

LITERATURA POPULAR DE TRADIÇÃO ORAL: ANÁLISE SEMIÓTICA DE REGISTOS CONTISTAS DE ALEXANDRE PARAFITA.

*An approach to folk literature: semiotic analysis of some of Alexandre Parafita's
collected folktales.*

RIBEIRO, André Santos¹; & SOARES, Luísa Castro²

Resumo

O âmbito deste estudo incide na abrangência do vocábulo «literatura», nas duas hipóteses (realista e nominalista) que a enquadram e na dimensão que caracteriza, no entender de Roberto de Souza, a literariedade do discurso. Procurar-se-á o lugar da literatura de cunho popular, tradicional e oral, enquanto literatura menor, no fenómeno literário, e abordar-se-ão as adversidades advindas das conotações negativas que os seus termos comportam. No que concerne às manifestações narrativas prosaicas, enquadrar-se-á o conto enquanto subgénero narrativo e assinalar-se-ão as diferenças entre o conto popular, o conto para-popular, a lenda, a fábula, a parábola e o mito. Por último, levar-se-á a cabo a análise semiótica de quatro contos da obra «Contos ao vento com demónios dentro», do escritor transmontano Alexandre Parafita, atendendo às doutrinas formalista e estruturalista e às fundamentações teóricas de Propp, Greimas, Courtès, Larivaille, que foram alvo de estudo, em Portugal, por Macário Lopes e Castro Soares.

Abstract

The scope of this study focuses on the extent of the term «literature», on the two hypotheses (realist and nominalist) that frame it, and on the dimension that characterizes, according to Roberto de Souza, the literariness of the discourse. We aim to explore the role of folk literature, as a minor literature, in the literary phenomenon, and to address the adversities that the negative connotation associated with its terms arise. In regard to the prosaic narratives, the focus will be on framing the folktale as a narrative subgenre, and the differences between popular folktales, regional folktales, legends, fables, parables, and myths will be highlighted. Considering formalist and structuralist doctrines and taking into account the theoretical principles of Propp, Greimas, Courtès, Larivaille, which were studied, in Portugal, by Macário Lopes and Castro Soares, a semiotic analysis of four folktales of the work «Contos ao vento com demónios dentro», by the Portuguese author Alexandre Parafita, will be conducted.

Palavras-chave: *Contos ao vento com demónios dentro; análise semiótica; modelo actancial; dinamismo narrativo.*

Keywords: *Contos ao vento com demónios dentro; semiotic analysis; actantial model; narrative dynamism.*

Data de submissão: junho de 2023 | **Data de publicação:** dezembro de 2023

¹ ANDRÉ SANTOS RIBEIRO - MUNDIS & Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. PORTUGAL. Email: aldsribeiro@icloud.com

² MARIA LUÍSA DE CASTRO SOARES - Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. PORTUGAL. Email: lsoares@utad.pt

INTRODUÇÃO

A literatura de cunho oral, popular e tradicional, frequentemente reduzida a literatura menor, translada no cerne de sistemas mais complexos, como o das literaturas nacionais, e o seu papel e manifestação no campo literário obrigam a pensar e repensar fatores institucionais. A nível académico, levantam-se, desde logo, preocupações de nomenclatura, nomeadamente a despeito dos vocábulos – «oral», «popular» e «tradicional» – que compõem a sua terminologia. No núcleo desta literatura, que, em sua parte, se distancia da literatura consagrada, os contos, de morfologia própria, caracterizados pela sua simplicidade e linearidade, quer a nível do plano da diegese quer a nível do plano do discurso, beneficiam de análises semióticas de índole formalista e estruturalista.

1. DA «LITERATURA» E DO SEU CAMPO CONCEPTUAL

O vocábulo «literatura», ao qual, por norma e *a priori*, associamos todas as composições textuais das quais depreendemos a existência de um certo *valor* estético, abrange um campo de manifestações textuais que, pela sua diversidade técnico-formal e/ou ideológico-temática, se distanciam e diferenciam entre si. Ademais, lés a lés de prevalências peridiológicas, dos hipercódigos e de outras particularidades que lhes são intrínsecas, importa indagar o que penetra no domínio deste vocábulo, cujo aparente aparecimento, na era setecentista, assim como sustenta a hipótese nominalista, obriga a admitir à literatura apenas as obras constituídas depois do surgimento do termo. Mas a incompatibilidade temporal imposta por esta primeira hipótese, ou seja, a não aceitação de obras produzidas a montante do século XVIII ao campo da literatura, alevanta, quanto à extensão e à compreensão do conceito, uma outra hipótese: a realista.

Ao vincular ao campo literário todas as obras produzidas ao longo dos séculos, a hipótese realista encobre sobretudo a transição sofrida pelo estatuto do autor desde a Antiguidade Clássica até à época contemporânea: repare-se que, se na Idade Média – período, diga-se já, muito mais iluminado do que obscuro – o autor, nas suas diferentes aceções, do jogral ao trovador, se apresentava como “autoridade, ou modelo discursivo chancelado pela tradição passível de imitação, emulação, comentários e glosas” (Souza, 2009, s. p.), desde a época romântica que este se apresenta enquanto “individualidade crítica” (Souza, 2009, s. p.). Outra lacuna – pertinente de menção – prende-se com o facto

desta hipótese aglutinar quaisquer produções textuais, independentemente destas se edificarem a partir de processos técnicos, os quais hoje são reconhecidamente próprios da linguagem literária, e que, no sentido clássico, exigiam um certo grau de “técnica, habilidade, perícia, ofício” (Souza, 2009, s. p.). Por sua vez, a hipótese nominalista admite ao campo literário apenas as obras escritas a partir do aparecimento do termo «literatura» e do fenómeno que, a partir dessa altura, se desenrolou. Porém, «literatura» não aparece, ao contrário daquilo que a hipótese defende, no decorrer do século XVIII, mas tão só sofre, por essa altura, uma renovação do seu sentido. É que, na verdade, o vocábulo latino *litterae* já aludia às obras escritas e à instrução cultural³, pelo que se pode concluir que a literatura, em Setecentos, sofre uma viragem e “distingue-se cada vez mais do discurso de ideias, e fecha-se numa intransitividade radical; destaca-se ela de todos os valores que podiam na idade clássica fazê-la circular” (Souza, 2009, s. p.), fazendo, então, “nascer no seu próprio espaço tudo o que possa assegurar a denegação lúcida desses valores” (Souza, 2009, s. p.).

No entender contemporâneo de Roberto Acízelo de Souza (2009), a literatura assenta em dois elementos fundamentais, a literariedade e a ficcionalidade, responsáveis pela manifestação do fenómeno literário moderno, o qual depreende, a nível do discurso, uma “fisionomia especial” da qual participam componentes anatómicos como o binómio *intuição/expressão*; a *singularização do objeto*; a *literariedade* enquanto substância própria da estética literária; os *empregos científicos e emotivos da linguagem*; a *ambiguidade*; a *harmonia polifónica* e as *qualidades metafísicas*; a *tensão*; o *desvio linguístico*; a *forma*, quer externa quer interna; a *escritura*; a *plurissignificação*; a *função poética*; a *conotação* e os *discursos de representação – mítico, onírico, literário*. Mas há que ver também que a “ponderação da literatura como domínio próprio, relaciona-se assim não só com a especificidade da linguagem literária, mas também, antes disso, com a possibilidade de valorizarmos a componente institucional do fenómeno literário” (Reis, 1995, p. 23). É que pensar a literatura e o fenómeno literário de forma institucional obriga-

³ Importa notar e, em jeito de súmula, reproduzir as constatações de R. A. de Souza (2009) na entrada <literatura> do *E-Dicionário de Termos Literários* de Carlos Ceia. De acordo com este académico, Varrão, um dos *poeta noui*, e Quintiliano, na época dos Flávios, ambos filósofos e estudiosos da retórica, já haviam assinalado o termo *litteratura*, que significava “habilidade de ler e escrever” (2009, s. p.), e, mais tarde, há também registo dos termos *litteratus* e *litteras sciens*. Séculos depois, fundido ao movimento cultural humanista e aos seus princípios eudemónicos, propagam-se, a partir do Quattrocento, e, depois, alastrando-se à Europa Renascentista do século XVI, as *lettres humaines*, atividade da escrita que consubstancia as letras aos preceitos humanistas e ao estudo do homem. Posteriormente, e ainda no decorrer da época clássica, vêm as *bonnes lettres*, no final de Quinhentos; as *belles lettres*, no período seiscentista; até ao aparecimento do termo *litteratura* em Setecentos.

nos a constatar, entre muitos outros, o exercício de forças de carácter centrípeto e outras de sentido centrífugo, o que comprova que há, de facto, um esqueleto conservador que alicerça o sistema institucional, conferindo-lhe resistência a fraturas dilacerantes e preservando-lhe as bases fundacionais e canónicas, e, outrossim, uma vertente pulsátil que pede intrusão no universo hodierno, por modo a evitar uma rigidez absoluta:

Falar de literatura enquanto instituição corresponde inevitavelmente a projetar, sobre o fenómeno literário, conotações (nem todas positivas) que envolvem o termo. De facto, a expressão instituição (...) pode sugerir mentalidades e comportamentos eminentemente estáticos, fortemente hierarquizados e pouco propensos à inovação; por outro lado, também é certo que a feição institucional de certas entidades confere-lhes solidez histórica, bem como reconhecimento público, factores decisivos para a afirmação no plano social. E isso acontece com mais razão quando aos atos institucionais é incutida uma feição ritualizada, de reminiscência fundadora e de propósito legitimador (Reis, 1995, p. 25).

Desta relação próxima e indissociável entre o conservadorismo e o dinamismo, importa realçar, como exemplo, os géneros e subgéneros, que estrutural e funcionalmente partilham de características entre si: veja-se que os géneros literários, modelos, em boa parte, consagrados pelo cânone, ramificam-se em vários subgéneros e, mesmo assim, torna-se por vezes difícil de, no domínio da architextualidade, fazer um texto recair sob um determinado modelo discursivo. Todavia, o campo literário delimita-se por barreiras flexíveis, daí que muitas obras, pelas diferentes dimensões (estética, histórica e sociocultural) (Reis, 1995, p. 24) que as estruturam, sejam híbridas e outras se situem próximas da margem desse mesmo campo. O que vem sendo dito pretende, em certa medida, explicar a tendência que prevalece em se aceitar a hipótese realista em detrimento da nominalista, tornando possível abordar, no domínio da literatura, obras surgidas em tempo indefinido, muitas delas muito certamente anteriores ao século XVIII, como decorre com os registos de cunho oral, popular e tradicional.

2. DA LITERATURA POPULAR DE TRADIÇÃO ORAL

2.1. Da problematização dos termos que compõem a designação.

Em termos peridiológicos, englobaríamos os escritos do século V ao XV, como as cantigas líricas de amor ao estilo provençal, ou mesmo as satíricas, de escárnio e maldizer, estas propriamente galaico-portuguesas, no domínio da literatura medieval; assim também incorporaríamos a lírica mirandina e camoniana na literatura portuguesa

renascentista, diríamos de inscrição barroca a oratória sacra de António Vieira e neoclássica alguma da lírica de Bocage. Ainda nesta linhagem associativa, vincularíamos, pelo estilo literário e pela inscrição cronológica, Eça e Antero às eras romântica e realista, Cesário Verde ao movimento parnasiano, Pessoa à vanguarda modernista, e por aí adiante. É evidente que os hipercódigos não sumulam nem tampouco definem em pleno toda a produção que, pelo menos cronologicamente, se insere em determinado período, e não cabe aqui refletir sobre a evolução da literatura de cunho popular, oral e tradicional, como fez Machado (2008), mas evidenciar a importância, ainda para mais por razões de estudo, de pensar na designação apropriada para apontar um conjunto de manifestações que partilham de determinadas características.

Assim, torna-se pertinente indagarmos sobre qual designação se deverá adotar para enquadrar o conjunto de textos que, a princípio exclusivos do domínio oral, há duzentos anos começaram a ser registados através da escrita, e que, pela sua perenidade e resistência no tempo, não se restringem a um período literário específico nem ao seu quadro temático, entre possibilidades como «literatura oral», que alude à origem verbal; «literatura tradicional», que remonta ao costume de transmissão destas histórias, entre as populações, de geração em geração, como se de um património se tratassem; ou «literatura popular», pois que esta literatura é de um coletivo, de uma massa de gente, de um povo. É certo que a recusa ou a preferência de um termo em detrimento de outro revela os preconceitos mas também as dificuldades ou mesmo as controvérsias que advêm dos significados semânticos que, em sentido lato, cada um dos termos comporta, pelo que se torna válido e relevante dedicarmos a próxima secção à sua reflexão, que resulta, aliás, de uma leitura crítica das dissertações e dos estudos levados a cabo por Machado (2008), Pontes (2009) e Pereira (2015).

2.2. Da conciliação dos cunhos desta literatura.

É certo que, a princípio, a designação «literatura oral» revela a sua pertinência pela alusão que faz ao modo como originalmente as histórias populares eram transmitidas. Porém, o termo «oral», quando agregado à dimensão literária, parece fazer coincidir e colidir as práticas da escrita com o carácter performativo da oralidade, pois que o domínio da fala se opõe, em regra, ao domínio da escrita. Além disso, as marcas do discurso oral descuidado – que eram as do quotidiano das classes sociais médias e baixas, principalmente as mais antigas, que, na sua maioria, eram também analfabetas, – tendem

a ser retoricamente pobres e a não apresentar forte argumentação, acentuando-se o contraste entre as realizações performativas e a cultura erudita, cuja inconciliabilidade com a pouca vernaculidade dessas mesmas manifestações torna o «oral» um termo redutor.

Em sua vez, a terminologia «literatura tradicional» pressupõe um conjunto de textos ligados à memória e à tradição de valores que, através dos costumes e das práticas de convivência social, se trespasam de geração em geração, de pais para filhos e de avós para netos. Embora este termo encontre justificativa pelo facto de assinalar o meio de difusão preferencial destas histórias, «tradicional» dificilmente se desprende dos seus significados depreciativos, que impelem para a associação desta literatura a um contexto antiquado e retrógrada que apenas encontra no passado espaço e motivo para existir, o que, por sua vez, contribui para a individualização e inferiorização desta literatura no seio institucional. Ademais, a esterilidade que, por vezes, se atribui a esta literatura deriva não só da dificuldade que alguns autores encontram na (falta de) capacidade para a instrumentalizar e ideologizar, sobretudo em autores que assumem posições radicais de compromisso e intervenção sociais para com os leitores, mas ainda pelo facto de alguns críticos considerarem que as histórias tradicionais, envoltas em místicas passadas, são desatualizadas face ao estado de coisas do mundo presente e, conseqüentemente, nada contribuem para a formação ou aprendizagem da sociedade atual. Por último, a partícula «popular», embora faça menção ao povo, à nação e à pátria – que são o berço desta literatura –, reporta-se também às camadas indiferenciadas e desprovidas de conhecimento erudito, o que o torna um termo ambíguo.

No entanto, e como decerto se há de convir, há a necessidade de apontar uma solução viável que agregue os domínios oral, popular e tradicional, que efetivamente caracterizam esta literatura, ainda que essa designação carregue consigo o somatório dos problemas que cada um desses termos acomoda. E apesar da grande dificuldade na escolha de uma denominação que se adeque para abarcar este conjunto de textos – uma vez que todos eles pecam pelos seus duplos significados –, as adversidades que cada um deles apresenta parecem anularem-se umas às outras ao mesmo tempo que se complementam, pelo que surgem terminologias como «literatura oral tradicional», «literatura de transmissão oral», «literatura popular de tradição oral» e até «literatura popular tradicional de expressão e transmissão oral».

A combinação dos termos tenta colmatar as divergências impostas por cada um deles, sendo que cada unidade lexical acaba por fazer jus à matéria que engloba: a oralidade teve um papel preponderante na construção da memória cultural e permitiu a que classes iletradas, única e exclusivamente por essa via, perpetuassem os conhecimentos tradicionais ao longo do tempo. Aliás, mais do que uma transmissão de conhecimentos, é a identidade de um povo, criada no pretérito, que, tal como as suas condutas sociais, se perpetuam no espaço e no tempo presente e futuro. E, porque nasceram no popular e nas camadas inferiores da sociedade e por essas foram difundidas, as condutas morais e os ensinamentos chegam aos dias de hoje e continuam a instituir valores, a moldar caracteres e sobretudo a permitir ao ser humano pensar sobre si e sobre o lugar que ocupa no mundo. É também certa a impossibilidade de aferir, de modo consensual e universal, a designação mais apropriada para denominar este conjunto de textos de características bem vincadas; porém, dado a que se pretende elaborar uma análise de quatro contos de Alexandre Parafita, adotar-se-á a designação que o escritor elege: literatura popular de tradição oral (Parafita, 1999).

A literatura popular de tradição oral permite o reencontro e a aproximação com as raízes do povo através dos contos, ao passo que as lendas nómadas e os mitos ancestrais possibilitam o entendimento da natureza humana e da nossa identidade coletiva. Precisamente por isso, estas narrativas literárias constituem um *corpus* cuja origem vem de “tempos longínquos e as suas raízes [estão], não no mundo letrado da cultura ‘consagrada’, oficialmente reconhecida, mas nas camadas não hegemónicas da população” (Reis & Lopes, 1987, p. 79), sendo que a intemporalidade das narrativas é conseguida graças à memória coletiva do povo que as faz chegar aos tempos contemporâneos, e, de facto, este carácter perene e duradouro dos valores inscritos nas várias narrativas instruem-nos de saberes práticos e úteis para que possamos enfrentar o mundo. Ressalva-se que o produto dessa transmissão durante vastos anos é a variabilidade, ou seja, o número de versões de uma mesma história – e o registo escrito é disso prova –, sendo popularmente sabido que *quem conta um conto, acrescenta sempre um ponto*; ponto esse que parte ou do contador ou do ouvinte que, eventualmente, se torna também ele contador, ou até mesmo como resultado do meio cultural onde tal conto se narra. Ademais, às manifestações tradicionais, Alexandre Parafita identifica-lhes

regras e funções muito diferenciadas: uns de existência efémera e outros que permaneceram, mesmo sem que tenha ficado registado algum a não ser na memória. Por exemplo, uma adivinha, uma anedota ou um dito gracioso é um texto que alguém inventou algures no tempo e no espaço, e que transmitiu a outrem para depois ser transformado num texto de milhões de pessoas, não apenas à escala nacional, mas inclusivamente à escala planetária. Dilui-se, entretantes, a identidade do seu autor, para o que contribuem as sucessivas versões e variantes que o enunciado original foi apresentando, e o texto passa a ser do domínio da comunidade (Parafita, 1999, p. 49).

3. DO CONTO ENQUANTO SUBGÉNERO NARRATIVO

3.1. *Do género narrativo.*

O género narrativo, ao contrário do que sucede com os géneros lírico e dramático, não se manifesta exclusivamente no domínio da literatura, pelo que Aguiar e Silva (2009) distingue textos narrativos naturais de textos narrativos artificiais: os primeiros, como o próprio nome indica, ocorrem espontaneamente, sendo produtos diretos do nosso quotidiano – relatórios médicos que descrevem as patologias de um utente, autos policiais que narram incidentes entre civis, ou um acórdão de um tribunal que narra uma decisão final que valerá como modelo futuro, são exemplos de narrativas naturais; ao passo que os textos literários, sobretudo porque se alicerçam na ficcionalidade e na literariedade, se enquadram na classe das narrativas artificiais. Ainda ao género narrativo, Carlos Reis (1995) destaca três subgéneros recorrentes: o romance, o mais complexo, devido ao paralelismo de ações e ao elevado número de personagens (sobretudo) redondas; a novela, que, entre um número inferior de personagens, carece do detalhe aprimorado característico da produção romanesca; e o conto, bastante mais simples do que a produção novelística, caracterizando-se pela sua ação linear e simplista.

Embora o conto seja um subgénero narrativo particular, “raramente um texto concentra em si mesmo a realização plena e rigorosa de um determinado género” (Parafita, 1999, p. 81) e, por isso, há uma pluralidade de narrativas populares⁴ que se

⁴ Conforme os estudos de Hermann Bausinger, as manifestações populares de tradição oral podem organizar-se em três grupos: o primeiro engloba os jogos de língua, como lengalengas, provérbios, ditos orais e populares, adivinhas, etc.; o segundo compreende as narrativas prosaicas de carácter quer sagrado quer profano; ao passo que o terceiro incorpora os domínios oralizante e performativo, como as formas dramáticas teatrais e musicais (Bausinger, 1968, referido por Parafita, 1999). Ocupar-nos-emos do segundo grupo, o das narrativas em prosa, atribuindo especial atenção ao conto. Aliás, na tentativa de os agrupar e pela utilidade formal de que se pauta, parecemos oportuno relembrar a classificação de Antti Aarne e Stith

inscrevem na classe dos contos, que, aliás, se confundem com frequência entre si, pelo que se torna pertinente distinguir as mais assíduas, como o são o *vulgo* conto, o conto popular propriamente dito, a fábula, a parábola, a lenda e o mito. Estes partilham de um léxico que, ao não ser pobre, não é erudito, mas simples, em que o discurso desprovido de vocábulos caros é marcado pela não ocorrência do “acessório-ornamento estilístico, o adjetivo, o advérbio – com predomínio do objeto (substantivo) e da ação (verbo)” (Júdice, 2005, p. 37).

3.2. Das produções contistas.

O conto (popular)⁵, que não subjaz a processos linguísticos figurativos ou retóricos predominantes, (sobre)vive no inconsciente coletivo e guarda as crenças, os medos, as vontades, os valores e os princípios que constituem e regem a sociedade, enquanto promovem um sentimento e um espírito de solidariedade entre a população, pelo que “é fundamentalmente a nível do circuito de comunicação e difusão que o conto popular afirma a sua especificidade. (...) Circulam oralmente de geração em geração, assegurando a manutenção de um património cultural que escapa à sanção dos mecanismos institucionais” (Reis & Lopes, 1994, p. 83).

Thompson (1987) – Aarne-Thompson-Uther Index (ATU Index) –, a qual agrupa os contos (populares, no caso) mediante a sua temática. Cf. Aarne, A., Thompson, S. (1987). *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*. Academia Scientiarum Fennica. Vide, ainda, Thompson, S. (1946). *The Folktale*. The Dryden Press. Na literatura portuguesa, destacam-se oito “contos-tipo” de frequência recorrente que giram em torno de um mesmo centro temático: os contos de animais, os contos maravilhosos, os contos religiosos, os contos sentimentais, os contos do ogre estúpido, os contos jocosos, os contos enumerativos e outros que resultam de combinações híbridas (cf. Faria, 2009).

⁵ Importa fazer menção à distinção entre o «conto popular» propriamente dito e o «*vulgo* conto», pois se “é a quantidade relativa de destinatários ou de transmissores do conto que define a sua popularidade, haverá que ter cuidado quando se fala do conto sem qualquer garantia sobre o número de indivíduos que ele implicava em certa época; mas podemos ter em conta um certo número de elementos que definem os contos que se dizem e são obviamente populares. Nalguns casos, sobretudo se temos em vista épocas recuadas e sem testemunhos ou provas sólidas, melhor será que falemos em conto de cariz popular ou em conto para-popular” (Faria, 2009, p. 20). Esclarecem, ainda, Carlos Reis e Macário Lopes (1994) que o conto popular “partilha algumas das propriedades que caracterizam o conto literário consagrado, mas constitui uma modalidade específica de discurso que só pode ser devidamente esclarecida em termos pragmáticos. Se se atentar nas tais propriedades comuns, verifica-se que em ambos os casos se trata de narrativas breves que põem em cena um número reduzido de personagens escassamente caracterizadas, regra geral meros suportes de uma acção bastante centrada em torno de uma peripécia particular. Todavia, como já se assinalou, não basta referir os traços genéricos característicos do conto para se captar o particular estatuto semiótico do conto popular: torna-se imprescindível clarificar as circunstâncias que presidem à sua elaboração e reflectir sobre o seu circuito específico de transmissão” (p. 82).

A lenda, que está próxima do conto como a parábola está perto da fábula, transmitida “ao longo das gerações, por um processo de diluição do seu fundo real, com a incorporação de uma forte componente imaginativa e fantasiosa” (Parafita, 1999, p. 96), corresponde a uma narrativa construída através de um conjunto de acontecimentos, quer humanos, quer míticos, quer naturais, que têm sempre um fundo factual, ou seja, uma base de verdade, que, nem por isso, deixa de ser alvo de intelectualização e transfiguração imagética. Apesar de contíguos, quer no plano funcional quer no plano estrutural, a lenda diferencia-se do conto, porque, como está ligada a crenças religiosas e à fé do povo, está também inserida em circunstâncias particulares, ou seja, deixa de acontecer num *certo dia* ou no *era uma vez* e marca um tempo e um espaço regionais ou nacionais específicos, não se tratando, porém, “de uma reconstituição objectiva e ‘documental’ de um facto ocorrido num passado remoto, mas sim de uma narrativa de carácter ficcional, que foi sendo transmitida de geração em geração” (Reis & Lopes, 1994, p. 224).

Por sua vez, a fábula, que apresenta grande semelhança com o conto popular⁶, assume, a nível do quadro pragmático, uma função distinta do primeiro, pois que, enquanto ao conto popular não se lhe identifica nenhuma finalidade moral, na fábula, a avaliação ética é a forma para a qual a finalidade narrativa tende; havendo, por isso, uma verdade moral que, não contendo significados ocultos, pertence à tradição popular ancestral e primordial do ser. Para tal, a fábula faz intervir no seu enredo exclusivamente animais, que representam simbolicamente classes sociais ou personificam os defeitos encontrados nos humanos, daí que esta constitua

um produto espontâneo da imaginação, já que consiste numa narração fictícia breve, escrita em estilo simples e fácil, destinada a divertir e a instruir, realçando, sob acção alegórica, uma ideia abstracta, permitindo, desta forma, apresentar de maneira aceitável, muitas vezes mesmo agradável, uma verdade moral, o que de outro modo seria árido ou difícil (Mesquita, 2012, p. 68).

Próxima da fábula está a parábola, que desta se distancia pela predominância do sentido religioso: a “evocação do sagrado presente na parábola, narrativa breve cuja circulação foi e é reforçada grosso modo pela sua ligação quase exclusiva aos textos bíblicos, leva à aproximação daquele género ao conto popular de tipo religioso” (Faria, 2009, p. 17). Por último, o mito, que se constrói em torno de um plano ficcional de ideias fundamentalmente abstratas permite, no quadro pragmático, a coesão de um grupo social

⁶ Note-se, contudo, que “o conto popular apresenta uma tipologia designada de ‘conto de animais’, o qual, por nem sempre ter uma finalidade moral, não deverá ser confundido com uma fábula” (Faria, 2009, p. 16).

que através desse plano regula as suas condutas, sendo, por via do mistério, em torno de um enredo de deuses e heróis, que se fundamenta a existência do mundo. O mito, que participa do sagrado, corresponde à

interação entre a memória e a imaginação que se processa na relação do homem consigo próprio, com os outros e com o mundo. Isto é, à memória está associada a tradição e à imaginação a recriação da memória. Dessa interação nasce o mito (Faria, 2009, p. 18).

4. DA ANÁLISE SEMIÓTICA E DA DINÂMICA DA NARRATIVA

A unicidade da ação, que se reduz à principal, o número diminuto de personagens, a condensação e a simplicidade temporal⁷ bem como a concentração espacial⁸ levam a privilegiar, na análise da produção contista, estudos formalistas e estruturalistas em consonância com as fundamentações teóricas de Vladimir Propp (2003 e 2018), Algirdas Greimas (1966), Joseph Courtès (1972 e 1979), Paul Larivaille (1974), que, em Portugal, foram estudados por Macário Lopes (1987) e Castro Soares (2013).

4.1. Da morfologia do conto (popular).

No que respeita à origem dos contos, Propp (2018), ao estabelecer uma analogia entre os contos e a sua natureza e uma (impossível) objetividade absoluta da teoria da evolução darwinista, apresenta dois panoramas:

ou se afirma que, para dois fenómenos que não têm e não podem ter nenhuma relação exterior, a sua semelhança interna não nos conduz a uma raiz genética comum, e é a teoria da génese independente das espécies, ou esta semelhança morfológica é interpretada como a consequência de um certo elo genético, e é a teoria da origem por metamorfoses ou transformações que remontam a um certa causa (Propp, 2018, p. 251).

⁷ Em regra, não se encontram marcadores cronológicos ou atinentes a um período histórico específico, daí “a constância de fórmulas introdutórias do tipo *Era uma vez*, que situam o conto num passado indefinido e permanentemente reatualizável” (Reis & Lopes, 1997, p. 86). Devido à inexistência de espessura anímica nas personagens, os seus tempos psicológicos (heteromórficos por natureza) não têm manifestação preponderante. Por último, o tempo próprio do discurso é, em norma, linear: não havendo momentos analépticos ou prolépticos, a narrativa encadeia-se em resumos e elipses intercalares.

⁸ A dimensão espacial dos contos é comprimida e reduz-se a dois ou três lugares. Já a inexistência de uma atmosfera psíquica substancial, não permite a desenvoltura de um espaço psicológico, ao passo que o espaço social se constrói a partir das condições socioculturais que, não raro, definem, na íntegra, as personagens.

Alinhado com esta última teoria, o formalista russo explica que, ao contrário do que sucede na natureza, em que “a mudança de uma parte [constituente] ou de um traço [compositivo] arrasta a mudança de outro traço, no conto, cada parte pode mudar independentemente das outras” (Propp, 2018, p. 254), o que implica a existência de um vínculo estável entre as múltiplas opções de um eixo paradigmático, pelo que a função de uma unidade, ou de um elemento, é também constante, ainda que possa apresentar *feições* diferentes. A despeito desta questão, que concerne à estrutura do conto e à sua transformação, Propp (2003, 2018) teoriza duas estirpes de critérios que explicam essa mesma anatomia assim como as possibilidades da sua metamorfose⁹, a saber, uma que deriva de princípios gerais, que se concatena à origem do conto, e outra que provém de regras particulares: a primeira estabelece uma “relação com o seu meio, com a situação em que [o conto] é criado e em que vive” (Propp, 2018, p. 255), onde o quotidiano, o dia a dia prático e a religião aplicam um força preponderante; ao passo que a segunda se conecta com o universo factual e onde as “transformações são exteriores ao conto, e não poderemos compreender a sua evolução sem fazer aproximações entre o próprio conto e o meio humano em que vive” (Propp, 2018, . 255). Porém, no caso desta última, há que ter em consideração que é apenas possível “resolver o problema da relação entre o conto e a vida senão com a condição de não esquecermos a diferença entre o realismo artístico e a existência de elementos que provém da vida real” (Propp, 2018, p. 261).

4.2. Do modelo actancial.

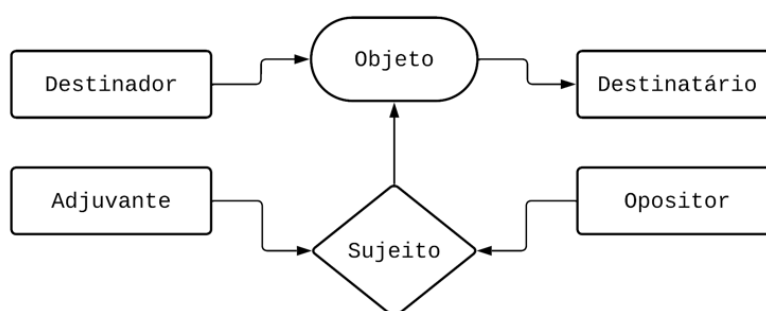
No domínio da semântica estrutural e em correlação com estudos narratológicos, Greimas (1966) teoriza, para a análise da estrutura e dos elementos presentes nas narrativas, um modelo que se assume como ferramenta fundamental no estudo das relações e do dinamismo estabelecido entre as personagens (as quais vem a denominar de actantes). Esse esquema, frequentemente conhecido como modelo actancial ou modelo greimasiano, assume um esqueleto biplanar constituído por seis instâncias:

⁹ De acordo com Propp (2018), nos domínios estrutural e mecânico da produção contista, as transformações dos elementos fundamentais podem ser de natureza subordinada ou coordenada. As primeiras dão-se por redução, amplificação, deformação, intensificação e enfraquecimento, substituição interna, substituição realista, substituição confessional, substituição por superstição, substituição arcaica, substituição literária, modificações (i.e., transformações cuja origem revela imprecisão), substituição de origem desconhecida, assimilação interna, assimilação por superstição ou por superstições literárias e arcaicas. Por sua vez, as segundas, que tratam de transformações mais compactas e, por isso mesmo, mais resistentes ao processos supradescritos, requerem atenção à forma canónica do conto.

Induit à partir des inventaires, qui restent, malgré tout, sujets à caution, construit en tenant compte de la structure syntaxique des langues naturelles, de modèle semble posséder, en raison de sa simplicité, et pour l'analyse des manifestations mythiques seulement, une certaine valeur opérationnelle. Sa simplicité réside dans le fait qu'il est tout entier axé sur l'objet du désir visé par le sujet, et situé, comme objet de communication, entre le destinataire et le destinataire, le désir du sujet étant, de son côté, modulé en projections d'adjuvant et d'oposant (Greimas, 1966, p. 180).

No esquema narrativo actancial, o *objeto*, ou *objetivo*, (Obj) – que diz respeito à meta para a qual a ação do sujeito tende – está relacionado com dois actantes, o *destinador* (D₁) e o *destinatário* (D₂), conforme segue: $D_1 \rightarrow \text{Obj} \rightarrow D_2$, onde o *destinador* corresponde ao actante que encoraja o *sujeito* a procurar o *objeto* e o envia para essa sua missão, enquanto o *destinatário*¹⁰ representa o actante em benefício ou prejuízo do qual o sujeito procura o *objeto*, isto é, diz respeito à figura a quem o *sujeito* da ação concede o *objeto*. Em relação aos actantes que interagem com o *sujeito*, que é aquele que protagoniza a ação e que, aliás, manifesta uma função juntiva em relação ao *objeto*, constata-se dois tipos de relações, uma de carácter sumativo e outra de carácter subtrativo: o *adjuvante* (Ad) pratica uma força a favor da ação do *sujeito*, aliando-se a ele para o auxiliar a alcançar o *objeto* pretendido; em sentido oposto, o *opositor* (Op) exerce uma força contrária com o intuito de impedir o *sujeito* de alcançar o *objeto*. Assim, equacionando, vem: $\text{Ad} \rightarrow \text{Suj} \leftarrow \text{Op}$, que pode ser esquematicamente representado através da concatenação das duas estruturas planares, por forma a obter a estrutura biplanar greimasiana:

Fig. 1 – Estrutura biplanar do modelo actancial greimasiano.

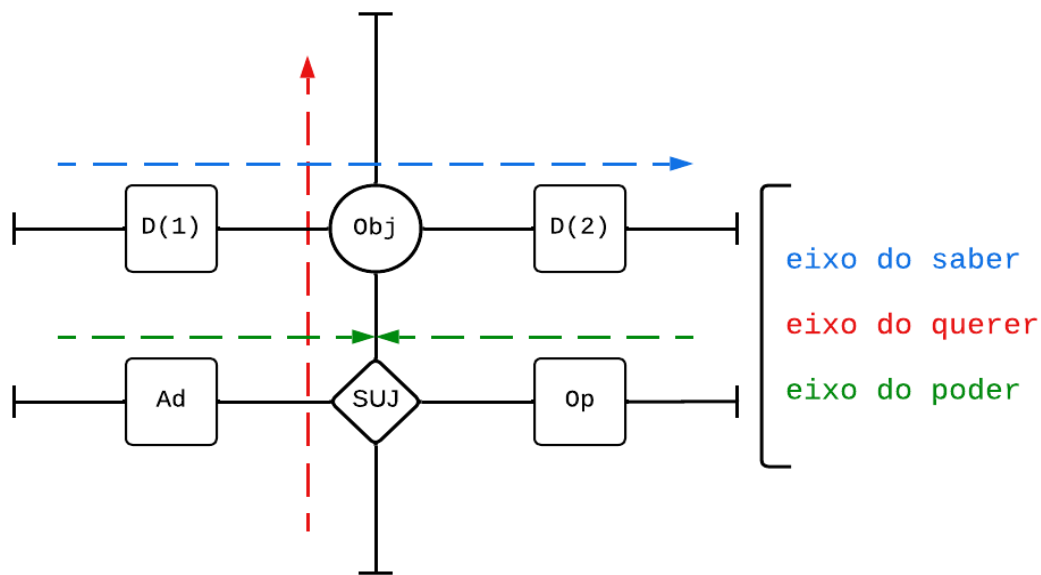


Fonte: Adaptado e traduzido a partir de Greimas (1966).

¹⁰ Carlos Reis e Macário Lopes (1987, p. 94) definem o destinador como “a instância que comunica ao destinatário/sujeito um objecto de natureza cognitiva – o conhecimento do acto a cumprir – e um objecto de natureza modal – o querer que o institui como sujeito virtualmente performador”.

Na conceitualização greimasiana, as relações entre os actantes permitem estabelecer três eixos intersecáveis, nomeadamente, o eixo do saber, provindo da interação entre o destinador e o destinatário ($D_1 \rightarrow \text{Obj} \rightarrow D_2$) – actantes que, funcionalmente, se situam em polos opostos; o eixo do querer, resultante da relação conjunta entre sujeito e objeto, $\text{Suj} \rightarrow \text{Obj}$; e o eixo do poder, advindo da relação entre os actantes adjuvante e opositor ($\text{Ad} \rightarrow \text{Suj} \leftarrow \text{Op}$). Assim, vem:

Fig. 2 – Eixos correspondente à fórmula greimasiana *saber-poder-querer*.



Fonte: a partir de Greimas (1966).

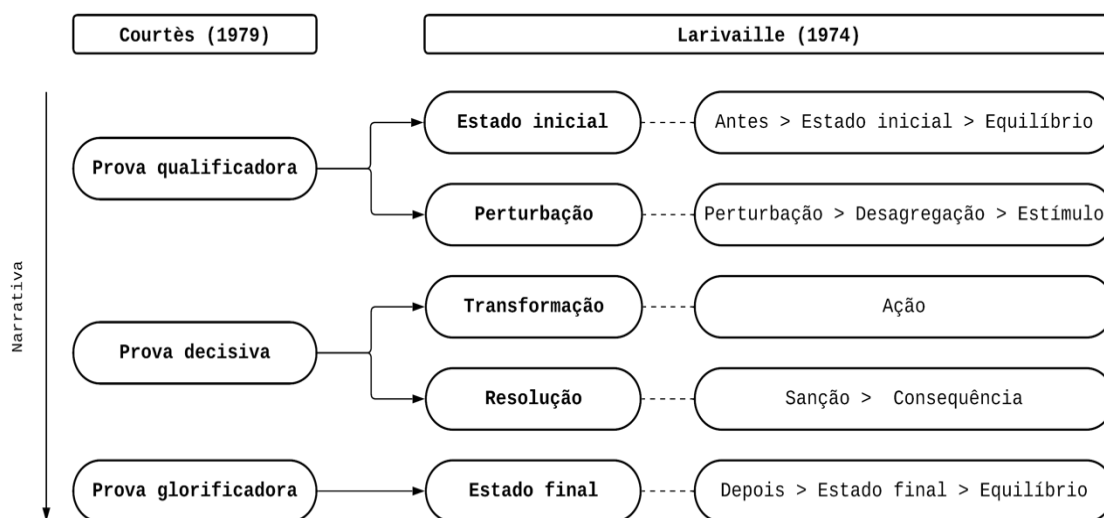
Os actantes, que na asserção tradicional corresponderiam a personagens planas, estão normalmente presentes em número reduzido, apresentam uma baixa densidade psicológica e uma “parca caracterização que, quando existe, é sobretudo indireta, pois sabe-se o que são pelas ações praticadas” (Soares, 2017, p. 114). Para além disso, não se registam, de um modo geral, as suas características físicas nem (as escassas particularidades) psicológicas a não ser no início – razão, aliás, pela qual os actantes são introduzidos apenas uma vez – e não se esperam, por isso também, alterações abruptas do seus modos de agir ou de pensar no decorrer da narrativa. Ademais, na ausência regular de um nome próprio, os papéis sociais dos actantes caracterizam-nos em pleno e determinam, quase integralmente, as suas ações (Soares, 2013), podendo estes serem, inclusivamente, arquetizados “no sentido em que reenviam para certos atributos e percursos culturalmente cristalizados (rei, princesa, dragão, moleiro, etc.)” (Reis & Lopes, 1997, p. 86).

4.3. Da dinâmica da narrativa.

No decorrer da narrativa, que importa desde já distinguir da narração – enquanto ato de produção verbal – e da própria diegese – enquanto elemento da narrativa e como universo ficcional passível de ser narrado (Reis, 1995; Genette, 1972 referido por Jouve, 2006; Silva 2009), o plano diegético, sustento no plano discursivo que o alicerça, conhece alterações resultantes da evolução da ação assim como das oscilações que as estruturas narrativas sofrem como resultado das perturbações ao seu equilíbrio e das suas respectivas reposições. Alinhada com a divisão quinária da narrativa de Larivaille (1974) e atendendo à partição ternária de Courtès (1979), Macário Lopes (1987) faz corresponder as etapas de Courtès às de Larivaille, pelo que concatena a *prova qualificadora* ao *estado inicial* e à *perturbação*; relaciona a *prova decisiva* às fases de *transformação* e de *resolução*; e estabelece, por fim, a ligação entre a *prova glorificadora* e o *estado final* que “pode, ou não, corresponder à glorificação do herói” (Soares, 2013, p. 14).

O estado inicial corresponde à primeira etapa da narrativa, à qual precedem circunstâncias que não nos são dadas a conhecer, e caracteriza-se por uma primeira fase de equilíbrio, que tanto pode assumir contornos pacíficos e harmônicos, como turbulentos e conflituosos ou até mesmo definir-se por via de uma situação de carência. Quando a este equilíbrio lhe é introduzido uma perturbação, as circunstâncias iniciais desagregam-se e o plano narrativo é alvo de alterações da sua estrutura, estimulando-se a eclosão da ação. Esta, enquanto operador mecânico transformacional, introduz novas alterações à narrativa por forma a contrair a perturbação inicialmente induzida e de modo a reconstituir um novo estado de equilíbrio. Todavia, a ação só produz manifestamente os seus efeitos quando impostas e aplicadas as sanções provindas dessa mesma ação e quando produzidas as respetivas consequências no universo diegético. Assim, chegar-se-á a um estado final, diferente do inicial, em que se repõe o estado de equilíbrio, sendo este sempre diferente do equilíbrio inicial. Quer isto dizer que um equilíbrio inicial de pacificidade pode ser reestabelecido por um equilíbrio final de turbulência e, de modo análogo, um equilíbrio inicial de turbulência pode restituir-se na forma de um equilíbrio final de pacificidade. Mas os equilíbrios finais podem também restaurar as feições dos equilíbrios iniciais em contornos ligeiramente diferentes, daí que um estado de equilíbrio inicial de pacificidade pode vir a originar um novo equilíbrio (final) de serenidade, este, porém, com contornos diferentes do primeiro; ao passo que um equilíbrio inicial caracterizado pela carência e pela conflituosidade pode reestabelecer-se num novo equilíbrio (final) representado pela falta e pela instabilidade, mas também esse diferente do primeiro.

Fig. 3 – Divisão ternária e quinária da dinâmica da narrativa.



Fonte: Adaptado e traduzido a partir de Courtès (1979) e Larivaille (1974).

5. ANÁLISE DE CONTOS AO VENTO COM DEMÓNIOS DENTRO

A obra *Parafita* aglomera registos populares e tradicionais recontados a partir de um repositório memorial de um coletivo populacional, geograficamente circunscrito à região de Trás-os-Montes, a norte de Portugal, nos quais o autor mostra que os contos não têm obrigatoriamente um final feliz e consolador e através dos quais visionamos um mundo onde há a possibilidade de remissão. Quer isto dizer que a sua obra se ergue a partir de um repertório familiar antigo que foi sendo passado a gerações mais novas, as quais se iam rendendo aos “pavores da superstição, ao mesmo tempo que [as histórias] os ajudava[m] a crescer, a saber conjugar os medos e a enfrentar os riscos que a vida reserva” (Parafita, 2000, p. 15).

Em *Contos ao vento com demónios dentro*, Alexandre Parafita (2009) contempla quatro registos orais e populares¹¹ dos quais participa um ser mítico, tradicional e popularmente temível e impulsionador de confrontos: o diabo. No imaginário do povo, o demónio, por norma, corresponde a uma figura “de aspeto de anjo de feições pavorosas, corpo peludo, cornos de chibo, garras nas mãos e nos pés, rabo comprido e contorcido”,

¹¹ Conforme se observou em nota de rodapé anterior, o conto popular distingue-se do *vulgo* conto, pelo que, e reproduz-se, “não basta referir os traços genéricos característicos do conto para se captar o particular estatuto semiótico do conto popular: torna-se imprescindível clarificar as circunstâncias que presidem à sua elaboração e reflectir sobre o seu circuito específico de transmissão” (*op. cit.*, p. 82), o que, no entanto, não constitui o escopo deste estudo.

podendo apresentar-se fisionomicamente também sob a forma de uma “serpente, de anjo deformado com garras nos cornos ou numa mescla de figura humana e animal” (Parafita, 2000, p. 26), razão pela qual lhe é possível aparecer no mundo telúrico disfarçado de ser humano, muitas vezes, aliás, invocado pelo próprio povo. Afinal, de mais a mais, “o povo [diz que] ‘para encontrar o Diabo, não é preciso madrugar basta no seu nome falar’” (Pereira, 2015, p. 100).

É habitual, nas narrativas populares de expressão oral transmontana, a presença de um conjunto de figuras, entre “almas penadas, bruxas, diabos, fadas, lobisomens, moiras encantadas, a morte, olharapos, trasgos, entre outros seres míticos” (Parafita, 2000, p. 15), que, detendo funções e características bem definidas, pretende ilustrar e representar o mundo real, sendo essa representação trespassada por um coletivo regional ao longo dos tempos. E, sendo maioritariamente dirigidos ao público infantojuvenil, é objetivo dos contos e das restantes formas prosaicas fazer valer os ensinamentos dos mais graúdos aos mais pequenos e é a partir da influência do quadro pragmático inscrito nos (quase-)atos discursivos, que, além dos papéis de expressão e de representação, fazem com que a linguagem literária passe a comportar uma função de apelo, centralizando-se, na receção literária, as funções ilocutórias e nas suas respetivas consequências perlocutórias (Reis, 1995, pp. 115-117).

5.1. Estudo de caso n.º 1: «O Lencinho Mágico».

Síntese do conto:

- Uma menina órfã de pai e mãe trabalhava “noite e dia” de modo a concretizar tarefas “acima das suas forças” que lhe eram incumbidas pela vizinha com quem vivia. Certo dia, cansada do estilo de vida que levava e de ser complacente com as exigências da vizinha, decide sair de casa e pôr-se a caminho do inferno.
- Chegada às trevas, começa a trabalhar para o diabo e, mal a oportunidade lhe surge, rouba-lhe o lenço mágico que lhe passa, dali em diante, a valer nas situações de maior aflição.
- De seguida, escapa do palácio do diabo e ruma ao palácio de um rei à procura de trabalho, onde vem a deparar-se com um ambiente precário, vendo-se novamente escravizada, desta vez pela então governanta e pelas demais serviçais.

- Fazendo uso do condão mágico do lencinho vermelho que roubara ao diabo, faz com que o rei despeça as demais criadas, resolvendo-se, como que por magia, os problemas que as colegas lhe causavam. Torna-se, inclusive, com o apartamento das restantes empregadas, a nova governanta do palácio.
- O diabo, figura do mal, associado à manha e ao engano, é superado e ridicularizado por uma personagem que inicialmente aparenta ser ingénuo e indefesa, sendo vencido pela inteligência e perspicácia da menina.

Tabela 1 – Função dos actantes em «O Lencinho Mágico».

Objetivo: encontrar uma vida digna.		
Função	Actante	Observação
Sujeito	Menina	Procura uma vida digna.
Opositor	Governanta e serviçais	Impõem dificuldades laborais à menina órfã.
Adjuvante	N/A	–
Destinador	Menina	Decide sair de casa da vizinha que a escravizava.
Destinatário	Menina	É beneficiário último da vida digna que conquistou.

Fonte própria [a partir da análise da obra literária de Parafita (2009)].

Tabela 2 – Divisão quinária da narrativa «O Lencinho Mágico».

Etapa	Descrição
Fase inicial	A menina era objeto de trabalho escravo.
Perturbação	A menina decide sair de casa e pôr-se a caminho do inferno.
Transformação	Roubo do lencinho mágico ao diabo.
Resolução	A menina faz uso do lencinho para fazer o rei despedir as criadas.
Estado final	A menina torna-se a nova governanta do palácio.

Fonte própria [a partir da análise da obra literária de Parafita (2009)].

5.2. Estudo de caso n.º 2: «A Lagarta, o Diabo e a Borboleta».

Síntese do conto:

- “Contam os antigos” que o diabo encontrou uma “pequenina lagarta” ocupada e preocupada na construção do seu casulo. Este prontamente se dirigiu à lagarta e exclamou: “Que bicho tão feio!”.
- A lagarta, que pouca importância lhe deu, sabia de antemão que em breve tornar-se-ia “tão bela como qualquer [uma] das flores” em volta do jardim, tendo-se limitado a informar o diabo de que se transformaria numa belíssima borboleta.

- Certo de que tal coisa seria impossível, o diabo riu-se e aguardou pacientemente “dias e dias” a metamorfose da lagarta, até que, para sua surpresa, constata que a lagarta se havia transformado numa borboleta. Aquando deste “milagre”, que acontecera bem “debaixo dos seus olhos”, o diabo, repleto de inveja, pôs-se de imediato à procura de um casulo “que tivesse a sua medida”.
- O diabo encontra um casulo de sua medida perto de uma igreja, mas assim que “toucou com as garras numa das lajes à entrada do adro” da capela “já não avançou”. “Conta-se que começou a inchar” e que “só não rebentou porque fugiu a tempo”. A partir dali, “sempre o Diabo usou de cautelas à beira de garotos e capelas”.

Tabela 3 – Função dos actantes em «A Lagarta, o Diabo e a Borboleta».

Objetivo: encontrar um casulo para se metamorfosear e se tornar belo.		
Função	Actante	Observação
Sujeito	Diabo	Procura um casulo para se metamorfosear.
Opositor	N/A	–
Adjuvante	N/A	–
Destinador	Diabo	Decide pôr-se à procura de um casulo.
Destinatário	Diabo	O casulo destina-se a transformar o diabo.

Fonte própria [a partir da análise da obra literária de Parafita (2009)].

Tabela 4 – Divisão quinária da narrativa «A Lagarta, o Diabo e a Borboleta».

Etapas	Descrição
Fase inicial	O diabo encontra uma lagarta a construir um casulo.
Perturbação	A lagarta metamorfoseia-se em borboleta e o diabo fica invejado.
Transformação	O diabo procura um casulo para se metamorfosear.
Resolução	O diabo encontra um casulo à entrada do adro de uma igreja.
Estado final	O diabo foge sem se conseguir transformar.

Fonte própria [a partir da análise da obra literária de Parafita (2009)].

5.3. Estudo de caso n.º 3: «O Diabo e a Cabeça».

Síntese do conto:

- O diabo, que se “fez de pobre e foi pedir esmola”, decidiu ir bater “na casa de uma velhota” à qual pediu “uma malga de caldo”. Ao tomar o caldo, que tinha estado ao lume, o diabo queima-se e grita, alertando a atenção da velhota que, entretanto, tinha ido “tratar dos seus afazeres”.

- A “velhota” diz-lhe que “não é do caldo”, mas “da cabaça” o motivo pelo qual este se havia queimado, pois, segundo esta, “é preciso trincá-la com jeitinho”. E, o diabo, que se tinha como muito esperto, logo pensou “que, nas noites geladas, aqueceria os pés metendo-os dentro da cabaça” e, então, apressa-se em pedir à velha uma cabaça para levar consigo para casa. Esta satisfaz-lhe cordialmente o pedido, tendo-lhe dado “uma grande [cabaça] que lá tinha”.
- Aquando da chegada do inverno, o diabo decide “ir ao quintal buscar a cabaça”, e depois de a partir “contra o chão, descalçou-se e meteu lá os pés”. “Mas... é o aqueces!”. O diabo desata a berrar de desespero, pois, em vez de aquecer os pés, quase os congelava. Advém daqui o ditado popular que “o caldo de nabo escalda o diabo, e se for de cabaça é da mesma raça”.

Tabela 5 – Função dos actantes em «O Diabo e a Cabaça».

Objetivo: ter uma cabaça para aquecer os pés nas noites de inverno.		
Função	Actante	Observação
Sujeito	Diabo	Pede uma cabaça à velha e leva-a consigo para casa.
Opositor	N/A	–
Adjuvante	Velhota	Deu uma cabaça ao diabo.
Destinador	Diabo	Pediui à velha uma cabaça.
Destinatário	Diabo	Fez uso da cabaça para tentar aquecer os pés.

Fonte própria [a partir da análise da obra literária de Parafita (2009)].

Tabela 6 – Divisão quinária da narrativa «O Diabo e a Cabaça».

Etapa	Descrição
Fase inicial	O diabo faz-se de pobre e vai pedir esmola.
Perturbação	O diabo solicita a uma velhota que lhe dê uma malga de caldo.
Transformação	O diabo queima-se com o caldo e pede uma cabaça à velhota.
Resolução	A velha fornece uma cabaça ao diabo e este leva-a consigo para casa.
Estado final	O diabo tenta aquecer os pés dentro da cabaça, mas acaba por os congelar.

Fonte própria [a partir da análise da obra literária de Parafita (2009)].

5.4. Estudo de caso n.º 4: «O Jogador com Pés de Cabra».

Síntese do conto:

- Um homem viciado no jogo apostava “o que tinha e o que não tinha”, pelo que “ia de taberna em taberna à procura de quem quisesse jogar com ele”, mas o seu fanatismo era de tal modo doentio que “os parceiros já não o queriam acompanhar”. Certo dia, depois dos companheiros se recusarem a jogar com ele uma partida, o homem confessa jogar até gastar o “último centavo nem que seja com o Diabo”.

- Uns tempos depois, vindo da rua depois de se ter chateado com a mulher, encontra “um homem desconhecido” que lhe propõe uma partida. Tentado com a oferta, que acaba por não conseguir recusar, convida o homem desconhecido para uma jogatina em sua casa.
- Durante o jogo, pediu inúmeras vezes à mulher para que lhe enchesse a “pichorra”, e esta, “cansada de o ouvir”, foi-lha buscar, mas, “enervada”, deixou-a cair ao chão. Quando ia para a apanhar, reparou que o indivíduo com quem o marido jogava “não tinha botas”, “mas sim pés de cabra”. Benzeu-se no imediato e, logo depois, “entrou pela casa uma ventania tão forte” que levou o diabo “pela janela fora”. Por fim, o homem apercebe-se do grande perigo do seu vício e, desde esse dia, “nunca mais pensou em jogar”.

Tabela 7 – Função dos actantes em «O Jogador com Pés de Cabra».

Objetivo: jogar até gastar o último centavo.		
Função	Actante	Observação
Sujeito	Homem ludopata	Joga uma partida com o diabo.
Opositor	Parceiros de jogo	Recusam-se a jogar com o homem.
Adjuvante	Diabo	Oferece-se para jogar uma partida com o ludopata.
Destinador	Homem ludopata	O seu desejo em jogar impele-o para a ação.
Destinatário	N/A	–

Fonte própria [a partir da análise da obra literária de Parafita (2009)].

Tabela 8 – Divisão quinária da narrativa «O Jogador com Pés de Cabra».

Etapa	Descrição
Fase inicial	O homem intendente jogar com os companheiros, mas estes recusam.
Perturbação	Dias depois, o ludopata aceita jogar com um homem desconhecido.
Transformação	A mulher do ludopata descobre que o homem desconhecido tem pés de cabra.
Resolução	A mulher benze-se e o diabo é levado pelo vento.
Estado final	O ludopata apercebe-se do perigo do seu vício e não volta a jogar.

Fonte própria [a partir da análise da obra literária de Parafita (2009)].

5.5. Da limitação das análises formalista e estruturalista.

A concentração dos preceitos formalistas e estruturalistas na estrutura da narrativa e nas funções desempenhadas pelos elementos compositivos que a integram não atende ao quadro pragmático global que uma análise hermenêutica obrigaria a considerar. Isto porque, em relação aos elementos que compõem e estruturam a narrativa, o formalismo privilegia aqueles manifestamente presentes, pelo que direciona o foco de análise para as

características formais e universais do discurso, valorizando a autonomia e a objetividade textuais. Por sua vez, o estruturalismo, ao procurar analisar as estruturas subjacentes a práticas culturais na construção de significado, atende não apenas aos conteúdos individuais das partes isoladas mas sobretudo ao modo como essas partes se relacionam e se organizam dentro do sistema textual, razão pela qual se enfatiza o papel dos signos na construção do significado. Assim, o significado não é extrínseco às funções desempenhadas pelas estruturas do texto, mas determinado pelas relações que estas estabelecem dentro dele: a construção do significado centra-se, entre outros, no estabelecimento de relações de oposição, ou de diferença, entre os elementos compositivos que formam o texto, daí que a metodologia de estudo se direcione para as normas que sustentam a interpretação desses mesmos signos.

A rigidez estruturalista e formalista inviabiliza significados outros. A título de exemplo, no conto d'*O Diabo e a Cabaça*, descentralizando o conteúdo do objeto <ter uma cabaça para aquecer os pés nas noites de inverno> para <aquecer os pés nas noites de inverno> e fosse considerada a astúcia da velha e a sabedoria própria advinda da idade e, ainda, levando em conta a possibilidade desta ter compreendido as intenções do diabo face ao uso que daria à cabaça, poder-se-ia intuir que esta tenha cedido ao seu pedido para o castigar, ou para lhe dar uma lição, trasladando-se a sua função de adjuvante para a de opositor. Outrossim, no conto d'*O Diabo com Pés de Cabra*, a função de adjuvante desempenhada pelo diabo concatena-se diretamente com o objeto <jogar até gastar o último centavo> procurado pelo ludopata, ou seja, o diabo facilita ao sujeito a realização da ação que o move, permitindo-o alcançar aquele que seria o seu objetivo. Porém, descentralizando-se o objeto para <parar de jogar antes que o jogo me destrua”, que é, aliás, a intenção moralista e de morigeração implícita no conto, atribuir-se-ia a função de opositor ao diabo, na medida em que este incentiva o homem a praticar uma atividade compulsiva e autodestrutiva. De modo análogo, os parceiros de jogo, aos quais se atribui a função de opositores, pois que estes recusam uma partida com o compatriota ludopata, ser-lhes-ia atribuída a função de adjuvantes, na medida em que não contribuirão para o degradingamento do parceiro pelo jogo. Ainda nesta última história, destaca-se uma dualidade valorativa negativa que as análises supramencionadas dificilmente permitem abordar: o mal, que toma forma na figura do diabo, é, na verdade, o vício que, elevado ao expoente máximo da compulsão, destrói não só pessoas do bem, mas as suas vidas, os seus lares e as suas famílias. Verifica-se, uma vez mais, a potencialidade que os contos

populares têm para consciencializar e alertar quem os ouvia/ouve (ou, agora, também quem os lê) sobre as perdições que conduzem a sociedade à destruição. A forma simplória com que, dos mais velhos para os mais novos, se dão conta das tentações e males de um mundo perverso é, neste tipo de literatura, tratada de forma prática e direta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É certo que linguagem literária, enquanto linguagem própria do discurso literário, “não se reduz às potencialidades comunicativas e significativas da língua em que se expressa” (Reis, 1995, p. 133), pelo que a comunicação literária, fazendo uso dessa mesma linguagem, deriva de uma “complexa interação de vários sistemas de signos” (Reis, 1995, p. 133) e “traduz[-se] na chamada semiose literária, isto é, [n]o processo de enunciação de uma mensagem literária e de representação de sentidos nela articulados” (Reis, 1995, pp. 133-134). Mais, se as manifestações desta literatura não se reveem nas doutrinas canônicas que exalam das grandes obras, é certo que permitem nitidamente perceber a literariedade como “transformação linguístico-formal”, que, por sua vez, possibilita compreender “um discurso verbal como discurso literário [que] envolve elementos e fatores que transcendem a valorização da mensagem” (Reis, 1995, pp. 112-113), mas também como “enquadramento receptivo do fenómeno literário, em termos socioculturais, e em função de uma sua interpretação de índole contratualista” (Reis, 1995, p. 114). É que a literatura popular de tradição oral, envolta na infelicidade das problemáticas de nomenclatura trazidas pelas conotações negativas comportadas pelos seus termos, conquistou um estatuto devidamente merecido no ventre literário, pois, ainda que em dimensão menor a uma produção romanesca ou novelística, a produção contista popular e tradicional, outrora oral, desempenha, querendo-se ou não, uma função central na transmissão de valores morais à sociedade, havendo sido, ao longo dos anos, objeto de instrumentalização de doutrinas sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Courtès, J. (1972). De la description à la spécificité du conte populaire merveilleux français. *Ethnologie Française*, 2(1,2), 9-42.

Courtès, J. (1979). *Introdução à Semiótica Narrativa e Discursiva*. Almedina.

Faria, R. (2009). *O Conto Popular Português*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Greimas, A. (1966). *Sémantique structurale: recherche de méthode*. Librairie Larrousse.

Jouve, V. (2006). Les métamorphoses de la lecture narrative. *Protée*, 34(2,3), 153–161.

Júdice, N. (2005). *O fenómeno narrativo: do conto popular à ficção contemporânea*. Edições Colibri/Instituto de Estudos de Literatura Tradicional.

Larivaille, P. (1974). L'analyse (morpho)logique du récit. *Poétique*, 19, 368-388.

Lopes, A. C. M. (1987). *Analyse sémiotique de contes traditionnels portugais*. Instituto Nacional de Investigação Científica.

Machado, M. (2008). *Contributo para uma análise dos contos de Alexandre Parafita: Deuses e Bruxas*. Instituto de Estudos da Criança da Universidade do Minho.

Mesquita, A. (org.) (2012). *A magia do mundo lendária na Literatura Infantil*. Âncora Editora.

Parafita, A. (1999). *A Comunicação e a Literatura Portuguesa*. Plátano Editora.

Parafita, A. (2000). *O maravilhoso popular*. Plátano Editora.

Parafita, A. (2009). *Contos ao vento com demónios dentro*. Plátano Editora.

Pereira, A. (2015). *Iniciação e simbolismo na narrativa de transmissão oral para a infância: a obra de Alexandre Parafita*. Instituto de Estudos da Criança da Universidade do Minho.

Pontes, P. (2009). *Literatura Oral Tradicional e Literatura Infanto-Juvenil: Contributo da Literatura Oral Tradicional Transmontana*. Escola de Ciências Humanas e Sociais da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.

Propp, V. (2018[1978]). As transformações dos contos fantásticos. In: T. Todorov (Eds.), *Teoria da literatura* (pp. 251-281). Edições 70.

Propp, V. (2003). *Morfologia do conto*. Editora Vega.

Silva, V. M. A. (2009[1961]). *Teoria da Literatura* (8.^a ed.). Almedina.

Soares, M. L. de C. (2013). *Considerações gerais sobre a literatura tradicional de transmissão oral: uma proposta de análise à versão portuguesa de “A Gata Borralheira”*. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.

Soares, M. L. de C. (2017). O Conto da Ilha Desconhecida de José Saramago e a simbologia da viagem. *Humanitas*, 70, 109-126.

Souza, R. A. de (2009). Literatura. In: C. Ceia (Ed.), *E-dicionário de Termos Literários (EDTL)*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/literatura>.

Reis, C., Lopes, A. C. M. (1987). *Dicionário de Narratologia*. Almedina.

Reis, C., Lopes, A. C. M. (1994). *Dicionário de Narratologia* (4.^a ed.). Almedina.

Reis, C. (1995). *O Conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários*. Almedina.