

A Sombra de Babel: em torno da variação no conto popular

E disseram: Eia, edifiquemos nós uma cidade e uma torre, cujo cume toque os céus, e façamo-nos um nome, para que não sejamos espalhados sobre a face de toda a terra. (Gênesis, XI, 4).

A tentação romântica

Considerar a possibilidade de inscrever a diversidade cultural dentro de uma profunda unidade linguística; saber se as progressivas tendências para o afastamento geopolítico ameaçam irremediavelmente a homogeneidade de uma língua, ou se, por fim, para além do esboroamento linguístico, existe a possibilidade de um (re)conhecimento transcultural, são questões que surgem ciclicamente nas sociedades ocidentais (e não só) sempre que esteja em causa a definição ou redefinição da identidade de um povo. O conto popular poderá, neste sentido, aparecer como um precioso instrumento para repensar a posição do Português como língua de cultura, de poder, e de comunicação entre diversos povos. Ressurgência de velhos fantasmas, para a qual o pensamento romântico — e, em primeiro lugar, o romantismo alemão — contribuiu, reconsiderando o papel fundador da Tradição, espelho onde se reflecte uma imagem do mundo, um Saber que estrutura e legitima a identidade nacional. Por outro lado, em todas as projecções do epistema romântico, domina uma profunda angústia (ontológica) enraizada na consciência trágica da solidão do sujeito face ao Real, face aos signos que tecem as relações do homem com o homem (esse Outro que não cessa de nos pôr em causa) e com o mundo, num infinito labirinto de correspondências.

Carlos F. C. Carreto, licenciado em Línguas e Literaturas Modernas pela Universidade Nova de Lisboa, é Assistente estagiário de Fonética, Fonologia e Morfologia do Português na Universidade Aberta. Prepara uma tese de Mestrado sobre Literatura Medieval Francesa.

Numa ambição prometaica, o romantismo gerou uma dinâmica muito própria, procurando a unidade na diversidade, a homogeneidade na heterogeneidade, a identidade na alteridade, o Real no fantástico e no maravilhoso, o presente no passado mítico e intemporal. Por outras palavras, a condição essencial para todo o acto criativo resume-se na eterna busca de um **centro gerador** de unidade e identidade:

Est artiste qui a son centre en soi-même. Celui à qui cela fait défaut doit se choisir, hors de lui, un certain guide et médiateur, naturellement pas pour toujours, mais pour commencer. Car, sans un centre vivant, l'homme ne peut pas être, et s'il ne l'a pas encore en lui, il doit le chercher. (F. Schlegel, *Athenaeum*. Apud Todorov, 1979: 200).

Uma afirmação desta ordem coloca claramente a experiência do Outro e a descoberta da identidade em termos de **iniciação**. Que não haja equívocos: a personalidade romântica, projectando no universo os seus ritmos de diástole e sístole, de concentração e expansão, nunca pretendeu — pelo menos em termos teóricos — uma **uniformização** (espacial, cultural ou política), mas sim uma **unificação**, salvaguardando sempre, de forma absoluta, a variedade, a diversidade, a especificidade nacional e/ou regional (Gusdorf, 1984). Naturalmente, na «praxis» política, existirá sempre o perigo de cair na exaltação nacionalista a partir do momento em que se exalta, narcisicamente, um centro em relação ao outro, com base numa — pretensamente superior — autenticidade e originalidade.

É neste contexto ideológico e filosófico, que se insere a revalorização do conto popular, um dos grandes projectos a inscrever no panorama romântico, uma vez que permitia repensar as relações de isomorfismo existentes entre **língua, imaginário e espaço**. O conto passa então a representar **metonimicamente** o terreno privilegiado para canalizar os sentimentos nacionalistas e lançar os fundamentos de uma unificação sócio-política baseada, de certa forma, na língua, entendida como sistema homogéneo e centrífugo. Por outro lado, passa a encarnar **metaforicamente** o próprio espírito romântico na sua dupla tendência para o centramento e o descentramento, na medida em que, no interior de uma estrutura relativamente fixa e coesa, se vislumbra a explosão de formas, motivos e imagens, ou seja, a dimensão da criatividade, da diferença. Mais ainda: considerando o conto de um ponto de vista meramente diegético, já na figura do herói/heroína se reflecte, em miniatura, o duplo destino do homem, errante no espaço/tempo da aventura e das provas, mas incessantemente à procura de uma interioridade donde possa emergir a harmonia e o equilíbrio Eu/Outro/Real, ou seja, a construção de um Logos, de uma Ordem. O ciclo das «Três cidras do amor» que, de seguida, iremos estudar, ilustra perfeitamente esta dinâmica. Numa palavra, o conto popular, teatro onde conflui o Uno e o Diverso, a repetição

e a diferença, institui-se como experiência e vivência que possibilita — especular e mimeticamente — a **identificação**. Contudo, este processo instaura-se, à partida, com o «pensar mítico» (Coelho, 1985) veiculado pelo conto. «Pensar mítico» que não implica forçosamente a existência de uma relação necessária entre o conto e o mito: constitui apenas a afirmação de que todo o novo acto de transmissão funda e fundamenta a sua «*auctoritas*» na Tradição, isto é, numa **memória do contar**, numa **origem do dizer** (Júdice, 1991: 253) que representa o Real do conto propriamente dito. É esta espécie de sacralização do verbo que, não somente justifica a necessidade da repetição e da permanência, como constrói o espaço especular do reconhecimento.

Em busca do tempo perdido

Compreender-se-á, neste sentido, que o **comparativismo** se tenha tornado, dentro do paradigma romântico, um dos métodos analíticos mais fecundos: toda a busca das origens esconde a tentativa demiúrgica de desvendar os segredos da criação e, em última análise, quebrar o silêncio que envolve as nossas próprias origens. A distância sujeito/objecto não passa, assim, de uma simples ilusão óptica. A visão genético-histórica da realidade narrativa (veiculada pela célebre escola geográfico-histórica ou «difusionista») acaba por erguer um projecto verdadeiramente ambicioso: encontrar, por um lado, unidades mínimas de significação a nível textual que permitam observar os mecanismos de transmissão, transformação e integração (os tipos e os motivos de Thompson (1951) e, mais tarde, quando do atomismo se transita para o estruturalismo, o privilégio concedido às funções de Propp (1965)), e, por outro lado, negar, de forma sintomática, à variação, uma dimensão propriamente sincrónica e, pelo menos até ao estruturalismo, sintagmática. Nesta perspectiva, é compreensível que uma forma que se afastava de um ponto histórico original fosse encarada como uma forma compósita, impura e degradada, uma espécie de **linguagem diabólica**. Consciência aguda de uma **perda**, o comparativismo transformava-se, progressivamente, numa desesperada busca da Totalidade una e indecomponível, através da (re)construção do arquétipo perdido.

Os prólogos às diversas colectâneas de contos populares portugueses constituem o mais perfeito testemunho desta tendência utópica à edificação de modelos através de uma curiosa negação temporal. Basta recordarmos o que encerra, para Adolfo Coelho (na sua «prefação» de 1879), o conceito de **mitografia**, assim como a sua visão do conto — influenciada, em parte, pelo naturalismo religioso de Max Müller, para quem já o próprio mito era o produto de uma «doença da linguagem» — como forma em contínua dissolução (tendo em

conta nomeadamente a confusão de episódios e o carácter pouco poético e monótono da narração); teoria à qual se irá opor, em 1910, Consiglieri Pedroso, ao explicar a coexistência de elementos heterogéneos no tecido narrativo do conto, como o resultado do «trabalho inconsciente e espontâneo do sincretismo popular» (Pedroso, s/d.: 46-47), o que permite abandonar parcialmente o sonho de uma forma primordial e abordar, de modo mais fecundo, o conto em função do(s) contexto(s) de produção e do co-texto. É, contudo, com Ataíde de Oliveira que a utopia romântica de uma língua universal se exprime, em Portugal, com maior convicção:

(...) proponho-me reproduzir uns **contos** profusamente espalhados por todo o Algarve, de remotíssima data, muitos dos quais suponho filiados nas primeiras civilizações do mundo. (Oliveira, s/d.: 19).

E, de seguida, constatando — com um olhar algo ingénuo — que, nos contos, todos os príncipes pedem licença para correr mundo sem nunca se colocar o problema do desconhecimento dos idiomas, afirma:

Sou portanto forçado a concluir que todos os príncipes falavam todas as línguas, ou que, então se falava um idioma. A primeira hipótese é inadmissível à face da impossibilidade de se conhecerem todos os idiomas em tempo de tamanho atraso. Portanto, falavam todos a mesma língua, no tempo em que todos habitavam o mesmo plató da Ásia, antes da primeira emigração. (*Op. cit.*: 23-24).

Esta firme crença na **origem pré-babélica** do conto levou A. de Oliveira, na esteira de Teófilo Braga, a opor-se às teses poligenistas e a proceder à manipulação do material que recolhera, no intuito, sem dúvida, de ver descortinar-se o arquétipo, a eterna repetição do Mesmo. No entanto, este tipo de considerações não deixa de ser interessante no âmbito de uma arqueologia do conto. Com efeito, assignando-lhes uma origem pré-babélica, faz do conto e do contar actos de homogeneização por excelência (o que, aliás, os sucessivos trabalhos de Paul Zumthor vieram confirmar). Por outro lado, é sintomático o facto de esta língua nascer na Ásia onde, desde a Idade Média e numa tradição alimentada pelos padres da Igreja, se devia situar o Paraíso. Parece difícil ser-se mais explícito no desejo de legitimar o conto e a identidade cultural de um povo na sua filiação directa com o sagrado. Conto como **signo** (no sentido augustiniano) que se ergue entre as contingências temporais e o sonho de uma unidade regeneradora.

Não cabe, no âmbito desta reflexão, analisar mais detalhadamente os prefácios. Não podíamos, porém, encerrar esta abordagem da questão sem referir a muito curiosa apresentação de Sylvio Romero aos *Contos Populares do Brazil* (1911), uma vez que mostra, de forma paradigmática, os limites da manipulação

ideológica, quando a visão genético-histórica do conto se transforma na afirmação da superioridade genética de um povo ou de uma etnia. Assim, um dos aspectos mais interessantes deste prólogo, é o da aplicação dos princípios de Darwin à literatura e ao povo brasileiro. O folclore torna-se assim pretexto para demonstrar — não obstante a importância dos «agentes transformadores» (o mestiço) e «civilizadores» (o Índio e o Negro) no âmbito das mutações genéticas e culturais (Roméro, 1911: v e xxv, respectivamente) — a degenerescência e diluição das marcas africanas e indígenas e afirmar a supremacia, a permanência do elemento branco:

O mestiço é a condição d'esta victoria do branco, fortificando-lhe o sangue para habilitar-o aos rigores do clima. É uma forma de transição necessária e util que caminha para approximar-se do typo superior. (Roméro, 1911: xxvi).

Discurso simultaneamente estranho e conhecido para o leitor de hoje. No âmbito deste não menos utópico projecto, que subrepticamente permite a passagem do desejo de unificação ao inconfessado (inconfessável?) desejo de uniformização, desenha-se a figura do conto popular de origem europeia, como entidade cultural mais próxima da unidade nostálgica do «velho mundo», isto é, como forma susceptível de transcender a desestruturação/degradação dos signos, a heterogeneidade dos códigos culturais e genéticos e, por fim, sublimando a monstruosa diversidade, reafirmar e/ou impor um tipo cultural puro, belo, superior:

Todos os nossos primeiros typos têm sangue branco; são brancos puros ou **desfigurados** pelo sangue das outras raças (...). Pela selecção natural, todavia, depois de apoderado do auxílio de que necessita, o typo branco irá tomando a preponderância, até mostrar-se **puro e bello como no velho mundo** (...). A raça primitiva e selvagem está condemnada a um irremediável desaparecimento. (Roméro, 1911: xxvii e xxx. Sublinhado nosso).

Variações sobre um tema: inscrever a diferença no espaço do conto

Ao desejarmos retomar a questão da permanência (tradição, estrutura, género) e da transgressão (a variabilidade) no universo do conto, não tencionamos simplesmente prolongar o debate em torno do fenómeno da variação (Gorog-Karady, 1990), mas sim questionar até que ponto a **língua** — veículo da **tradição** e suporte da **estrutura** — é susceptível de superar a(s) diversidade(s) que, no entanto, alimentam o conto, esse Ser-no-tempo no qual se tecem, através de uma contínua «dramatização do discurso» (Zumthor, 1982: 387), as modalidades de uma experiência da diferença. Partimos da análise de um *corpus*

constituído por treze contos¹ que integram o conhecido ciclo das «Três cidras do amor». Além da dimensão estética e simbólica desta narrativa, dois factores motivaram esta escolha: por um lado, a possibilidade de considerar doze variantes espalhadas um pouco por todo o país, avaliando assim alguns indicadores de variação, e confrontá-las com uma versão brasileira (recolhida em Pernambuco) do mesmo conto, «A moura preta», o que permite observar a permanência deste tema em espaços geo-culturais bastante diferenciados. Esta série constitui, por sua vez, uma variante da história classificada como **tipo 408** («As três laranjas») na tipologia de S. Thompson (Thompson, 1951: 481-500), embora se possam observar temas e motivos satélites, como o classificado **tipo 310** («The maiden in the tower») ou, com maior regularidade, o motivo **D 672** («Obstacle flight») e **K 1911** que introduz o motivo nuclear da noiva substituída («The false bride»). Trata-se de um ciclo possivelmente oriundo da Europa mediterrânica onde goza de particular popularidade. Aparece também na Hungria e na Turquia, assim como na América Latina, devido sem dúvida à imigração portuguesa e espanhola, como o ilustra a existência de uma versão brasileira. Não deixa, porém, de ser curioso o facto de nenhuma das versões em português referir as três laranjas, fruto possivelmente característico da área geográfica onde o conto terá nascido (M.L. Machado de Sousa in “Prefácio” a Pedroso, s/d.: 25-27). O segundo factor prende-se com a vantagem de encontrarmos — o que nem sempre é possível — diversas realizações do mesmo motivo consoante o contexto geográfico, mas também importantes indicadores históricos que permitem entrever sucessivos estratos temporais, isto é, que permitem determinar historicamente alguns momentos e motivos do conto (sem por isso estar em causa uma leitura do conto em diacronia). Por fim, a presença de indicadores de variação individual permitir-nos-á questionar as condições e os limites da criatividade. Tendo em conta a extrema flutuação do discurso oral, o que põe em causa a sua apreensibilidade como objecto de análise, avançamos desde já que consideramos os diversos contos como **unidades textuais**, ou seja, construções em que intervêm factores e materiais de diversa ordem, desde o linguístico ao retórico, passando pelo psíquico, o social e o histórico, sendo o texto um objecto total que possui as virtualidades e potencialidades de sugestão de um universo construído

¹ De modo a tornar mais clara a exposição, os contos foram numerados, arbitrariamente, de 1 a 13, de acordo com a listagem que se segue:

Consiglieri Pedroso: «As três cidras do amor», n.º 3 [1]; «A pomba», n.º 20 [2]; «A menina encantada», n.º 22 [3]; «As três cidras do amor», n.º 53 [4]; «A menina e a preta», n.º 2 [12]

A. de Oliveira: «As três cidras do amor» (Castro Marim) [5]; «As três cidras do amor» (variante) [6].

L. de Vasconcelos: «As três nozes» (Penafiel), n.º 307 [7]; «As três cidras do amor» (Porto), n.º 308 [8]; «As três cidras» (Óbidos), n.º 309 [9]; «As três cidras do amor» (Portalegre), n.º 310 [10]; «A menina e a moura» (Barrancos), n.º 214 [13].

Sylvio Roméro: «A moura torta» (Pernambuco) [11].

que não se esgota na multiplicidade dos sistemas hermenêuticos. Quanto ao fenómeno de variação, terá de ser encarado como **actualização** *hic et nunc* de uma estrutura estável e programada. Por outro lado, o conto — ponto de partida do narrativo — revela-se como uma entidade suficientemente distante e diferente daquilo que, hoje, se considera o literário para que seja viável colocar a questão da sua literariedade através de uma reflexão exterior ao próprio contexto e fora das **relações dialógicas** que o próprio texto estabelece (Júdice, 1991: 248-249). Por outras palavras, temos de considerar o conto a partir daquilo que lhe confere uma existência característica, a sua estrutura. Mas esta estrutura, garante de uma permanência, não possui, contudo, um valor absoluto, implicando uma actualização (recepção/repetição), ou seja, uma realização sempre diferida do texto (fenómeno de «reconfiguração narrativa», que irremediavelmente põe em causa a «configuração narrativa», isto é, o sentido da estrutura (Ricoeur, 1984)). Se este mecanismo é constitutivo de qualquer texto literário, torna-se porém mais evidente no universo da oralidade, marcado pela «*performance*» e pela «*mouvance*» textual (Zumthor, 1983 e 1987). Partindo da terminologia de Jakobson (1973), trata-se de considerar a relação entre a obra e sua objectivação, o que equivale sensivelmente a transpor, para o espaço do conto, a dicotomia saussuriana entre *langue* e *parole*, em que o aspecto da criatividade individual poderá adquirir todo o seu sentido.

Mas vejamos em que consiste então este esquema-base do conto. Trata-se, geralmente, de um príncipe levado a descobrir o feminino, ficando na posse de três objectos mágicos (três cidras, três nozes, três garrafas, três caixas ...) que contêm três meninas encantadas. Para estas poderem viver, os objectos têm de ser abertos junto a uma fonte, condição só preenchida numa terceira tentativa. A dado momento, o príncipe afirma ter de partir para a corte (vai buscar uma carruagem, roupa ou vai chamar a corte) e deixa a menina em cima de uma árvore. Durante a sua ausência aparece uma criada negra — uma moura, em certas variantes — que vai buscar água num cântaro que tentará partir. Ao ver um belo rosto reflectido na água, fica narcisicamente encantada, quando o riso da princesa vem quebrar a magia do espelho. Esta revela à criada a sua aventura que então, sob pretexto de a catar, lhe espeta um alfinete na cabeça: a menina transforma-se em pomba e desaparece, ficando a criada no seu lugar. Apesar de algumas hesitações, o príncipe acaba por a levar para o palácio e casar com ela. No final, a verdade é reposta e a usurpadora violentamente castigada, vendo — na maioria das versões — o seu corpo desmembrado.

Seria fastidioso apresentar o quadro geral das variantes: apenas consideraremos alguns casos, a título de exemplo. Assim, para além da presença de alguns objectos claramente marcados em termos históricos (a referência, por exemplo, a um **retrato** das três cidras no conto n.^o 5 ou a um príncipe que mora em França

no n.º 7, no possível seguimento da tradição de uma alta nobreza francesa em Portugal desde a Idade Média), é notável aparecer em todos os contos a imagem da «preta» que vai à fonte e tenta quebrar o cântaro. Ora, apesar de ser susceptível de diversas interpretações (psicanalíticas, nomeadamente), este cenário enraiza-se profundamente na cultura portuguesa: com efeito, é sabido que no século XVI, desde a chegada dos escravos, ir buscar água foi uma actividade que se tornou tradicional para as negras (a sua assimilação com a moura dispensa qualquer comentário). Actividade que se verifica ainda no século XVIII quando, mesmo livres, continuavam a vender água pelas ruas de Lisboa. Quebrar o cântaro pode assim aparecer como um acto simbólico de revolta, o que algumas versões deixam, aliás, perfeitamente claro: «Tão bonita que sou e a minha ama mandar-me buscar água ao poço! ... quebra-te cantarinha no gargalinho do poço.» (Castro Marim, n.º 5). Apesar de ser difícil proceder a uma determinação histórica precisa, vemos ser possível identificar referentes temporais que poderão corresponder, não à origem da narrativa, mas a um importante momento de actualização. Contudo, ao sondarmos o terreno movediço do conto, não podemos senão avançar hipóteses. De facto, não é objectivamente possível afirmar que o motivo da «preta» se fixou no século XVI ou posteriormente: a distanciação implicada pela passagem do real histórico ao real do conto, coloca problemas de distorção temporal difíceis de resolver. Reservas idênticas colocam-se quando, em certos contos brasileiros, se faz referência a um príncipe chamado D. João, passível de ser identificado com D. João VI, o primeiro rei português a estabelecer corte no Brasil, no início do século XIX. Por fim, também nas formas de castigos infligidos à criada se podem entrever condicionantes histórico-culturais. Seria, de outra maneira, difícil de entender a razão pela qual, na variante de Pernambuco, a «moura torta morreu amarrada nos rabos de dois burros bravos, lascada pelo meio», enquanto que na variante de Óbidos (n.º 9) é colocada numa barrica cravejada de pregos que, a seguir, é largada pelas ruas da cidade². Mas não é

² É revelador o facto de todas as variantes manterem a mesma conclusão mórbida: geralmente, dos ossos da negra faz-se uma cadeira para a princesa subir para a cama (ou ir para o jardim), e da pele um tambor. Por outro lado, são notáveis os reflexos de uma antropofagia «primordial» (aparece, nomeadamente, no desejo da criada comer a pombinha e na transformação da carne em pastéis numa variante algarvia, n.º 6). Se a utilização dos ossos lembra o ritual de inumação referido por Propp (1983), cujo objectivo seria o de conservar a imagem de uma mãe ideal, protectora e sempre fértil (em muitos contos, nasce uma árvore sobre a sepultura da mãe), daí os ossos estarem sempre ligados à construção e ordenação do espaço (pulsões de vida), o motivo da pele é muito mais estranho. Poderá, eventualmente, ter uma origem ibérica. Pelo menos, ainda se reflecte no Alentejo: em Elvas, no Entrudo, batia-se à porta e dizia-se à pessoa que atendia e perguntava «quem é?»: «Faz favor, dá-me a sua pele pra tambor?» (Vasconcelos, 1963: 577). Contudo, esta «violência» transcende a questão das raízes iniciáticas do conto e inaugura um universo ficcional no qual se torna possível canalizar as pulsões de prazer e de morte (do narrador como do receptor). Esta **estética da perversão**, raramente considerada pela crítica, faz do conto o teatro da **expressão** catártica por excelência, indispensável para a construção de um equilíbrio individual e social.

apenas o surgimento destes estranhos pormenores que ofuscam as origens históricas de certas imagens. Também a presença de muitos termos que, por terem progressivamente perdido o seu valor denotativo, se cristalizaram na tradição e no discurso que a corporiza, contribui para o apagamento dos marcos temporais. Espécie de metáforas mortas ou **significantes flutuantes** em busca de significados que só o imaginário ficcional pode fornecer. É o caso de termos não marcados à partida como «rei», «príncipe» ou «pai» que se enquadram mais no plano das formas codificadas e monossémicas, do que no plano do símbolo, da metáfora, do excesso de sentido. Aliás, o facto de poderem livremente permutar no nível sintagmático, vem provar que possuem o mesmo valor e a mesma função («Um rei — por vezes diz-se um príncipe —», adverte o narrador de Barrancos (n.º 13) que revela possuir a consciência desta potencialidade transformacional do conto. O mesmo fenómeno explica a alternância bruxa/velha/moura/preta num mesmo contexto sintáctico-semântico). Tempo que se contrai e dilata, sem que o possamos realmente medir. Temporalidade simultaneamente mítica (imemorial) e evanescente.

Podemos, em segundo lugar, referir alguns indicadores sócio-culturais que frequentemente se manifestam em expressões dialectais ou outros elementos reveladores de uma região ou de um determinado modo de vida: as expressões «catar um bichinho» (n.º 7) — usada no Centro e no Norte —, «catar um piolho» em crioulo, mas que significativamente encontramos no conto brasileiro, uma vez que se trata de uma antiga actividade que os escravos teriam levado de Angola para o Brasil e, depois, se continuou na metrópole (segundo M.L. Machado de Sousa, era um dos deveres das criadas negras tratar do cabelo das senhoras, o que torna perfeitamente verosímil a situação que permite espetar um alfinete na cabeça). Poder-se-ia alongar a lista: «moleirinha» por «cabeça» numa das variantes algarvias (n.º 6); utilização de numerosos termos e estruturas que reflectem, na variante de Barrancos, a influência do Castelhana; ainda na variante de Pernambuco, a referência a um laço de visgo (ou visco) para capturar a pomba, em vez de um laço de ouro ou de brilhantes, que parece resultar de uma inadequação do motivo europeu às estruturas do imaginário nordestino; por isso, foi transformado de forma a adaptar-se a uma realidade concreta ligada às técnicas de caça. Estas variantes desenham diferenciações culturais e oferecem, decerto, ao comparativista (e não só) um original suporte para pensar a diversidade. Funcionam, em última análise, como signos discretos que medeiam o conhecimento do Outro. Não deixa, contudo, de ser surpreendente o facto de encontrarmos maior diversidade entre as versões recolhidas em Portugal do que entre algumas destas e a versão brasileira, o que demonstra que a relação entre diversidade cultural e unidade linguística não é, na lógica do conto, uma relação linear. Este caso parece mostrar que o conto tem mais tendência a cristalizar-se

quando uma cultura, a um dado momento da sua evolução, o recebe como **modelo** e memória de uma origem, o que limita consideravelmente a possibilidade de uma distanciação em relação ao objecto.

Em terceiro lugar, refiramos apenas a escassez de indicadores toponímicos. No conto n.º 2, o príncipe tem de ir à Estrela encontrar-se com o leão, o que, sem outros índices, não permite concluir, como o faz M. L. Machado de Sousa, tratar-se de um pormenor que «dá a cor local aos acontecimentos» (M. de Sousa in “Prefácio” a Pedroso, s/d.: 26), podendo representar metaforicamente uma distância a percorrer. Contudo, é compreensível a falta deste tipo de informação no conto, uma vez que, na relação dialógica, cabe ao receptor investir a letra com os seus próprios referentes espaciais, reais ou imaginários, e neles enraizar os fundamentos da memória. A atenção do conto centra-se na **representação** em si e o espaço, tornando-se indecifrável, adquire essencialmente a dimensão do **espectáculo**. A geografia que constrói não terá tanto a função de criar um efeito de real, como a de engendrar um efeito de contraste. Neste discurso incessantemente investido pela imaginação do desejo, seria em vão que tentaríamos encontrar uma lógica explicativa.

Geração do conto e criatividade: a lei e o desejo

Além das variantes introduzidas pelas modalizações históricas e aquilo a que poderemos chamar os **impulsos regionais**, existem transformações provocadas por uma censura, ou **filtragem** (individual e/ou comunitária). Com efeito, algumas variantes modificam ou eliminam certos enunciados por deixarem de ser perceptíveis na sua depuração simbólica. Assim, surge a necessidade de explicar, **motivar** os aspectos temáticos mais obscuros, como aquele que obriga o príncipe a deixar a menina em cima da árvore: vai buscar uma carruagem, roupa ou vai, na versão pitoresca de Barrancos, levar um boi, o que revela uma nítida adaptação ao contexto rural. Ora, em termos simbólicos, esta situação prende-se simplesmente com a necessidade da **disjunção** de modo a evitar a cristalização num espaço paradisíaco aprisionador e viver a Alteridade (casa com a negra) e permite, por outro lado, preparar, em termos de programa narrativo, a metamorfose/substituição da princesa. Da mesma forma, é possível entrever fenómenos de intertextualidade na capacidade que o conto (ou o narrador, conscientemente ou não) tem em assimilar ou absorver motivos e estruturas oriundos de outros universos narrativos (intervenção de uma fada no n.º 3 ou, no n.º 11, a insólita presença, neste ciclo, de um núcleo familiar composto por um pai e três filhos no início do conto: o facto de reaparecer, sem qualquer transição lógica, no final da variante brasileira, a figura do rei que casa

com a menina, conforme a tradição das «Três cidras», revela perfeitamente estarmos perante uma «contaminação»). Por outro lado, as frequentes intervenções do contador através, por exemplo, de prolepses do tipo «como já se vê» (n.º 10), são reveladoras deste impulso criador que define a *performance* como modo específico de ser/existir do texto oral. Estas prolepses — espelho da **consciência narrativa** — não somente antecipam a sequência seguinte, como criam um espaço de ironia, ou seja, simultaneamente, de apropriação e de distanciação do contar em relação ao conto. Ainda na variação individual, refiramos a possibilidade de abordar certos espaços como co-referentes do acto de enunciação. Assim, a diferença entre uma fonte, um riacho, um rio ou um poço poderá apenas ser motivada pelo próprio espaço vivencial do narrador, adquirindo — no discurso — um valor análogo ao dos deícticos. Permitem, desta forma, e nos termos de Benveniste, apreender as modalidades do processo enunciativo (distância narrador/ texto, tensão locutor/público, diferenciação ou assimilação entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado, possibilitando, por vezes, a troca dos «lugares narrativos», segundo Lyotard, s/d.: 47-49). Por outras palavras, mostram a capacidade do conto em **integrar a Alteridade** do receptor. O processo de variação na/pela actualização vai constituir assim um «factor de verdade (...) [que] se imprime como realidade por oposição à ficção» propriamente textual (Júdice, 1991: 250). Processo que, porém, depende directamente da **competência** do narrador (como da do receptor, aliás), o que pressupõe o domínio prévio, em profundidade, das regras estruturais e transformacionais do conto.

Assim, a criatividade como a variação, nunca é infinita. Por um lado, a transposição linguística de uma imagem do mundo, de um saber, será sempre determinada pelo *Eidos* de uma cultura (estrutura, aparência), pelo seu *Éthos* (ordem ética e/ou moral), mas também pela própria **gramaticalidade** da narrativa da qual depende a **legibilidade** ou aceitação do conto por um sujeito ou uma comunidade. A rejeição da criança a certos enunciados, vem demonstrar que a liberdade criativa é, na realidade, muito relativa (o que vem, aliás, questionar a teoria chomskiana da capacidade de expansão — teoricamente infinita — da frase), sofrendo restrições análogas às que contribuem para a correcção sintáctica e semântica de um enunciado. Por outro lado, uma das mais importantes características do conto diz respeito à **economia** em termos de significado: os elementos narrativos convergem para uma estrutura fixa e estável de significação, o que nos permite, aliás, abordar o conto, quer a partir do equilíbrio de oposições fundamentais resultantes da existência de estruturas elementares que adquirem, com Greimas, a forma isotópica do quadrado semiótico (Greimas, 1966 e 1970), quer, numa perspectiva diferente, identificar estes elementos com as «estruturas antropológicas do imaginário» de Gilbert Durand (1984). É por isso que «o conto goza de uma dupla faculdade de suscitar a diferença — a

variante ou a repetição — e de encontrar o sentido dessa diferença na repetição» (Júdice, 1991: 256), e que se torna viável a hipótese da existência de uma mecânica complexa que organiza e rege toda a narrativa. A análise das treze variantes revela claramente que, para além dos diversos níveis de variação, a narrativa desenvolve um itinerário sequencial que realiza sempre um mesmo projecto pré-determinado. Por outras palavras, existe um «**esquema gerador**» na base do conto, isto é, um «*systeme général qui assemble tous les éléments du texte narratif. Les éléments de ce système (...) sont pris dans une stratégie textuelle qui génère le texte (...). Aucun ne peut prétendre échapper à sa loi.*» (Bencheick, 1988: 94-95). De certa forma, o esquema gerador é o mecanismo que organiza, no nível sintagmático inclusive, as mencionadas estruturas elementares. Se retomarmos o nosso *corpus*, e distribuirmos as narrativas em dois grupos, em função dos tipos de introdução, torna-se ainda mais evidente a tendência do conto à **homogeneização**, à unidade, que a língua, em última análise, alimenta e suporta:

Grupo I

Percurso errante → encontra os 3
do príncipe (caça, objectos
passeio)

Grupo II

Tristeza do príncipe → Uma velha → Leão que guarda as chaves → Consegue fugir, levantando
(espécie de morte provoca do palácio das 3 Cidras obstáculos face ao leão,
simbólica) o riso e leva os 3 objectos



Desencantamento e → Partida do Príncipe → Reconhecimento → Castigo da → Ordem
procura do Centro e substituição da princesa preta (casam)

Em primeiro lugar, verificamos que cada uma das diferentes «*mise-en-récit*», para utilizarmos a terminologia de Ricoeur, gera uma sequência introdutória específica (o que nos leva a pensar na existência de duas tradições diferentes na origem dos contos). No entanto, nem esta divergência inicial, nem as inúmeras variantes, vêm alterar ou anular os núcleos temáticos centrais — as **operações**

gerais — (disforia inicial -> busca de um centro -> confronto com a alteridade -> reposição da ordem, harmonia e equilíbrio entre Eros e Thanatos) que permitem identificar o esquema gerador destes contos como sendo o de uma **dupla viagem iniciática** (do príncipe como da menina) ao outro mundo, o que, de resto, seria facilmente demonstrável através da análise das «raízes históricas» dos diversos espaços, personagens e motivos presentes no conto (Propp, 1983). Esta perspectiva leva-nos a definir o motivo e o conteúdo «anedótico» (o nível de superfície) como elementos que sofrem variações em função do contexto social ou civilizacional sem, no entanto, alterarem os mecanismos internos de funcionamento do conto. Além do mais, é precisamente este movimento de convergência e sobredeterminação a um mesmo programa narrativo, que nos permite falar em **ciclo**. Em segundo lugar, apercebemo-nos que toda a narrativa introduz **operadores**, principais e secundários, para poder realizar uma ou várias fases do programa fixado pelo esquema gerador. Como é óbvio, os primeiros têm tendência a permanecer ao longo da narrativa uma vez que «corporizam» os grandes núcleos temáticos, enquanto que os segundos desaparecem do conto quando deixam de ser **funcionalmente** necessários (assim se explica, por exemplo, que nunca mais se ouça falar — nas restantes sequências —, nem dos pais do herói, nem da velha que aparece no início de todas as narrativas do Grupo II).

A liberdade das personagens é, desta forma, condicionada como é igualmente condicionada a liberdade geradora de variantes. Globalmente, estas apenas podem surgir nos interstícios das estruturas elementares, isto é, naquilo a que J.E. Bencheick define como «*boucles du récit*» e que representam a possibilidade oferecida ao texto (e, por conseguinte, ao próprio contador que com ele se identifica) de desenvolver um ponto particular. Constituem, portanto, espaços vazios onde se instauram os limites da criatividade e da diferença:

Leur importance mesure la capacité d'accueil du conte, mais aussi le pouvoir qu'il a de contrôler les discours qui s'y émettent. (Bencheick, 1988: 87).

O conto desenha-se assim como representação absoluta. Não se trata de uma metalinguagem, mas de um modo específico de funcionamento da linguagem: o mundo acede à Forma porque é nomeado, acede à Existência na/pela palavra. Todo ele consistiria então num imenso rito de apelação, repetindo a imemorial tentativa (ou tentação) de exorcizar a sombra de Babel. **Escrita andrógina**, de certo modo, em que o discurso da Lei (o poder unificador da Tradição, da estrutura, da língua) e o discurso do desejo (imaginário, criatividade e confronto com a diversidade) coexistem, unidos, porém, num fundamental **desejo da palavra** como forma de, pelo menos uma vez, vencer o espectro da irreversibilidade temporal, da dispersão, da morte. Conto durante muito tempo

considerado como palavra delirante confinada ao espírito imaturo da criança; palavra das trevas e do **inter-dito**, já condenada por D. Duarte e que, sintomaticamente, a cultura árabo-islâmica, referindo-se às *Mil e uma noites*, catalogava de «*Khurâfa*», isto é, o delírio de um cérebro perturbado. Palavra que, simultaneamente, instaura uma memória, uma origem, uma ordem e ameaça os fundamentos da ideologia, do poder, pelo incontrolável excesso de sentido que veicula. É também por isso que encontramos no conto popular o espaço privilegiado para viver a Identidade na Diferença e (re)pensar as fronteiras entre a unidade e a diversidade.

Referências bibliográficas

- BENCHEICK, J. E. (1988) — *Les mille et une nuits ou la parole prisonnière*, Paris, N.R.F.-Gallimard.
- COELHO, A. (1985) — *Contos populares portugueses*, Lisboa, publicações D. Quixote.
- COURTÉS, J. (1979) — *Introdução à semiótica discursiva*, Coimbra, liv. Almedina.
- DURAND, G. (1984) — *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas.
- GOROG-KARADY, V. (org.) (1990) — *La variabilité dans la littérature orale*, Paris, C.N.R.S.
- GREIMAS, A. J. (1966) — *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.
- GREIMAS, A. J. (1970) — *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Ed. du Seuil.
- GUSDORF, G. (1984) — *L'homme romantique*, Paris, Payot.
- JAKOBSON, R. (1973) — «Le folklore, forme spécifique de création», in *Questions de poétique*, Paris, Seuil.
- JÚDICE, N. (1991) — *O espaço do conto no texto medieval*, Lisboa, Vega.
- LYOTARD, J-F. (s/d) — «Pragmática do saber narrativo» in *A condição pós-moderna*, Lisboa, Gradiva.
- OLIVEIRA, F.X. Ataíde de (s/d) — *Contos tradicionais do Algarve*, Lisboa, Vega, 2 Vols. (Prefácio de M.L. Machado de Sousa).
- PEDROSO, Consiglieri (s/d) — *Contos populares portugueses*, Lisboa, Vega. (Prefácio de M.L. Machado de Sousa).
- PROPP, V. (s/d) — *Édipo à luz do folclore*, Lisboa, Vega.

- PROPP, V. (1965) — *Morphologie du conte*, Paris, Points-Seuil.
- PROPP, V. (1983) — *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, N.R.F.-Gallimard.
- RICOEUR, P. (1984) — *Temps et récit II*, Paris, Points-Seuil.
- ROMÉRO, S. (1911) — *Contos populares do Brazil.*, Rio de Janeiro, Francisco Alves & C.^{ia}.
- THOMPSON, S. (1951) — *The folktale*, New York, The Dryden Press.
- TODOROV, T. (1979) — «A crise romântica», in *Teorias do símbolo*, Lisboa, Ed. 70.
- VASCONCELOS, J. Leite de (1963) — *Contos populares e lendas*, Universidade de Coimbra, Coimbra.
- ZUMTHOR, P. (1982) — «Le discours de la poésie orale», in *Poétique*, n.º 52.
- ZUMTHOR, P. (1983) — *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil.
- ZUMTHOR, P. (1987) — *La lettre et la voix*, Paris, Seuil.