

EM TORNO DA OBRA *INFANTIL*

DE AQUILINO RIBEIRO*

Francisco Topa

0. Este trabalho pretende estudar brevemente as obras de Aquilino Ribeiro integráveis na literatura infantil. O nosso objectivo não consiste apenas em mostrar de forma satisfatória os motivos por que todos os que a elas se têm referido de passagem as consideram como autênticas obras-primas, mas também em apreender – com base no percurso por elas desenhado, e levando também em consideração os prefácios que as acompanham e as reflexões que a propósito delas Aquilino fez noutras circunstâncias – uma orientação nova no contexto da literatura infantil portuguesa, até porque particularmente autêntica, em sintonia com o Aquilino que os leitores das suas obras *adultas* conhecem.

1. Literatura infantil

Dado que o significado e o referente da expressão «literatura infantil» continuam pouco claros – apesar de as actividades que os tomam como suporte conheçam uma expressão e uma actividade cada vez mais acentuadas –, começaremos por reflectir sobre o tema.

O primeiro aspecto a notar tem a ver com o facto de se tratar de um fenómeno relativamente recente, embora importe reconhecer que, antes do aparecimento de uma literatura infantil escrita, existia uma importante literatura oral, que sempre encontrou na criança e no jovem um emissor / receptor privilegiado. Considerando-a ou não como uma espécie de pré-história da primeira, é impossível deixar de reconhecer que ela constituiu desde sempre um filão fundamental e uma constante fonte de inspiração para a literatura infantil propriamente dita.

O seu marco inicial é geralmente fixado em 1697, data em que Charles Perrault publicou *Histoires ou Contes du Temps Passé*. No entanto, a literatura infantil só se afirmaria em definitivo no Romantismo, na medida em que, como escreveu Aguiar e Silva, «O código semântico-pragmático da literatura romântica, ao privilegiar o sonho, a transracionalidade, a *ingenuidade* (enquanto valor contraposto a *artisticidade*), os mitos do paraíso perdido, da pureza originária e da inocência primordial, possibilitava atribuir à temática da literatura infantil e aos textos literários destinados às crianças uma relevância que implícita e explicitamente lhes era recusada pelas poéticas aristotélica e horaciana e pelas poéticas delas derivadas»¹. Mas a afirmação e o desenvolvimento da literatura infantil não decorreram apenas de mudanças no sistema literário. Para isso contribuíram decisivamente as transformações sociais, culturais, ideológicas e económicas verificadas na primeira metade do século passado e que vieram atribuir aos problemas da educação uma importância crescente. No plano que nos interessa, as consequências mais imediatas foram o aumento progressivo da alfabetização das crianças, que começam a deixar de ser vistas como adultos em miniatura e passam a representar um público

* Publicado em *Ruralia*, n.º 2, Arouca, 1992, pp. 115-147, e *Cadernos Aquilinos*, n.º 11, Viseu, Centro de Estudos Aquilinos, 2000, pp. 25-50.

¹ «Nótula sobre o conceito de literatura Infantil», in Domingos Guimarães de Sá, *A Literatura Infantil em Portugal. Achegas para a sua história (Catálogo bibliográfico e discográfico)*, Braga, Editorial Franciscana, 1981, p. 13.

leitor potencialmente importante, com gostos e exigências específicos, que a literatura infantil irá procurar satisfazer, aproveitando o desenvolvimento da indústria editorial.

A afirmação histórica deste novo tipo de literatura ocorreu assim de modo condicionado, sendo notória a pressão da pedagogia e do mercado editorial. Essas circunstâncias não impediram que ela crescesse e viesse a obter um claro reconhecimento social, acompanhando a cada vez maior atenção consagrada universalmente à criança e à sua formação. No entanto, e tanto mais que se afirmou como uma *literatura para*, como uma literatura com um público específico, definido em termos etários, ficou condenada desde o início a um estatuto de marginalidade que a remeteu para a periferia do sistema semiótico literário.

Permitindo que a ênfase fosse colocada sobre o vector *infantil* em lugar do vector *literatura*, a literatura infantil sujeitou-se a condicionalismos de vária ordem, nomeadamente a necessidade de respeitar um conjunto – algo indefinido e variável – de características temáticas e estilísticas, colocando os seus autores perante factores motivadores nem sempre harmonizáveis, como sejam o moral, o didáctico, o estético, o escalonamento etário, num respeito geralmente mais passivo do que aquele que se verifica na literatura “tout court” pelas orientações pedagógicas, sócio-políticas, estéticas, de cada época. As consequências derivadas de um tal posicionamento podem ser particularmente negativas, como bem observaram Maria José Palo e Maria Rosa Oliveira²:

É aí que entram a Pedagogia, como meio de adequar o literário às fases do raciocínio infantil, e o livro, como mais um produto através do qual os valores sociais passam a ser veiculados, de modo a criar para a mente da criança hábitos associativos que aproximam as situações imaginárias vividas na ficção a conceitos, comportamentos e crenças desejados na vida prática, com base na

² *Literatura Infantil – Voz de criança*, São Paulo, Editora Ática, 1986, pp. 6-7.

verosimilhança que os vincula. O literário reduz-se a simples meio para atingir uma finalidade educativa extrínseca ao texto propriamente dito, reafirmando um conceito, já do séc. XVIII, de A. C. Baumgartner de que *literatura infantil é primeiramente um problema pedagógico e não literário*.

Com isso, esqueceu-se que a literatura infantil talvez não devesse ser mais que um conjunto de textos literários que proporcionam um espaço privilegiado de comunicação entre duas etapas da condição humana – a adulta e a infantil –, como propôs, sob forma interrogativa, António Torrado:

Ou será antes um modo problemático de comunicação (tentativa de comunicação) adulto-criança, onde o teatro, a poesia, a narrativa surgem como meios de recurso, expedientes sugestivos e subtis, para que a comunicação se estabeleça, e a cumplicidade, fertilizante para ambos os mundos, nasça, como num encontro imediato do 3.º grau? O que o adulto propõe, anuncia à criança, em prosa e verso, equivale-se à prática dos índios jivaros, quando dispunham, sob a mesma tenda, um velho e um recém-nascido, para que, dormindo ambos, os sonhos se cruzassem, ganhando o velho sonhos novos, obtendo a criança de uma vezada toda a sabedoria dos sonhos antigos?³.

Assim entendido, o texto da literatura infantil seria em quase tudo idêntico ao da literatura “tout court”, embora sem deixar de apresentar características próprias, resultantes sobretudo da tendência para o investimento na inteligência e na sensibilidade da criança. A questão da utilidade pedagógica será também colocada de um modo completamente outro, como defendem Maria José Palo e Maria Rosa Oliveira⁴:

³ «Literatura infanto-juvenil», in *Colóquio/Letras*, n.º 66, Março de 1982, p. 11.

⁴ *Op. cit.*, p. 14.

Privilegiar o uso poético da informação é também pôr em uso uma nova forma de pedagogia que mais aprende do que ensina, atenta a cada modulação que a leitura pode descobrir por entre o traçado do texto. Ensinar breve e fugaz que se concretiza no fluir e refluir do texto, sem pretensões de ter a palavra final, o sentido, a chave que soluciona o mistério. Mais do que falar e preencher, o texto ouve e silencia, para que a voz do seu parceiro, o leitor, possa ocupar espaços e ensinar também. Redescobre-se, então, o verdadeiro sentido de uma acção pedagógica que é mais do que ensinar o pouco que se sabe, estar de prontidão para aprender a vastidão daquilo que não se sabe. A arte literária é um dos caminhos para esse aprendizado.

2. Concepção aquiliniana de literatura infantil

São quatro as obras de Aquilino Ribeiro pertencentes à literatura infantil: *Romance da Raposa*, *Arca de Noé – III classe*, *O Livro de Marianinha* e *Peregrinação de Fernão Mendes Pinto – Aventuras extraordinárias de um português no Oriente*.

À primeira vista, poderá surpreender este interesse de Aquilino pela literatura infantil, mesmo levando em conta que se trata de um escritor polígrafo e que o tema da infância (e também da adolescência e da juventude) se encontra bem representado na sua obra, e não apenas nos dois admiráveis romances de 1948 que são *Cinco Réis de Gente* e *Uma Luz ao Longe*. Essa eventual surpresa dissipar-se-á, contudo, se atendermos ao facto de tal interesse não ter sido resultado de um motivo exterior ou de um plano pré-concebido e aplicado de forma sequenciada, mas antes de um gesto de amor traduzido em presentes literários oferecidos aos sucessivos rebentos que vão entrando a fazer parte da família do escritor.

Foi assim com *O Romance da Raposa*, publicado em 1924 e oferecido a Aníbal, o primeiro filho (nascido em 1914, do primeiro matrimónio do escritor, cele-

brado com Grete Tiedemann). Na dedicatória, o autor-pai apresenta a obra como uma pequena prenda deixada no sapatinho de Natal do filho e explica-lhe que as aventuras maravilhosas da Salta-Pocinhas lhe foram primeiro contadas, estando ele sentado no seu colo, acrescentando que a ideia de as escrever só terá surgido depois, aproveitando os seus silêncios e interrogações como importante colaboração.

Foi igualmente assim com *Arca de Noé – III classe*, publicado em 1936, e inspirado agora pelo segundo filho, Aquilino Ribeiro Machado (nascido em 1930 e resultante do segundo casamento do autor, celebrado com a filha de Bernardino Machado, D. Jerónima). O mesmo aconteceria ainda com *O Livro de Marianinha*, escrito em 1962 (mas publicado postumamente, em 1967) e dedicado à neta Mariana, filha do segundo descendente de Aquilino. Na dedicatória desta última obra está bem patente a consciência da proximidade do fim da vida, o que se converte em motivo de ternura ainda mais marcada, mas sem nada de melancólico, como se a obrinha – como passagem de testemunho de vida que pretendia ser – garantisse a serenidade integral:

Tenho esperança, Marianinha, que, algum dia, já eu longe do mundo, as leias e te façam sorrir. E, no ocaso como estou, consolo-me à ideia que nesse sorriso perpasse a vibração da *animula vagula blandula* do que fui, e se vai diluindo e afundando no golfo do tempo como as estrelinhas que abrem e fecham a pálpebra sonolenta na praia areada de uma noite de Verão.

A única excepção a este tipo de motivação de ordem afectiva é a adaptação da obra de Fernão Mendes Pinto, na medida em que foi realizada a pedido da editora Sá da Costa. Tal tarefa estava integrada num projecto de inegável interesse desenvolvido por essa editora a partir da década de '30: a adaptação – confiada, para além de Aquilino, a nomes indiscutíveis como António Sérgio, Jaime Cortesão,

João de Barros ou Marques Braga – de grandes obras da literatura universal, com o objectivo de «promover nos jovens e no povo o gosto pela cultura». Como teremos oportunidade de ver mais à frente, Aquilino respondeu a esse desafio com a mesma dedicação e empenho que colocou em todos os seus trabalhos, pelo que o resultado se mostra perfeitamente ao nível das três obras anteriormente referidas.

Ao contrário do que possa parecer, a referência à génese destas obras de Aquilino Ribeiro representa um dado importante, antes de mais pelo que nos diz da sua concepção pessoal de literatura infantil. Com efeito, o simples facto de sabermos que a fonte germinal de tais obras foi o seu amor de pai e de avô permite-nos compreender por antecipação que se trata de trabalhos realizados de forma sincera e digna, em perfeita sintonia com o homem e com o escritor aquilino. A simples presença quotidiana dos novos rebentos familiares constituiu, mais do que uma inspiração, um estímulo para que o autor empreendesse uma viagem ao fundo de si próprio e recuperasse as vivências e a sensibilidade do pequeno Amadeu de *Cinco Réis de Gente* que nunca deixou de ser, esse Amadeu que vivia em estado de permanente fascínio perante o inesgotável repertório de literatura oral da tia Custódia.

Vemos assim que esta participação de Aquilino Ribeiro na literatura infantil, longe de o ter impellido a qualquer tipo de cedência, representou antes um contributo para a afirmação da sua integridade, inclusivamente no plano familiar: segundo observou Óscar Lopes, o facto de ter escrito dois livros infantis para os filhos atesta que, «aos trinta e tal anos de idade, tinha assumido em plena autenticidade o seu próprio patriarcado familiar»⁵.

Tendo chamado a atenção para o que a génese das obras infantis de Aquilino Ribeiro revela da sua concepção de literatura infantil, tentemos agora pormenorizar

⁵ «Um lugar de nome Aquilino», in *Colóquio/Letras*, n.º 85, Maio de 1985, p. 12. (Este artigo seria depois retomado numa colectânea de ensaios do autor: *Cifras do Tempo*, Lisboa, Editorial Caminho, 1990.)

este aspecto. Para isso, comecemos por examinar as reflexões que o próprio Aquilino deixou expressas nos prefácios que acompanham essas obras e nas entrevistas que concedeu a propósito.

Os dados mais importantes aparecem-nos logo na dedicatória do *Romance da Raposa*, que na verdade funciona mais como um prefácio programático. Um dos primeiros pontos que aí deve ser tido em conta tem a ver com o facto de o autor recusar ironicamente a valorização de objectivos estritamente moralizantes e apresentar a alegria e o divertimento como seus principais fítos:

Aí fica, meu homem, no teu sapatinho de Natal, esta pequena prenda. Aceita-a com os meus beijos de pai, que ao Menino Jesus vou pedir perdão do pecado, pois que a raposa é matreira, embusteira, ratoneira, e ele apenas costuma brincar com pombas brancas e um branco e inocente cordeirinho⁶.

Ainda na dedicatória dessa obra, Aquilino define outros aspectos importantes da orientação dos seus textos de literatura infantil: recusando um determinado tipo de maravilhoso – o de fadas e duendes, bons gigantes e princesinhas – devido ao que considera ser o seu afastamento da realidade terrena (opinião discutível, mas que está em sintonia com o perfil ideológico do autor globalmente considerado), opta pelo mundo da natureza, e em particular pelo mundo da natureza animal. E fá-lo numa linha que pretende submetida às leis da ciência natural, embora com um grau de maleabilidade que permita recuperar a tradição da fábula. Esta opção seria ainda clarificada numa passagem da entrevista realizada por Lília da Fonseca (incluída na «Marginália» do *Romance da Raposa*): «Perguntamo-nos se a criança tem necessidade de evasão como as criaturas de idade e batidas pelo uniforme pesadume das coisas. Por minha parte quero crer que o mundo gravita em sonho e

⁶ *Romance da Raposa*, Lisboa, Bertrand, 1987, p. 8. Todas as citações da obra serão feitas a partir desta edição, pelo que o número das páginas será directamente indicado no texto.

mistério. Cada partícula da vida encerra um conto de fadas. Não é preciso inventá-las» (pp. 174-175). O objectivo dessa escolha da natureza surge também explicitado na dedicatória da obra: «dei-lhes voz [aos animais] para melhor manifestarem o que são, e nunca para com eles aprendermos a distinguir bem e mal, aparências ou estados, pouco importa, atribuídos exclusivamente ao rei dos animais, como nos jactamos de ser» (p. 8).

Outros elementos que completam a posição do autor perante a literatura infantil estão contidos nas duas entrevistas que integram a «Marginália» da primeira obra e ainda no prefácio e numa espécie de posfácio de *Arca de Noé – III classe*. Das declarações aí feitas fica-nos a ideia de estarmos perante um autor que não escreveu de forma intuitiva, mas antes em obediência a um plano de trabalho pensado em pormenor, até porque levando em conta as características do receptor privilegiado das suas histórias. Na espécie de posfácio de *Arca de Noé*, Aquilino declara que as narrativas que a integram, tendo embora sido escritas especialmente para as crianças, também podem ser lidas por adultos, assim quebrando a falsa barreira que separa a literatura infantil da outra:

Foi preocupação do autor não enjeitar nenhum dos seus leitores, prendendo-os pelo pitoresco, a linguagem simples mas portuguesa de lei, a interpretação lírica e dramática da vida animal. Da mesma maneira que o *Romance da Raposa*, esta obrinha pretende divertir uns e interessar outros. E o objectivo não nos pareceu impossível de atingir. Há planos em que, a despeito das distâncias, grandes e pequenos se encontram. E um deles é este dum mundo primitivo e descuidado em que cada bicho representa o papel que lhe está a carácter ou é próprio, fala a nossa língua, reveste a figuração que lhe empresta o espírito de acordo com os hábitos e tendências que observamos neles. É guinhol, sim, mas com boa lógica humana. Os actores, sejam eles quais forem, não se movem por

arbitrários cordéis. Nisto nos apartamos de mestre Esopo, de veneranda memória, e dos contistas da velha escola⁷.

Apesar disso, não deixaria de reconhecer, noutra ocasião, que tinha algumas preocupações especiais quando escrevia para crianças, quer ao nível das finalidades:

Não tenho uma finalidade objectiva, restrita, visto que o escopo é múltiplo. Mas, em suma, procurei recriar a criança, educando-a moral e socialmente, sem lhe meter nas mãos os horríveis compêndios de tais disciplinas. Suponho que escrever para as crianças é uma pequena arte, bafejada por um Espírito Santo, pequeno e zombeteiro, que não será benéfico para toda a gente... nem por ventura para mim⁸,

quer ao nível das ideias e do vocabulário:

Sim, tenho a preocupação da idade, e com isso a das ideias, e em grau imediatamente inferior a preocupação do vocabulário. Se escrevêssemos apenas com as palavras que a criança emprega e de que sabe o significado, medíocre seria o nosso modo de expressão. A leitura de uma página é um aprendizado. A criança vai-se recreando e aprendendo⁹.

Numa reflexão deste tipo, não poderia faltar uma referência à questão da moralidade, que Aquilino – com uma certa dose de humor relativista – considera dever ser traduzida com arte:

⁷ *Arca de Noé – III classe*, Lisboa, Bertrand, 1989, p. 157. As restantes citações da obra serão feitas a partir desta edição, pelo que o número das páginas será directamente indicado no texto.

⁸ *Romance da Raposa*, ed. cit., pp. 171-172.

⁹ *Ibid.*, p. 170.

Além da censura ao léxico, há que aplicá-la neste género de literatura ao espírito do que se escreve. Impôs-se acima de tudo ser humano, lógico, formador de consciência sem o dar a perceber. A liçãozinha de moral tem sempre cabimento, mas com discreta parcimónia. Conta António Sérgio que numa *nursery* certa pintura representava os cristãos devorados pelas feras.

– Coitado daquele leãozinho que não tem um cristão para comer – exclamou um petiz ao notar que uma das feras se mostrava alheia ao banquete¹⁰.

Creemos que com estes dados complementares que acabam de ser especificados ficou clara a concepção aquiliniana de literatura infantil, que em boa medida explica a excelência do trabalho realizado por Aquilino nesse domínio e – numa prova adicional da autenticidade desses textos – a sua perfeita sintonia com o conjunto da obra do autor.

O dado mais saliente da ligação das obras *infantis* à restante produção literária tem a ver com aquela que parece ser a característica mais importante de toda a obra de Aquilino e que faz dele – segundo Óscar Lopes tem mostrado numa série de decisivos artigos que nos últimos anos lhe tem dedicado – uma caso raro e quase único no panorama global da literatura portuguesa: a alegria exuberante de viver, assim caracterizada pelo ensaísta referido:

A alegria em estado puro e ainda por cima bem consciente de si, a perfeita reconciliação com a natureza de que nascemos ou da natureza que conosco se descobre e refaz, ou seja, aquilo a que se chama o naturalismo do Renascimento, ou o aspecto por assim dizer *solar* (e não lunar ou sombrio) do naturalismo do séc. XIX, o próprio saborear da vitalidade humana a contas com as

¹⁰ Estas palavras aparecem incluídas no posfácio de *Arca de Noé – III classe*, ed. cit., pp. 164-165.

misérias e prepotências do mundo, tal como se espelha na novela picaresca espanhola, pode dizer-se que tudo isso irrompeu em força, e subitamente, nas letras portuguesas com Aquilino Ribeiro, e com uma exuberância ou diversidade de manifestações que contrasta com a raridade dos hossanas portugueses ao Sol, com o coro quase geral dos poetas da lua e da sombra, salvas poucas e pouco variegadas excepções em que, ao tempo de Aquilino, uma geração antes e outra geração depois, eu destacarei Cesário Verde, Almada-Negreiros e Miguel Tor-
ga¹¹.

3. As obras *infantis* de Aquilino Ribeiro

3.1. O *Romance da Raposa*

Nesta primeira obra, estão bem patentes alguns dos elementos básicos do universo aquiliniano, a começar pela tal alegria de viver de que falávamos há pouco. Escolhendo para pano de fundo da obra o mundo da natureza e da vida animal, Aquilino encara-o sob o ponto de vista do tema básico da manha pícara, encarnada numa personagem que vê a vida em risco permanente, mas que nem por isso, nem apesar de se saber condenada à velhice e à morte, deixa de manifestar uma exuberância vital, sobretudo nos momentos em que as suas acções manhosas são coroadas de êxito. Esse aspecto, juntamente com o saudável humor e a musicalidade que dominam o texto, é responsável pela excelência desta obra-prima e pelo sucesso que ininterruptamente ela tem alcançado.

A riqueza do texto também decorre do subtil jogo intertextual que nele é possível observar. Na verdade, Aquilino Ribeiro seleccionou com gosto e mestria

¹¹ Óscar Lopes, *op. cit.*, p. 8.

alguns elementos do vasto acervo da tradição literária – culta e popular – que interessavam ao seu projecto.

Antes de mais, é relativamente óbvio que o autor colheu, recriando-os, ingredientes da tradição fabulística mais directamente vinculada à literatura canonizada (sobretudo Esopo, Fedro e La Fontaine), sem contudo enveredar pelo caminho da fábula propriamente dita. Por outro lado, Aquilino serviu-se de elementos provenientes da literatura oral, designadamente dos contos de manhas. Além disso, é possível ainda observar que a linguagem do texto revela uma inspiração difusa relativamente a uma vasta gama de recursos encontrados em algumas das formas versificadas que integram esse domínio da literatura.

Passando a um comentário mais próximo da obra, comecemos por considerar a personagem da Salta-Pocinhas, que funciona como o seu principal suporte, na medida em que ocupa a posição do herói. A própria divisão do texto obedece a uma estruturação condicionada pelo crescimento e amadurecimento da raposa, que é a única personagem considerada em evolução: a uma primeira parte intitulada «A Raposinha», sucede-se uma outra com o título «A Comadre». Apesar das transformações porque vai passando ao longo de cada uma dessas etapas, a protagonista mantém o seu perfil básico, sendo a diegese integralmente preenchida pelas inúmeras acções de manha que ela vai pondo em prática. Para compreendermos melhor esta personagem, convém prestar atenção a dois aspectos do seu perfil ardiloso: o modo como surge nela o carácter pícaro e o sentido em que é praticada a manha que a caracteriza.

Quanto ao primeiro, o que acontece no *Romance da Raposa* é semelhante ao que se passa no clássico precursor da literatura picaresca, o *Lazarillo de Tormes*. Com efeito, observa-se neste último que o pícaro nasce a partir do momento em que se vê forçado a sair de casa, atirado para um mundo difícil e cruel, numa idade em que carecia ainda de um ambiente familiar protector que nunca teve. Quando esse momento chega, recebe da mãe, para além de vãs palavras de circunstância,

um único e decisivo conselho: o de se valer por si próprio. Logo aí fica definido, pelas próprias condições em que nasce, o carácter mais saliente do pícaro: o egoísmo vitalista e a necessidade de aprender a viver e a tirar proveito da hipocrisia e da velhacaria, elementos reguladores da vida em sociedade, a que acaba por associar-se um indisfarçável cinismo. Na obra de Aquilino Ribeiro ocorre algo equivalente: atingindo a idade de dezoito meses, a raposinha – considerada preguiçosa pelos pais – é forçada a seguir o exemplo dos irmãos e a abandonar o conforto do lar. Apelando inclusivamente para o facto de já estarem velhos e de mal conseguirem assegurar o seu próprio sustento, os pais adoptam uma posição de força, ao mesmo tempo que procuram inculcar-lhe a única lição de vida que têm para oferecer-lhe: cada um tem de trilhar o seu próprio caminho, usando da sagacidade como arma decisiva. Esta lição é sublinhada por intermédio de frases sentenciosas e até por um provérbio:

– «Salta-Pocinhas, minha filha, tens de procurar outro ofício. Comer e dormir, dormir e comer também eu queria. Olé! Se ainda o não sabes, fica sabendo: *quem não trabuca não manduca*» (p. 14);

– «Quem houver de levar a vidinha segundo as regras do amor ao pêlo precisa de lume no olho» (p. 15);

– «*Ralé!* – exclama de lá o velho raposo. – O que se precisa é *ralé*, o mais são histórias» (p. 17).

Passemos agora ao segundo aspecto, respeitante ao sentido da manha usada pela raposinha, a quem o nome de Salta-Pocinhas se ajusta de modo perfeito. Para isso, convém notar que as suas acções arditas, apesar de muito variadas, estão ligadas por uma unidade clara: a necessidade de assegurar a sobrevivência diária da maneira mais fácil e menos perigosa possível. Ora, levando em linha de conta este dado, podemos destacar dessas acções um conjunto perfeitamente individualizado

– o das acções dirigidas contra o lobo. Este destaque apoia-se em razões perfeitamente objectivas: em primeiro lugar, e ao contrário das outras, o lobo é uma vítima repetida e continuada da raposa, sendo a única personagem que se mantém em cena até ao final; em segundo lugar, as acções que esta empreende contra ele, ainda que determinadas em última análise pela fome, aparecem rodeadas de uma dose de perigo que não é habitual, e – pelo menos a partir de determinada altura – apresentam-se marcadamente personalizadas, tendo quase sempre subjacente um propósito de ridicularização. Por se tratar de razões importantes, detenhamo-nos um pouco neste aspecto.

É certo que a inimizade da raposa e do lobo é tradicional, como o atestam numerosas fábulas e contos populares, de que aliás Aquilino aproveitou alguns elementos. Não obstante, a caracterização que do lobo nos é apresentada na obra obriga-nos a encarar o problema de modo diferente. O nome «D. Brutamontes» não deixa lugar para dúvidas: trata-se, com efeito, de uma personagem bruta e alarve. Convertido em vizo-rei das selvas e penedias da Beira Alta, afirma-se como uma personalidade tirana e sanguinária.

Tendo em conta esta caracterização do lobo, poderíamos concluir que a sua presença na obra serve sobretudo para realçar, por contraste, a esperteza e finura da Salta-Pocinhas, para além de constituir um recurso suplementar de comicidade. No entanto, e embora isso não deixe de ser verdade, as cenas em que intervêm essas duas personagens caracterizam-se por um tipo de cómico diferente: trata-se de um cómico mais violento, mais cru, até porque cumprindo uma finalidade mais directamente satírica. Por outro lado, o lobo constitui um “espaço” privilegiado para o autor deixar transparecer determinadas marcas ideológicas e idiossincráticas.

A primeira cena em que as duas personagens principais se encontram exemplifica muito bem aquilo que acaba de ser dito. Nela encontramos uma raposinha ainda inexperiente na arte de sobreviver que se vê obrigada a apelar, debalde, à caridade dos outros animais. A recusa mais humilhante provém do teixugo D. Sala-

murdo, cortesão e fiel vassalo de D. Brutamontes, a quem resolve queixar-se dos importunos causados pelos insistentes pedidos da Salta-Pocinhas. Para além daquilo que a própria intriga já traduz, Aquilino não deixa passar a oportunidade para, através de pormenores, acentuar a não muito velada crítica a uma organização social apoiada na força, na prepotência, na hipocrisia e na vassalagem. Atente-se num comentário feito pelo teixugo:

Chegou-se a uma época, com seiscentos moscardos! em que a gente já nem segura está na sua casinha. Vem o mariola e enxovalha-nos, vem o ladrão e rouba-nos. Não há ordem, não há nada! (pp. 31-32).

Note-se também que o teixugo, ao pôr-se a caminho, leva consigo «peita com que ganhar as boas graças do vizo-rei» (p. 33). Observe-se ainda o aspecto da habitação de D. Brutamontes:

Ficava o Paço num barrocal, entre penedos, penedos tão grandes, tão feios e tão a cavalo uns nos outros, que nem no céu nuvens de trovoada. À força de voltas e reviravoltas, sempre arriba e mais arriba, sempre puxando à perna, custaria bater lá direito, mas D. Salamurdo, que era cortesão, conhecia aqueles caminhos de olhos fechados (p. 33).

Estas observações são também confirmadas na cena correspondente à audiência – que obedece a todas as regras protocolares (incluindo salamaleques e beija-mão) –, no decurso da qual temos oportunidade de assistir a um delicioso diálogo exemplificativo da subtileza do discurso cortesão.

No desenrolar da cena, vemos a pequena raposa – agora duplamente ameaçada (pela fome que se prolongava há três dias e pela previsível punição) – insinuar-se manhosamente junto do vizo-rei, apresentando-se como curandeira habilitada a

resolver a sua arrelhiadora dor de dentes: bastaria colocar sobre a parte dorida a pele ainda quente de um teixugo. Como seria de esperar, o lobo não hesita em fazer «despir da roupa que traz vestida o meu nunca assaz chorado servidor» (p. 41), o que permite à protagonista solucionar os seus dois problemas mais imediatos: livrar-se do inimigo e saciar a fome, dado que aproveita a ausência do lobo para se servir dos muitos e bons mantimentos que ele tinha armazenados. A crueldade desta solução, que surge atenuada pelo humor que domina toda a obra, só se explica pela finalidade crítica que domina a cena, que aliás não termina aqui. Com efeito, ao aperceber-se finalmente do logro, o lobo irá procurar vingar-se, condenando à morte a raposinha. Recorrendo à paródia, Aquilino apresenta assim a sentença fatal:

Nós, D. Brutamontes, lobo vizo-rei das selvas da Beira Alta, por mercê de D. Leão, imperador do Soldão e terras do Preste João, da Libéria e Nigéria, montes e desertos da Arábia, Pérsia, de aquém e de além-mar em África, julgamos e fazemos saber que a raposa Salta-Pocinhas se tornou ré de fraude e graves ofensas para com nossa augusta senhoria e de morte na pessoa do teixugo D. Salamurdo, nosso muito amado e digno conselheiro. E para que tão horrível crime tenha o mais pronto e severo castigo, determinamos que lhe seja movida guerra em todo o território do nosso mando, havendo nós por bem recompensar com um carneiro de arroba, dois chibatos, ou vitelo a desmamar, e ainda carta de moço-fidalgo, aquele ou aqueles dos nossos vassalos que nos apresentem morta ou viva a sobredita malvada.

Paços do Vizo-rei, etc., etc. (p. 46).

Sem de resto se preocupar grandemente, a protagonista permanecerá ilesa, tanto mais que a opinião do urso sábio Mariana – o mesmo que, em 1948, aparecerá em *Cinco Réis de Gente*, suscitando a comoção do pequeno Amadeu perante as condições a que era submetido pela família de saltimbancos a quem pertencia –

desconcerta os restantes bichos: reconhecendo embora que a Salta-Pocinhas fora trapaceira e lambisqueira, mostra a todos que fora o lobo, «que tem mais de bruto que de astuto», o assassino do teixugo.

O lobo não acalma porém a sua fúria, e tenta todos os meios para se vingar de quem o ridicularizara: chega a fazer-se de morto, aproveita por duas vezes uma situação de seca durante a qual todos os animais tinham de recorrer à única fonte que continuava a jorrar água, mas a sua inimiga, dando provas de inteligência superior e de grande temeridade, consegue sempre desvencilhar-se das dificuldades, não perdendo nunca a oportunidade para, no final, ridicularizar mordazmente o feroz vizo-rei. O resultado imediato desta série inicial de actuações da Salta-Pocinhas será o destronar do vizo-rei por parte dos outros animais e a proclamação da república, a que se seguirá o estabelecimento de relações amistosas entre os dois contendores. Contudo, a situação acabará por durar pouco, pois a raposa irá sucessivamente logrando e metendo a ridículo o símbolo da força.

Face aos elementos apresentados, a conclusão a tirar é relativamente óbvia: as cenas em que intervêm a raposa e o lobo servem para concretizar a faceta crítica e satírica do pícaro, que aparece assim como uma seta apontada à prepotência e à hipocrisia, traduzindo deste modo sinais da cosmovisão aquiliniana. Aliás, no momento em que revela o disfarce a que se vira obrigada a recorrer para combater a sede por altura da primeira seca, a raposa diz isso mesmo de forma clara: «Vossa Mercê é vizo-rei, três vezes vizo-rei: pela força, pela bruteza, pela estupidez! mas vizo-rei dos asnos, ó sendeiríssimo senhor!» (p. 56).

Não vamos cair no exagero de afirmar que Aquilino condena nesta obra o regime monárquico, contrapondo-lhe o republicano, pois os elementos circunstanciais que poderiam permitir uma tal identificação não passam de imagens destinadas a traduzir modos de vida em sociedade. Essa ideia pode ser vista nas palavras que o «bicho-palheiro» (a raposa disfarçada) dirige ao lobo: «Quando nasci a dinastia reinante não era a que um seu augusto avô tão venturosamente

iniciou, mas a dos ursos. Sou desse tempo... em que não havia armas de fogo, e os bichos dançavam a galharda, na clareira dos bosques, ao luar» (p. 54). No fundo, e assumindo-se de certa forma como porta-voz do autor, a raposa – que em vários momentos dá provas de uma natureza sensível – exprime nessas palavras o desejo de recuperação de um destino harmoniosamente comum localizado num Éden que não fosse um jardim constantemente batido de tormentas.

Para concluir esta linha de raciocínio, importa deixar claro que as cenas que foram objecto de discussão não são os únicos momentos em que podemos surpreender sinais mais nítidos da idiosincrasia do autor. Com efeito, também é possível recolher ao longo da obra marcas claras daquilo a que poderíamos chamar uma mensagem ecológica, caracterizada pela crítica à intervenção humana na natureza. A prová-lo, encontramos, por um lado, passagens deste género:

Ora, um bicho de vista penetrante, ao qual saem das orelhas pincéis de barbear, subira acima de um penedinho. Era o lince, nomeado também lobocerval, animal que, de batido e perseguido, caçado e fuzilado, vai rareando nos bosques (p. 45);

Depois, correu a uma horta – para manter a qual, tenra e viçosa, um burro de olhos tapados puxava à nora de manhã até sol-pôr (p. 60).

Por outro, temos as passagens e as cenas relacionadas com o «bicho-homem». A mais dramática é aquela em que a raposa, agora transformada em mãe e viúva (o marido ficara preso numa ratoeira armada por mão humana), se vê completamente encurralada na toca com as crias:

Naquele dia de Primavera, já noitinha, o bicho-homem veio e emparedou a raposa com os filhos. Emparedou-os tapando muito bem tapadas com pedras e torrões todas as saídas da cova, e armando a ratoeira à entrada principal (p. 101).

O narrador capta admiravelmente os momentos de prolongada tensão (o cativo dura seis noites) provocados pela privação da liberdade, que logo nos primeiros instantes adquire para a protagonista um sentido especial, fazendo-a desenvolver uma consciência mais aguda e sensível dos prazeres naturais:

Pela galeria dentro, até ela, escorria um arzinho de luz, que o céu estava estrelado como o chapéu dos espantalhos nos milharais. E com esse arzinho vinham os bons perfumes de Maio, a macela e a giesta a florir a cada canto, os pinheiros a cheirar a seiva nova, as ervas todas a reverdecer, como se o sol daqueles dias fosse esplêndida e mansíssima ave, ocupada em chocar o grande ovo da Terra (p. 101).

Animada porventura por esse «arzinho de luz», a raposa conseguirá ultrapassar mais esta dificuldade, recorrendo inevitavelmente ao ardid, que desta feita tem como vítima o desconfiado e ambicioso gato bravo.

Aquilo a que chamámos a mensagem ecológica da obra tem o seu ponto de apoio mais forte nas relações que opõem directamente a raposa ao bicho-homem. Por três vezes a raposa leva a melhor sobre este, afirmando-se assim vencedora do combate entre a natureza que o homem insiste em dominar e a civilização. Assumem por isso grande importância – a importância de uma verdadeira lição de vida – as definições lapidares do homem e do cão que a Salta-Pocinhas, transformada nessa altura em mestra de raposinhos, fornece aos seus alunos:

– O homem é aquele bicho de duas pernas que parece que não tem medo de nada e tem medo de tudo, que quer saber tudo e não sabe nada, e por isso é mau,

cruel e caprichoso. Inferior a nós na corrida, no faro e no ardil, inventou para nos combater as armas de fogo, as ratoeiras de ferro e os cães ensinados (pp. 149-150);

– Os cães – a alguns classificam de sabujos e rafeiros – são para nós, seres livres, os bichos mais justamente odiados do Universo. Sem eles, o homem era um cego à nossa beira, a tocar berimbau. Sem eles, a terra ficava o paraíso dos raposos; dançávamos nas capoeiras e em paz trincaríamos os ossos dos anhos novos. São escravos do homem; o dono bate-lhes, e lambem a mão que os fere; o dono corre-os à pedra, e vão, humildes, no rasto dele. Não há maiores feras para quem não seja o amo (p. 150).

Para terminar esta reflexão sobre o *Romance da Raposa*, gostaríamos ainda de chamar rapidamente a atenção para uma das suas facetas mais justamente apreciadas: a linguagem, convertida em autêntico brinquedo poético. O aspecto mais saliente dessa faceta é o homeoteleuto, não só porque se trata de um recurso usado a cada passo e com funções muito diversificadas, mas também porque provoca efeitos musicais que não passam despercebidos nem ao leitor menos atento. Vejamos então algumas das suas modalidades.

Começando pelas mais simples, temos o homeoteleuto aplicado aos nomes próprios, como acontece em «teixugo Salamurdo». Pode ser também aplicado à caracterização de personagens, resultando daí curiosos efeitos humorísticos: «raposeta, pintalegreta, senhora de muita treta» (p. 78); «raposeta matreira, fagueira, lambisqueira» (p. 13); «lá vinha sua mãe pigarça, colo de garça; seu pai morzelo, altura de castelo» (p. 80); «percorreu o covil com o olho lampeiro e perdigueiro de bom engenheiro» (p. 104). Há casos em que o homeoteleuto serve para ritmar uma enumeração, que fica assim próxima da lengalenga: «A fuinha bateu sobre ele o fandango e dois passos de tango; o toirão deu-lhe beliscão de criar lesão; o gato bravo espetou-lhe um cravo» (p. 63). Noutros casos, sublinha o dinamismo ou a intensidade de uma acção: «Durante quatro dias e quatro noites

cavou, rapou, furou. Tomada de desânimo, muitas vezes gemeu, ganiu, latiu» (pp. 104-105). Há também situações em que o homeoteleuto reforça a expressividade do discurso figurado: «Não tardou muito que chegasse o gato bravo, olhos a arder, bigode picado à sovela, com toda a sua cautela» (p. 111); «peixinhos delicados e sarapintados, com farda mais imponente que a dum tenente» (p. 59).

Mas nem só do homeoteleuto se alimenta a extraordinária vitalidade da linguagem desta obra. Entre outros recursos, merecem uma referência especial as metáforas e imagens que descrevem a pele dos animais. Vejamos alguns exemplos: «avistou a fuinha debruçada da logra dum velho castanheiro – seu solar – toda casquilha, casaco castanho, blusa branca, luvas escuras de camurça, com pesponto amarelo» (p. 20); «lá estava o manganão [o teixugo] no jaquetão cor de café, topete e peitinhos alvos de neve» (p. 29); «a fuinha com gravatinha de neve e rabo em espanjador» (p. 44); «lá estavam dois olhos muito vivos, muito grandes, fitos para ela, dois olhos pregados no monte de flanela que é o corpo encolhido duma lebre» (p. 113).

Outros momentos privilegiados de actualização do discurso figurado são as passagens de pendor descritivo, em particular as que tomam por objecto partes do dia ou as condições meteorológicas. Vejamos apenas um exemplo, correspondente à abertura do capítulo II da primeira parte da obra – um exemplo de resto notável pela convergência de sensações, pela expressividade e delicada ternura dos diminutivos, pela beleza da imagem e por todas as outras figuras facilmente identificáveis:

Tilintava a chuva nas folhas das árvores, uma chuva miudinha, branquinha, dando ideia de farinha peneirada pela Lua, que ora aparecia deslavada por cima dos altos pinheiros, ora desaparecia carrancuda detrás das nuvens a galope. Ainda cheirava ao mosto dos lagares e já se sentia o inverno no seu cavalinho manco e branco a tropeçar (p. 27).

3.2. Arca de Noé – III classe

A síntese desta obra está de certa forma contida na espécie de prefácio que a sua edição inclui, na qual o autor explica o título algo enigmático: *Arca de Noé – III classe* refere-se à terceira e última divisão da célebre arca, na qual «é ponto de fé que embarcou a bicharada plebeia que aceitou Noé como amo, a saber: o burro, o cavalo, o elefante, a girafa, o macaco, o cão, o gato, o porco, a vaca, o coelho, a cabra, o galo, ralos, grilos, o compadre José Barnabé Pé de Jacaré e sua consorte Feliciano Luciana» (p. 8).

Com efeito, trata-se de um conjunto de seis histórias em que todos esses animais tomam parte, por vezes associados a plantas da horta (como acontece na primeira, intitulada «Mestre Grilo cantava e a Giganta dormia»). Geralmente de estrutura simples, a intriga constitui uma oportunidade para o retrato vivo e atento da vida animal. A vasta gama de bichos surge-nos nas situações mais diversas: em diálogo perante o inusitado crescimento de uma abóbora que ameaçava destruir a habitação de Mestre Grilo (primeira história); no seio de uma companhia de saltimbancos em que os desentendimentos entre um elefante e um macaco que gostava de pregar partidas são quase constantes («História do macaco trocista e do elefante que não era para graças», em que voltamos a encontrar o urso Mariana); em franco conflito («História do Coelhoinho Pardinho que ficou sem rabo», que procura explicar de forma imaginosa e divertida o facto de os coelhos não terem rabo); ou ainda reunindo os seus esforços para recuperarem um tesouro («História de Joli, cão francês, que boa caçada fez»). As duas restantes histórias serão consideradas à parte pelo facto de terem particularidades que as distinguem claramente das anteriores.

Tratando-se embora de textos muito simples, encontram-se nesta obra muitos dos recursos expressivos que tivemos oportunidade de observar no *Romance da Raposa*. Assim, temos o homeoteleuto originando epítetos humorísticos com que os animais se brindam mutuamente: «Patudo, orelhudo, nada lãzudo, tromba de canudo, andas ou fazes que andas?» (p. 32); «Girafa, gargalo de garrafa, mastro de cocanha, pernas de aranha!!!» (p. 42); «Elefante, bargante, besta importante!» (p. 42); «*Coelhinho pintalegrete, / Nem rabo nem galhardete*» (p. 70). Temos também um ou outro exemplo de curiosas metáforas colocadas ao serviço da descrição de uma característica física dos animais: «[os coelhos] marchavam atrás dele, animosamente, sem fazer contudo o mais pequeno rumor, o que pouco lhes custava dispondo como dispunham de solas silenciosas nos pés» (p. 54); ou comparações ainda mais surpreendentes pela sua originalidade e exactidão: «Os oh! e os ah! rebentavam como rolhas de champanhe nas bocas abertas» (p. 132). Merece igualmente destaque a simplicidade encantadora de algumas descrições:

Era uma abóbora menina, muito redondinha, que saíra de uma flor tão grande e tão linda que de longe parecia pela forma um cálice de oiro, o cálice por onde os senhores bispos costumam dizer missa, e pelo brilho estrela caída do céu. Atraídas pela cor viva e o perfume, que era brando mas suave, zumbiam-lhe as abelhas em volta e um grilinho viera com a caixa de música às costas acolher-se à sua sombra e ali fizera a lura (p. 11).

Outro aspecto com interesse tem a ver com a tentativa de imprimir à narração um tom oralizante, o que por vezes é conseguido com grande mestria:

O meritório e guapo burrico tinha, porém, um defeito, um enorme defeito. Não era teimoso como um burro, o que estava na ordem natural das coisas, nem como dois burros, nem ainda como dez, mas como cem burros a um tempo.

Quando porfiasse meter por determinado caminho não havia vozes, ralhos, arrocho que fossem capazes de o fazer desistir do seu burrinal intento (p. 129).

Numa nova confirmação de que Aquilino não mudava de personalidade quando escrevia preferencialmente para as crianças, encontramos na «História de Joli» referências ao lado menos risonho da realidade, em que animais e homem surgem irmanados como vítimas de um destino mofino de mão humana. A sóbria beleza expressiva não prejudica o realismo desta passagem:

Quem primeiro encontrou foi uma vaca, uma vaca triste e invejosa, uma das sete vacas magras do Egipto, que espontava as ervas murchas dos caminhos e cismava tão atribuladamente na sua pouca sorte que até os olhos lhe fumegavam fel. Fosse pelos trabalhos que a burrinha de Nossa Senhora padecera ao fugir ao rei Herodes, as outras andavam nédias e gordas, só ela se via na espinha, mirrada, sem leite para o querido vitelinho que parecia mesmo ougado das bruxas. Coitado, nascera em mau presépio, o presépio daquele lavrador, tão mofino como ele, que, para pagar as contribuições, ano a ano se fora desfazendo dos bons prados e agora pouco mais tinha de seu que as sombras dos caminhos (p. 76).

Mas é nas duas últimas histórias que as marcas da idiossincrasia aquilíniana mais se intensificam, num ambiente de sátira divertida. Na «História do burro com rabo de légua e meia», vemos um burro percorrendo o país sujeito às mais imaginosas formas de exploração da sua estranha anomalia, para proveito do seu dono, que acaba convertido em burguês, sendo visto «pela Baixa, pelo Chiado, de charuto nos dentes, bengala na mão enluvada, sinal de quem goza os rendimentos» (p. 155). Tudo começara com a teimosia do burro em comer as ervas mais verdejantes que cresciam à beira da água, acabando por ficar atolado num terreno pantanoso; para o tirar de lá, foi necessário puxar-lhe pela cauda, que cresceu de

forma desmesurada. A partir daí a sua triste sina não pára de agravar-se: é contratado para tirar água de um poço; vê a sua cauda ser usada pelos miúdos como tapete rolante; é exibido como atracção de feira; é usado como mostruário de cautelas de lotaria; é requisitado pelos serviços de obras públicas para medir uma estrada; e acaba os seus dias como força motriz de um elevador público de Lisboa. A intenção crítica não está apenas no relato de toda esta gama de situações de exploração “nonsensicais”, que levam o burro a exclamar, desalentado: «Não basta a desgraça de ser burro, ainda tenho de fazer de burro de mim próprio, Criador?!» (p. 148). Com efeito, a figura do burro é também aproveitada com finalidades mais directamente satíricas, visíveis na situação inicial, em que os homens mais doutos procuram explicar o fenómeno do desenvolvimento anormal da sua cauda, bem como nos inúmeros casos em que o burro resolve problemas a que a técnica humana não consegue dar resposta eficaz.

A outra história, intitulada «O filho da Felícia ou a inocência recompensada», também se destaca das restantes, desde logo por ter apenas personagens humanas, ainda que nela surjam referências a vários animais. Pelo facto de conter muitos motivos de interesse, vamos considerá-la com algum cuidado.

Conforme a simples leitura do conto no-lo revela de imediato, estamos perante um exemplar daquilo que José Leite de Vasconcelos¹² definiu como o ciclo «Pedro das Malas-Artes». Na verdade, o protagonista é um tolo muito próximo da imagem mais generalizada desse Pedro. Além disso, encontram-se no conto de Aquilino alguns dos motivos mais comuns do ciclo temático em causa, como a venda na feira, a exigência de pagamento de uma mercadoria feita perante um santo, a cena das moscas, determinadas formas de cómico de linguagem. Apesar disso, quer a figura de Pedro, quer os motivos referidos, surgem significativamente alterados,

¹² *Contos Populares e Lendas*, vol. II, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1966.

ganhando o texto de Aquilino um sentido novo, que vai bastante além da mera facécia que caracteriza todos os contos populares deste ciclo.

O título, marcado por uma falsa disjuntiva e tendo subjacente um jogo de palavras entre o nome próprio e o substantivo abstracto – facto que será aproveitado depois para uma ligeira cena de cómico de linguagem – funciona de certa forma como um logro. Na verdade, ao contrário do que ele parece indicar, o texto não chega a ter características marcadamente moralistas, nem se afirma como um mero elogio da inocência. Apesar de Pedro se identificar globalmente com a figura do tolo dos contos tradicionais, verifica-se que, um pouco graças ao acaso, ele consegue sair de todas as situações embaraçosas em que se vê envolvido. Por outro lado, ao contrário do que acontece no conto popular, ele não suscita verdadeiramente nem o riso nem a compaixão dos que o rodeiam (a não ser em momentos precisos e isolados), tanto mais que consegue levar uma vida relativamente normal, resolve (ou vê resolvidos) os seus problemas quotidianos e acaba por enriquecer e casar. O seu êxito faz com que o ridículo das situações embaraçosas recaia, não sobre ele, mas sobre aqueles que com ele contracenam, resultando daí um certo elogio do irracional – não no que ele tem de inocente (como já dissemos, o título é equívoco, traduzindo essencialmente a interpretação da mãe de Pedro), mas no que ele tem de picaresco. No fundo, essa figura do tolo cumpre funções análogas às do parvo vicentino, por exemplo.

A título exemplificativo, repare-se nas cenas iniciais, que traduzem – sibilina mas inequivocamente – uma crítica à instituição em causa: o exército. Pedro, na condição de recruta, surge-nos fazendo exercícios militares sob o comando do sargento Viriato Sacatrapo (de notar o epíteto satírico), que tenta mostrar-se autoritário e superior, mas a quem o protagonista se opõe com muito espírito, replicando-lhe à letra, ridicularizando-o perante os oficiais, e devolvendo prontamente a agressão de que é alvo. Resulta daqui um retrato humorístico mas

corrosivamente ridicularizador da instituição militar, que fica assim a perder num terreno que lhe costuma ser propício – o do confronto com os aldeões.

As outras duas cenas deste primeiro momento do texto confirmam claramente o que acabámos de ver. Pedro vê-se agora requisitado – devido à sua pujança física – para impedido do Capitão Napoleão Militão, ficando encarregado de tratar da sua horta e, mais tarde, de alguns serviços domésticos, nem sempre bem executados, devido a equívocos de linguagem. A imagem satírica do exército fica agora mais acentuada, tanto mais que o narrador, através de pequenas subtilezas ligadas ao discurso figurado, não deixa de fazer comentários irónicos, em passagens como esta:

E as funções militares de Pedro passaram a ser tirar baldes de água de sol-nado a sol-pôr. E tantos tirou que as couves do capitão eram um assombro de tamanho e verdura e as suas cebolas envergonhariam as do Egipto nos bons tempos do faraó.

Com o bom servicinho na horta, o camarada subiu de posto. Varria agora a casa (p. 101).

Antes de terminar o comentário deste conto, gostaríamos de chamar a atenção para dois casos mais ou menos associados ao cómico de linguagem – um cómico bastante diferente do que nos aparece nos contos populares, na medida em que aí ele resulta sobretudo do desajustamento ao contexto das frases que, sempre *a posteriori*, são ensinadas ao protagonista. O primeiro caso ocorre logo no início do texto, no seguinte diálogo:

– Caspité, que bela estampa de animal!

– Animal será ele – replicou Pedro. – Sou cristão e baptizado, Pedro da Felícia para servir a quem se der ao respeito (p. 95).

Como é fácil de observar, o cómico resulta do facto de Pedro entender à letra uma expressão que não passa de uma figura lexicalizada pelo uso.

O segundo caso, gerador de uma longa e divertida cena de equívocos, ocorre na seguinte passagem, relativa a manobras militares:

Manobraram todos para o lado próprio excepto Pedro que rolou para a direita, contente que se não dissesse: um carneiro vai com os outros (p. 96).

Trata-se de um pensamento curioso, que afirma a autonomia do protagonista, por referência a uma frase formulada numa espécie de máxima, numa chamada de atenção – que não é meramente humorística – para o automatismo, inconsciente para o falante, do nexo existente entre linguagem e ideologia. Por outro lado, esta passagem revela o conhecimento rudimentar de Pedro, muito apoiado em chavões, ligados ao empirismo do saber tradicional. De resto não é por acaso que, noutra momento do texto, a sua mulher o aconselha por meio de provérbios sobre os cuidados a ter na compra de uma burra: «A burra velha, cilha amarela», «Burra de vilão mula é de verão», «A burra, como a velha, à candeia parece donzela» (p. 111).

Os elementos apresentados são suficientes para se compreender o modo como Aquilino, partindo de um motivo do conto popular, soube construir um texto próprio, introduzindo inovações que o tornam mais atractivo para a criança, sem deixar contudo – e como é característico da sua obra *infantil*, que por isso não se afasta muito da sua restante produção literária – de lhe dar um sentido crítico.

Esse sentido crítico adquire uma força ainda maior pelo facto de só no final do primeiro momento do texto – correspondente à passagem do protagonista pela

tropa – o narrador, dizendo que Pedro, presente a uma junta médica, fora dado como irresponsável, sentir necessidade de informar o leitor de que está perante um tolo. Antes disso não havia nenhuma informação explícita que o confirmasse. Dir-se-ia que só a partir da altura em que o comportamento do protagonista se começa a revelar demasiado irreverente é que o narrador sente necessidade de esclarecer esse aspecto e assim, fazendo Pedro colocar a máscara de parvo, atenuar o efeito das suas palavras e das suas atitudes.

3.3. *O Livro de Marianinha*

Com esta obra – que tem por subtítulo *Lengalengas e toadilhas em prosa rimada* – continuamos numa linha de orientação idêntica: a exaltação da alegria de viver e dos prazeres simples das coisas naturais, mais intensos no ambiente rural em que o texto se situa.

Os motivos destas «prosas rimadas» são extremamente variados: vão desde a glorificação do sol a pequenas cenas em que encontramos animais dialogando gostosamente (um rouxinol e um caracol, ou um novilho e um cordeiro), passando ainda por quadrinhos representativos da lide rural, pela história do pão, por evocações da infância. No fundo encontramos neste voluminho todos os ingredientes da paixão de Aquilino pela vida, que ele se esforça por transmitir à pequena neta que já não verá crescer. Daí o recurso a uma linguagem poética (mais na essência do que na forma de expressão), que naturalmente privilegia formas do folclore infantil, como os trava-línguas, as lengalengas, os ensalmos, as rimas de zombaria. Numa lição de vida deste tipo não poderia faltar a mensagem social, marcada por uma discreta esperança:

Mas a chuva que cai do céu,

e cobre a terra com seu véu,
é a inimiga dos pobres
que não têm eira nem beira,
nem ramo de oliveira,
às vezes nem reles gabardino
a servir-lhes de resguardo,
que os cães enxotam dos casais,
e rezam à porta, de bornais
ao ombro, pelas alminhas do Purgatório
e cheiram mesmo a mortório.

Marianinha, desigual é o mundo,
uns no alto, outros no fundo.
Um dia há-de raiar, e cedo,
em que a mesa não seja estreme:
uns atofados a comer o creme
e outros a ver e a chuchar no dedo¹³.

3.4. *Peregrinação de Fernão Mendes Pinto*

Publicada pela primeira vez em 1933, esta adaptação da obra de Mendes Pinto apresenta-se ao mesmo nível dos três originais de Aquilino Ribeiro no domínio da literatura infantil.

Supomos que o pedido do editor e a finalidade nobre que a colecção cumpria não devem ter sido os únicos factores a pesar na decisão de Aquilino ao decidir-se por esta empresa. Com efeito, Fernão Mendes Pinto contava-se entre as suas

¹³ *O Livro de Marianinha – Lengalengas e toadilhas em prosa rimada*, Amadora, Bertrand, [d. l. 1967], p. 59.

predilecções literárias, talvez devido ao vitalismo pícaro da sua vida e da sua obra. Aquilino viria aliás a dedicar-lhe um pequeno estudo – «A máscara de pirata de Fernão Mendes Pinto» – incluído no volume *Portugueses das Sete Partidas (Viajantes, aventureiros, trocatintas)*, de 1950. Esse estudo retoma as linhas principais do apêndice final da adaptação, intitulado «Quem era Fernão Mendes Pinto?».

Essa admiração pelo autor da *Peregrinação* pode ainda ser confirmada nas «Palavras preliminares» incluídas na adaptação. Aí, Aquilino – para além de defender a veracidade básica da obra e de declarar que fora sua intenção conservar-se o mais fiel possível «na esteira vasta e luminosa da *Peregrinação*»¹⁴, de modo a manter intacto o seu perfume, o seu pitoresco e o seu encanto – elogia a obra de forma apaixonada: «Formoso livro de aventuras, como não há segundo na língua portuguesa» (p. 5); «tal livro queda na nossa língua, tão de acordo com o espírito da raça, uma verdadeira epopeia, diríamos uns segundos *Lusíadas*» (p. 7).

Quanto ao trabalho de adaptação propriamente dito, deve reconhecer-se que o propósito principal de Aquilino Ribeiro foi globalmente alcançado: a arte de contar e de manter presa a atenção do leitor foram conservadas quase intactas, do mesmo modo que não se perdeu muito o tom de prosa oralizante e visualista. Apesar disso, qualquer adaptação comporta riscos que nem sempre podem ser ultrapassados.

Assim, e embora tenham sido conservados os momentos principais, responsáveis pela identidade da obra, foi suprimido um grande número de episódios, o que se explica pelo facto de ser privilegiada a vertente da aventura. Deste modo, é conferido maior destaque à narração do que à descrição, e aos momentos de “acção” em detrimento das passagens em que domina o tom lírico-reflexivo, posto ao serviço do julgamento da ideologia da cruzada portuguesa no

¹⁴ *Peregrinação de Fernão Mendes Pinto: Aventuras extraordinárias de um português no Oriente*, 6.^a ed., Lisboa, Sá da Costa, 1974, p. 7. As restantes citações da obra serão feitas a partir desta edição, sendo o número das páginas directamente indicado no texto.

Oriente. Em consequência, outros ingredientes do original – como o exotismo – ficam esbatidos. De qualquer das formas, e apesar de tudo isso, foram conservados episódios tão importantes do ponto de vista da simbologia e da ideologia da obra como o da alegoria da Ilha dos Ladrões (que inclui a conhecida fala da criança) ou o da viagem a Calemply (com a não mesmos conhecida fala do ermitão), pelo que o espírito da *Peregrinação* original não se perdeu.

4. Conclusão

Depois deste rápido percurso pela obra *infantil* de Aquilino Ribeiro, cremos que terá ficado minimamente demonstrada a excelência do trabalho realizado pelo autor nesta área e a fidelidade por ela revelada face à sua restante produção literária. O privilégio do mundo animal flagrado na sua autenticidade, a preocupação formativa nada imediata, a riqueza da linguagem e do estilo, o ritmo e a musicalidade e ainda as sucessivas edições de quase todos estes textos aí estão a comprovar que não se trata de uma obra menor.

Terminaremos cedendo a palavra a Óscar Lopes, provavelmente o leitor mais atento e fascinado de Aquilino, que nesta passagem de um seu artigo captou muito bem um dos elementos essenciais da cosmovisão aquiliniana, amplamente representado na sua obra para crianças:

Aquilino é o maior inventor ou descobridor, não sei como diga, de prosopopeias, quer dizer, de expressões fisionómicas ou gestuais, de historietas, de simples lengalengas ou metáforas expressivas que conferem a cada ser vivo, e por vezes mesmo mineral, um rosto (que é o que etimologicamente diz o próprio termo *prosopopeia*, de *prosopon*, *máscara*, *rosto*, algo que nos olha de frente),

um rosto ou um esgar, sempre vivo, um sentido que seria tão importante captar integralmente como seria importante captar uma comunicação em qualquer grau com um ser extraterrestre, um sentido imediato, um sentido até insuspeitadamente familiar, como se, apesar de tanto *struggle for life* entre as espécies, e de tanta subversão ecológica afinal já milenar, como Hesíodo ou Ovídio já sabiam ao apontar a contranatureza da desflorestação pela agricultura e do embrutecimento de tantos animais pela domesticação – tudo afinal compartilhasse da mesma certeza natural, ou instintiva, de um destino comum, puramente material e imanente a todos nós, e ainda por formular ou levar a cabo, até porque apenas somos capazes de formular realmente os problemas que estamos a caminho de resolver. O Éden seria assim, como resume um título aquilino de romance, *uma luz ao longe*, uma luzinha a cintilar no subterrâneo de que ainda estamos a sair, neste século antes do homem sem exploração¹⁵.

¹⁵ «O paraíso e o pecado em Aquilino», in *Cifras do Tempo*, Lisboa, Editorial Caminho, 1990, pp. 193-194.