



O imaginário popular no conto “Os Senhores de Montalvo” de Aquilino Ribeiro

Silvie Špánková

Universidade Masaryk de Brno

Para quem estuda a literatura da época da viragem dos séculos, torna-se evidente que este período ostenta “uma fecunda crise dos modelos de ficção narrativa”, no dizer de Seabra Pereira¹. Tal crise é realmente fecunda por gerar novas formas de construção narrativa e, também, por dar o devido relevo à narrativa breve, marginalizada e subjugada no período anterior, dominado pelo romance realista e naturalista. Um dos motivos para a evidente prioridade do conto em dada época consiste no afastamento do mundo diretamente acessível, observado, objetivamente descrito e analisado, como era o credo realista/naturalista. Na época da viragem em que reinam os novos estilos epocais como o Decadentismo, o Simbolismo ou o Impressionismo, a narrativa breve (prioritariamente o conto) “possibilita a evocação de entidades remotas e a sugestão dum mundo evanescente, desprovido de significado explícito mas prenhe de sugestões simbólicas”².

Mas deve ser considerada ainda outra face da narrativa breve dos fins do século XIX e dos alvares do século XX, essa ligada à revisitação da tradição local/nacional e dos mitos autóctones. Para além da poesia que com muito sucesso explorou tais filões da tradição (p. ex. a poesia de Alberto de Oliveira e de António Nobre), começaram a aparecer os contos que podiam ser também, pelo menos aproximadamente, inseridos nas correntes neorromânticas (dentro desta tendência situa-se, por exemplo, a contística de Júlio Brandão, repleta de reminiscências folclóricas, míticas ou lendárias). A uma das fontes constantemente aludidas e trabalhadas neste tipo de textos neorromânticos pertencem os romances velhos, herdeiros das canções de gesta peninsulares ou carolíngias, que circulavam na Península, vindo a ser posteriormente recolhidos e coligidos em vários romancesiros a partir do século XV (em Portugal, a compilação transcrita mais famosa e inspiradora é naturalmente *Romanceiro* de Almeida Garrett, publicado em 1844).

Dentro desta linha da reabilitação das lendas e romances peninsulares insere-se também o conto “Os Senhores de Montalvo” de Aquilino Ribeiro, incluído na estreia do autor, intitulada *Jardim das tormentas* e publicada na época pré-moder-

1 Pereira 2004, p. 1.

2 Ibidem, p. 3.

nista em 1913. Nesta coletânea, exploram-se vários temas desde a ambiência urbana parisiense (devido ao exílio do autor em Paris aquando da escrita dos contos), passando pela temática rural e regional (beirense) até aos temas míticos e lendários. Uma das grandes estudosas desta estreia aquiliniana, Nelly Novaes de Coelho, sistematiza a sua temática enquadrando-a em dois grandes núcleos. No primeiro núcleo dominam, segundo Novaes Coelho, as relações homem-mulher (com os contos de incidência alegórica, real-objetiva, lendária e mítica), enquanto no segundo núcleo são sublinhadas as relações homem-natureza-grupo social (com os contos de cunho real-objetivo)³. O conto “Os Senhores de Montalvo”, juntamente com o conto “A Revolução”, de carácter lendário e alegórico respetivamente, ficaram no entanto excluídos, pelo fato de se tratar, segundo Novaes Coelho, de temas independentes⁴. Por conseguinte, a ensaísta evita qualquer referência mais detalhada ao conto “Os Senhores de Montalvo” e à sua temática. Pretendo no presente ensaio, portanto, comentar este conto hoje em dia um tanto esquecido, atentando no seu vínculo com o imaginário popular.

O IMAGINÁRIO POPULAR NA CONTÍSTICA AQUILINIANA

O eco do legado mítico e lendário está patente também noutros contos de Aquilino Ribeiro, como, por exemplo, nos contos *Valeroso Milagre* (1919) ou “Reencarnação deliciosa” (*Quando ao gavião cai a pena*, 1935), nos quais se faz repercutir o mito pigmaliónico como um aviso contra os perigos (e insanidade) de uma criação artificial, mesmo que milagrosa. O eco do gesto pigmaliónico pode ser também entre ouvido no conto “A Catedral de Córdova” (*Jardim das tormentas*), no qual uma figura do arcebispo dá vida, ao menos alucinatoriamente, à estátua adorada de Santa Inês, através de um exacerbado empenho erótico. Ao mesmo tempo, reforça-se nalguns destes textos uma linha esteticista, correspondente à poética decadentista e simbolista, em que uma obra de arte sugere, incentivando, os impulsos vitais⁵.

A sugestão artística está também no cerne do conto “A Tentação do Sátiro”, com uma vaga ambiência medievalizante, que nas palavras de Serafina Martins “recupera matérias tão tradicionais como a do casamento entre uma mulher jovem e um homem com ‘cinquenta já dobrados’ ou do marido atraído e personagens como a de D. Sol, guardiã implacável da fidelidade de D. Mafalda ao marido”⁶. A trama, analisada por Serafina Martins como a demonstração dos arquétipos masculinos e femininos, incide sobre o amor-paixão extraconjugal entre uma jovem aristo-

3 Coelho 1973, p. 39.

4 Ibidem.

5 É evidente que Aquilino Ribeiro, dentro da sua filosofia vitalista, celebra tudo que é natural, subjugado ao princípio do Eros panteísta. Aliás, os mesmos vetores que demonstram a onnipotência do Eros como uma força universal constituem a base ética tanto do conto “Triunfal” (*Jardim das tormentas*), que configura um paraíso genesíaco transgressor, como no romance *Andam faunos pelo bosque* (1926). Para uma estética vitalista em Aquilino Ribeiro vede Pereira 2014.

6 Martins 2006, p. 178.



crata, já casada, e um jovem cavalheiro, amigo leal do marido dela. Os motivos da paixão, traição e castigo correspondem ao material romanceado, em especial ao romance “O Bernal-Francês”, em versão recolhida e transcrita por Almeida Garrett, a qual já tinha servido de hipotexto, entre outros, a Alexandre Herculano na famosa “A Dama pé-de-cabra”. Este conto pode ser de certa maneira aproximado ao conto “Os Senhores de Montalvo”, devido ao seu caráter medievalizante, em que entra o motivo de amor-paixão. O que, porém, Serafina Martins sublinha em “A Tentação do Sátiro” é um especial tratamento narrativo e composicional, mais que a própria história:

A mão artística de Aquilino não está, pois, tanto no enredo, na história “ouvida” ou eventualmente “sonhada” mas sobretudo na composição, num peculiar arranjo narrativo que vai fazendo evoluir os pontos nucleares da intriga não através de acontecimentos, mas através de indícios transmitidos por vozes e linguagens variadas, passando, nomeadamente, pelas palavras do narrador e das personagens, pelos sinais da natureza e pela linguagem plástica-alegórica de uma escultura representando uma ninfa e sátiro⁷.

Quanto ao conto “Os Senhores de Montalvo”, este não só evoca a atmosfera lendária, do velho romance ibérico, através de específicos recursos composicionais, mas revisita, entreligando, dois textos concretos que entram na narrativa. Trata-se de lenda da *Mão do finado* e do romance ibérico “A donzela que vai à guerra”. Este conto de Aquilino Ribeiro, então, não pode ser percebido como uma estilização, termo mais adequado ao conto “A Tentação do Sátiro”, mas como um palimpsesto. Os dois hipotextos em forma de lenda constituem também o vínculo da prosa aquiliniiana com a tradição popular.

O CICLO DO BARBA AZUL

A lenda da *Mão do finado* pertence ao ciclo do Barba Azul e não deve ser confundida com o romance *A mão do finado* de Alfredo Possolo Hogan, publicado em 1853 como o romance de A. Dumas que oferece o seguimento à história do Conde Monte-Cristo. Existem várias versões da lenda, sendo porventura uma das mais acessíveis e conhecidas a que foi recolhida por Teófilo Braga nos *Contos tradicionais do povo português* (1883).

Conta a lenda a história de uma donzela, uma das três filhas dum mercador que, não sendo uma noite o seu pai em casa, abre com as suas irmãs a porta a um pedinte que pede ajuda. Permitem deixá-lo em casa, aceitando as duas irmãs a maçã oferecida pelo homem. Só a mais nova não a come, cautelosamente. Trata-se de maçãs dormideiras. Alta noite, o peregrino levanta-se e como se trata de um ladrão, escancara a porta do castelo, começando a chamar o seu grupo de valdevinos. Nesta situação é surpreendido pela donzela que repentinamente fecha a porta. O pedinte pede de volta o seu candeeiro em forma da mão de finado, o qual ficou na sala. A donzela

7 Martins 2006, p. 178.



arma uma armadilha: consentindo, diz ao peregrino para ele enfiar a sua mão pelo buraco, para que lhe possa ser devolvido o candeeiro. Feito isto, porém, a donzela corta-lhe a mão. Algum tempo depois, a donzela é pretendida por um fidalgo, mas recusa-se a casar. Em vez dela, casa a sua irmã mais velha. O fidalgo que na verdade não é fidalgo mas o tal ladrão, força-a a escrever uma carta, convidando a sua irmã mais nova. Após isto degola-a. O mesmo repete-se com a outra irmã. Quando chega a vez da terceira donzela, há uma modificação: o ladrão proíbe-a de entrar no quarto dos mortos, sendo desobedecido. A donzela entra e encontra dentro um príncipe por quem se apaixona e com o qual foge. Após algumas peripécias salva-se, casando-se com o príncipe.

A parte na qual se fala do casamento da donzela com o fidalgo-ladrão e da proibição de entrar num quarto secreto coincide com outras versões tradicionais do Barba Azul, transcritas por Charles Perrault (*Barbe-bleue*) e pelos irmãos Grimm (*Der Räuberbräutigam*, em português *A noiva do ladrão* ou *Noivo ladrão*), as quais também foram várias vezes reescritas em forma de contos ou romances. Na época em que Aquilino Ribeiro escreveu a sua versão, verificam-se pelo menos três versões de grande interesse⁸. Em primeiro lugar, deve ser mencionado o romance *Là-bas* (1891) de J. K. Huysmans, em que o protagonista, um escritor, tenta fazer um livro sobre a figura histórica do fidalgo Gilles de Rais, cognominado Barba-Azul, um bravo defensor do reino e ex-amigo de Joana d'Arc, que se tornou num assassino extremamente sádico e refinado. A história deste monstro, delineada pelo escritor, é acompanhada por uma outra história, essa vivida pelo protagonista, sobre o relacionamento com uma mulher satânica. As reflexões sobre o satanismo, aliás, constituem a própria base temática do romance. Outro exemplo é fornecido pelo escritor francês que tinha o maior impacto sobre Aquilino Ribeiro: Anatole France, cujo conto "Sete mulheres de Barba-Azul"⁹ é demonstrativo da ironia do seu autor. Nesta versão bem

8 Existem naturalmente muitas reescritas modernas. No espaço anglófono, entre as mais interessantes pertence o romance *A Noiva Ladra* (*The Robber Bride*, 1993) de Margaret Atwood que apresenta uma curiosa modificação, pois em vez do noivo ladrão figura uma mulher devoradora, ou o conto "O Quarto do Barba Azul" (*The Bloody Chamber and Other Stories*, 1979) de Angela Carter, que é um dos mais próximos da versão tradicional (uma jovem casa-se com um marquês, homem mais velho e maravilhosamente rico, a quem desobedece ao entrar secretamente no quarto proibido, revelando o carácter monstruoso e assassino do marido). Na literatura espanhola existe mais um exemplo que merece atenção: o romance *El secreto de Barba Azul* (1923) de Fernández Florez. Trata-se de um texto satírico que só livremente trabalha com o material lendário, reforçando a sua dimensão iniciática com prenúncios existencialistas: o protagonista procura o sentido da vida e no momento de abrir a porta secreta verifica que o quarto de Barba Azul está vazio. No contexto português, gostaria de mencionar um romance que à primeira vista não tem nada a ver com esta lenda. Trata-se do romance *Não entres tão depressa nessa noite escura* (2000) de António Lobo Antunes em que a protagonista, Maria Clara, transgreda a proibição, entrando num quarto do sótão, pertencente ao pai, que era cuidadosamente guardado e fechado à chave. A lenda do Barba Azul ecoa tanto no motivo do quarto misterioso, fechado à chave, contendo segredos acerca do seu proprietário, como no motivo da desobediência da jovem e no processo da sua iniciação.

9 France 1909.



humorada, pois, é subvertido o estatuto do Barba-Azul, passando a ser, em vez de um assassino de mulheres, um homem solitário e incompreendido, fatalmente perseguido pelo azar no que diz respeito à vida conjugal. O terceiro exemplo interessante, o conto “Barba Azul” (*Negrinha*, 1920), é da pena do escritor brasileiro Monteiro Lobato. Neste conto é mantido o caráter do assassino das mulheres, no entanto, como a intriga é transposta para os inícios do século XX, é evidente que este Barba Azul não pode praticar imunemente os rituais sanguinolentos. A manobra assassina é neste caso extraordinariamente subtil: o Barba Azul escolhe as esposas entre as mais fracas e magras com o fim de as deixar morrer de parto. A morte das esposas torna-se uma empresa de lucro, já que o Barba Azul cuida em fazer um bom seguro de vida para as mulheres logo após o casamento¹⁰.

A revisitação da lenda empreendida por Aquilino Ribeiro fixa-se na versão portuguesa tradicional. A protagonista é a donzela Floripes, filha de D. Beltrão da família dos Montalvos de Riba-Doiro. Um dia, D. Beltrão decide casar a filha com um gentil-homem, desejando ir pedir ao rei para se tornar o padrinho da filha. A filha tem ordem de não abrir a porta a ninguém, o que, porém, não cumpre, oferecendo o albergue a um pobrezinho de muletas. Uma modificação consiste no facto de em vez de maçãs serem oferecidas as laranjas dormideiras. A seguir, a história não se desvia da versão tradicional até ao reencontro da donzela com o ladrão, agora mascarado de fidalgo. Como D. Beltrão deseja oferecer ao seu genro um cavalo equivalente ao *Azagaia* de Floripes, “um bicho a que pouco faltava para voar” (p. 112), recebe uma proposta de “um senhor de finas maneiras” (p. 113) que exhibe seus três cavalos, o *Tigre* que “corre como o vento dos ciclones” (p. 113), o *Relâmpago* que “mal arranca desaparece” (p. 114) e o *Vingança* que “voa como o pensamento” (p. 114). Os nomes dos cavalos e suas descrições evocam os cavalos *Tempo*, *Vento* e *Pensamento* de uma outra fonte tradicional, a lenda de *Brancaflor*, com a qual Floripes mantém ainda a mesma conotação no nome. As duas são perseguidas pelo Diabo, pois diferentemente da versão tradicional da *Mão do finado* que fala prosaicamente sobre os ladrões, Aquilino reforça o teor maravilhoso do conto, aludindo constantemente às forças demoníacas (“À carga cerrada, primeiro, nem **demónios** a fugir para o meio do **inferno**. Depois os lacaios viram-nos tresmalhar a correr para a linha do horizonte como galgos **endiabrados**”, p. 116, sublinhado meu). Mais uma alusão cruza o conto aquiliniano, desta vez ligada ao nome do pai, D. Beltrão, evocando, inevitavelmente, o romance “D. Beltrão” sobre o cavaleiro desaparecido, mais seu cavalo “tremedal”. Efetivamente, os três cavalos são mais rápidos que *Azagaia*. D. Beltrão, cavalgando o *Vingança*, desaparece, desaparecendo ao mesmo tempo todos os cavaleiros e pajens dos cavalos “enfeitiçados”. Neste momento da narrativa, não se sabe ainda se o nome do pai devia antecipar o desenlace trágico, pois no romance ibérico, D. Beltrão é por fim achado morto ao lado do seu cavalo. Aqui acaba, temporariamente, a reescrita da lenda da *Mão do finado*.

10 Esta enumeração de exemplos é puramente ilustrativa. Em dada época podemos naturalmente encontrar outras obras que desenvolvem tal tema, em especial na área dramática (p. ex. *Ariane et Barbe-Bleue*, 1901, de Maurice Maeterlinck).

A DONZELA-GUERREIRA

Outro hipotexto da narrativa aquiliniana é, como já foi mencionado, o romance ibérico “A donzela que vai à guerra”, conhecido em Portugal sobretudo na versão do *Romanceiro* de Almeida Garrett. Como se trata, porém, de um dos romances prediletos no mundo ibérico, tem sido espalhado em forma oral por toda a Península em inúmeras variantes. Também é preciso tomar em conta que, como mostra Walnice Nogueira Galvão no seu livro *A Donzela-Guerreira, um estudo de gênero*, este tema é na verdade um dos mais antigos e conhecidos não só na cultura europeia. Para além de versões e adaptações, que diretamente evocam o romance ibérico, a estudiosa brasileira apresenta vários tipos de mulheres-guerreiras, atravessando as fronteiras temporais e espaciais, das quais há registo tanto nas lendas e mitos, como na literatura erudita. Nesta linha sobressaem as deusas e orixás (Palas Atena, Iansã — mulher de Xangô), figuras bíblicas (Judite), heroínas — figuras históricas convertidas em mito — como Joana d’Arc, a chinesa Mu-lan ou piratas Mary Read e Anne Bonny, até as cangaceiras e heroínas modernas como Simone Weil¹¹. Segundo Walnice Galvão, “a donzela-guerreira frequenta, na figura convencional da *lady knight*, a epopéia de cavalaria de fins do medievo e início do Renascimento, bem como os livros de aventuras da fase de popularização do romance prê-romântico”¹². Em geral, o traço simbólico da donzela-guerreira é o cabelo que “sobressai como um atributo privilegiado”¹³, servindo seja para dissimular o sexo feminino (cortando o cabelo), seja para provar a sua feminidade (quando fica longo, somente escondido e em certo momento revelado). À base da frequência e popularidade deste tema, penso que é adequado falar neste caso de um mito ou arquétipo literário.

Não se sabe qual a versão aludida por Aquilino Ribeiro, mas prefiro tomar de partida a versão garrettiana, a mais conhecida porque registada por escrito. Neste caso, trata-se de uma história sobre a donzela que se vestiu de homem para ir guerrear, passando por várias provas nas quais o seu capitão pretende averiguar se ela é um homem ou não. Em vários aspetos o conto aquiliniano, sempre evocando a tradição cavaleiresca medieval, diverge da versão garrettiana: não são apresentadas as famosas réplicas iniciais da donzela que mostra a sua decisão inabalável de se tornar um guerreiro (aparece logo um adolescente que se alista no exército como soldado raso), não se fala das provas femininas da maçã e da posição no jantar, tampouco da prova do nadar. É referida somente a prova da feira:

Resolveu por isso experimentá-lo, e com esse fim levou-o a uma feira.
Passando diante das tendas, onde se vendia ouro lavrado, disse-lhe:

— Formosas jóias, amigo. Não gostas?

O soldado desviou o olhar de brincos e trancelins para os cutedeiros:

— Formosas, não há que ver. Mas eu cá aprecio mais daquilo, aquelas facas de mato e os alfanges de guerra¹⁴.

11 Ver Galvão 1998.

12 Ibidem, p. 172.

13 Ibidem.

14 Ribeiro 1985, p. 118.



Compare-se com a seguinte passagem do romance:

— “Convidei-o vós, meu filho,
 Para convosco feirar,
 Que se ele mulher for,
 Às fitas se há-de pegar.”
 A donzela, por discreta,
 Uma adaga foi comprar¹⁵.

Para além disso, o conto aquiliniano, no qual é constantemente sublinhada a coragem e bravura do soldado (Floripes), apresenta uns passos de intriga bem originais e inovadores. Primeiro, o alferes manda o soldado (Floripes) a dormir com ele num único catre que foi encontrado numa aldeia. Floripes põe a espada de permeio.¹⁶ Segundo, o alferes manda o soldado (Floripes) para ir com ele às mulheres de vida. Como as duas mulheres de vida desejam os favores do soldado (Floripes), este se torna um pomo de discórdia, salvando-se da situação embaraçosa. Terceiro, quando Floripes fica ferida, proíbe o alferes de tocar nela, preferindo ser enterrada vestida. O oficial desobedece, procura tratar o ferimento do soldado e descobre a sua verdade secreta. Curiosamente, ao contrário da versão garrettiana e outras variantes do mito, levantadas por Walnice Galvão, o traço revelador não são olhos, nem cabelo, mas o seio:

O oficial voltou com grande cólera e dor ao combate e, mal os bandidos foram desalojados, o seu primeiro cuidado foi conduzir a ordenança para uma cabana que ali havia. Ao examinar-lhe as feridas do colo, longe da ardilosa curiosidade que o perseguia, depararam-se-lhe, como uma peanha à medalha em que figurava D. Beltrão de rabona, calção e cabeleira de canudos, dois seios formosíssimos de donzela, como seriam pombos brancos e gémeos, comprimidos, comprimidos, mesmo agachadinhos de medo numa condessinha¹⁷.

Apesar dos tormentos de Floripes, o seu pai não foi encontrado. Neste momento, opera-se mais uma inovação no conto aquiliniano, pois as duas fontes principais são aqui entrelaçadas, desembocando numa encantadora harmonia narrativa. Revelada a sua identidade, a donzela-guerreira é pretendida por mais um fidalgo, D. Raimundo de Resquitela que diz ter D. Beltrão em seu poder no castelo, podendo soltá-lo só após a promessa do casamento com Floripes. Ponderada e aceite esta condição, D. Beltrão regressa, pondo-se a preparar a boda da filha. Em meio do banquete, porém, fazem-se trevas de repente, nas quais a aia exhibe a luzerna da mão do finado, mais a mão mirrada que fora cortada ao ladrão e guardada na salgadeira. D. Raimundo precipita-se contra a aia, revelando assim a sua verdadeira identidade:

15 Garrett, s/d, p. 350.

16 Este motivo, pela repercussão do mito de Tristão e Isolda (a espada entre os amantes para manter, simbolicamente, a sua pureza) evoca o imaginário tradicional cavaleiresco ligado à mística amorosa.

17 Ribeiro 1985, p. 120.

— Nobres Senhores — exclamou a velha aia, com um ricto satisfeito que nem pedido às bruxas da Floresta Negra ao pescarem um anjinho — aí está o capitão de ladrões que assaltou o solar, sequestrou o senhor Beltrão e intentava por aleivosia casar com a minha ama e senhora¹⁸.

D. Raimundo é algemado, a festa porém continua, casando-se Floripes com o seu alferes enamorado.

FLORIPES/SILVESTRE: UMA PRESUMÍVEL ADAPTAÇÃO?

Resumida a ação da narrativa aquiliniana em cotejo com os hipotextos lendários, convém referir mais um facto interessante. Para quem conheça o cinema de João César Monteiro, deverá surpreender a convergência entre o conto de Aquilino e o filme *Silvestre* (1981) de Monteiro, descrito na sinopse como a história “tirada de dois romances portugueses tradicionais: *A Donzela que Vai à Guerra* (Século XV?), de origem judaica peninsular e de uma novela, *A Mão do Finado*, transmitida pela tradição oral que faz parte do *Barba Azul*” (Madragoa Filmes, 2003). O argumento do filme foi feito pelo realizador, J. César Monteiro, os diálogos são da autoria dele e de Maria Velho da Costa. Os nomes das personagens são trocados: a donzela chama-se *Sílvia/Silvestre*, o seu pai é D. Rodrigo, em vez da aia há a meia-irmã *Susana*, o fidalgo misterioso chama-se D. Raimundo de Montenegro. A intriga do filme segue, com parcas alterações, o delineamento do conto aquiliniano, convergindo até em alguns diálogos:

T. Braga	A. Ribeiro	J. C. Monteiro
A menina veio cá acima buscar a espada que o ladrão tinha deixado, e disse-lhe: Aqui está a mão do finado. Ora na porta havia um buraco em cima em que cabia uma mão; e disse-lhe o ladrão: — Metta a menina a mão pelo buraco. — Se quer, metta a sua, que eu lhe darei a mão do finado ¹⁹ .	A voz do mendigo clamou: — Está bem, está bem, nós vamos embora, mas entregue o candeeiro... — Que candeeiro? — A mão, que era da minha avó... — E arde? — Arde, mas não queima. [...] — Pois sim — respondeu Floripes reflectindo. — Passe a sua mão pela gateira... ²⁰	— Dá-me o luzeiro. — Que luzeiro? — A mão que é dos meus. — E arde? — Arde mas não queima. É mão benta. Abri! [...] — Passai a mão pelo janelo que vo-lo darei de volta. (34.58 min — 35.14 min)

¹⁸ Ibidem, p. 124.

¹⁹ Braga 1883.

²⁰ Ribeiro 1985, p. 111.



OPEN ACCESS

T. Braga	A. Ribeiro	J. C. Monteiro
	Deitaram-se, mas o soldadinho pôs a espada de permeio. Vendo tal, objectou-lhe o o alferes: — Pendura a espada, homem, que muito nos há-de magoar em cama tão estreita. Olha que eu não tenho maus costumes... Ao que retorquiu o magala: — Meu alferes, perdoe, mas da espada não me separo, nem de noite nem de dia, nem na vida nem na morte. Assim o jurei a Nossa Senhora do Livramento que me tocou na pia benta com a sua coroa de prata ²¹ .	— Tira a espada que muito nos há-de magoar. — Meu alferes, perdoe, mas da espada não me separo, nem de noite nem de dia. Assim o jurei a Nossa Senhora. (1.20.31 min — 1.20.42 min)

Embora o filme mantenha o cunho irónico e bem-humorado, legível também no conto aquiliniano, apresenta umas cenas eróticas e macabras, inexistentes no conto. Isto é evidente sobretudo nas duas cenas da primeira parte, ligada à lenda da *Mão do finado*. A primeira corresponde à cena sexual do peregrino com a irmã da donzela durante o seu sono, cena que pode ser percebida, a nível simbólico, como o primeiro indício da perturbação adolescente da donzela. A segunda cena passa-se no castelo do fidalgo misterioso (o mesmo peregrino e ladrão) que ganhou a mão de Sílvia após ter morto um dragão. Aqui o realizador, ao contrário do seu predecessor literário, aproveitou muito mais a lenda do Barba Azul: o cenário escuro e pesado de um castelo terrivelmente frio e despovoado, com sugestões agressivas e macabras, evoca bem o horror do castelo do assassino lendário e, simultaneamente, realça a essência demoníaca do fidalgo impostor. Embora no conto aquiliniano sejam visíveis os motivos diabólicos, estes sugerem a atmosfera folclórico-lúdica em que a figura do diabo, sempre vencido, ganha contornos ridículos. O filme, ao contrário, aprofunda mais o nível simbólico (se não mesmo psicanalítico) em que a figuração demoníaca corresponde à imagem tanto do mal e do pecado, como dos instintos ocultados. Neste sentido, a figura feminina passa por várias provas como se fosse um ritual iniciático. Sob tal perspectiva pode ser também interpretado o final do filme que é, ao contrário do conto, profundamente melancólico. Em vez da alegria de vencer o demónio, evidente no conto aquiliniano, o filme afunda-se numa atmosfera triste, selada pelas últimas palavras da donzela (“Agora estou sozinha diante das estrelas”) que afinal mostram o quão interiorizado e familiar lhe era o vencido instinto demoníaco.

21 Ibidem, p. 117.

A ESCRITA PALIMPSÉSTICA

Pelo que foi exposto, é evidente que a matéria do conto “Os Senhores de Montalvo” de Aquilino Ribeiro é profundamente inspirada pela tradição popular e, como tal, sobressai na obra do autor. Na sua tessitura, como ficou claro, entram duas fontes da tradição popular: a lenda da *Mão do finado* e o romance “A donzela que vai à guerra”, para além de alusões a outras fontes como é o romance “D. Beltrão” ou lenda da Brancaflor.

Convém adicionar que a matéria popular é acompanhada pelo estilo condizente que faz recordar as lendas ou contos de fadas. Já Nelly Novaes de Coelho, a propósito do conto “Catedral de Córdova”, comentou que o autor utiliza “uma série de recursos narrativos rudimentares que nos revelam um aspeto fundamental de sua arte: *o desejo de renovação estilística pela revivescência das velhas tradições peninsulares*”, incluindo dentre esses recursos o “diálogo narrativo”, “diálogo introspectivo” e “monólogo narrativo”²². Sem pretender analisar os recursos técnico-formais aplicados no conto “Os Senhores de Montalvo”, há a reparar que a voz narrativa, embora em terceira pessoa, é fortemente oralizada, guardando distância necessária para criar ilusão de uma história antiga. A fórmula inicial, bem como o final do conto correspondem à prática dos contos populares: o conto começa com a apresentação do fidalgo e da sua filha, acabando com a promessa do casamento feliz da donzela. O estilo popular/oral é ainda reforçado pelos sintagmas e construções arcaizantes (tais como *mui antiga*, *donzela airosa* etc.) e pelo uso de frases feitas e comparações inventivas (“caiu logo a dormir como pedra num poço”, p. 110, “ser mudo como um peixe na canastra duma varina”, p. 109 etc.).

Simultaneamente, porém, trata-se de uma reescrita moderna e erudita, elaborada por um exímio estilista que não hesita em usar vocábulos raros e/ou inesperados (p. ex. *um aríete romano*, *hacaneias*, *morzelo*, *galgaz*, *chifarote* etc.). E, para além desta exuberância lexical, tão característica da escrita aquiliniana em geral, a transposição moderna das fontes populares aproxima-se da paródia cujo objetivo pode ser, entre outros, eliminar os signos de *pathos* que facilmente se pudesse imiscuir numa matéria de cunho terrífico. Se aceitarmos que há certos sintomas da parodização no conto aquiliniano, estes incidiriam, em especial, sobre o desenvolvimento da intriga: no prolongamento da história mediante o desaparecimento do D. Beltrão e aparecimento do misterioso D. Raimundo no que diz respeito à lenda da *Mão do finado*, bem como na inclusão da passagem anedótica das prostitutas quanto ao romance ibérico da donzela guerreira. Ao tratamento parodizante estão expostas também algumas personagens, sobretudo a figura do grande fidalgo D. Beltrão e de seus homens:

D. Beltrão era um velho sobranceiro, sempre a impar de orgulho, não se sabia se da fazenda mais que de Floripes, a graciosa, ou das cinzas dos avós, caldeadas de santo e navegador. Todas as manhãs, o seu regalo era subir ao mirante e, olhando em roda, proferir, num alarde de bazófia, diante de gregos e troianos e, se não havia tal séquito, com os seus botões, que eram de metal amarelo e falavam, como sempre foi condão de botões em casacas verdes:

— Tudo quanto se avista é cá do Beltrão²³.

22 Coelho 1973, p. 43.

23 Ribeiro 1985, p. 107.



E, em salva de prata, exibiu a mão mirrada, um cadáver de mão que tirara da salgadeira dentre os chispes dos cevados. Ao mesmo tempo os lacaios desenfaixavam do braço de D. Raimundo a mão postiça, tão bem feita que só fabricada pelo Mafarrico, que faz tudo, até boa ortopedia.

— Algemem-no de pés a mãos! — ordenou o senhor de Montalvo.

— De pés e mão não pode ser, meu senhor D. Beltrão! Da canhota e do coto, sim... — permitiu-se rectificar o proto-alveitar D. Hyacintho, muito exacto em anatomias quadrupedais. — A mão foi-se à gaita...²⁴

Curiosamente e contra o hábito, a um rebaixamento paródico não escapa nem sequer a heroína do conto, Floripes:

Floripes, ou porque lhe repugnasse provar do que vinha no bernal do mendigo de mistura com todas as imundícies dos pobres, ou porque receasse durante a noite os arrotos chocos a que era atreita, fingiu que comia, mas nos gorgomilos não lhe passou um gomo²⁵.

Um desvio relativamente às versões geralmente conhecidas e popularizadas da lenda da donzela-guerreira é ainda constituído por uma maior erotização (através dos motivos do acolher num leito da donzela e do oficial, da visita às prostitutas e do seio descoberto), circunscrita à sensibilidade e códigos estéticos típicos da era pré-modernista. Por outro lado, faltam quaisquer indícios da psicologização ou dimensão emocional que em geral dominam nas reescritas modernas da matéria antiga, oral ou popular²⁶.

Podemos então concluir que o conto aquiliniano constitui um exemplo da escrita palimpsestica *par excellence*, devido ao aproveitamento da matéria lendária e procedimentos discursivos afins (oralização da voz narrativa, léxico raro e arcaico). Um forte apego às fontes originais verifica-se na estilização histórico-decorativa do conto, livre de psicologismo. O recurso à parodização, por outro lado, garante um certo grau de modernidade e traduz uma nova perspetivação da arte. Em qualquer dos casos, porém, trata-se de uma pequena pérola literária, a qual hoje em dia jaz numa obliteração imerecida, senão mesmo num apagamento (como demonstra o filme de César Monteiro), mas a qual, no meu entender, constitui um elo imprescindível na linha de um Alexandre Herculano ou de um Mário de Carvalho.

²⁴ Ibidem, p. 124–125.

²⁵ Ibidem, p. 109.

²⁶ Repare-se, por exemplo, na novela *O Conde Jano* (1991) de Mário de Carvalho, inspirada também na tradição oral e criada, parcialmente, à base do *Romanceiro* garrettiano, na qual conforme Ernesto Rodrigues “ninguém está nos seus cinco sentidos — as emoções conduzem a razão”. Neste conto, a figura titular é tratada como problemática, sofrendo de remorsos, medo e mágoa. Uma forte psicologização, relacionada com a figura da donzela-guerreira, está entre outros presente no romance *Grande Sertão: Veredas* (1956) de João Guimarães Rosa.

BIBLIOGRAFIA

- Braga, Teófilo. *Contos tradicionais portugueses*. Porto: Livraria Universal de Magalhães e Moniz Editores, 1883. Disponível em <https://pt.wikisource.org/wiki/Contos_Tradicionaes_do_Povo_Portuguez/A_m%C3%A3o_do_finado>.
- Coelho, Nelly Novaes. *Aquilino Ribeiro: Jardim das tormentas. Gênese da ficção aquiliniana*. São Paulo: Edições Quíron, 1973
- France, Anatole. *Les Sept femmes de la Barbe-Bleue et autres contes merveilleux*. Paris: Calmann-Lévy, 1909.
- Galvão, Walnice Nogueira. *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo: Editora Senac, 1998.
- Garrett, Almeida. *Romanceiro*. (Ed. Ferreira, Maria Ema Tarracha.) Lisboa: Editora Ulisseia, s/d.
- Huysmans, Joris-Karl. *Tam dole*. (Trad. Michal Novotný.) Brno: Jota, 1997.
- Lobato, Monteiro. *Negrinha*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- Lourenço, Eduardo. “Aquilino ou Eros e Cristo”. *O canto do signo. Existência e literatura (1957–1993)*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.
- Martins, Serafina. “Leitura do conto ‘A Tentação do Sátiro’”. In Rocheta, Maria Isabel, Martins, Serafina (coord.). *Conto português. Séculos XIX–XI*. Lisboa: Caixotim, 2006.
- Monteiro, João César. *Silvestre*. Madragoa Filmes, 2003.
- Pereira, José Carlos Seabra. “Rumos de Narrativa Breve Pré-modernista”. *Forma breve 2*, Universidade de Aveiro, 2004.
- Pereira, José Carlos Seabra. *Aquilino — a escrita vital*. Lisboa: Babel, 2014.
- Ribeiro, Aquilino. *Jardim das tormentas*. Lisboa: Bertrand Editora, 1985.
- Ribeiro, Aquilino. *Quando ao gavião cai a pena*. Lisboa: Bertrand, 1972.
- Rodrigues, Ernesto. “Leitura do conto ‘O Conde Jano’”. In Rocheta, Maria Isabel; Martins, Serafina (coord.). *Conto português. Séculos XIX–XXI*. Lisboa: Caixotim, 2006.



THE POPULAR IMAGINATION IN THE SHORT-STORY “OS SENHORES DE MONTALVO” BY AQUILINO RIBEIRO

The turn of the 19th and 20th centuries can be seen as a literary period in which stimulation and renovation of the short story genre occurred. Aquilino Ribeiro, a famous Portuguese writer who published his first collection of short stories *Jardim das tormentas* in 1913, could be mentioned in this connection. This article focuses on one of the stories from this collection (“Os Senhores de Montalvo”), analysing the popular (traditional) imagination, as well as the modes of rewriting of original texts (Iberian medieval romances, legends and chivalric tradition). A brief comment on the film *Silvestre* (1981) by João César Monteiro, inspired by the same tradition, is included.

KEY WORDS / PALAVRAS-CHAVE

Popular imagination; Aquilino Ribeiro
Imaginação popular; Aquilino Ribeiro

Endereço profissional: Faculdade de Letras da Universidade de Masaryk em Brno

Endereço eletrônico: 8346@mail.muni.cz