem dolorosamente impressionado com aquela cena, que não durou por muito tempo, pois que tudo desaparecera num momento, apenas o mouro acabara de falar.

Afastou-se temeroso do sítio e contou no dia seguinte a várias pessoas o que ouvira na noite antecedente.

Correu em breve a notícia do encantamento, muitos cristãos porém duvidaram da sua veracidade. Passados alguns meses deu-se um caso que assombrou a todos.

Passava em certo dia por aquele sítio uma pobre mulher com uma alcofinha debaixo do braço, pedindo esmola, viu junto do referido pilar uma esteira com figos ao sol. Ficou ela surpreendida não só porque naquela época não havia figos nas figueiras, mas porque nem figueiras ali havia por estar todo o terreno coberto de mato espesso. Para se certificar de que eram figos, aproximou-se da esteira e tirou um punhado que meteu na alcôfa. Mais adiante abriu a alcôfa e então foi maior a sua surpresa: em vez dos belos figos encontrou-se com valiosas moedas de ouro puro. Arrependida de não ter tirado da esteira maior porção, voltou ao lugar onde a encontrara. Experimentou então o maior dos desenganos: desaparecera a esteira; não encontrou mais figos.

Espalhou-se em seguida por todos os sítios a notícia da esteira de figos de ouro, e então ficaram todos convencidos de que o homem, que presenciara o encantamento da moura, estava em seu juízo perfeito e que vira realmente o que contara.

E ainda hoje muita gente do sítio crê piamente no encantamento da moura, porque, além do facto que deixei contado, muitos outros se têm sucedido que mais e mais confirmam existir junto do pilar uma desditosa moura encantada.

(OLIVEIRA, 1996, p. 231-232)

A cristã cativa e o mouro

Conta-se que no penedo do Outeiro do Crasto, na aldeia de Travassos, vivia um mouro encantado, que todos os dias, para cumprir o seu encanto, tinha que percorrer a distância entre o penedo dos Murmurais, Crasto e S. Domingos. E nestes passeios, encontrava sempre uma pastora da casa dos Cervos de Travassos, por quem se apaixonou.

Como a pastora não lhe ligava, um dia o mouro raptou-a, levando-a para dentro do penedo, onde não havia porta nem janela. A família procurou a moça por toda a parte, mas não a encontrou. Até que um dia uns pastores, que andavam com a rês perto do penedo, ouviram lá dentro bater um tear. Desconfiaram logo que ela estava cativa do mouro e puseram-se a vigiar o penedo. De nada adiantou, pois nunca conseguiram ver nem o mouro nem a menina.

O mouro, para cumprir o seu encanto, só saía de noite e com palavras mágicas que a menina não entendia mas que abriam e fechavam o penedo. E assim passaram os anos. Depois a menina teve um filho do mouro, mas as saudades da sua família eram muitas e por isso vivia muito triste.

Um dia, o mouro descuidou-se a dizer as palavras mágicas e ela conseguiu entendê-las.

Ao sair dizia:

— Abre-te, César!

E o penedo abria-se. Depois dizia:

— Fecha-te, César!

Numa noite, fingiu que dormia e esperou que o mouro saísse do penedo. Depois vai ela com o menino ao colo e diz:

— Abre-te, César!

O penedo abriu-se e ela fugiu para sua casa, onde os familiares a receberam com alegria, mas muito preocupados pois eram cristãos e a criança era doutro sangue. Quanto ao mouro, assim que regressou e viu o penedo aberto, ficou muito aflito. E ao ver que sua amada tinha desaparecido com o filho, endoideceu e começou a vaguear pelos montes, dizendo:

— Penedinhos do Castro,
 Penedinhos dos Murmurais,
 Penedinhos de S, Domingos,
 Porque não vos arrasais?”

Até que um dia desapareceu de vez. Então a menina, como sabia que dentro do penedo havia uma grande fortuna, foi lá com a família buscá-la num carro de bois e ficaram todos muito ricos.

(PARAFITA, 2006, p. 300-301)

A Cisterna da Torre de Dona Chama

No castelo da Torre de Dona Chama (Trás-os-Montes) há uma cisterna com uma moura encantada em mulher da cinta para cima e serpente da cinta para baixo. Uma vez passou por ali um homem, e a moura chamou-o e disse-lhe que fosse lá ao outro dia desencantá-la, e que não tivesse medo, porque ela nesse dia apareceria toda serpente, mas o homem ficaria rico. O homem foi. Quando a serpente ia a subir pelo homem acima, a dar-lhe um beijo na boca, assim que chegou à garganta, este intimidou-se e atirou-lhe com o casaco.

A serpente enroscou-se, fugiu e exclamou: «Ah! que dobraste o meu encanto!» Ainda assim ela mandou ao homem que a certas floras fosse lá a um lugar, onde acharia uma pedra com doze vinténs em cima, todos os dias.

Nessa cisterna, na manhã de S. João, ouve-se um tear a trabalhar.

(VASCONCELLOS,, 1966 , p.762-763)

A bicha-moura de São Bartolomeu

Segundo ouvimos contar, no monte de São Bartolomeu estão enterradas uma grande pipa de ouro, que é guardada por uma bicha-moura ou moura encantadas, uma pipa de azeite e uma pipa de peste. A pipa de ouro e a pipa de azeite são de tal valor que tornariam Portugal o país mais rico do mundo se fossem desenterradas, disse-nos o nosso informador, mas o povo

não se atreve a fazê-lo com medo da bicha-moura e da pipa de peste, que se confunde com as outras pelo aspecto.

Várias pessoas têm pensado em desencantar esses tesouros, servindo-se do Livro de S. Cipriano.

Houve quem, um dia, desse início ao desencantamento. Traçou, no chão, um signo-saimão, pronunciou as palavras rituais, mas teve receio de continuar, porque rompeu um ciclone furioso, as árvores começaram a estalar e a terra a tremar.

Conta-se, também, que a moura costuma soalhar o ouro, no dia de S. João. Uma vez, um lavrador deu com a moura nesse trabalho e, deslumbrado com tanto ouro, exclamou:

— Credo, Santo Nome de Jesus!

E, ao acabar de pronunciar estas palavras a terra abriu-se, todo o ouro desapareceu e a linda moura converteu-se numa serpente enormíssima.

(SOUSA, 1954, p.53)

Lenda da Cova da Moura

Em tempos que já lá vão, em vésperas da manhã de S. João, chegou à porta duma mulher, que morava perto da Cova da Moura, um homem que lhe pediu pousada.

Como a mulher lha cedesse, depois de cear, pendurou o bernal que trazia numa estaca de madeira na parede interior da chaminé, foi deitar-se, e logo adormeceu.

O mesmo não sucedeu à dona da casa que, cheia de curiosidade, logo que a ocasião lho permitiu, levantou-se e foi abrir o bernal. Como nele estavam três bolos, quis prová-los, cortou um, tendo o cuidado de o pôr sob os outros. À madrugada o cavaleiro levantou-se, pegou no bernal, e dirigiu-se à Cova da Moura onde estavam três irmãs encantadas.

À primeira deu-lhe um bolo que se transformou num cavalo, que partiu a galope levando-a para a Mourama.

À segunda aconteceu o mesmo que à primeira, e à terceira, cheio de surpresa, deu-lhe o bolo partido que se transformou num cavalo coxo que a não pode levar com rapidez antes

do sol nascer para junto das irmãs, e por isso ali ficou eternamente encantada, esperando em cada manhã de S. João o cavaleiro que nunca mais apareceu!...

(TRANSMONTANO, 1979, p.25.)

A Pedra da Moura

Em tempos remotos os mouros do Cabril quiseram construir uma ponte. Depois de muita discussão sobre o local onde esta seria feita, lá chegaram à conclusão que a mesma se ergueria a meio da encosta. E então que uma moura ainda jovem se oferece para levar a primeira pedra para o início da ponte. O chefe mouro, respondeu irónico:

— Só se for a pedra grande que está no alto do Picoto...

— Pois amanhã ela estará lá — disse a jovem desconhecida.

Na manhã seguinte, quando os sarracenos saíram das suas cavernas, ficaram boquiabertos de espanto. O grande rochedo lá estava na outra encosta. Todos se interrogavam como tal feito tinha sido possível.

Apresentou-se de novo a jovem moura, agora mais linda e ricamente vestida. Ao seu lado, um jovem esbelto. Diz a moura:

— Eu a transportei para cumprir o meu fado.

E o jovem confirmou:

— Ela a trouxe à cabeça, com uma criança ao colo e na mão uma roca, na outra mão um fuso a fiar um velo de ouro. No escuro da noite eu lhe alumiei os passos com um facho, para não tropeçar. Do velo de ouro tecerá uma saia que ficará guardada na serra; o resto do novelo foi deixado debaixo da pedra para testemunhar este facto. A saia ficará até que um dia um inimigo de Alá a encontre e consiga desencantar esta linda princesa, por quem estou apaixonado e sobre a qual pesa o pesado fado de ficar presa nas entranhas da terra, por ter discordado da guerra entre mouros e cristãos. Agora compete-vos concluir a ponte na noite que vem.

No mesmo instante envolveu-os uma névoa densa e ninguém mais os viu.

Os mouros nunca mais construíram a ponte, mas a Pedra da Moura lá ficou a meio da encosta, a testemunhar o sucedido.

(JANA, 1997, p.14)

A fada do cabeço de carvão

Dizem alguns que se alguém desse sete voltas e meia ao Cabeço do Carvão, da meia-noite à uma hora da madrugada, sem olhar para trás, abrir-se-ia uma porta do Palácio Colossal, com divisões sem fim. E quem entrasse teria de levar um longo calabro a cingi-lo à cintura.

Uma das portas teria de ficar no exterior porque se não fosse assim, como são muitas as divisões ninguém daria com a porta de saída e ficaria encantada no lugar da Moura. Está lá uma Moura elegante, graciosa, coberta de esmeraldas, safiras e rubis, que passeia com o visitante mas não lhe fornece informações para tudo a que viu. A Moura encantada presenteia sempre quem a visita.

De uma vez disse a um ganhão, despedindo-se dele à porta: “Toma uma bolsa de passas de figo muito boas”. Quando a porta se fechou atrás de si ele disse: “Ainda bem que tenho ali na cabaça uma pinga de aguardente e se as passas prestarem, com este frio de Dezembro será muito bom.”

Quando foi para comer as passas estas transformaram-se em moedas de ouro. Olhou para o saco e dentro dele havia passas e não moedas de ouro. Tentou outra vez e então reparou que quando ia para trincar as passas estas se transformavam em moedas de ouro.

Pouco depois viu-se com um saco cheio de moedas de ouro. Regressou a Alcains e o ganhão que era pobre tornou-se rico.

(MOURA, 1996. p.9-10)

A Donzela Encantada na Ribeira

No final do século dezoito, no lugar de Valverde, vivia um pobre moleiro com a mulher e uma filha ainda moça e muito bonita.

Numa noite de luar, a rapariga desapareceu de casa sem deixar rasto e nunca mais foi vista. Houve quem dissesse que ela se tinha deitado ao mar, mas muita gente acreditava que as bruxas a tinham encantado

O tempo foi passando e a tragédia do desaparecimento da filha do moleiro era contada aos serões a mistura com histórias de almas penadas e feiticeiras.

Num lindo dia de Primavera, passados cerca de cem anos, as lavadeiras foram com a roupa suja para a ribeira, como de costume. Uma delas, mais velha, não teve tempo para lavar tudo, embora tivesse esfregado e espanjado de sol a sol. Continuou o trabalho quando a noite caiu, porque a lua estava clara como se fosse de dia.

Para passar o tempo e disfarçar o medo de estar sozinha, ia cantando. Subitamente o som da sua voz e o ruído dos grilos foram cortados por gritos profundos que apenas duraram um segundo. Quando tudo tinha voltado ao silêncio e a lavadeira ainda estava muda de medo, de novo se ouviram fortes gemidos.

— Santo nome de Deus! Senhora dos Anjos, amparai-me — gaguejou a velha lavadeira e, levantando um pouco a voz, conseguiu dizer a tremer:

— Alma penada ou gente deste mundo que tanto pareceis estar sofrendo, dizei-me onde estais para que vos possa ajudar se isso estiver ao meu alcance.

Ninguém lhe respondeu, mas ela avançou pela margem da ribeira e, quando ainda não tinha dado vinte passos, parou espantada. A ribeira estava linda e pousada sobre ela via-se uma rapariga bonita e completamente nua. Parecia envolvida num manto de luz e os cabelos brilhavam como ouro sobre os ombros brancos e macios. A mão esquerda estava fechada, mas na outra tinha um fuso que girava, enrolando um fio de prata. Dos olhos azuis corriam lágrimas.

A lavadeira ficou completamente assombrada e só quando por um ruído leve a visão desapareceu é que a mulher teve coragem de dizer:

— Donzela infeliz, talvez encantada por mau olhado, atende as minhas palavras Se és aquela de quem muitas vezes ouvi falar em pequena, aos meus avós, tudo farei para te ajudar.

A visão apareceu de novo e os lábios vermelhos, mas com um sorriso amargo, disseram meigamente:

— Sou aquela menina infeliz que vossos avós conheceram, mas não posso dizer-vos como foi o meu encantamento. Estou há mais de um século neste martírio, aparecendo de sete em sete anos, neste dia e na hora em que fui encantada, à espera de um rapaz virgem que me possa esconjurar e a quem pertencerei.

Depois de dizer estas palavras, abriu a mão esquerda, mostrou três moedas de ouro e desapareceu.

A lavadeira voltou para casa já tarde da noite, o céu estava coberto de nuvens e no dia seguinte o estranho acontecimento espalhou-se.

Passados sete anos, vários rapazes de Valverde foram-se sentar nas margens da ribeira com a esperança de ver a moça, mas ninguém a viu e sem se saber porquê a donzela lá continua encantada.

(FURTADO-BRUM, 1999, p.48-49)

A cova da moira

No já referido lugar de Mourilhe do Concelho de Montalegre, conta-se também esta lenda, igualmente relacionada com a pastorícia.

Havia naquela aldeia um pastor que levava diariamente para o monte uma manada de vacas leiteiras. Todas elas eram ubérrimas, de pura raça Barrosã; mas uma delas passava a perna às demais, quer pela produção de leite, quer pela sua imponência e garbosidade.

Era, por essas duas razões, a menina bonita do pastor, que a dispensava das tarefas mais pesadas da lavoura e tratava com particular desvelo e carinho.

Um dia, porém, a vaca preferida, que enchia diariamente um amplo tarro do precioso líquido, deixou de dar leite, com grande pesar e estranheza do pastor que não encontrava nenhuma explicação para isso.

Pensando que estaria doente, levou-a a um entendido da vila, que a examinou atentamente e lhe garantiu que ela estava sã como um pêro.

Começou, então, a vigiá-la atentamente, não tirando os olhos dela um segundo, desde que saiu da corte, até que chegou ao monte. Aí, continuou a segui-la, passo a passo, com redobrada atenção.

Tudo decorria com naturalidade: a vaca tosava pachorrentamente a erva tenra e já andava farta como um bombo, até que, ao fim da tarde, deixou de pastar e começou a afastar-se sorrateiramente das companheiras, em direcção à mata, ali próxima.

Seguiu-a discretamente, à distância, pata não a espantar e, para ver em que paravam as modas; e verificou que ele se deteve ao pé duma cova que ele não conhecia, por estar encoberta por espesso mato.

Então, aproximou-se, pé ante pé, pôs-se a espreitar e viu sair da cova uma Senhora muito linda, com uma vasilha numa das mãos e uma facha de feno na outra.

Pôs o feno à frente da vaca e, enquanto ela comia, a moira começou a ordenhá-la.

Estava descoberto o mistério: a vaca não dava leite na corte, porque a moira lho tirava no monte. Agastado com aquele atrevimento e desaforo, saltou do seu esconderijo e gritou, fora de si:

- Ah! Sua desavergonhada! Espera aí, que vais pagá-las com língua de palmo.

E, dizendo isto, avançou para ela, com a aguilhada no ar, para lhe dar umas boas bordoadas. Mas, ao chegar junto dela, ficou desarmado, porque a linda moira, com um sorriso encantador e uma voz melíflua, capaz de amansar as próprias feras, se antecipou e lhe disse:

- Amigo, reconheço que tens boas razões para te sentires ofendido. Mas, por favor, não te amofines nem me ralhes, que eu vou compensar-te generosamente pelo leite que te roubei.

Dito isto, atou um vincelho de giestas nos chifres da sua amiga vaca e, voltando-se para o dono, acrescentou:

- Vais ter uma alegre surpresa, quando chegares a casa, e volta cá todos os dias, que eu te farei muito rico. Mas, atenção: não contes nada a ninguém, se não, deitas tudo a perder.

O pastor, já mais calmo e reconciliado com a moira, prometeu ir lá todos os dias com a vaca e regressou a casa com a manada, a cismar na anunciada surpresa.

Chegado à aldeia, meteu as vacas na loja, fechou a porta e pôs-se a olhar para o vincelho de giesta. Qual não foi o seu espanto, quando viu que ele se transformara num lindo cordão de oiro que dava a volta aos chifres da vaca.

Cheio de contentamento, pegou nele, levou-o para casa e escondeu-o na arca do bragal, debaixo dos lençóis de linho, com a intenção de não dizer nada à mulher. Mas ela desconfiou que algo de anormal se passava e não o largou, enquanto ele não pôs tudo em pratos limpos.

Então, não teve remédio senão mostrar-lhe o cordão que ela se apressou a pôr ao pescoço, contente como um cochicho, e cheia de vaidade, porque em toda a aldeia não havia outro como ele.

No dia seguinte, voltou ao monte, como prometera, à procura da moira. Mas, contra a sua expectativa, ela não apareceu. Esperou, esperou... e nada: da moira nem rasto!

Desiludido e triste voltou para casa, a tentar descobrir a razão que levava a moira a faltar ao prometido. E a sua tristeza aumentou, quando chegou a casa e verificou que o cordão de oiro se tinha transformado no vincelho de giesta.

Então, lembrou-se de que a moira lhe tinha recomendado muito que não dissesse nada a ninguém, e reconheceu que a culpa era toda sua.

Revoltado consigo mesmo, disse mal da sua sorte e aprendeu à sua custa que o povo tem razão, quando diz que o silêncio é de oiro e que o segredo é a alma do negócio.

Mais tarde, contou aos amigos a peripécia que lhe acontecera e eles puseram a esse local o nome de Cova da Moira.

(FERREIRA, 1999, p.61-63)

A chave de ouro

Antigamente, a gente era pobre e tinha de ir apanhar a lenha ao feixe. Como havia pouquinha, íamos para muito longe saber dela e tínhamos os pousadores certos para descansar.

Um dia deu-nos para chegar ao pé do “Fragão” [um grande penedo situado em Lameirinha], onde os antigos diziam que havia um encanto. Tomámos coragem e fomos ver a frincha do fragão. Vimos então lá uma chave com 60 centímetros de ouro. E chegámo-nos logo à frente a ver se a caçávamos.

Mas de nada valeu. A chave pôs-se a fugir pela frincha adentro, como se tivesse pernas. E lá mais para os fundos ouvimos alguma coisa a fazer tlim-tlim. Como não vimos mais nada, julgámos que era a chave a tlintar, mas os antigos sempre disseram que ali havia uma tecedeira encantada e que, por isso, o tlim-tlim só podia ser o barulho do seu tear.

(PARAFITA, 2006 , p.281)

B) QUADRAS POPULARES SOBRE ATIRAR FRUTOS EM SINAL DE AMOR

Eu joguei um limão verde

E à tua porta parou.

Quando o limão te quis bem,

Faria quem te o jogou!

(versão recolhida nas Baceladas, concelho de Loulé)

Atirei c' o limão verde,

À tua porta parou.

Quando o limão tem amores,

Que fará quem nel' pegou!

(versão recolhida numa localidade indeterminada de Entre-Douro-e-Minho)

Joguei um limão correndo,

À tua porta parou.

Quando o limão te quer bem,

Que fará quem o jogou!

(versão recolhida em Olhas, concelho de Ferreira do Alentejo)

Atirei o limão de rolo,
À tua porta parou.
O amor que tu me tinhas
No limão se experimentou.

(versão recolhida numa localidade indeterminada da ilha Graciosa,
Açores)

Eché um limón a rodar
Y en tu puerta se paró.
Hasta los limones saben
Que nos queremos los dos.

(versão recolhida em Ensinasola, distrito de Huelva, Espanha)

Botei o limão a andar,
À tua porta passou.
Diga o mundo o que disser,
Quero-te bem, acabou.

(versão recolhida em Baçal, concelho de Bragança)

Deitei o limão correndo,
Da praça ao peloirinho;
Quanto mais o limão corre
Mais te quero, amorzinho.

(versão recolhida em Mondim da Beira, concelho de Tarouca)

Deitei um limão correndo,
Da igreja até ao cais,
Para ver se me esquecias...
Cada vez me lembras mais.

(versão recolhida na Calheta, ilha de São Jorge, Açores)

Eu joguei limão correndo
 Pela estrada nova abaixo.
 Quanto mais o limão corre,
 Mais engraçada te acho.

Eu joguei limão correndo
 Pela estrada nova acima.
 Quanto mais o limão corre,
 Mais eu quero a minha prima.

(versão constituída por uma canção composta por duas quadras encadeadas, recolhida em Besteiros, concelho de Loulé)

Atirei um limão verde
 Lá na torre de Belém;
 Deu no ouro, deu na prata,
 Deu no peito do meu bem.

Atirei um limão verde
 Na mocinha da janela;
 Ela me chamou doidinho,
 Doidinho ando eu por ela.

(canção composta por duas quadras encadeadas, recolhida numa localidade indeterminada do estado de Sergipe, Brasil)

Eu joguei meu limão verde
 Na porta da sacristia.
 Deu na prata, deu no ouro,
 Deu no amor que eu queria.

(versão recolhida em Ponta da Serra, estado da Bahia, Brasil)

Atirei um limão verde
 Por cima da sacristia,
 Deu no cravo, deu na rosa,
 Deu na moça que eu queria.
 (versão recolhida no Rio Grande do Sul)

Atirei meu limãozinho
 Por cima da sacristia,
 Deu no padre, deu na pia,
 Deu no moço que eu queria. (versão recolhida Santarém, Pará, Brasil)

Atirei um limão verde,
 Por cima do verde escuro,
 Se o teu amor é fingido,
 O meu é firme e seguro.
 (versão recolhida no Rio Grande do Sul)

Que arrojóme la portuguesilla
 Naranjitas de su naranjal,
 Que arrojómelas y arrojéselas
 Y bolviómelas a arrojar.
 (versão espanhola, séc. XVII)

Eu tirei unha laranxa
 De Marín á Portonovo,*
 Dentro d'aquela laranxa
 Iba o meu corazón todo.

* Localidades da província de Pontevedra, Galiza.

(versão recolhida numa localidade indeterminada da Galiza, Espanha)

Toma, niña, esta naranja,
 Te la doy porque te quiero;
 No la partas con cuchillo,
 Que va mi corazón dentro.

(versão recolhida numa localidade indeterminada da Andaluzia,
 Espanha)

Duma janela mui alta
 M' atiraram c' um limão.
 A casca deu-me no peito,
 O sumo no coração.

(versão recolhida numa localidade indeterminada do concelho de
 Lamego)

Desde tu puerta a la mía
 Me tiraste un limón,
 El limón me dio en el pecho
 Y el frío en el corazón.

(versão recolhida numa localidade indeterminada do distrito de
 Albacete, Espanha)

De tu ventana a la mía
 me tiraste un limón,
 el limón me dio en el pecho
 y el zumo en el corazón.

(versão recolhida em Setenil, província de Cádiz, Espanha)

Cuando pasé por tu ventana

Me tiraste un limón.

El limón cayó en el cielo

Y el zumo en mi corazón.

(versão recolhida numa localidade indeterminada da Nicarágua)

Del otro lado del río

Te tiré media naranja,

Si cariño te tuviera

Entera te la tirara.

(versão recolhida numa localidade indeterminada de Leão, Espanha)

Atirei c'uma azeitona

à menina da janela:

A azeitona caiu dentro;

A menina, quem ma dera!

(versão recolhida numa localidade indeterminada da Beira)

Atirei c'uma azeitona

À menina da varanda:

A azeitona caiu dentro,

A menina já cá anda!

(versão recolhida numa localidade indeterminada de Entre Douro e Minho)

Atirei c'uma azeitona

à janela do morgado:

Acertei na morgadinha,

Ai de mim, que estou culpado!

(versão recolhida numa localidade indeterminada de Entre Douro e Minho)

Atirei uma azeitona
 Por cima da sacristia
 Deu na croca do prior
 Era isso que eu queria.

(versão recolhida em Navais, Póvoa de Varzim)

Atirê um limão rolando...

À tua porta parou...

Depois fiquei pensando:

Será que o cabrão se cansou?

(Correio eletrónico, contendo várias quadras cómicas, recebido em 2002. Paródia verdadeiramente tradicional? Paródia escrita por um autor culto desconhecido?)

Joguei meu limãozinho
 por cima do balcão.
 Foi rolando, foi rolando,
 deu no peito do patrão.

Joguei meu limãozinho,
 por cima da sororoca.*
 Foi rolando, foi rolando,
 deu no peito da Maroca.**
 Ela atirou-me
 um marmelo chinês;

*Árvore da Amazônia, parecida com a bananeira, cujo nome científico é ravenala guaianensis.

** Anamara Cristiane de Brito Barreira, conhecida por Maroca. Tornou-se famosa ao participar no Big Brother Brasil em 2010. (Versão recolhida em Santarém, Pará, Brasil).

eu dei-lhe brilhantes
para a faixa da cintura
(e também em penhor
de amor verdadeiro)

Depois um marmelo
japonês me atirou;
dei-lhe uma esmeralda
para o cordão da cintura
(e também em penhor
de amor verdadeiro)

Atirou-me depois
um marmelo fino;
adornos de azeviche para a cintura
em resposta lhe dei
(e também em penhor
de amor verdadeiro)

(Shih-ching, Livro das Canções, a mais antiga compilação de poesia
chinesa, do séc. XI ao séc. VII a. C.)

Atirei um limão n'água,
De verdade foi ao fundo;
Respondeu-me o rei dos peixes:
“Viva Dom Pedro Segundo!”
(Rio Grande do Sul)
(NÓBREGA; PAMPLONA, 2005)