

Brigitte Cardoso e Cunha *

Joaquim Ramos de Carvalho **

Manuel Augusto dos Santos Rosa ***

ANÁLISE ESTRUTURAL
DOS CONTOS POPULARES PORTUGUESES:
HIPÓTESES E PRIMEIROS RESULTADOS

O objectivo deste artigo — primeiro resultado, ainda parcial, dum trabalho de equipa — consiste numa análise estrutural de contos (e lendas) populares portugueses¹. Partimos, para isso, de uma recolha de contos e lendas levada a cabo por J. Leite de Vasconcelos² e apresentada em *Contos populares e lendas*³. Esta recolha vasta e organizada proporcionou-nos um excelente material de estudo⁴.

* Assistente do Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras de Coimbra.

** Aluno do Departamento de História da Faculdade de Letras de Coimbra.

*** Aluno do Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras de Coimbra.

¹ Uma segunda parte será publicada no n.º 3 da *Revista Crítica de Ciências Sociais*,

² Étnologo cuja obra foi realizada nas primeiras décadas deste século (morreu em 1941) e da qual foram publicados entre outros os seguintes trabalhos: *Etnografia Portuguesa* (6 vols.), *Romanceiro Português*, *Contos populares e lendas* (2 vols.), *Teatro Popular Português* (2 vols.), vários volumes de *Opúsculos*, estando ainda a organizar-se tomos sobre Provérbios, Adivinhas e Jogos.

M. Viegas Guerreiro, um dos responsáveis pela organização e publicação das suas obras, em *Para a história da literatura popular portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, assinala-lhe no método de pesquisa: «a importância do trabalho de campo, da recolha directa. Percorreu o país de ponta a ponta, de caderno na mão, tomando notas de tudo, recolhendo da boca do povo quanto ele sabia».

³ *Contos populares e lendas*, coligidos por J. Leite de Vasconcelos, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, Vol. I, 1964; Vol. II, 1969.

⁴ Na altura de enviar o texto para a tipografia, tomámos conhecimento de um artigo de José Gabriel Pereira Bastos (*Colóquio-Letras*, n.º 44) que analisa igualmente um conto popular português. Esse artigo estuda o ciclo de «A Bela e o Monstro». A metodologia utilizada

O nosso projecto de pesquisa parte de uma hipótese, que é a possibilidade de tratar estes contos como mitos do tipo dos que C. Lévi-Strauss analisou. Por conseguinte, propomo-nos estudar estes contos, estes mitos, pelo método estrutural tal como foi formulado por Lévi-Strauss na *Anthropologie structurale* e nas *Mythologiques*. De início, apresentaremos as grandes linhas desse método e em seguida veremos como o aplicar ao material de que dispomos.

Ao nível metodológico, o nosso projecto não apresenta originalidade, pois consiste em aplicar um método já experimentado e com provas dadas. No entanto, levanta-se a questão seguinte: ao aplicar este método a um material originário de uma outra zona geográfica e sociocultural, quais as diferenças que poderemos constatar?

Elas não estarão de certo, globalmente, ao nível das categorias lógicas encontradas. As categorias lógicas são em número limitado. O espírito humano funciona sempre, em todo o lado, da mesma maneira. Também neste nível, nada de original. Nós encontraremos e utilizaremos as mesmas categorias que Lévi-Strauss. Por conseguinte, o que aqui interessa mais, o que é novo, é o efeito próprio que surge da aplicação desta lógica a um material diferente. Como diz Lévi-Strauss, um machado de ferro não é superior a um machado de pedra no seu princípio, que é o mesmo, mas sim porque ele é aplicado a objectos, a matérias diferentes. É este tipo de diferença, que é afinal o génio dum povo, que queremos pôr em evidência.

Neste sentido, orientamos os nossos esforços na procura da imagem cultural do povo português.

Tentar recuperar a imagem cultural dum povo não nos parece, deste ponto de vista, indiferente a um projecto «político» (entendido este em sentido lato). O fascismo falsificou, e fê-lo durante muito tempo, a imagem que os Portugueses tinham da sua cultura, falsificação que se revela ainda em muitas manifestações, apesar da alteração política ocorrida. Ele desviou em seu proveito as fontes culturais originais e mistificou-as. A revolução de Abril criticou o nacionalismo próprio do fascismo. Mas não pode um povo, enquanto tal

é, no entanto, diferente da que aqui apresentamos; trata-se de um método estabelecido a partir das regras psicanalíticas de interpretação. Seria interessante estudar os pontos de encontro desta análise com a que utilizamos, assim como o que cada uma tem de próprio. Infelizmente, falta-nos o tempo para o fazer no espaço deste artigo.

e projectado no futuro, viver sem imagem de si, e sobretudo sem imagem positiva de si. Um povo terá de poder investir positivamente a representação que pode ter da sua cultura, das suas instituições⁵.

Neste sentido, um esforço científico e paciente de recuperação de certas dimensões da nossa cultura, como a dos nossos contos populares, pode ter interesse⁶, e deste ponto de vista, também, a utilização do método estrutural é justificada, porque visa precisamente em tornar manifestas as raízes duma cultura. Encontraremos aqui, no nosso caminho, outras ciências humanas interessadas neste objectivo: a psicanálise, a estética, a filosofia. É claro que não pretendemos, neste pequeno estudo, descobrir o que é a cultura portuguesa na sua dimensão lógica mais básica, mas apenas lançar umas pistas com vista a este objectivo.

No quadro deste estudo, o nosso projecto será essencialmente científico. Não utilizaremos os resultados a nível ideológico.

1. LEITURA DO MITO/CONTO: PROPOSTA DE MÉTODO

A análise estrutural tem por objecto *o simbólico*⁷ no sentido que Lacan e Lévi-Strauss deram a esta noção: «Toda a cultura pode ser considerada como um conjunto de sistemas simbólicos na primeira linha dos quais se colocam a linguagem, as regras matrimoniais, as relações económicas, a arte, a ciência, a religião»⁸. Por simbólico, visa-se a estrutura cultural fundamental das sociedades ou seja,

⁵ Cfr. a propósito disso E. Lourenço, *O Labirinto da Saudade*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1978.

⁶ Fernando Belo, num artigo recente (revista *Abril*, n.º 6, Julho de 1978) mostrou também a importância de um estudo cuidado daquilo que ele chama, na mesma linha dos autores que citámos (Lévi-Strauss, Lacan): «Ordem simbólica». Lança uma hipótese extremamente interessante e que mostra como este tipo de estudo sobre a cultura portuguesa se pode abrir sobre a praxis: «Hipótese de trabalho seria postular que esta ordem simbólica conhece uma inércia maior que talvez qualquer outra estrutura social à mudança, à transformação, resistência mesmo aos efeitos de emigração e até do efeito da escola».

⁷ Cfr. a tese de Deleuze na sua apresentação do estruturalismo in *História da Filosofia. O Século XX*, sob a direcção de F. Châtelet. Lisboa, ed. Dom Quixote, 1977.

⁸ Cfr. Lévi-Strauss, «Introduction à l'oeuvre de M. Mauss», *Sociologie et anthropologie* (Bibliothèque de Sociologie Contemporaine): Paris, PUF, 1968, p. XIX. Introdução à obra

o sistema das regras culturais tomadas no seu aspecto de quadro lógico fundando tudo o resto. Aquilo que se procura atingir não é da ordem da descrição dos fenómenos sociais tal como aparecem, mas do sistema cultural que lhes serve de fundo. Lacan e Lévi-Strauss identificam essas regras culturais, no seu aspecto formal, com a estrutura da linguagem. É bem essa, com efeito, a descoberta central do estruturalismo: Lévi-Strauss mostrou como se podiam transpor as descobertas da linguística (em particular da fonologia) para outros domínios das ciências humanas, em particular a etnologia. Esta transposição metodológica supõe um postulado ao nível do real considerado: trata esse real (por exemplo, etnológico) como linguagem. No domínio da psicanálise, foi Lacan que fundou explicitamente este postulado na tese famosa: «O inconsciente é estruturado como uma linguagem».

Este postulado do estruturalismo é a sua força, pois que lhe permite uma fórmula de redução dos fenómenos culturais e psíquicos que torna a ciência desses fenómenos possível, mas também a sua fraqueza: poder-se-á reduzir o real cultural e psíquico a uma linguagem?

No que respeita ao estudo dos mitos, Lévi-Strauss resumiu o seu objectivo e as grandes linhas do seu método do seguinte modo: «puz-me o problema das relações entre as variantes de um mesmo mito e tentei mostrar que cada variante pode ser assimilada a um grupo de permutações de elementos diferentemente dispostos nas variantes vizinhas, de tal modo que o mito progride, desenvolve-se, engendra novas variantes até ao esgotamento da totalidade das combinações»⁹.

O material considerado por Lévi-Strauss nas *Mythologiques* é um conjunto de «mitos» de uma mesma zona geográfica e sócio-cultural. A primeira vista, chamar-lhe-emos mitos (no plural) devido, por exemplo, a uma diferenciação pelo menos aparente na história contada. Lévi-Strauss considera-os como variantes de um mesmo mito, apresentando séries de relações entre elas.

Cada variante será objecto de uma primeira leitura que a explicará pelo seu contexto histórico-cultural. Não se trata aqui ainda,

de Marcel Mauss» in *Estruturalismo — Antologia de Textos Teóricos*, Selecção de E. P. Coelho — Portugália Editora, Lisboa, 1968, p. 158.

⁹ Cfr. Resposta de C. Lévi-Strauss a Lacan sobre as relações entre a mitologia e o ritual in J. Lacan, *Travaux et interventions*. Paris, Imprimerie alençonnaise, 1977.

como é evidente, do método estrutural, antes de explicação das instituições existentes, dos instrumentos empregues, dos sistemas de relações entre indivíduos próprios a essa sociedade, etc., em suma, o real sócio-cultural. Poder-se-ão no entanto encontrar fragmentos de mitos pouco coerentes com as instituições existentes nessa sociedade. Com efeito, o mito como qualquer outra forma de expressão sócio-cultural, tira o seu sentido da posição que ocupa no jogo dos significantes; não é um reflexo das instituições existentes.

Cada variante recebe, em seguida, um primeiro tratamento que é a sua redução a «mitemas». Os mitemas são os elementos do mito, ou ainda, as unidades mais pequenas de história contada. Um mitema é uma função, quer dizer a expressão da passagem de uma variável a outra variável, de um termo a outro termo, por intermédio de uma operação. Um mitema é pois sempre uma relação e exprime-se da forma seguinte: «o macaco faz o jaguar tomar o reflexo (sombra do fogo) pelo fogo» / «o homem não faz o jaguar tomar a sombra pela presa»¹⁰. Cada ficha registando um mitema pode ser numerada segundo a ordem do tempo da história contada.

A originalidade do método consistirá então em, partindo de uma variante qualquer (chamada «mito de referência», M1), considerar as relações existentes entre os mitemas dessa variante e de todas as outras variantes. O mito de referência (M1) é um qualquer. Considerar-se-ão seguidamente as relações que ele mantém com M2, M3,...M7, etc., ao nível dos seus elementos. Far-se-ão todas essas aproximações até ter estabelecido todas as relações entre todos os mitemas. Impõe-se, no entanto, uma restrição evidente: não se estudam todas as combinações possíveis entre variantes do mito que são em número extremamente elevado, mas apenas as combinações efectivamente realizadas no material de que se dispõe. As combinações possíveis não realizadas são um campo aberto para outros mitos ainda não pronunciados.

Mas precisemos ainda esta característica geral e original do método estrutural. Acabamos de escrever que o método consiste em estudar as relações existentes entre os mitemas de uma variante (M1, mito de referência) e os de todas as outras variantes. É, com efeito, o que podemos retirar do estudo das *Mythologiques*.

¹⁰ Cfr. C. Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*. Paris, Plon, 1964, mythes 7, 12, 55.

Um dos artigos — capítulo XI da «*Antropologia estrutural*»¹¹ — que trata da estrutura dos mitos permite-nos uma intuição mais rápida do que se vai assim destacar como estrutura total (mais rápida porque estuda um mito mais curto que é o mito de Édipo), quer dizer o fim do processo de análise estrutural. O procedimento é aqui um pouco diferente; começa-se por estabelecer a estrutura duma variante, e, em seguida, estende-se esta estrutura às outras variantes, enquanto que, nas *Mythologiques*, onde o material é muito mais vasto, se passa duma variante a outra ao nível de cada mitema.

Temos pois todo o material das variantes do mito decomposto em fichas de mitemas, numeradas segundo a ordem temporal da narrativa. Esta ordem é linear. O processo pode agora, ser decomposto em duas etapas. Uma primeira etapa em que se estabelecem as relações existentes no interior de uma única variante. Reagrupam-se os mitemas formalmente idênticos em séries ou colunas. Obtém-se um quadro de duas dimensões que pode ser lido da esquerda para a direita e de cima para baixo. Exemplo: o quadro de uma variante do mito de Édipo¹².

Cadmo procura sua
irmã Europa, raptada
por Zeus

Cadmo mata o
dragão

Os Spartoi exterminam-se mutuamente

Lábdaco (pai de Laio)
= «coxo» (?)

Édipo mata seu pai
Laio

Laio (pai de Édipo)
= «torto» (?)

Édipo imola a Esfinge

Édipo = «pé inchado» (?)

Édipo casa com Jocasta, sua mãe

Etéocles mata o seu
irmão Polinice

Antígona enterra Polinice, seu irmão, violando a interdição

¹¹ Cfr. C. Lévi-Strauss, *Antropologie Structurale*, Paris, Plon, 1958.

¹² *Op. cit.*, p. 236.

Temos 4 colunas:

- 1) relações de parentesco sobrestimadas;
- 2) relações de parentesco subestimadas ou desvalorizadas;
- 3) negação da autoctonia do homem;
- 4) autoctonia do homem.

A primeira coluna está numa relação de oposição com a segunda (o que se pode escrever: +/—); a 3.^a coluna está numa relação de oposição com a 4.^a (+/—). Um eixo divide o quadro ao meio: de um lado, as duas primeiras colunas, do outro as duas últimas. A estrutura do mito estabelece-se na formulação de uma lei: «a sobrevalorização do parentesco de sangue está para a subvalorização deste, como o esforço para escapar à autoctonia está para a impossibilidade de o conseguir»¹³.

Verifica-se aqui que o sentido do mito corresponde à sua função que é de fornecer um instrumento lógico que permite ultrapassar uma dificuldade, uma contradição presente na cultura, e aparentemente inultrapassável: o mito de Édipo assim interpretado, «exprimiria a impossibilidade em que se encontra uma sociedade que professa a crença na autoctonia do homem em passar desta teoria ao reconhecimento do facto de que cada um de nós nasceu realmente da união de um homem e de uma mulher. A dificuldade é insuperável. Mas o mito de Édipo oferece uma espécie de instrumento lógico que permite lançar uma ponte entre o problema inicial — nascemos de um único ou de dois? — e o problema derivado, que se pode formular, aproximadamente: o mesmo nasce do mesmo ou de outro? Por este meio uma correlação se evidencia: a sobrevalorização do parentesco consanguíneo está para a subvalorização deste, como o esforço para escapar à autoctonia está para a impossibilidade de o conseguir. A experiência pode desmentir a teoria, mas a vida social confirma a cosmologia na medida em que ambas traem a mesma estrutura contraditória. Portanto, a cosmologia é verdadeira»¹⁴.

A lei assim descoberta é uma estrutura *inconsciente* enquanto a análise não a vier revelar.

¹³ Cfr. C. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 239.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 239.

Numa segunda etapa estabelecem-se as relações existentes entre a estrutura estabelecida desta variante e a das outras variantes: os quadros de cada variante são sobrepostos e podem ler-se em profundidade: «Obter-se-ão assim vários quadros de duas dimensões cada qual consagrado a uma variante, e que se justaporão como outros tantos planos paralelos, para chegar a um conjunto tri-dimensional, o qual poderá ser «lido» de três modos diferentes: da esquerda para a direita, de cima para baixo, da frente para trás (ou inversamente). Esses quadros não serão jamais idênticos. Mas a experiência prova que os desvios diferenciais, que não se deixarão de observar, oferecem entre si correlações significativas, que permitem submeter o seu conjunto a operações lógicas, por meio de simplificações sucessivas, e de chegar finalmente à lei estrutural do mito considerado»¹⁵. O que corresponde ao que Lévi-Strauss nos diz algures¹⁶: que se interpreta a cadeia sintagmática de um mito (narrativa) recolocando-o no conjunto paradigmático formado pelos outros mitos. Como acabamos de ver, neste quadro geral em três dimensões, não nos interessaremos somente pelas identidades mas também pelo sistema das diferenças: as diferenças podem também elas ser organizadas segundo relações lógicas.

Fundamentalmente, trata-se de mostrar como as variantes se transformam uma na outra, deixando transparecer um mesmo quadro global. «Se se chega a ordenar uma série completa de variantes sob a forma de um grupo de permutações, podemos esperar descobrir a lei do grupo»¹⁷. Assim, por exemplo, em *Le cru et le cuit*, os diferentes códigos sensíveis (auditivo, visual, gustativo, olfativo, tátil), que se transformam um no outro, manifestam fundamentalmente uma mensagem idêntica. Nessas transformações de uma variante à outra, a demonstração do estabelecimento de mediações progressivas entre termos opostos, graças a termos intermediários, constitui a dimensão mais importante do método se nos lembrarmos de que «o pensamento mítico procede da tomada de consciência de certas oposições e tende à sua mediação progressiva»¹⁸.

¹⁵ Cfr. C. Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 241.

¹⁶ Cfr. C. Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, p. 313.

¹⁷ Cfr. C. Lévi-Strauss, *Antropologie Structurale*, p. 252.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 248.

É bem essa, com efeito, segundo Lévi-Strauss a função essencial do mito a de dar conta de contradições apercebidas na cultura, e tender para a sua redução progressiva. E é relativamente a esta função que se deve compreender tanto o processo metodológico como o objectivo desse método, que são, um e outro, da ordem da lógica: a lógica do mito cuja evidenciação é o fim do processo metodológico, tende efectivamente a preencher a função do mito, que é a resolução progressiva de contradições aparentes.

Quanto às relações que se podem inscrever entre os mitemas ou os grupos de mitemas, elas são variadas e recobrem praticamente todo o campo das operações lógicas. As operações de transformação de um mitema noutro, ou de um grupo de mitemas noutros, são as seguintes: a transformação em geral (T; →); a relação (: está para; :: como), a homologia ou congruência (\equiv), a oposição (/), a não homologia (*não* \equiv) a identidade ($=$), a diferença (\neq), o isomorfismo (\approx), a conjunção, a união (U; —), a desunião ou disjunção (//)¹⁹. Essas relações, são grosso modo, ou de identidade-oposição (com diversas nuances) ou de conjunção-disjunção. Trata-se por conseguinte de um jogo de diferenças que permutam uma na outra, como o mostrava já a interpretação do mito de Édipo. Estas pequenas diferenças entre mitemas podem constituir-se num aquém do social, da cultura, ou num além, desempenhando certos elementos particularmente relevantes o papel de intermediários. O sistema dessas diferenças esboça pois a figura da passagem da natureza à cultura numa certa ordem (a alimentação, o vestuário...).

Assim por exemplo, todos os mitos Bororo se caracterizam do modo seguinte: uma concepção desmesurada das relações familiares provoca a disjunção de elementos normalmente ligados; a conjunção restabelece-se graças à introdução de um termo intermédio de que o mito pretende contar a origem: a água (entre o céu e a terra), os adornos corporais (entre a natureza e a cultura), os ritos funerários (entre os vivos e os mortos), as doenças (entre a vida e a morte).

Vê-se pois qual é o princípio deste método: não há um sentido pontual que poderia ser assim afixado: x (significante) reenvia «de

¹⁹ Cfr. a tábua completa dos símbolos usados neste artigo na pág. 101.

facto» a γ (significado); o sentido de um mito não se explica por uma certa instituição, um outro mito não se esgota no significado do nome do herói ... mas esses elementos manifestam, através do contexto, «a sua significação relativa num sistema de oposições dotado de um valor operatório»²⁰.

Esta frase caracteriza muito bem o alcance deste método. O significado do mito que poderá ser estabelecido é uma significação de «posição»: o relacionamento de diversos fragmentos do mito com outros, a explicitação da forma de relação existente entre fragmentos é o *todo do método*. Poder-se-á achá-lo pobre, uma vez que a significação de que se trata aqui é somente positiva; a explicação adere, cola ao mito; de certo modo, a explicitação deste não vai muito mais longe de que a narração do mito, não revela nada mais do que aquilo que o mito conta. Com efeito, a perspectiva estruturalista procura as propriedades internas a uma ordem de fenómenos. Estas propriedades não exprimem nada de exterior, que agiria de fora sobre os fenómenos, a não ser talvez a organização cerebral.

Aplicaremos agora este método a cerca de 100 contos e lendas, seleccionados ao acaso, da colectânea de J. Leite de Vasconcelos. O nosso trabalho empírico tem ainda uma dimensão reduzida: trata-se de alguns meses de estudo em equipa, quando seriam necessários anos e anos (não levou Lévi-Strauss dez anos a escrever as *Mythologiques?*). Os resultados são, pois, ainda fragmentários, as hipóteses, frágeis, a exigir ainda muito trabalho. O nosso estudo reduz-se portanto a dar alguns tímidos passos, a abrir pistas, num campo imenso aberto ao trabalho empírico.

Os contos que utilizamos pertencem a três ciclos²¹ (reagrupamentos por tema assim chamados pelos editores de *Contos e Lendas*: 1. O ciclo da bela e do monstro; 2. Lendas de Mouras e Mouros; 3. Entre marido e mulher. Utilizámos esta classificação temática, pelo menos até um certo ponto, porque opera uma primeira distribuição do material, que é do mesmo tipo daquela que Lévi-Strauss opera no início do seu trabalho: o reagrupamento por temas, a partir de uma leitura superficial.

²⁰ Cfr. C. Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, p. 64.

²¹ No quadro deste artigo. No próximo artigo e na subsequente continuação da investigação pensamos utilizar os outros ciclos.

Os três capítulos seguintes tratam cada um dum ciclo. Foram estudados por pessoas diferentes, guiando-se essencialmente pela bússola da obra de Lévi-Strauss²². O estudo destes ciclos abre já perspectivas de estruturas mais largas. Suspeita-se aqui e ali de que se encontra bem perto o eixo de onde surge a cultura, detectamos de tempos a tempos uma parte da sua lógica... E sobretudo, apercebemo-nos de que as regras profundas de funcionamento da cultura são simbólicas.

Antes de abordar a parte central do estudo, gostaríamos de fazer alguns breves reparos de ordem epistemológica.

O estruturalismo etnológico propõe um modelo de cientificidade, modelo que pode parecer criticável ou simplesmente desconcertante a quem tenha optado por outras tarefas no domínio das ciências sociais.

Uma grande parte da sociologia foi marcada pela «preocupação de produtividade e de eficácia prevalecendo sobre o ideológico explícito».²³ As últimas tendências em sociologia manifestam talvez uma certa crítica em relação a esta preocupação. Neste contexto, o estruturalismo, que recorre à formalização, que recusa a ideologia, que reduz um material com valor literário, como é o dos mitos, a um sistema signifiante de permutações e onde no fim de contas, a ideia de estrutura não está talvez muito longe da de funcionamento dentro do sistema, pode parecer criticável.

Mais precisamente, as críticas poderão incidir sobre os aspectos seguintes:

- 1) A redução das significações vivas, em favor das estruturas e, correlativamente, redução da riqueza poética a favor da aridez de uma certa concepção da ciência.
- 2) O carácter aparentemente arbitrário da explicação;
- 3) A explicação estrutural não traz nada de novo, não é mais do que uma reordenação do material.

²² Por terem sido redigidos por pessoas diferentes os vários capítulos apresentam um estilo diferente que mantivemos propositadamente. Cada um apresenta uma acentuação de aspectos diferentes e complementares do método estrutural. Demonstra-se assim, como várias pessoas, trabalhando com princípios metodológicos idênticos podem chegar a conclusões concordantes sobre a base dum estudo empírico diferenciado.

²³ Cfr. A. Akoun, «A Sociologia» in *História da filosofia. A filosofia das ciências sociais*, sob a direcção de F. Châtelet, Lisboa, Dom Quixote, 1977, p. 109.

A essas críticas, daremos aqui apenas breves respostas:

1) O «pôr entre parêntesis» as significações é um facto. É próprio deste modo de cientificidade. Que restam ainda, apesar disso, um mundo de significações vivas, e um espaço aberto à ideologia, à poesia..., ainda bem!

2) O carácter arbitrário da explicação só assim aparece se considerarmos apenas fragmentos de análise. Desaparece quando se considera a totalidade do material, e quando se tem em conta a totalidade do sistema das permutações.

3) A explicação estrutural não traz, com efeito, nada de novo, na medida em que apenas põe em evidência as propriedades internas ao material considerado. É nova, no entanto, visto que, aquilo que ela põe em evidência são estruturas *inconscientes*, quer dizer, ignoradas por aqueles que as vivem.

Estes reparos visam, com efeito, um modelo de cientificidade original. Segundo essa perspectiva, uma das tarefas das ciências sociais seria de estabelecer uma espécie de «sócio-lógica»²⁴, tarefa que corresponde um pouco à ideia de pôr em evidência o «simbólico» em que vemos o objecto do estruturalismo.

Qual seria o projecto desta «sócio-lógica»? «Os fenómenos sociais são significantes. Como elaborar uma ciência de factos significantes? Parece-nos que apenas é possível recusando qualquer intenção de compreensão, qualquer intenção, também, de interpretação, isto é, qualquer analogia com uma hermenêutica. A sociologia só pode aspirar à cientificidade aceitando ser apenas o que designámos pelo termo sócio-lógica»²⁵.

Este método oferece também uma possibilidade de encontrar um caminho entre o empirismo e o intelectualismo, no sentido em que ele pode oferecer à sociologia «uma via entre a filosofia social e as descrições etnográficas ou os recenseamentos estatísticos; entre a ideologia e o empirismo»²⁶.

²⁴ *Op. cit.*, p. 109.

²⁵ *Op. cit.*, p. 110.

²⁶ *Op. cit.*, p. 109.

Nas páginas que se seguem, encontrar-se-á precisamente um exemplo dessa «*démarche*»: partindo de um trabalho empírico paciente, difícil, por vezes frustrante quanto à escassez de resultados obtidos, esforçar-nos-emos por pôr em evidência a *razão estrutural* que os reúne. Esta razão estrutural não é evidente em termos de observação e de leitura superficial, ela só é verdadeira como *lógica inconsciente*.

Em relação a este método, há certamente uma questão que permanece, questão resolutamente afastada pelo estruturalismo, e que é a questão do significado.

2. A BELA E O MONSTRO

O tema da Bela e do Monstro é um dos mais característicos da nossa tradição popular. O ciclo correspondente na recolha de Leite de Vasconcelos compõe-se de 25 contos, alguns dos quais escapam um pouco às características do tema, embora sejam formalmente relacionáveis com os exemplares típicos — é o caso do c. 127, onde não há propriamente Bela e Monstro mas onde a história se desenrola segundo um modelo semelhante. Outros representam-nos as personagens ao contrário, sem por isso perderem as características formais que encontramos nos outros (c. 123, por ex.). Inversamente, são do mesmo modo aproveitáveis certos contos que não tendo sido incluídos pelo coordenador no nosso ciclo, apresentam estreitas afinidades com os que o compõe justificando-se a sua integração para efeitos de análise.

Sendo estes contos de origem muito diversa, alguns fogem bastante ao adjectivo «popular», tendo sofrido elaboração literária apreciável. É o caso, por exemplo, dos c. 199 e c. 113, este último verdadeira peça de literatura muito pouco popular. Aliás o coordenador da recolha afirma ser este o ciclo de maior perfeição literária, o que não facilita a análise. Três contos, que formam três subvariantes típicas do tema, dar-nos-ão o primeiro contacto com o material.

Conto 105: *O Príncipe Sapo*

Havia um rei e uma rainha que viviam muito tristes por não terem filhos. Em casa ralhava-se por tudo e por nada, andavam todos desgostosos era um verdadeiro Inferno.

Valia-lhes a todos uma rapariga muito bondosa, afilhada da rainha, que se chamava Maria, e que conseguia com as suas qualidades amenisar um pouco a tragédia daquele lar. Orfã, havia recebido da mãe, na hora da morte, a promessa de que nunca a abandonaria e que bastaria chamá-la para que ela lhe acudisse.

Um dia em que a rainha passeava na sua carruagem, apareceu na estrada um sapo enorme. Fascinada pelo bicho, deixou escapar: «Quem me dera ter assim um filho!».

De volta ao palácio o tempo fez-lhe ver que estava grávida. Depois deu à luz um sapo, um grande sapo como o que tinha visto na estrada. O sapo cresceu e um dia a rainha ordena à afilhada que se case com o filho. Maria resiste, mas é posta entra a espada e a parede: ou o sapo ou a morte.

Chorosa a rapariga vai à sepultura da mãe pedir auxílio, e aí ouve três vezes uma voz que diz: «Casa com o sapo».

Na véspera da boda Maria volta à campa da mãe. Desta vez ouve o que há-de fazer na noite do casamento: vestir sete saias, uma vez que o sapo tem sete peles, e quando ele disser: «Maria, despe uma saia», Maria responderá: «Sapo, tira uma pele». Assim aconteceu. No fim da série de perguntas e respostas Maria ficou nua e o sapo ficou um príncipe muito belo.

Os criados que espreitavam foram dizer à rainha, que depois de ver também tirou do quarto dos noivos as peles de sapo e queimou-as, para que o príncipe as não tornasse a vestir. Nesse mesmo momento o príncipe acorda, diz a Maria que a mãe lhe tinha duplicado o encanto, que ela terá que ouvir forasteiros para saber se algo de extraordinário acontece, e desapareceu da cama. Maria muito triste, começa a perguntar aos pobres que lhe batiam à porta e que vinham de longe por coisas extraordinárias que tivessem visto. E sem resposta passaram sete anos.

Um dia, finalmente, apareceu um velho que dizia ter visto um sapo enorme com sete sapinhos, e que dividia um bolo em nove dizendo: «Este é para ti, este para ti — até os dar todos —, este é para mim, e este é para Maria, se estivera aqui».

Maria oferece bom dinheiro para o velho a levar lá e depois de ver com os próprios olhos, no momento em que o sapo menciona o nome dela, Maria corre a ele e diz: «Aqui estou». Os sapos logo desaparecem e o príncipe abraça Maria.

Conto 106: *Lagarto e Leão*

Uma rainha vivia muito triste porque não tinha filhos e o rei maltratava-a por isso. Um dia estava no campo, e começava a estar grávida sem saber, viu um lagarto muito grande e disse: «Quem me dera ter um filho, mesmo que fosse um lagarto». Quando deu à luz nasceu um lagarto que mordida em toda a gente.

Na mesma rua morava uma mulher que tinha duas enteadas. Como não gostava delas foi dizer ao palácio que a mais velha era capaz de criar o príncipe. A rapariga, desesperada porque era virgem, foi chorar à campã da mãe, onde ouviu uma voz dizer-lhe para não ter medo, que tudo iria correr bem. Efectivamente, quando chegou ao palácio não só tinha leite como o lagarto não lhe fez mal nenhum. Acabada a criação a rapariga voltou a casa, mas não sobreviveu ao desgosto de ter passado por mulher sem honra, criando o príncipe sem ser casada.

Quando o príncipe chegou aos dezoito anos disse que queria casar. Casaram-no, mas a esposa na noite do casamento chorou que não queria ir para o quarto; ele mordeu-a no pescoço e matou-a. Então a madrasta ofereceu a segunda enteada para esposa do lagarto. A rapariga, como a irmã, foi chorar à campã da mãe, e ouviu uma voz dizer-lhe para não ter medo: «...de dia é lagarto até se lhe acabar o encanto; mas de noite, só para ti, há-de-ser homem». E assim foi. De noite, só para ela, o lagarto fazia-se homem.

A rainha já andava admirada com o ar feliz do casal e resolveu perguntar à rapariga o que se passava. Ela disse-lhe que de noite o lagarto despia a pele e se tornava num rapaz muito lindo. A rainha aconselhou-a então a queimar a pele em ele dormindo, o que a princesa fez para ver o príncipe desaparecer pela janela gritando: «Ai desgraçada, não me tornarás a ver!»

Passado um ano a princesa foi chorar à sepultura da mãe, e a mesma voz disse-lhe para ir ao reino dos dois gigantes, mandar fazer uma casa à beira-mar com janela quase tocando a água, que na noite de S. João passarão defronte da janela três leões; o do meio é o príncipe, que há-de partir um queijo de ouro em quatro partes; uma é para ela que terá que a agarrar quando o leão disser a última palavra.

A princesa faz tudo isso e o que foi dito aconteceu: quando o leão, depois de dividir três das quatro partes, ficou com a última na mão direita e disse: «esta é para a desgraçada que tanto chora por mim», a mulher agarrou o naco de queijo e logo o príncipe saltou para dentro de casa já feito homem.

Conto 121: *O Monstro*

Um rei vivia muito triste porque a rainha não tinha filhos. Esta chegou um dia à janela do palácio e disse: «Quem me dera ter um filho, ainda que fosse um monstro». Engravideceu e teve um monstro.

O monstro estava sempre no seu quarto. Quando teve 15 anos, disse ao criado para dizer ao pai que lhe desse mulher senão o palácio era arrasado.

O rei e a rainha disseram: «Quem há-de querer casar com um monstro?!» O criado diz-lhes que fora do reino há uma rainha com três filhas e que quer dar fim delas. Mandam uma comitiva ao outro reino, e a outra rainha chama a filha mais velha e anuncia-lhe que se irá casar com o príncipe monstro. A filha queixa-se que ele a matará. A rainha responde que ela irá preparada para se defender, e deu-lhe um canivete de prata para arrancar os olhos do príncipe quando este estivesse a dormir. E a princesa parte para a terra do noivo.

Entretanto aparece um homem ao príncipe-monstro, dá-lhe um fato e um cavalo e manda-o ao encontro da princesa. Feito um lindo rapaz o príncipe conversa com a princesa e fica a saber das intenções dela em o matar durante o sono. O príncipe volta, retoma as suas peles de monstro enquanto que a princesa chega ao palácio e não pergunta pelo noivo. Na noite do casamento, depois de ter dado mostras de muito medo, a princesa é morta pelo monstro sem ter tido hipóteses de se defender.

Passado pouco tempo o monstro torna a ameaçar de arrasar o palácio se lhe não derem mulher. Nova comitiva parte, para pedir à rainha do outro reino a segunda filha. As cenas repetem-se: o medo da rapariga, os conselhos da mãe, uma tesourinha de prata para arrancar os olhos ao monstro durante o sono. Novamente o príncipe troca as peles pelos fatos que um homem lhe dá e sai a cavalo ao encontro da segunda princesa: a conversa, a revelação das intenções da rapariga, a volta ao palácio e às peles de monstro. E a princesa que entra sem perguntar pelo príncipe; o medo na noite do casamento. O monstro mata a segunda esposa.

Mas algum tempo passa e o príncipe faz a mesma exigência, a mesma ameaça. Vai a comitiva pedir a última filha à rainha, que age como agira antes. Mas desta vez a rapariga recusa os conselhos da mãe: «é a minha sorte casar com o príncipe Monstro, hei-de reconhecê-lo por meu marido». A rainha, que queria era ver-se livre das filhas, ficou-lhe com um ódio de morte. Parte a princesa, para o reino do seu noivo, e de novo o homem aparece ao monstro com os fatos e o cavalo. Encontra o príncipe a princesa, informa-se do seu propósito e das suas intenções, ouvindo o que já a mãe da princesa tinha ouvido. Felicitíssimo, volta ao palácio.

Chega a princesa, cumprimenta o rei e a rainha, e pergunta pelo noivo. Fê-lo sair do quarto onde estava sempre metido, comeu com ele a mesa, dando-lhe comida na boca. O medo sentia-o sem dar provas de o sentir. A noite não demonstrou temor ou repulsa, antes exigiu que o monstro se deitasse na mesma cama que ela. Mas o monstro quis deixá-la adormecer primeiro, e ela deitou-se e fingiu que dormia. Assim pode ver o monstro despir a pele e entrar na cama o príncipe mais lindo do mundo. De madrugada o príncipe, crendo-a a dormir saía da cama e vestia de novo a sua pele. Assim foi muito tempo.

Um dia a rainha perguntou à princesa como era possível que ela se desse tão bem com ele. A princesa contou-lhe o que se passava todas as noites. Instigada pela rainha a princesa aproveita o próximo sono do príncipe para lhe tirar as peles e dá-las à sogra, que as deita a um ribeiro. O príncipe acorda

e chamando ingrata à mulher transforma-se em pássaro verde e desaparece pela janela.

Passando foi o tempo e uma vez vem-lhe uma criada contar que tinha sido visto um pássaro verde com mais sete pássaros a dividir pão e queijo, por um velho e o seu, que estavam lá no palácio que a princesa tinha mandado fazer para peregrinos. Bem pago o velho leva-a ao sítio em questão. Apareceram os pássaros, puxam do queijo e do pão, e o pássaro verde distribui: «Toma tu, toma tu, toma tu!». Este é para a princesa da calçada, que não é solteira nem viúva, nem casada!».

A princesa estende a mão e diz: «Então é para mim!».

Deitou-lhe uma capa por cima e ele transformou-se logo em príncipe, enquanto os outros pássaros desapareciam.

Estes três contos narram mais ou menos a mesma história: uma mãe, um filho e a sua mulher são as personagens centrais duma história que se desenrola entre o encantamento e o desencantamento final do homem-besta.

Uma primeira questão se levanta à leitura: o que é, exactamente, um «monstro»? — interrogação cuja resposta indicará o ângulo de ataque da análise, uma vez ser essa a personagem central destas histórias.

Em primeira análise, tomando os textos um pouco à letra, podemos dizer que o monstro é alguém que está «dentro», dentro, nomeadamente, duma pele. Essa, aliás, parece ser uma característica mais ou meno geral de todo o «encanto»: a Moura dentro de uma rocha, princesas fechadas em torres, raparigas em peles de burro, etc. Simetricamente, desencantar consiste em tirar o encantado de dentro de alguma coisa, acto que terá de ser feito por alguém de características especiais e em circunstâncias especiais.

O monstro, portanto, está «dentro» e é preciso tirá-lo para fora, é preciso fazê-lo sair, e será a mulher que se casará com ele que está destinada a essa tarefa. É natural então que noções como dentro/fora e entrar/sair tenham um papel preponderante nos contos de encantamentos e nestes aqui de maneira especial. Estas noções são facilmente aplicáveis na análise dos três contos apresentados. Tome-mos as relações de parentesco entre as personagens principais: a mãe, o monstro e a rapariga que irá casar com o monstro. Vemos que existe uma oposição evidente entre os dois tipos de relações que cada mulher estabelece com o monstro, se tentarmos encarar essas relações

à luz dessas quatro noções. A filiação é a relação pela qual os indivíduos se mantêm no mesmo grupo de parentesco, uma relação que os mantém «dentro» em termos de parentesco — o filho está dentro da mesma família que a mãe. Por outro lado a mulher com quem o filho se casará está necessariamente «fora» da família dele. As relações de aliança e de filiação são opostas, se bem que complementares, como diz E. Leach:

«Em todo o sistema de parentesco e de casamento há uma oposição ideológica fundamental entre as relações que garantem um ‘nós’ (relações de incorporação), e as relações diferentes das primeiras, que ligam ‘o nosso grupo’ a outros grupos do mesmo género (relações de alianças matrimoniais)²⁷.

Além disso o nascimento é oposto ao casamento num outro plano, o da relação física: de um lado uma «saída», de outro uma «entrada» na relação de dois corpos. O filho, podemos dizer, «sai» da mãe e «entra» na mulher. Poder-se-á contra-argumentar que a simetria apontada não é perfeita, uma vez que o carácter de «entrada» que caracterizaria as relações homem-mulher é compensado pelo facto de que a mulher, no casamento, também «entra» — entra na família, no nome e, a maior parte das vezes, na residência do marido. Tal reciprocidade, numa situação normal, não existe nas relações filho-mãe. Mas nas nossas histórias o filho também não «sai» completamente, uma vez que fica, como vimos, «dentro». Parece haver uma pequena compensação de ambos os lados: a «entrada» do marido parece ser compensada pela «entrada» da mulher, a outros níveis, e a saída do filho é compensada pelo facto de ele continuar «dentro», pelo menos das peles.

O carácter «dentro» do filho é duplo: ele está dentro da pele e, por outro lado, pelo facto de ser monstro ele encontra-se demasiadamente dentro da família, pelo que será difícil casá-lo, ou fazê-lo participar em qualquer outra manifestação social. O c. 121 é particularmente claro nas insistências com que a mãe e o pai dizem: «quem há-de querer casar com o monstro?!». O mesmo conto acentua ainda o carácter «dentro» do monstro: «o monstro estava sempre

²⁷ Citado in Marc Augé: *Os Domínios do Parentesco*, Lisboa, Edições 70, 1978, p. 17.

no seu quarto». Em c. 105 e c. 106 as dificuldades de casá-lo são acentuadas igualmente. Mas encontramos outras versões onde se dá o contrário: o casamento é manifestamente espontâneo, e o encantado dá provas das maiores qualidades sociais e humanas. Vale a pena apresentar essas versões que nos farão descobrir algumas características interessantes destes contos.

Conto 107: *O Lagarto*

Uma rainha queria ter um filho, e como não tinha disse: «Eu queria um filho, antes que fosse de um fado». Engravideceu e deu à luz um lagarto, que contudo mostrava ser muito humano para além da forma exterior: falava, comia, era inteligente... Quando quis casar houve uma menina que conquistada pelas suas maneiras, o quis para esposo. Na noite do casamento o lagarto despiu a pele e ficou num rapaz muito bonito. A rapariga, encantada, foi dizer à mãe que a aconselhou a queimar a pele enquanto o príncipe estivesse a dormir. Ela assim fez, mas o príncipe acordou. Chamando-a de ingrata disse-lhe que ela teria que gastar sete sapatos de ferro para o achar e tinha também de levar as prendas que ele tinha oferecido, a galinha de ouro e o sarilho. Isto dito desapareceu. Andou a princesa até gastar os sapatos. Então chegou a um sítio onde lhe disseram a morada dele. Aí vendeu à rainha as prendas que tinha trazido em troca da permissão de passar a noite no quarto do príncipe. Mas davam ao príncipe um remédio para dormir e ele não a ouvia, até que um criado o avisou, e ele não bebeu o que lhe davam e conseguiu enfim ouvir a mulher. Ficou muito contente, o príncipe, e mandou devolverem à mulher as prendas.

Conto 117: *O Príncipe Bezerro*

Uma mulher casou e durante muitos anos não teve filhos. Um dia, desesperada, disse: «Quem me dera ter um menino, antes mesmo que fosse um bezerro». Ficou grávida e a seu tempo teve um bezerro. Quando chegou à idade de casar os pais começaram a reunir muita gente em casa para ver se aparecia alguma menina que o bezerro gostasse e que dele gostasse também: Um dia, numa dessas reuniões o bezerro babava-se e uma menina teve pena e limpou-o com o lenço. O bezerro declarou a sua preferência pela dita menina, e esta, não sem hesitações, aceitou casar-se com ele. Na noite do casamento o bezerro tirou a pele e ficou um homem muito perfeito. Disse à mulher que aquilo era encanto que ele trazia, e que ela não poderia ir dizê-lo a ninguém, senão gastarias sapatos de ferro à procura de notícias dele. Mas a mulher assim que pode foi contar a história a uma comadre, e esta a quem pôde. Quando a mulher regressou a casa já não encontrou o marido. Lembrada das adver-

tências daquele, arranjou sapatos de ferro e tratou de procurar notícias dele. Bateu à porta do Sol, que nada sabia, mas lhe deu uma noz com a recomendação de só a comer quando estiver com tanta fome que a não possa suportar mais tempo. E indicou-lhe a lua, pois que andava de noite podia ser que soubesse. Mas a Lua não sabia mais que o Sol. Deu-lhe outra noz, com a mesma recomendação que o Sol. E indicou-lhe o vento, como andava de dia e de noite, talvez soubesse alguma coisa. O vento informou-a que o marido se ia casar daí a três dias e disse-lhe onde era. Deu-lhe a terceira noz com a mesma recomendação. Pelo caminho deu-lhe a fome e partiu as nozes, descobrindo nelas três presentes maravilhosos: uma dobadoira de ouro, um sarilho de ouro, e uma galinha com pintainhos, tudo também de ouro com brilhantes, movimento e tudo. Chegada ao sítio onde está o homem troca as três prendas pela permissão de dormir no quarto do homem. Uma vez lá chama-o e abana-o como pode, mas ele, drogado pelas criadas, não a ouve das primeiras vezes. Só à terceira, avisado por um criado, é que o homem desconfia da beberagem que lhe impingem, e reconhece, enfim, a voz da mulher que lhe pede perdão. Depois da devida descompostura, desmanchou o novo casamento e ficou a viver com esta.

Como vemos, a relação entre marido e mulher pode variar desde a oposição mais forte, manifesta no carácter forçado do casamento e as dificuldades na sua realização, até à conjunção quase perfeita, traduzida no carácter espontâneo, natural, da união. Assim, o c. 121 apresenta a oposição mais forte: o príncipe-monstro exige uma esposa, ameaçando de destruição o palácio paterno, e mata duas esposas antes de conseguir consumir o casamento; o c. 107, inversamente, representa a união com o mínimo de dificuldades e de intervenções externas — dir-se-ia um casamento de amor.

Esta variação do grau de disjunção entre marido e mulher é acompanhada por outras variações da história, como se nota facilmente: varia quem tem a iniciativa do casamento, varia a responsabilidade da disjunção do mesmo, e, muito curiosamente, variam os parentes da mulher com papel actuante na história. Um quadro dará rapidamente conta dessas variações (quadro 1).

Os contos estão ordenados decrescentemente, de cima para baixo, quanto ao grau de oposição entre o marido e a mulher. Pelo que foi dito atrás esta escala pode ser lida como uma escala crescente das qualidades sociais (sociáveis) do encantado. Assim temos que a oposição em c. 121 corresponde a um príncipe monstro, assustador, violento e impiedoso, que mata duas esposas, e, do outro lado, a mulhe-

QUADRO I

| Contos | Grau de oposição marido/mulher: | | |
|--------|--------------------------------------|------------------------------|---------------------------|
| | Parentes da mulher | Iniciativa do casamento | Disjunção do casamento |
| c. 121 | Mãe, duas irmãs | Marido | Mãe do marido — mulher |
| c. 106 | Orfã de mãe, madrasta, duas irmãs | Marido | Mãe do marido — mulher |
| c. 105 | Orfã de mãe, madrinha | Mãe do marido | Mãe do marido |
| c. 117 | ? | Marido atraído por mulher | Mulher |
| c. 107 | ? | Mulher atraída por marido | Mulher — mãe do marido |

res que sabem a sorte que as espera é serem mortas, e que em dois casos se preparam para se defenderem do pior. No fim da escala, temos que as qualidades do encantado são tão grandes, e conquistam de tal modo a rapariga, que esta «esquecida do seu fardamento, o quis para esposo».

Mas um problema interessante é o que é posto pelo paralelismo existente entre as duas primeiras colunas: por que razão a variação da intensidade da oposição entre marido e mulher é acompanhada, numa razão directa, pela variação dos laços de parentesco desta última? Vemos, com efeito, que enquanto as versões fracas não fazem qualquer referência a familiares da mulher, as versões fortes apresentam-nos, por ordem, a mãe e duas irmãs, uma madrasta e uma irmã, uma madrinha.

Analisemos de perto estas relações familiares. Em primeiro lugar temos a relação ao antecessor imediato do mesmo sexo: é a mãe da mulher que aparece, ou ausente, morta, chegando contudo até nós a sua voz, ou então presente, no caso do c. 121. Quando a mãe está morta aparecem-nos outras parentes substitutivas: a madrinha e a madrasta. O carácter especial destes parentes vem-lhes de

serem antecessoras como a mãe, mas serem parentes por aliança, que se substituem à relação de filiação e consanguinidade existente entre mãe e filha. Os nossos contos, apesar de tudo, parecem pôr no mesmo pé estas relações de aliança e a relação de filiação normal, uma vez que tanto a mãe, como a madrasta e como a madrinha se encontram em situação de disjunção em relação, respectivamente, à filha, à enteada e à afilhada. Tudo indica que estas histórias introduzem a família da mulher com o único fim de mostrar a disjunção existente entre ela e os seus parentes vivos. Mas uma vez que a ruptura é constante podemos interpretar a proximidade e força dos laços de parentesco como índice da oposição entre a mulher e a sua família, partindo do princípio que uma oposição entre mãe e filha é mais significativa que uma oposição entre madrinha e afilhada na mesma proporção que as relações que são subjacentes são diferentemente fortes. Por outras palavras e generalizando um pouco: quanto mais forte é a relação entre duas pessoas mais importante é a disjunção que aí se possa criar. Nesta perspectiva a sequência madrinha-madrasta-mãe representa um crescendo, uma vez que de três funções da mãe — ser a pessoa que tem para com o filho todas as obrigações sociais-culturais de criação, educação, etc.; ser a mulher do pai; ser a mulher que deu à luz o filho —, a madrinha cumpre uma (a primeira), a madrasta duas, e a mãe, é claro, as três.

Talvez se justifique aqui um breve parêntesis uma vez que o que acontece pode dar lugar a uma objecção. É provável que se ache estranho que a ligação madrasta-enteada seja tomada aqui como mais forte que a ligação madrinha-afilhada. Com efeito, a madrasta ocupa um lugar muito particular na consciência mítica, lugar esse que dá às relações madrasta-enteada uma conotação bastante negativa. Por outro lado a ligação madrinha-afilhada tem um carácter positivo que muitas vezes aparece a compensar a negatividade da primeira relação. Pense-se, por exemplo, na tradição largamente difundida na Europa ocidental do tema que entre nós tomou o nome de «Gata Borralheira», com a sua madrasta e a sua fada madrinha. Ora, se é verdade, por um lado, que o significado dos elementos dos mitos não é transponível fora do seu contexto próprio, também não é menos certo, por outro, que os vários contos são, por definição, solidários uns dos outros dentro da mesma cultura. Uma resolução cabal deste problema teria que passar pela análise das variantes dos contos

da gata borralheira, o que nos afastaria demasiadamente do nosso propósito. Limitar-nos-emos a apontar que a comparação entre a mãe e a madrasta permite essa dupla carga semântica que encontramos na última. É que se a madrasta está muito próxima da mãe, pelo seu aspecto «funcional», digamos, ela está muito longe pelas condições da sua existência: a madrasta só pode existir se a mãe deixar de existir, logo estão, sob o ponto de vista do tempo, em irreduzível oposição — não podem coexistir no mesmo momento do tempo. Neste prisma a madrinha opõe-se a madrasta, como segunda mãe que o pode ser tanto no aspecto funcional como no aspecto temporal.

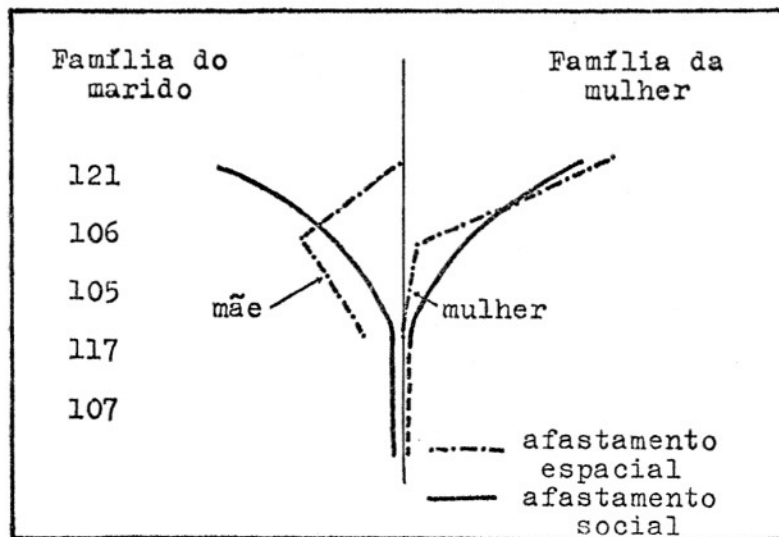
Seja como fôr, fechando este parêntesis, a gradação que formulámos apoia-se também nas atitudes, e parece haver realmente um crescendo entre uma madrinha que não pensa muito no futuro da afilhada e a ameaça de morte, uma madrasta que manda uma enteada virgem como ama de um lagarto que morde toda a gente e depois manda a segunda enteada como mulher do mesmo lagarto depois de este ter morto uma primeira esposa, e por fim uma mãe que manda as três filhas como esposas de um monstro, com conselhos que lhes trarão morte certa.

Mas retomemos o nosso problema — a razão do paralelismo, as atitudes do monstro e as relações de parentesco da mulher. Podemos agora formular uma hipótese, começando por recordar algo do que já foi dito. O monstro, vimos, está «dentro». Dentro da pele, dentro da família (por estar fora da vida social). O crescendo nos contos 107-121 corresponde ao crescente enclausuramento do monstro. A mulher está por sua vez de «fora», por pertencer a outra família. Ela é, lembremo-nos, o elemento actuante no desencantamento, ou seja, na «saída» do monstro. Que a mulher se encontra em oposição simétrica ao monstro e à família do monstro, é um facto que veremos várias vezes verificar-se, como condição do desencantamento. Sendo assim, podemos concluir que para manter a simetria dentro/fora é preciso que quanto mais o monstro esteja dentro, mais a mulher do monstro esteja fora. O crescendo do parentesco, acentuando a pertença da mulher a *outra* família, sublinha o seu carácter «fora» em relação ao monstro, e isso, além do mais, qualifica-a para operar na saída do monstro, pois também ela saiu de dentro da sua família, tanto mais quanto o monstro está dentro da dele. Por enquanto só podemos justificar a ausência de qualquer referência à família da mulher no

c. 117 e c. 107, pelo facto de aí o carácter «dentro» do monstro ser assinalado simplesmente pelo facto de ele ter uma pele. O carácter «fora» da mulher é imediato, decorrendo do simples facto de ela ser cônjuge e de haver uma obrigação exogâmica. A oposição ter pele/ pertencer a outra família é a oposição mínima e perfeitamente eficaz em nos dar uma situação de dentro/fora. Qualquer acentuação do carácter «dentro» do monstro exige uma acentuação dos laços familiares da rapariga.

Em apoio a esta hipótese vem a constatação que os três mitos acentuam ainda a distância necessária entre os dois campos, encenando-a espacialmente (figura1). O sítio onde vive a rapariga é sempre diferente do local onde ocorre a «concepção» do rapaz, isto é, onde a mãe profere as palavras que provocam o encantamento²⁸. E não só o local é diferente, como o afastamento parece ser crescente conforme passamos das versões fracas às fortes. Em c. 105 a mulher vive no palácio com a mãe do príncipe e é numa estrada onde a carruagem da rainha passava que esta profere as palavras fatais; em c. 106 a rapariga está mais afastada, uma vez que mora na mesma rua e já não na mesma

FIGURA 1



²⁸ No conto 106 a mãe ignorava que estava grávida quando o faz.

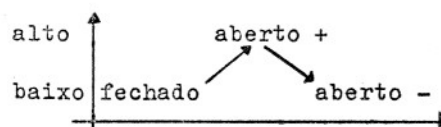
casa, enquanto que a mãe estava no campo; em c. 121 é a mãe que está no palácio (falou por uma janela) e a mulher, com a respectiva família, noutra reino.

As circunstâncias que se tomam como referência do afastamento espacial podem parecer estranhas: dum lado, o local onde a mãe profere as palavras fatídicas e doutro, o local onde a mulher reside — que relação entre as duas situações? A dificuldade admite uma explicação que reforça o que se tem dito acima. A cena do lado da mãe consiste numa saída de palavras. O local é aquele onde algo saiu da mãe, algo que irá provocar o encantamento; do lado da mulher a residência não é mais do que o local donde ela terá que sair para tentar desfazer o encanto. Como a mãe e a mulher se definem simetricamente em relação ao encanto — uma provoca-o e outra anula-o —, os contos põem-nas em lugares separados e em situações opostas. Numa, algo sai do seu corpo, noutra, é o seu corpo que sai de algo, do local onde vive. No fundo esta é a oposição já assinada entre casamento e nascimento, transposta espacialmente.

Estas operações que acabamos de ver fazem com que as mesmas oposições sejam dadas em níveis diferentes, mas sempre com o mesmo significado. Se nos dedicarmos agora um pouco mais às atitudes das várias personagens, iremos conseguir novas operações que permitam a estes contos formular oposições e a sua resolução.

Estes contos começam por uma situação socialmente negativa: uma mulher não tem filhos; esse facto podemos formalizá-lo dizendo que duma mulher nada sai, ou seja, que ela está *fechada*. O que acontece seguidamente é que a mulher se abre, falando demais. Falar demais corresponde à abertura dum orifício superior, assim como não ter filhos corresponde ao fecho de um orifício inferior. A passagem de fechada a aberta é feita pela passagem da parte de baixo do corpo à parte de cima, produzindo aí uma saída exagerada que tem como consequência uma saída inferior mitigada e de carácter socialmente negativo: nasce um monstro (figura 2).

FIGURA 2



Esta sequência fornece-nos mais dois novos tipos de oposições: fechado/aberto, alto/baixo. A estes acrescentam-se os outros tipos já encontrados: dentro/fora, entrar/sair e ainda uma outra que encontrámos sem salientar contudo suficientemente a sua existência: a do corpo como lugar de saídas e entradas, (com os seus orifícios, e a sua oposição alto/baixo), com o corpo como sujeito que se desloca num espaço exterior. O problema com esta última oposição é que ela não se encerra facilmente em duas palavras, como as outras. Por pura convenção, e à falta de melhor, chamemos *corpo objecto* àquelas situações em que o corpo é o lugar (situações que incluem assim actos como falar, ouvir, ter filhos, etc.) e *corpo sujeito* àquelas outras em que o corpo se define em relação a um espaço e a objectos exteriores (sair ou entrar numa casa, estar dentro das peles, estar despido, etc.). Trata-se, repetimos, de pura convenção e é inútil tentar ver atrás dos atributos «objecto» e «sujeito» o que quer que seja a mais do que se acaba de definir como tal. Esta oposição não é propriamente fundamental, embora a tenhamos visto em acção quando há pouco tratámos do afastamento espacial entre a mãe e a mulher, mas é necessária não só porque deve ter alguma relação com o afastamento espacial, como também porque temos que considerar o facto de que quando é o corpo que se desloca ou se encontra fechado em algum espaço, é difícil introduzir a oposição alto/baixo, perfeitamente evidente quando as coisas se passavam *no* corpo, como lugar. É certo que, episodicamente, essa oposição também se pode fazer, facilmente, como quando o homem sai pela janela, ou a mãe da mulher, defunta, fala debaixo da terra. Mas o que é típico é encontrar oposições claras e evidentes em si mas não ordenáveis num eixo «vertical» que desdobre o «eixo horizontal» fechado-aberto, dentro-fora, entrar-sair: vestido/despido, peles/vestes, casa/campo, etc.. Esta dificuldade, irresolúvel no estado presente da análise, não nos impedirá, contudo, de continuar o estudo das várias formas de oposições e fornecer mesmo um quadro que as relaciona entre si (quadro 2).

Note-se que a oposição alto/baixo só opera na primeira metade do quadro 2. Este funciona como uma espécie de estrutura onde podemos encaixar a parte mais significativa dos contos (é por isso que ele está em branco — preenché-lo seria quase reescrever os textos —, o que permite visualizar, sempre que se queira, uma sequência particular). A análise superficial das condições em que se resolvem as disjunções

QUADRO 2

| | Corpo objecto | | | | | | Corpo sujeito | | | | | | |
|-------|---------------|------|--------|--------|------|------|---------------|------|--------|--------|------|------|---|
| | Fechado | | Aberto | | | | Fechado | | Aberto | | | | |
| | Entrar | Sair | Dentro | Entrar | Sair | Fora | Entrar | Sair | Dentro | Entrar | Sair | Fora | |
| Alto | | | | | | | | | | | | | ? |
| Baixo | | | | | | | | | | | | | ? |

criadas pelo monstro, que constitui o próximo passo da nossa análise, fornecerá alguns exemplos da utilização deste quadro. Voltemos, para isso às cenas iniciais dos nossos contos.

Uma mãe sem filhos fala demais e tem um filho monstro. Aplicando o nosso quadro vemos a sequência do seguinte modo: mulher com saída em baixo fechada passa a aberta com uma saída superior tendo em consequência uma saída inferior, passando a aberta em baixo também. Cada uma destas três acções tem uma conotação social negativa. Não ter filhos causa problemas ao casal, como se vê explicitado em c. 105, c. 106 e c. 121; falar demais é um acto reprovável como não só se deduz das consequência que traz, como das reprovações que alguns contos incluem (c. 121); quanto ao filho-monstro, o seu carácter anti-social é evidente, acrescido do facto de ele ser de certo modo a condensação das outras acções. A resolução da disjunção provocada pelo seu nascimento faz-se em dois tempos:

no casamento, onde podemos dizer que o encanto se semidesfaz, e nos actos finais onde finalmente se desencanta o monstro de uma vez por todas. Entre os dois momentos temos os actos importantes que provocam a duplicação do encanto.

A comparação entre o primeiro tempo da conjunção com os actos que originam a disjunção dará um segundo exemplo de aplicação do quadro. Dum lado a mãe do monstro, do outro a mulher, personagens cuja simetria já vimos a vários níveis e que se mantêm na série de acções e atributos respectivos:

- (1) Mãe: saída inferior fechada (não tem filhos) → saída ~
- (2) Mulher: entrada inferior fechada (é virgem) → entrada ~
- (1) ~ superior excessiva → saída inferior mitigada (filho ~
- (2) ~ superior excessiva → entrada inferior (marido «fora» ~
- (1) ~ «dentro»
- (2) ~ pelo menos à noite)

Em ambas esta sucessão corresponde à passagem fechado → aberto. A entrada superior excessiva que encontramos na sequência da mulher advém de ela, em c. 105 e c. 106 ouvir a voz da mãe morta, o que podemos considerar um excesso auditivo. O c. 121 apresenta uma ligeira variação, uma vez que o que permite a aproximação da mulher e do monstro não é o ouvir demais, mas sim o ouvir demenos aquilo que sua mãe lhe diz, já que essa também diz mais do que deve. A conjunção assim conseguida é sempre parcial, pois o encantado só se torna em homem de noite, continuando dentro das peles de dia.

A duplicação do encanto consiste na destruição das peles numa tentativa de ter o homem totalmente de «fora». C. 117 é uma excepção uma vez que a destruição das peles é substituída pelos excessos comunicativos da mulher. C. 121 é novamente um pouco diferente: as peles são lançadas à água e não queimadas como em c. 104, c. 106 e c. 107. Em todos os casos porém a duplicação do encanto faz desaparecer o homem.

O desaparecimento do homem inverte, em certa medida, a situação. O monstro, inicialmente «dentro», passa, com o casamento a estar meio-dentro, meio-fora e, com a duplicação do encanto fica fora até demais. A resolução final parece ser da responsabilidade

da mulher. Podemos discernir aí duas faces, uma activa e outra passiva: em todos os contos que vimos, a mulher tem que ouvir notícias do marido, ou pelo menos o processo de desencantá-lo. Depois, uma vez o homem localizado, tem de dizer qualquer coisa ou chamá-lo, o que constitui uma contra-partida activa do tempo em que teve que ouvir coisas sobre ele. Além disso as cenas finais introduzem-nos uma outra ordem de acções onde circulam presentes, comida, ou dinheiro: a mulher dá e recebe alguma coisa, opondo-se, novamente, a atitude activa (dar), à passiva (receber). Um pequeno quadro dará conta dos dois tipos de acções operantes na resolução final, divididas em duas fases claramente distinguíveis (a procura e o encontro), e nas suas modalidades activa (+) e passiva (—) (quadro 3).

QUADRO 3

| Conto | fala | dádiva | fala | dádiva |
|--------|------|--------|------|--------|
| c. 121 | — | + | + | — |
| c. 106 | — | | | — |
| c. 105 | — | + | + | — |
| c. 117 | — | — | + | + |
| c. 107 | — | — | + | + |

Como se vê, o c. 106 apresenta uma sequência imperfeita em relação aos outros. A única particularidade desse conto, que pode ter alguma relação com este facto, é o pormenor da mãe já estar grávida sem saber quando pronuncia as palavras «mágicas». Isso perturba a causalidade que ligava a palavra ao nascimento. Se quisermos admitir que o nascimento tem algo de dádiva (*dar à luz*), e que o filho é decerto modo o presente da mãe (o que é verdade para efeitos de parentesco — ela tem que o *dar* à mulher, vendo a proibição do incesto ao contrário do que é costume, como obrigação de dar um homem), vemos que existe uma certa correspondência formal entre a primeira e as últimas cenas e é aceitável que alterada a economia

relações palavra-dádiva numa cena, ela se altere também na segunda. Aliás a ligação entre as extremidades do conto é intrínseca à história: de um lado o encantamento, do outro o desencantamento.

C. 117 e c. 107 apresentam uma ordem diferente que c. 121 e c. 105, se bem que possamos formular uma regra subjacente ao quadro: a primeira coluna está para a segunda como a terceira está para a quarta e a primeira é o inverso da terceira assim como a segunda o inverso da quarta.

Assinale-se ainda que c. 117 e c. 107 foram considerados atrás versões fracas dos outros três, mas agora, no desenlace, aparecem como contos diferentes, provavelmente até, versões mais fortes se tivermos em conta que as dificuldades por que passa a mulher são bem maiores. O problema terá de ficar em aberto uma vez que não é possível dizer que estes contos são fracos na primeira parte e fortes na segunda — tudo indica que o seu desenlace, pelas suas diferenças a nível de história, sofreu uma complexa transformação.

Será talvez agora uma boa altura para alargar um pouco este inquérito e introduzir outras variantes deste tema da Bela e do Monstro, e começar a considerar o que nos pode dizer o modo como várias histórias diferentes se articulam entre si.

Conto 123: *A Macaca*

Um rei e uma rainha tinham três filhos. Na corte gostavam muito do mais novo e queriam que fosse ele o herdeiro. O Rei dizia-lhes: «Não façam barulho, porque a quem pertence a coroa é ao mais velho». Mas, por causa das dúvidas, mandou-os para fora durante um ano, dizendo que ao que trouxesse a mais bela prenda daria o trono. Os rapazes partiram. O mais velho foi ter à casa de um catraeiro, o do meio à de um moleiro e o mais novo a um palácio encantado onde vivia uma macaca. Os irmãos ao fim dum ano levam cães de caça, mas a macaca deu ao seu príncipe uma condessinha donde saiu um cãozinho de ouro, com um cadeado na boca. O rei manda-os repetir a prova mais uma vez, voltando os três aos mesmos sítios. Outro ano passado voltam os príncipes e é novamente a prenda do mais novo, que ele recebeu da macaca, que ganha: uma peça de pano que cabia no buraco de uma agulha. Desta vez é a rainha que estipula a prova: partirão por mais um ano e aquele que trouxer a mulher mais bonita e mais prendada ganha o trono. Voltando mais uma vez os irmãos aos locais onde chegaram da primeira vez casa-se o mais velho com a filha do catraeiro, o do meio com a filha do moleiro, e o mais novo fica aflito, por estar metido com uma macaca. Então a macaca conta a sua história ao príncipe mais novo.

Havia um imperador que era casado mas não tinha filhos e por isso não levava a imperatriz a parte nenhuma. Uma vez as criadas levaram a imperatriz para uma quinta. Da janela de um quarto a imperatriz viu uma macieira com maçãs muito apetitosas, e vai, comeu uma e colheu outra no regaço. Nisto aparece um gigante que lhe pergunta quem deu ordem de lhe comer as suas maçãs. A senhora ficou muito espantada pois pensara que os frutos eram do imperador e prontificou-se a pagá-los. Mas o gigante não quis dinheiro: «Só quero o fruto dessa maçã ao fim de sete anos». Pouco depois a imperatriz achou-se grávida e veio a dar à luz uma menina. Passados sete anos contou ao imperador o acontecido e foi ele que levou a menina ao gigante, que a prendeu numa torre. Uma vez que um príncipe conseguiu entrar na torre para falar com ela, a menina para castigo foi transformada em macaca.

Dito isto a macaca pediu ao príncipe para lhe cortar o rabo, e transformou-se na menina que era. O príncipe levou-a e ganhou o trono.

Conto 108: *O Príncipe-Urso Doce de Laranja*

Um rei e uma rainha tinham três filhas. Sempre que o pai viajava perguntava às duas mais velhas que presente queriam que lhe trouxesse, e nunca perguntava nada à mais nova. A rainha, num dia em que ela estava para sair, queixou-se da desigualdade de tratamento para com a filha mais nova. O rei desculpou-se com a memória, e foi perguntar à mais nova que presente queria. Esta respondeu: «um ramo de flores sem flores».

Ora, andava o pai preocupado em como conseguir tão estranha coisa quando lhe apareceu um urso dentro duma carruagem de ouro, puxada por bois de ouro, que lhe perguntou o que o preocupava assim. O rei contou-lhe e o urso indicou-lhe um jardim onde poderia conseguir o extravagante presente. De facto lá estava o ramo de flores sem flores, mas assim que o homem o colheu, aparece-lhe um gigante que lhe chama ladrão e reclama como paga a destinatária do presente. Voltado ao palácio o rei combina com a rainha e manda criadas do palácio em vez da princesa. Duas vezes o fazem, e duas vezes o urso indo até às portas do palácio, o ameaça de arrasar tudo por tentar enganá-lo. Mas à segunda vez é a própria princesa que se presta a acompanhar o urso. E com ele foi. De noite a rapariga sentia que alguém se deitava com ela, mas, no escuro, era incapaz de saber quem e como era. E assim teve três filhas.

Um dia, no jardim do palácio do urso, o bicho adormeceu no colo da princesa e esta, passando-lhe a mão pelo corpo, descobriu alguns botões, que desabotoados deixaram ver o corpo de um príncipe muito formoso. Ela não disse nada.

Um outro dia o urso estava no jardim e abria muito a boca, a rir-se. Interrogado pela princesa, acabou por confessar que era a irmã mais velha da rapariga que se casava, e prometeu que a levava se ela não contasse nada do que tinha visto, se comprometesse a voltar quando ele assobiasse três vezes. Assim aconteceu e a princesa manteve os seus compromissos. Passado algum tempo, estava o urso a abrir novamente a boca, a rir-se. Era a segunda irmã que se

casava. As mesmas promessas e condições e lá abalaram eles para o palácio do pai da rapariga. Só que desta vez a princesa não se manteve fiel ao prometido e contou à família que o urso era o homem mais lindo do mundo. Quando ele estava deitado, ainda no palácio do rei, a princesa chamou a rainha, mostrou-lhe o marido. A rainha pegou nas peles e queimou-as, o que deu um grande estrondo que acorda o príncipe, que desaparece dizendo que a mulher o há-de procurar no palácio das janelas verdes, e lavar três pingos de sangue de uma camisa, se o quiser tornar a ver.

A princesa, passados alguns dias parte com as três filhas à procura do marido. Pelo caminho encontra três velhas que lhe ficam com as filhas, para desgosto da mãe, dando-lhe em troca uma castanha, uma bolota e uma noz, com a recomendação de não as partir senão em caso de grande aflição. Depois de muitos cansaços chega ao palácio, onde lava três pingos de sangue numa camisa, e onde, abrindo a castanha, a noz e a bolota, mostra três presentes maravilhosos com que vai comprar o direito de passar a noite com o príncipe: uma galinha com pintos de ouro, uma dobadoira também de ouro e um papagaio. Mas o príncipe, drogado pelas criadas, só a ouve quando um criado lhe conta o que se passa no quarto há duas noites: uma mulher chora, lamenta-se, chama pelo príncipe. Na terceira noite não bebe uma água que lhe davam antes de se deitar e finalmente ouve e reconhece a mulher.

O príncipe estava para se casar com uma outra princesa, mas ao ser encontrado por esta, cancelou o outro noivado.

Conto 118: *O Coelhoinho Branco*

Havia um rei que tinha uma filha de quem ele gostava muito. A princesa ia todos os dias passear para o jardim. Aconteceu que em três dias seguidos apareceu no jardim uma coelhinho branco que lhe roubou, sucessivamente, um pente, um colar e um anel. Mas no quarto dia o coelho já não apareceu, nem nos dias seguintes. A princesa ficou tão triste que perdeu a fala.

O rei mandou arautos por todo o reino anunciando recompensas para quem devolvesse a voz à filha. Passou algum tempo e muita gente pelo palácio, e a princesa continuava na mesma. Até que um dia apareceu uma lavadeira que contou que encontrara um grande palácio no meio dum bosque, onde habitavam só coelhos e entre eles havia um que era completamente branco, que os outros metiam dentro numa bacia de prata cheia de água. Dizia ainda a lavadeira que tinha visto o coelho transformar-se em rapaz dentro dessa bacia e depois ir a um armário buscar um pente, um colar e um anel, e lamentar, três vezes, a ausência da dona.

A princesa recuperou logo a fala e pediu à lavadeira para a levar a esse bosque. A lavadeira assim fez e a princesa viu com os seus próprios olhos o que a lavadeira lhe tinha contado. E no momento em que o rapaz se lamentava sobre os objectos da princesa ela diz: «Estou aqui, meu bem-amado, e te quero para marido». Imediatamente tudo quanto era coelho virou gente de carne e osso, estava acabado o encanto.

Trataram logo do casamento.

A primeira tarefa que podemos empreender a partir destes novos contos será a de introduzir uma última ordem de categorias lógicas. Já possuímos, para a interpretação do material, categorias adjectivas (dentro/fora, aberto/fechado), categorias que nos assinalam acções (entrar/sair), mas faltam-nos ainda categorias que, aplicáveis a estas últimas, nos dêem melhor conta de passagens como: dizer o que se não deve, ouvir demais, não ouvir, não ter filhos, etc..

Nestes três contos encontramos actos que, em graus diferentes, têm consequências nocivas:

- c. 123 — querer comer o que se não deve
- c. 108 — querer um presente impossível
- c. 118 — querer os objectos de outrem.

A esta lista juntemos os primeiros contos em que o acto nocivo consistia em falar demais. Todas estas acções representam entradas ou saídas excessivas, ou, noutro nível, aberturas excessivas. Outras aparecem disseminadas nas histórias: o urso abre de mais a boca, a corte de c. 123 faz barulho, e muitas outras. A nocividade destes actos parece vir da impossibilidade das personagens em se conterem, ou seja, o carácter destes actos é a incontinência, para usar um termo que Lévi-Strauss usou num contexto semelhante²⁹. É incontinente a mãe que, desesperada por não ter um filho, se abre e diz: «quem me dera ter um filho ainda que fosse um monstro!»; é incontinente a filha que, por não receber presentes, pede um dia ao pai um difícil de encontrar; é igualmente incontinente o príncipe que não podendo ter a rapariga para si lhe rouba objectos; é incontinente ainda a mulher que quer as maçãs do jardim a todo o custo. Mas seria errado pensar que se a incontinência é nociva, a continência, essa, é benéfica. Com efeito, a abstenção de entradas e saídas não só pode ser igualmente nociva, como estes contos lhe parecem dar, nesse aspecto, um lugar de privilégio: a rainha não tem filhos e isso causa-lhe problemas conjugais, o rei não dá prendas à filha e isso traz-lhe igualmente problemas. A incontinência, por seu lado, também não é necessariamente causa de problemas: a mulher que ouve demasiado para saber como desentantar o marido, aquela que à força de se lamentar consegue que

²⁹ Cf. *Le Cru et le Cuit*, Plon, Paris, 1964, p. 143 e segs..

alguém a ouça e avise o marido, a corte que faz barulho a favor do melhor príncipe. Para completar o quadro também certas abstenções podem ser benéficas: o príncipe que não bebe o narcótico, a princesa que não ouve os conselhos da mãe, etc.

Descobrimos assim uma nova ordem de oposições: continência e incontinência opõem-se entre si e opõem-se emparelhadas (as boas incontinência e continência às más incontinência e continência).

$$\begin{array}{c} + \\ \text{continência/incontinência} // \text{continência/incontinência} \\ - \end{array}$$

Esta ordem relaciona-se facilmente com as anteriores, uma vez que o continente corresponde ao fechado e o incontinente ao aberto. Só que agora distinguimos entre o bom e o mau fecho e a boa e a má abertura. Mas a vantagem principal destas novas categorias é a de nos permitirem pôr um princípio de ordem nos vários contos.

Em alguns deles a situação inicial é a de continência negativa (c. 121 e similares, c. 108); noutros começa-se em incontinência negativa, como no c. 118. O c. 123 é muito curioso neste aspecto uma vez que pela sucessão cronológica dos acontecimentos é muito semelhante aos primeiros, mas como a narração não respeita essa ordem, a primeira coisa que aparece é a incontinência demonstrada pela corte. Aliás é curiosa a relação do c. 123 com os c. 121, c. 106, c. 105, c. 197 e c. 117: todos partem de uma continência de saída inferior, mas enquanto o grupo que abriu esta análise introduz uma incontinência de saída superior, o c. 123 dá-nos uma incontinência de *entrada* superior. Nos primeiros, o resultado é um filho-bicho, no outro é uma filha normal, muito bonita. Um outro conto está a meio caminho entre as duas variantes (c. 190).

Conto 190: *A Filha de um Rei Nascida por parte do Diabo*
(extra ciclo)

Havia um rei e uma rainha que viviam muito desgostosos por não terem filhos, estavam constantemente a discutir.

Uma rainha foi a uma igreja e ajoelhando no altar de S. Miguel e olhando para a figura disse: «Ó anjo, ou por vós, ou pelo que tendes aos pés dai-me um filho ou filha».

Passados dias a rainha deu conta que estava grávida e, quando chegou o dia, deu à luz uma linda filha. Esta assim que nasceu falou, pediu pão e carne. Depois, dirigindo-se ao rei, pediu para ser enterrada viva no cemitério, e que todos os dias colocar-se-á uma sentinela aí, aconteça o que acontecer. O rei prometeu-lhe e assim foi feito.

Só que, todas as noites, aconteciam coisas muito estranhas no cemitério, e as sentinelas desapareciam todos os dias, devoradas pela princesa. Um dia coube na sorte a um soldado chamado António ir fazer o quarto de sentinela no cemitério. Consciente da sorte que o esperava, António tratou de pensar em desertar. Mas quando o ia a fazer apareceu-lhe uma velhinha (que era Nossa Senhora disfarçada), que lhe disse que desertar era crime, que mais valia fazer como ela dizia que escapava de certeza à fúria da princesa.

Seguindo as instruções da velhinha, António, assim que soou a primeira badalada das onze, fechou-se na Igreja decidido a «sintas o que sentires, oiças o que ouvires, não te mexas nem fales» — estas eram as palavras de Nossa Senhora que o nosso soldado cumpriu como o medo o deixou. Na noite seguinte António pensou novamente em desertar. Mas a velhinha reapareceu, e repetiu-lhe as palavras da véspera. O soldado lá ficou, lá cumpriu o que lhe diziam e sobreviveu mais uma noite. Na terceira noite torna a encontrar a mesma velhinha que desta vez lhe ensina como livrar-se definitivamente da situação exorcizando a princesa. Para tanto era necessário fechar-se na Igreja perto do altar de Nossa Senhora, com um jarro de água e uma toalha e dar água quando lhe pedissem a água, dar a toalha quando lhe pedissem a toalha. Nessa noite António viu um fantasma muito branco entrar na igreja, pedir água e depois uma toalha. Então viu uma menina muito linda, cheia de frio — era a princesa desencantada.

Casaram-se, já se vê.

Em todos os casos, note-se, o produto da incontinência tem que ficar «dentro», o que confirma a interpretação inicial do significado de ser monstro. Este conto 190 é notável pela simetria da sua estrutura. Dois casais sendo as mulheres ligadas por um laço de consanguinidade; uma mulher sendo sujeita de uma incontinência de saída superior negativa e um homem sujeito de uma continência de entrada superior positiva; a intervenção no encantamento do Diabo («pelo que tendes aos pés»), personagem maléfica masculina e no desencantamento de Nossa Senhora personagem feminina símbolo do Bem; a oposição terra/água.

Voltando ao c. 123, se a sua continência inicial o identifica com os primeiros contos que vimos, a incontinência seguinte, que exige a do presente ou da fruta desejados pela filha, aproxima-o do c. 108 (numa subvariante do c. 123, no c. 124, é mesmo o próprio rei que a pedido da rainha vai buscar a fruta, quase como no c. 108). Em

ambos, aliás, existe uma mesma sequência: continência transformando-se em incontinência — não dar presentes e não ter filhos conduz a actos quase idênticos. Isso traz-nos a uma diferença importante: o continente é a mãe em c. 123 e nos outros semelhantes, e o pai em c. 108.

O conto 118 já nos parece mais diferente e afastado. A situação inicial é não de abstinência mas de incontinência. É o encantado que é o sujeito desse excesso, enquanto que nos outros o encantado estava sempre como objecto da incontinência, quer por ser criado por ela, quer por ela lhe causar danos. Pode acontecer, e acontece, que a dificuldade de integrar uma variante em grupos conhecidos provém do facto das versões intermediárias, que possibilitam essa integração, não estarem disponíveis.

Podemos formular a hipótese de um sistema que combine os termos de continência e incontinência, em todos os pares possíveis: continência — incontinência, incontinência — continência, incontinência — incontinência e continência — continência. Cada um destes arranjos daria origem a um problema diferente que o conto teria que resolver. Estes pares desdobrar-se-iam por sua vez conforme as continências e incontinências fossem de entrada ou de saída, superiores ou inferiores. Dos quatro pares temos até agora amostras dos dois primeiros (c. 121 e similares, c. 108, c. 123, c. 190 para o primeiro par e c. 118 para o segundo). Um último conto ilustrar-nos-á o terceiro (c. 127).

Conto 127: *O Encanto do Mar*

Havia uma mulher que tinha um filho que estava sempre a cantar. Em vão o repreendia, o rapaz não se calava. Um dia perdeu a paciência e disse: «Oxalá que vás cantar para as profundezas do mar». O filho abriu a porta e saiu. A mãe não o viu por três dias.

Passados os três dias reaparece o filho que explica à mãe que por causa da praga que esta lhe rogou tinha ido para o fundo do mar, e que agora vinha buscar uma menina para levar consigo. A mãe foi à vizinha que tinha uma filha, e pediu-lha. Depois perguntou o filho à menina se ela queria ir com ele. Como ela dissesse que sim partiram os dois.

Ao chegarem o encantado recomendou à menina que não acendesse a luz, porque lhe dobrava o encanto. Ela prometeu mas não cumpriu a promessa: um dia que ele estava a dormir acendeu a luz. O rapaz acordou, repreendeu-a e desapareceu. Então os três vestidos que a rapariga tinha mudaram-se em

vestidos de ferro e uma voz disse-lhe que os tinha que gastar para recuperar o rapaz. Gastou os vestidos indo ver o Sol e a Lua. Finalmente o Vento diz-lhe para ir para casa que lá encontrará o marido. Ela assim fez e realmente encontrou-o, saindo ambos do fundo do mar nesse momento. Foram recebidos pelas famílias.

Uma quarta combinação, continência-continência, não fez chegar até nós nenhum exemplar, o que não implica a sua não existência, atendendo à limitação do material estudado. Na verdade parecem ser as combinações de qualidades opostas as mais características, se bem que não exclusivas, do tema da Bela e do Monstro.

Ainda a propósito de c. 118, a comparação com c. 108, legitimada pelo pormenor comum do roubo, revela-nos algumas oposições curiosas. Enquanto que num o presente era tirado ao monstro que em troca recebia a rapariga, no outro é o encantado quem tira objectos à rapariga, o que a trará até ele. Enquanto que o presente em c. 108 tem uma conotação natural (como em c. 123), em c. 118 os objectos tirados são ornamentos, portanto, objectos culturais. E como já foi salientado a incontinência em c. 118 provoca continência (não falar), em c. 108 é o inverso que se passa.

3. LENDAS DE MOUROS E MOURAS

A criatividade do pensamento popular manifesta-se também na reorganização imaginária de certos acontecimentos históricos marcantes. A existência de muitas lendas referindo Mouros e Mouras leva-nos a admitir que um dos acontecimentos mais importantes para os povos da península, talvez tenha sido a dominação muçulmana e a posterior reconquista pelos reinos cristãos.

A oposição religiosa que separava os invasores dos povos cristãos da península e os diferenciava também dos outros invasores, marcou profundamente a cultura popular que legada através de gerações chegou aos nossos tempos.

Apesar de nem sempre as relações entre cristãos e mouros na Península Ibérica se terem manifestado de forma beligerante, foram as situações de guerra entre ambos que se enraizaram muito mais nas manifestações culturais, pois ambos os opositores assumiram o confronto como forma de guerra santa. A luta contra os cristãos,

assumia para os muçulmanos uma dupla vantagem: alcançar o paraíso e obter riqueza, pois a luta pela causa de Allah e o direito a partilhar o que era conquistado era, segundo Maomet, o caminho mais curto para o paraíso.

Por isso o ocuparmo-nos do ciclo das lendas que se referem a Mouros e Mouras pode constituir um trabalho interessante numa tentativa de estudar esta reconstrução imaginária do real histórico e de encontrar nesta uma estrutura mental subjacente e comum que preside às produções de tipo lendário.

Referindo agora algum do material lendário existente sobre o tema proposto, depara-se logo com um conjunto de produções onde existe um episódio comum: a guerra. Aí os indivíduos implicados são Portugueses e Mouros que estabelecem entre si uma relação de *oposição* já que são inimigos, tratando este ciclo, portanto, do problema da *guerra*. Dentro duma perspectiva estrutural, analisaremos como este problema representa, no fundo, um problema de lógica, ou seja o duma oposição básica e das possibilidades da sua resolução (por exemplo, dentro de várias disjunções).

A título de exemplo, analise-se a l. 246, transcrita a seguir:

Lenda 246: *Os Três Sapinhos*

Quando os reis *afonsinhos* (D. Afonso V?) andavam em guerra com os moiros da Moirama no reino de *Marrócos* (Marrocos), foi lá batalhar um homem da freguesia de Eiriz, chamado Frutuoso das Donas, que viveu e morreu na casa do Viso, que ainda hoje existe na dita freguesia.

Este bom homem teve a infelicidade de lá ficar cativo de guerra e foi depois levado como escravo para o palácio do rei da Moirama, que o empregava no trabalho da lavoura, atrelado de parrelha com uma mula ao cambão do arado.

Nas lamentações da sua triste vida o pobre cativo apenas soltava este queixume: «Ai terra de Eiriz, terra de Eiriz, que te não torno a ver!»

A filha do rei, que um dia atentou nas suas palavras, ficou muito surpreendida com elas, e muito apressada e cheia de alegria, correu a casa, levar ao pai a boa nova:

— Meu pai, meu pai, o cristão que trazemos ao arado é de Eiriz!

O velho rei, que vivia muito triste, porque era cego e proscrito, ficou contentíssimo com a notícia e mandou logo chamar o pobre escravo, que se apresentou cheio de medo na sua real presença.

— Acabam de dizer-me que és de Eiriz. Será isso verdade? — perguntou o rei, ansioso pela resposta.

Ao que o Frutuoso respondeu:

— Saiba vossa real majestade que sim, Senhor!

— Conta-me então como é a igreja da tua freguesia.

Ao que o Frutuoso respondeu, dando os sinais todos certos da igreja de Eiriz.

Muito satisfeito com a resposta, perguntou mais o rei:

— E conheces a cidade da *Citaina*? E a Lameira de Redundo? E a Cancela do Hortal? E o lugar de Celeirô?

— Oh! se conheço, Senhor!

— E conheces umas ervas de virtude chamadas *abróteas*, de que há muito em Cleirô, ao pé do Penedo broqueado?

A tudo Frutuoso respondeu muito acertado, dando de tudo os sinais certos. Pois se ele era de Eiriz!

Então o rei foi a um cofre fechado a sete chaves e tirou dele uns sapatos novos que pareciam mesmo feitos para o Frutuoso e, entregando-lhos, disse:

— Tu toma estes sapatos, com que te vou mandar a Portugal, à tua terra de Eiriz, mas não os calces sem chegar a Celeirô. Aí passearás com eles por cima das *abróteas*, andando dum para outro lado até as solas ficarem verdes com o suco das ervas que pisas; depois do que os deves tirar e recolher dentro desta saquinha, que te dou, e na vinda desce pela Cancela do Hortal, onde encontrarás três sapinhos, introduzidos dentro da *boneca* da cancela. Trata logo de os apanhar, o que há-de ser tarefa bem custosa, porque os sapinhos são muito saltões e bravios, mas se mos trouxeres, tanto tu como todos nós havemos de ser muito felizes.

O Frutuoso aceitou muito contente a missão de que o rei o encarregou, dizendo que tudo havia de cumprir.

Então o rei mandou logo aparelhar um navio que o trouxe a Portugal, mas recomendou-lhe com todo o cuidado que nem à ida nem à vinda entrasse em sua casa nem se desse a conhecer, devendo voltar logo ao navio, que ficava à sua espera.

Recebidas estas ordens lá seguiu para Portugal o pobre Frutuoso, muito alegre por tornar a ver a sua terra de Eiriz.

Chegado que foi a Celeirô fez tudo o que lhe recomendou o cego rei mouro e, recolhendo os sapatos e os sapinhos dentro da saquinha, fez-se logo de vela para o reino de *Marnócos*, na Moirama.

Quando chegou ao palácio foi recebido com muita alegria pelo rei moiro que, pegando na saca, tirou dela os sapatos com as solas verdes das *abróteas* com que esfregou os olhos, recuperando logo a vista, sendo grande o seu contentamento e muitas as suas lamentações pelos maus tratos que dera ao Frutuoso e pela aturada ignorância em que vivera de que o seu cativo era de Eiriz.

O rei contou então que tinha sido governador da cidade da *Citaina* em Sanfins, mas que tendo sido vencido e cego nas guerras contra os reis de Portugal, foi por eles desterrado para a Moirama de *Marnócos*, deixando em Morte Córdova as suas pobres filhas convertidas e encantadas em três sapinhos,

vagueando desprezivelmente pela Lameira de Redundo, logrando só agora a ventura de as ver junto de si.

Em seguida o rei pegou nos sapinhos com muita ternura e levou-os à sala mais rica do seu palácio, onde eles se transformaram em três meninas novas, muito bonitas, que começaram a saltar de contentes, havendo uma grande festa de muita alegria em toda a Moirama.

O rei, então, em recompensa do grande serviço que lhe devia, chamou o Frutuoso a outra sala do palácio, no centro da qual havia um monte de dinheiro e encheu-lhe os bolsos, dizendo que estava forro e podia seguir para a sua terra.

Efectivamente, Frutuoso voltou para Eiriz, onde viveu rico e feliz por muito tempo, usando os trajos da Moirama, comprazendo-se sempre em contar as suas aventuras da Moirama.

Verifica-se que há dois tempos de guerra entre Mouros e Cristãos e que dos dois resultam situações desagradáveis. Assim do primeiro tempo o Rei Mouro tinha ficado separado das suas 3 filhas e cego enquanto do segundo tempo era Frutuoso que acabava de se tornar cativo na Moirama. A partir daqui, pode dizer-se que as conseqüências são idênticas dos dois lados. Então o Rei Mouro, que possui a solução para resolver favoravelmente o estado de Frutuoso, une-se a este que pode, por seu lado, solucionar o problema das filhas bem como da cegueira de si próprio.

É possível dar conta deste desenvolvimento num esquema, representando cada acção por uma operação, considerando os símbolos seguintes: C — domínio cristão, M — domínio mouro, A — exército cristão, A' e B' — sujeitos cristão e mouro respectivamente³⁰.

$A \in C / B \in M \rightarrow A' // C$ A guerra que fez Frutuoso prisioneiro

Mas $B \in M / A \in C \rightarrow B' // M$ A guerra que fez as 3 filhas separarem-se do pai

Portanto, $A' // C$ $B' // M$

Então, $A' \rightarrow B'UM$ e $B' \rightarrow A'UC$

³⁰ Sobre os outros símbolos usados ver tábua dos símbolos na pág. 101.

Propomo-nos agora examinar o tratamento de todas as disjunções em algumas lendas (em particular, qual a saída encontrada para estas disjunções).

Na mesma lenda, l. 246, um aspecto a ter em conta ainda é o facto de um dos dois domínios (cristão e mouro) participantes na guerra se encontrar em desvantagem em relação ao outro. Na verdade, as guerras correspondentes à primeira fórmula operatória são feitas pelos Cristãos em Marrocos (fora do seu país), enquanto as que correspondem à segunda são feitas pelos Mouros em Portugal (fora do seu país). Daí que as consequências negativas caíam no primeiro tempo sobre o elemento cristão, no segundo sobre elementos mouros. Sendo assim, o desenvolvimento da oposição é o seguinte:

$$A^- \in C / B^+ \in M : A' \in C // C :: A^+ \in C / B^- \in M : B' \in M // M$$

Os resultados negativos (disjunções), foram, aqui, solucionados pelos próprios termos A' e B' de qualquer modo disjuntos. No entanto, não é sempre isto que acontece. Em l. 232³¹, o exército cristão, que perde no primeiro tempo, ganha no segundo, vindo a destruir os efeitos negativos resultantes da primeira guerra. Ou seja:

$$\begin{array}{ll} A^- \in C / B^+ \in M & A' // C \\ A^- \in C / B^- \in M & A' \cup C \end{array}$$

É que de facto A' (cristão) apresenta-se como sobrestimado em relação a B' (mouro) pois é ele quem produz as lendas. Por isso, quando é B' quem se disjunta primeiro, é necessário que A' se disjunte também para B' se conjuntar. Porém, se é A' quem se disjunta inicialmente, então uma nova acção (guerra) basta para que A' seja liberto por A (exército cristão) sem que seja precisa a intervenção de B' .

A l. 290³² conta a história dum rei mouro que esteve em Mantegias e que, além de grandes riquezas, possuía uma filha bonita.

³¹ Esta lenda não é aqui transcrita, como outras referenciadas no mesmo capítulo. Com efeito, este capítulo toma em conta umas 70 lendas. Torna-se obviamente impossível transcrevê-las todas.

³² Esta lenda tem duas partes diferentes, sendo aqui resumida a primeira parte.

Esse rei não conseguiu resistir aos ataques dos cavaleiros cristãos que desejavam o seu reinado, a filha e as riquezas. O rei e a filha fogem. A certa altura, a filha sente-se cansada e, como era de noite, a situação tornou-se temível. Entretanto, aparece um palácio resplandecente que faz renascer as esperanças de serem salvos. Dirigiram-se para o tal palácio donde só saiu o Rei com a comitiva pois a filha ficou encantada dentro dele.

Esta lenda, embora com desenvolvimento diferente, apresenta um esquema que se enquadra dentro do da lenda l. 246. Porém, acontece que a disjunção $B' // M$ resultante da guerra com os Cristãos não está resolvida; falta uma nova guerra ou segundo momento de guerras que permite a B' conjuntar-se com M . O interessante é que este facto tem influências reais na comunidade. Com efeito, conforme refere Leite de Vasconcelos quando apresenta o texto da lenda, o povo da região de Manteigas, em tempo recente vivia em situação de angústia por temer o regresso dos Mouros.

Uma vez introduzida uma disjunção é portanto necessário que, fechado o sistema, esta seja resolvida. Uma disjunção, pode manifestar-se em uma separação ou em uma zanga. É habitualmente resolvida por mediações progressivas. A obrigação cultural de fechar a disjunção é tão forte que, quando a disjunção permanece aberta, engendra a angústia e o medo. Não sabemos se, em absoluto, uma disjunção deve sempre ser resolvida. Mas no nosso material, encontramos essa obrigação. A circulação dos contos é, aliás, um dos meios culturais oferecidos no sentido de mediar as disjunções.

Em seguida, apresentamos ainda mais alguns exemplos de tratamento da disjunção. Trata-se de elementos pertencentes ao domínio C (cristão) que estão numa posição de disjunção em relação a A (exército cristão). Assim, l. 239 descreve as tentativas dum rapaz imberbe para entrar no exército. Inicialmente esse rapaz não é admitido uma vez que os valores exigidos no exército não são satisfeitos por ele e assim $A' \in A$ ou $A' // A$.

A lenda n.º 241 diz que um indivíduo do exército cristão, que está sitiado pelos Mouros, se propõe ir roubar-lhes a bandeira (bandeira $// A$).

É o termo A' quem vai determinar a resolução das disjunções quer actuando como termo polar (l. 239) quer como termo operatório

médio (l. 241). Em qualquer dos casos, serve-se de façanhas heróicas para o conseguir:

A' demonstra seus valores (compatíveis com os de A) → A'UA
 A' rouba bandeira aos Moiros → BandeiraUA

Em l. 241 A' morre. Como morte significa disjunção da vida, pode parecer que o esquema ficou aberto não realizando todas as operações necessárias. Porém, os termos nucleares (bandeira e A) forma uma conjunção. O factor A' actua apenas como operador da conjunção. Uma vez esta realizada, A' deixa de ser importante à estrutura da lenda e qualquer solução lhe é compatível.

Encontram-se também situações em que são elementos pertencentes ao domínio M (mouro) que estão numa posição de disjunção em relação ao seu domínio (B' // M). São casos onde uma(s) mulher(es) moura(s) ficou (ficaram) encantada(s) para guardar a riqueza ou porque os homens são impedido(s) de a(s) ir buscar.

Verifica-se, deste modo, que existe um domínio a que pertencem valores específicos cuja característica é o chamarem-se *encantados*. Conhecer os tais valores, bem como a sua relação com os do domínio não encantado, é o que empiricamente agora pretendemos.

Se a forma estrutural for semelhante à das lendas integradas no episódio da guerra, então ter-se-ia um domínio do encantamento oposto ao do não encantamento:

A/B tal que $\left\{ \begin{array}{l} A = \text{propriedades dum estado não encantado} \\ B = \text{» » » » encantado} \end{array} \right.$

A análise mostrou que AUB é impossível por incompatibilidade de valores. Todavia, A'UB' foi possível (l. 246). Verifica-se que esta relação só durou enquanto os valores de A' e B' se encontravam semelhantes (disjuntos) e como operação necessária para que os mesmos termos se conjugassem aos termos polares correspondentes (C em relação a A' e M em relação a B'). Falta saber se esta lógica é constante.

Um dos elementos que se pode situar já no domínio do encantamento, é o que apresenta a Moira encantada como estando em situação, para ela, não desejada:

l. 246, l. 249, l. 243 filha separada dos pais
 l. 273 «...triste animalzinho rastejando...»

- | | |
|--------|--|
| l. 279 | «...passa a vida a tecer ³³ e a lamentar-se...» |
| l. 282 | «...voz agonizante entre ameaças... e gemidos...» |

Portanto, há uma tendência da parte da Moira em fazer a passagem para o domínio do não encantamento que só é possível realizar-se por meio de agentes exteriores. Mas, além desta característica, *um outro aspecto actua negativamente* para a Moira que *é o facto de ela se encontrar no interior*;

- | | |
|--------------------------------|-------------------------------------|
| l. 246 | «...dentro da boneca da cancela...» |
| l. 249 | enterrada (dentro da terra) |
| l. 256, l. 269, l. 279, l. 299 | dentro dum penedo |
| l. 266, l. 310/5 | » » castelo |
| l. 263 | » » seixo |
| l. 271 | » duma pedra |
| l. 274 | » » cisterna |
| l. 268, l. 276, l. 294 | » » mina |
| l. 280 | » » caverna |
| l. 290 | » » palácio |
| l. 298 | » » fraga |
| l. 301 | » » poça |
| l. 306 | » » fonte |

Ainda que se encontrem lendas a referir que a Moira está num monte (l. 247) ou aparece na estrada (l. 251), tal não implica que o seu local habitual seja o do exterior. Aliás, mesmo algumas das lendas que indicam a Moira como estando no interior, sublinham a sua saída para fora com a função de dar a conhecer as suas intenções ou os valores do domínio a que pertence.

$B' \in B$ no interior e vista por $A' \in A$
: ida de A' dentro de B (l. 266, l. 268, l. 269...)

:: $B' \in B$ no interior e ouvida por $A' \in A$
: não ida de A' dentro de B (l. 274, l. 279, l. 290...)

³³ Varrer, tecer ou fiar eram das ocupações socialmente mais desvalorizadas.

:: B' ∈ B no exterior e vista por A' ∈ A
 : não ida de A' dentro de B (l. 256, l. 271, l. 273...)

Há a registar que se têm presentes todas as operações possíveis entre os três termos: B' interior ou exterior, A' ver ou não ver, A' ir ou não ir (3 combinações). Além deste facto, verifica-se ser condição necessária que B' seja vista ou ouvida para que A' entre em relação com ela. Isto permite afirmar que *os órgãos dos sentidos têm, por função, o introduzir a relação dos elementos*.

Falta ainda referir a forma que B' toma nas diferentes lendas, como, por exemplo, a de:

| | |
|------------------------------|--|
| (3) sapinhos | l. 243 |
| sardão | l. 273 |
| cobra ou serpente | l. 263, l. 266, l. 276, l. 280, l. 290, l. 310/5 |
| metade mulher e metade cobra | l. 257, l. 261, l. 262, l. 265 |
| rapariga bela | l. 247, l. 251, l. 300, l. 306 |

Apresenta-se como animal rastejante, pegado à terra, ou como pessoa ligada a valores terrenos, isto é naturais. A concepção que se tem da mulher é a de ela ser volúvel, sedutora, poder conduzir o homem ao jogo das forças naturais. Representa valores inferiores em relação a valores sócio-morais de tipo cultural que assentam em leis. Deste modo, não existe grande distância entre estes dois elementos: mulher e cobra.

Lenda 290. (II parte)

Uma pobre mulher, das mais miseráveis da localidade, teve de passar, de madrugada, no dia de S. João, pelo *Coruto de Alfátima*. Sentindo-se fatigada, sentou-se num dos muitos penhascos que por ali abundam para descansar e comer algumas côdeas de pão que trazia.

A boroa, dura de muitos dias, quase não se podia tragar. Quando a desventurada dizia mal à sua vida por ter de ingerir um tão pouco alimento, viu a seu lado um vasto estendal de figos secos.

Comeu alguns, e, lembrando-se dos filhos que choravam longe, encheu deles uma cesta que levava.

Dirigiu-se lépida para a choupana, gozando antecipadamente da alegria que ia proporcionar às crianças. Qual não foi, porém, o seu pasmo, quando,

ao destapar a cesta, em vez de figos se lhe depararam diamantes e reluzentes moedas de ouro.

Estava rica. Mas a mendiga que minutos antes dera graças a Deus por ter só pão para saciar a sua fome e a dos seus, sentiu mordedura da ambição. Um cabaz de pedras preciosas e de boas dobras de ouro já era pouco para ela! Queria ser riquíssima.

Volta apressurada ao *Coruto*. Mas o Sol, que subira de todo no horizonte e que refulgia agora no imenso céu sem nuvens, arrancava da superfície polida dos fragedos miríades de cintilações ofuscantes. O *encanto* quebrara-se, os figos tinham-se sumido.

Presas de uma grande aflição e desespero, arrependendo os cabelos, ia para blasfemar, quando ouviu uma voz suavíssima cantar:

Era teu tudo o que viste;
Agora tornas em vão!
Não passes mais neste sítio
Na manhã de S. João.
Não te perdeu a pobreza,
Pode matar-te a ambição.

Analisando a segunda metade da lenda 290, encontra-se um elemento associado à Moira que é o ouro. Representando o ouro por b' , é possível verificar, na descrição desta parte do texto, duas operações distintas entre os termos A' , B' e b' . Começamos por encontrar uma conjunção:

A' vê b' : $A'U b'$ (não explícito $B' // b'$), para finalmente, quando A' volta a buscar mais ouro, depararmos com a disjunção seguinte:

A' não vê e quer b' : $b' // A'$ (não explícito $B'U b'$).

Na primeira equação, b' faz a passagem para A' , por cedência de B' , perdendo o encanto. É certo que, no acto da conjunção, b' ainda não sofreu o desencanto. Porém, nessa altura ainda A' não conhece o valor real de b' (b' está sob a forma de figos secos) e, por isso, a conjunção é muito fraca embora já B' se tivesse disjuntado de b' . Só se torna forte a partir do momento em que b' se transforma.

Já na segunda equação a passagem não é permitida; A' conhece b' no seu valor autêntico e, ao desejá-lo, torna-se impossível a sua obtenção. Dois factores são apontados como causas; ter nascido o sol e A' sentir ambição.

Se de facto a lógica das lendas é a que vem sendo verificada, *a riqueza situa-se no domínio do encantamento que é o mesmo que dizer no interior, no encoberto, no que está em baixo*. Ela pode passar para o domínio A, para o exterior, mas apenas por acção de B' que lhe está associada.

Durante a sua dominação, os Moiros fizeram da península uma região rica e este facto influiu para associar Moiros a riqueza. É B quem distribui b' aqui nas lendas.

Quando B' se disjunta de b' dando-a a A' sem que este manifeste sentimentos de desejo, então A' conjunta-se a b' tornando-se mais rico. A dar-se o contrário, ou A' se disjunta voluntariamente de b' retendo os sentimentos ou se disjunta de A (morre, vai para baixo da terra).

A análise mostra que é a voz de B' que dá a conhecer a natureza do termo polar. Parece ser B' quem regula o processo quer permitindo a passagem de b' do domínio B para A' quer impedindo a sua saída em excesso. É provável, além disso, que seja da concepção popular o não ser bom que o homem experimente comportamentos excessivos em relação à riqueza.

É conveniente precisar, antes de mais, que também as lendas analisadas sob o episódio do encantamento *fecham o sistema com uma conjunção*. De facto, embora A' fique disjunto de b', isso não implica que a lenda termine sem resolver o problema aí introduzido. É que, a dar-se a conjunção A'U b', resultaria A' // A o que A' não deseja. Assim, a conjunção com elementos de B só funciona enquanto a mesma não puser em perigo o estado de A' (dentro de A). Se isto não acontece em l. 261 foi devido a A' não saber (o factor voz não operou).

Um dos aspectos característicos de A' é o ele, por vezes, ter medo. Veja-se, por exemplo, l. 262. Há um rapaz, que vê figos secos sob um penedo e quere-os. Ao tentar apanhá-los uma voz, inicialmente, grita-lhe para os deixar e depois promete dar-lhos, se ele lhe desse os safões ou o cão. Perante tal proposta o rapaz fugiu. Mas nem só aqui o termo operatório — ter medo — actua.

Lenda 274: *A cisterna da Torre de Dona Chama*

No castelo da Torre de Dona Chama (Trás-os-Montes) há uma cisterna com uma moura encantada em mulher da cinta para cima e serpente da cinta para baixo. Uma vez passou por ali um homem, e a moura chamou-o e disse-lhe que fosse lá ao outro dia desencantá-la, e que não tivesse medo, porque ela nesse dia apareceria toda serpente, mas o homem ficaria rico. O homem foi. Quando a serpente ia a subir pelo homem acima, a dar-lhe um beijo na boca, assim que chegou à garganta, este intimidou-se e atirou-lhe com o casaco.

A serpente enroscou-se, fugiu e exclamou: «Ah! que dobraste o meu encanto!» Ainda assim ela mandou ao homem que a certas horas fosse lá a um lugar, onde acharia uma pedra com doze vintens em cima, todos os dias.

Nessa cisterna, na manhã de S. João, ouve-se um tear a trabalhar.

O quadro seguinte analisa algumas lendas:

QUADRO 4

| Lendas | 1.º momento | 2.º momento | 3.º momento |
|----------|--|-----------------------|---------------------------------------|
| l. 263 | quando alguém fôr buscar b' ao local y, Os ³⁴ beija-o na boca | se ele tiver medo → | Os com encanto duplo esse alguém //b' |
| l. 265 | Δ vai ao local y e Os quer meter-lhe a língua na boca | Δ foge → | Os com encanto duplo Δ // b' |
| l. 274 | Os quer desencantar-se e vai beijar Δ na boca | Δ tem medo → | Os com encanto duplo Δ //b' |
| l. 310/5 | se alguém passar pelo local y e deixar Os beijá-lo na boca | se Δ não tiver medo → | Os com encanto quebrado ΔUb' |

Portanto, não basta que A' veja b' ou B' para ficar definida a natureza da relação. Também ouvir (informação ou proposta) é um factor influente. A partir da actuação destes dois termos, abriu-se o sistema. A sua solução está em A'; é o *factor ter medo ou não que deter-*

³⁴ Os: rapariga moira em forma de serpente.

Para outros símbolos ver tábua dos símbolos no fim do artigo.

mina a forma como a lenda é fechada: $A' // b'$ ou $A' \cup b'$. O facto de prevalecer a disjunção sobre a conjunção, mostra até que ponto está ameaçada a posição de A' se se unir a B' . Por exemplo l. 306:

se alguém cai em dar um cabelo ou fio de fato a Os (Moirá)
 fica encantada no lugar de Os

Posto simbolicamente: $\left(\frac{B' \cup a' \in A \rightarrow B' \in A}{A' \in A \rightarrow A' \in A} \right)$

As consequências seriam positivas para B' . Aliás também em l. 310/5, o termo *encanto quebrado* significa positividade para B' . Quanto à A' , já a situação seria oposta. Tudo indica que a união de B' com A' , ou algum elemento que faça parte dele, conduz a uma passagem de domínios por inversão de posições, que pode ser iustrado do seguinte modo:

$$A' \in A \cup B' \in B \text{ ou } (a' \in A') \in A \cup B' \rightarrow B' \in A \text{ e } A' \in B$$

Como a tendência é para este esquema operativo não ter lugar, então surge a solução $A' // b'$ de resultados mais negativos para B' (encanto dobrado) que para A' .

Atendendo aos aspectos que já se focaram, tem-se que a oposição B/A significa oposição dentro/fora, baixo/cima, oculto/conhecido, preso/livre. Uma vez que B' está em B , ele tende a sair por meio de A' que com ele deve estabelecer uma relação de união. A' , sabendo-o, não colabora ou não deve colaborar. Da parte de A' , b' movimenta-o a favor da conjunção, o perigo de ficar encantado (conhecido pela actuação de B') conduz este para a disjunção, o factor ter medo faz prevalecer a segunda sobre a primeira.

Se o perigo referido não está presente, então A' conjunta-se com b' . A condição necessária para que esta situação se dê é a de B' se disjuntar ou estar disjunto de b' permitindo, assim, que b' se desencante e se torne compatível com os valores de A . A' não pode deixar-se dominar, conduzir, pelas forças ocultas, terrenas se não deseje ser afectado negativamente.

Em continuação da análise que se vem fazendo, importa verificar em que condições é que a colaboração de A' com B' não constitui uma operação de consequências negativas para A'. Por exemplo, vejamos l. 256:

Lenda 256: *A Moira de Mantil*

Uma vez uma rapariga andava a guardar um bando de cabras ao pé do Penedo do Gato. Abriu-se ali um penedo (outro) e apareceu-lhe uma moira que lhe disse que lhe desse uma pinga de leite. A rapariga respondeu que não tinha em quê. E a moira mandou-a a casa buscar um pucarinho e disse-lhe que entretanto guardava as cabras. A rapariga foi e trouxe-o e moijeu uma cabra ou duas para dar leite à moira. Esta em paga deu-lhe o tal pucarinho cheio de bugalhos e desapareceu. A rapariga, como inocente, foi espalhando deles pelo caminho até que chegou a casa só c'um.

A mãe pegou nele e malhou com ele para trás do fogueiro. Ao cabo de dois dias acharam lá uma peça de ouro, que estava encantado no bugalho. Quanto aos outros bugalhos, à medida que a rapariga os deitava fora, a moira, sem ela ver, ia encostada num bicho a apanhá-los. De modo que, quando a rapariga voltou a procurá-los, já não os topou.

Confrontando com outras lendas semelhantes, obtém-se um quadro representativo de operações onde a relação de A' com B' se realiza sem ser negativa (quadro 5).

QUADRO 5

| Lendas | A' — B' | A'UB' | A' → alguns b' | b' → ouro |
|--------|-----------------------------|---------------------|--|--------------------|
| l. 257 | B' pede leite + pão... a A' | B' dá bugalhos a A' | cesto escangalha-se só fica um bugalho | → peças de ouro |
| l. 256 | B' pede leite a A' | B' dá bugalhos a A' | A' espalha-os só fica um bugalho | → peça de ouro |
| l. 252 | B' pede 1 serviço a A' | B' dá carvões a A' | A' deixa-os cair só fica um carvão | → peça de ouro |
| l. 253 | B' pede 1 serviço a A' | B' dá carvões a A' | A' deixa-os cair só ficam três carvões | → peças de ouro |

A conjunção de A' com b', é aqui associada à conjunção de B' com a' (géneros alimentícios ou serviços). Interessa sublinhar que o leite³⁵ e o pão constituem a base da alimentação. Além disso, são produtos que têm a sua origem em seres exteriores e estão nas mãos de A'. Por outro lado, no tempo em que os Moiros estiveram na península, a grande fonte de riqueza era o gado caprino e ovino conforme documentos dos séculos X, XI e XII referindo esse género de animais como símbolos de riqueza. Já, quanto ao ouro, tem a sua origem no interior da terra e vem de dentro para fora (sai das minas).

O valor de b' é, portanto, compatível com o de a' (ambos significam riqueza) e não o seu oposto. Até mesmo em relação ao serviço, servir de parteira, pedido por B' a A', pode ver-se este como um aditivo de tipo cultural, constituindo um valor positivo sobre a natureza. Por outro lado, o exercício desse acto cultural vem do exterior em auxílio do que está interiorizado; faz sair para fora. Assim a posição diferente dos elementos não implica oposição mas compatibilidade de valores.

Sabe-se que a passagem de b' para o domínio de A, permitindo a conjunção A' Ub' transformou A' em mais rico. Quanto à conjunção B'U a', pela passagem de a' para o domínio de B, é possível que tenha transformado B' em menos encantado. Veja-se a lenda 273:

$$\text{O dá leite a } \Delta s: \left| \begin{array}{l} \Delta s \rightarrow (\Delta = \text{O}) \\ \text{O} \rightarrow + \text{rica}^{36} \end{array} \right.$$

Se tais hipóteses se verificarem de modo constante, comparando as afirmações anteriores, pode falar-se numa disjunção ou conjunção de B' com a', conforme esse a' faz directamente parte ou não de A':

$$\begin{array}{l} B' \text{ quer } a' \text{ e } a' \text{ faz parte de } A' : B' // \dots \\ \therefore B' \text{ quer } a' \text{ e } a' \text{ pertence a } A : B' U \dots (a' \text{ não faz parte de } A') \end{array}$$

³⁵ É da superstição popular que as cobras se alimentam de leite. Este facto pode ligar-se por associação à forma que as Moiras encantadas tomam.

³⁶ Δs : rapaz em forma de serpente.

Por outro lado, a disjunção ou conjunção de A' com b' está ligada ao sentimento de ambição:

$$\begin{aligned} A' \quad \text{vê e não ambiciona } b' & : A' \cup b' \quad :: \\ A' \text{ não vê e } \quad \text{ambiciona } b' & : A' // b' \quad :: \\ A' \quad \text{vê e } \quad \text{ambiciona } b' & : A' // b' \quad :: \\ A' \text{ recebe e não ambiciona } b' & : A' \cup b' \end{aligned}$$

Parece ser o factor ambição aquele que conduz a um determinado tipo de operação. Porém talvez isso não baste. Analise-se, por exemplo, l. 271:

Uma mulher (O) vê Moiros sair (B' // b') e ouve condições de desencanto

$$\frac{(\Delta =) \text{ O desencanta } b'}{(\Delta =) \text{ O} \cup b'}$$

Por conseguinte, a condição necessária para que A' se conjugue, e relacionando com dados anteriores, supõe o esquema:

$$\begin{aligned} B' // b' \text{ e } B' \text{ desencanta } b' & : B' \text{ presente} \\ :: B' // b' \text{ e } A' \text{ desencanta } b' & : B' \text{ ausente} \end{aligned}$$

Aliás isto também se verifica em l. 273 (o Moiro deixa o objecto e a fórmula de desencanto a uma mulher, o que lhe permite conjuntar-se com b'). Em l. 249 o termo polar de união é B' e não b'. Porém a forma operatória é semelhante:

vê Moiro encantar ($\Delta = O$) e ouve condições de desencanto

$$\frac{\Delta \text{ desencanta } O \text{ (Moir)} }{\Delta = O \text{ (Moir)}}$$

Deste modo, ambicionar constitui um perigo só na medida em que pode levar o homem a conjuntar-se a elementos encantados. Significa que estabelece o desequilíbrio entre valores culturais, do exterior e valores naturais, interiores, isto é, regras naturais. No entanto,

não é objecto de qualquer sanção que alguém se ligue a elementos que lhe são dados ou possibilitados do interior, segundo condições naturais e não de tipo cultural.

Nesta altura já há dados para afirmar que a colaboração de A' com B' nem sempre conduz a resultados negativos para aquele. Também a hipótese apresentada antes, sobre a possibilidade ou não da conjunção A'UB' existir para além do episódio da guerra, pode ser verificada. Mais concretamente:

a) A/B (como domínio)

Mas não oposições entre os termos; A'—B', a'—b', A'—b', a'—B

b) A' é sobrestimado em relação a B'

Então B' deseja passar para A e A' não deseja passar para B. Quanto a b' e a' não são movidos por eles próprios e, por isso, dependem de B' ou A'.

c) A' precisa de b'

Porém b' está associada a B' ou a peste, veneno e prata (l. 277, l. 278, l. 280, l. 282, l. 284). Deste modo, A' não pode obter como quer b' pois pode morrer. Assim, com valor inverso à ambição, actua o factor ter medo.

É fundamental a operação b' // B' para depois A' se conjugar a b'.

d) A' não deseja passar para B

Por isso A' foge das uniões em que esteja presente isolado com B' no desenrolar da acção. Só se B' estiver desencantada.

e) B' precisa de a'

Para B', a' não representa qualquer espécie de perigo e, por esse facto, os termos operatórios verificados em A' não têm aqui lugar. No entanto, a' encontra-se dependente de A' e, assim, a sua união com B' passa por um acto de cedência da parte de A'.

f) A'U B'

Se a operação AU b' depende de B' e a operação B'U a' depende de A', então o desenvolvimento da acção pode assentar na troca de elementos a' e b' a partir de cedências de A' e B'. Neste caso a conjunção A'U B' acontece não de modo físico ou permanente mas apenas para e enquanto as duas conjunções acima se realizarem.

g) Relação dos elementos

É função dos órgãos dos sentidos o dar abertura ao processo de desenvolvimento da acção. Assim, de modo geral, a A', que precisa de b', corresponde o termo A' que vê (ou ouve), a B', que deseja desencantar-se, corresponde o termo B' que aparece (faz-se ver).

Por outro lado, o facto de A' não guardar silêncio quando a Moira o sugere, interrompe a transformação a decorrer. Por exemplo em l. 251 a Moira, com quem A' estava em relação favorável, desaparece, e em l. 298 o dinheiro, que A' encontrava todos os dias no local, deixou de aparecer.

4. ENTRE MARIDO E MULHER

Este ciclo é precedido de um aviso dos autores que diz o seguinte: «Dum modo geral estas histórias, aliás engraçadas, são de moralidade muito duvidosa (...). Mas um facto sobressai: o adultério nunca é exaltado, contrariamente ao que acontece com frequência na literatura culta». Devemos encarar este aviso com reservas. Estes contos põem, com efeito, muito frequentemente em cena histórias de adultério. Mas este não é julgado em nome de critérios morais. Constatou-se apenas quem se sai melhor na história. Aquilo que é sempre investido de um valor positivo é a «esperteza», como por exemplo em c. 361.

Como o fazia Lévi-Strauss, começaremos por dividir o ciclo em diversas séries, em função dos temas aparentes.

Por exemplo o quadro seguinte dá-nos uma distribuição dos contos por três temas:

- Tema 1 — Adultério da mulher consumado
 Tema 2 — [Adultério da mulher consumado]³⁷
 Tema 3 — A mulher utiliza a sua esperteza para resolver a relação

QUADRO 6

| Temas | Contos |
|--------|--|
| Tema 1 | c. 354, 355, 356, 357, 358, 360, 361, 363, 364, 365, 367, 368, 369, 382, 385, 390. |
| Tema 2 | c. 350, 351, 352, 353. |
| Tema 3 | c. 341, 342, 343, 344, 345, 347, 383, 384, 386. |

Os outros contos do ciclo não podem ser agrupados em séries a partir dos temas superficiais. Mostraremos a pouco e pouco, aprofundando o estudo, como é que eles se relacionam com os outros. Começemos a penetrar na estrutura deste conjunto de contos. Um dos problemas que se repete com mais frequência nestes contos, cujos protagonistas principais são, com efeito, marido e mulher, parece-nos ser o de enganar e de ser enganado. Com efeito, esta «função» aparece em cada conto do conjunto que estudamos, pelo menos uma vez, e frequentemente várias vezes no interior do mesmo conto. Podemos pois servir-nos dela como fio condutor, pelo menos provisório.

A categoria que empregamos, o «engano», recobre diferentes coisas: 1 — a mentira, 2 — o esconder, o «tapar os olhos» (no sentido próprio e no figurado), o «enfiar a carapuça», 3 — o disfarce e a máscara, 4 — a não identificação.

³⁷ Este símbolo designa uma inversão completa do tema. Esta segunda série é constituída, com efeito, por casos onde a mulher recusa o adultério; a estrutura mantém-se, a mensagem inverte-se.

Mas trata-se sempre de camuflar a verdade, o real. Indicaremos nos quadros seguintes, de que tipo de «engano» se trata, mesmo se, em nossa opinião, no fundo for uma categoria única.

Notemos também igualmente, que o tema da verdade/engano é tratado de maneira privilegiada no código visual, como o mostram as expressões idiomáticas e as histórias postas em cena. Mas voltaremos a este ponto.

Todos os contos deste ciclo podem ser resumidos numa estrutura com três cenas: duas cenas para fixar o problema, uma para o solucionar.

Consideremos a primeira série dos contos ou seja aquela que parte de um adultério consumado da mulher. Eis um conto típico desta série:

Conto 356: *O frade*

Era uma vez um almocreve casado, e a mulher mantinha relações com um frade. Quando o homem ia fazer jornadas é que o frade lhe entrava em casa. Uma ocasião o almocreve foi para uma jornada, e esquecendo-lhe qualquer coisa voltou a casa, quando já lá estava o frade. As mulheres do povo, assim que viram passar o homem, puseram-se todas a olhar, à espera do que se passaria em casa. A mulher ficou toda atrapalhada com a vinda do marido, e escondeu o frade como pôde. O homem ao chegar, perguntou à mulher o que é que as vizinhas queriam, pois estavam todas a mirá-lo. Diz ela:

— Tu trazes um chapéu muito pequeno na cabeça, e estão admiradas. Eu, se fosse a ti, ia à porta, tirava-o e punha-o, e dizia: «Pode entrar e sair quantas vezes eu quiser».

O homem assim fez, e as vizinhas ficaram convencidas da condescendência deste.

Pode antes do mais pôr-se em evidência uma relação adultério/engano visto uma situação de adultério que se reduz numa segunda cena e eventualmente numa terceira, a uma situação de engano «tout court», podendo o engano ser simples ou duplicado. Isto merece ser sublinhado. Com efeito, o que é mais contado, com mais detalhes picantes, não é o adultério em si mesmo (poder-se-ia contar a propósito toda uma história de amor, o que nunca é o caso), o que se conta é sobretudo toda a encenação para esconder, enganar, fingir, descobrir o engano, desvendar a verdade...

Podem dizer-se que esta série de contos mantém a mesma estrutura, ainda que certas funções se diferenciem (diversificação do «código») apresentando entre si relações de *transformação*.

A demonstração das transformações de um conto para outro é importante a vários títulos. Primeiro a um nível prático, porque permite constituir sub-grupos de contos que facilitam o trabalho de análise e comparação. Em seguida, a existência dessas transformações demonstra que todos esses contos-mitos formam o que Lévi-Strauss chamava um mito único: por outras palavras, todos esses contos apontam para um *mesmo universo simbólico*. Enfim, a demonstração dessas pequenas transformações é a essência do processo empírico: é a este nível que surgem as hipóteses, a partir de relações por vezes inesperadas.

A maior parte destes contos correspondem pois à estrutura que indicávamos, de redução de um problema de adultério a um problema de disfarce. Não correspondem a este esquema os contos 358, 360 e 385 que terminam a favor do marido.

Nestes contos há um outro detalhe notável, que é o amante da mulher ser em quase todos os casos um frade (c. 354, c. 555, c. 361, c. 382, c. 385, c. 390). Detalhe interessante se pensarmos na situação particular do frade-padre na cultura: situado *fora* do registo das alianças (não se casa), sendo também aquele que introduz a aliança (é ele que abençoa os casamentos), é posto aqui em cena como aquele que introduz o adultério. Será uma maneira de pôr em questão apenas o adultério da mulher, pois que o amante não é evidentemente casado e não põe em causa uma outra família? De qualquer modo, o facto de ser um frade o amante, desenha uma situação que não é de modo nenhum de conjugação entre dois membros da cadeia sintagmática normal das alianças, mas sim, alguém que, *de fora* desta cadeia (o frade) tenta atrair uma mulher da cadeia das alianças.

A este nível, ainda bastante superficial de leitura, um outro detalhe não pode escapar: na história contada, em cada uma das ocasiões em que logicamente se poderia esperar uma cena de alcova surge uma outra cena, sempre a mesma: os amantes vão... comer! É curioso que a linguagem ordinária empregue o mesmo estilo de expressão («comer» uma mulher) que os contos põem em cena literalmente, um pouco à maneira dos sonhos.

Considerando o quadro geral mais de perto, atentemos agora o código visual que parece ser a expressão mais concreta deste conjunto real/disfarce. Começamos por alguns quadros ainda bastante simples e próximos do texto.

Nos casos em que o adultério é consumado e a mulher culpada, é preciso que, num primeiro momento, o marido não veja nada (como diz c. 367, que esteja cego). Num segundo momento, ou a situação se inverte, ou o marido é ainda mais enganado, com vantagem para a mulher.

Vejamos o quadro seguinte, onde são consideradas três situações:

Situação 1 — O marido não vê nada, primeiramente

Situação 2 — A situação soluciona-se a favor da mulher (O)

Situação 3 — A situação soluciona-se a favor do homem (Δ)

QUADRO 7

| Situações | c. 354 a c. 356 | c. 357 | c. 358 | c. 361 | c. 363 | c. 364 | c. 365 | c. 367 | c. 368 | c. 369 | c. 382 | c. 390 |
|------------|-----------------------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|
| Situação 1 | + | O | \pm | O | + | + | \pm | \pm | + | O | + | + |
| Situação 2 | + | + | - | + | - | - | + | - | + | + | - | + |
| Situação 3 | - | - | + | - | + | + | - | + | - | - | + | - |

Nos casos em que a solução é a favor da mulher, o marido não vê, ocorrendo três situações tipo (quadro 8):

Situação 1 — A mulher só vê o amante na ausência do marido

Situação 2 — O amante é tirado da vista do marido

Situação 3 — Tapam-se os olhos do marido (enfiaando-lhe uma venda ou por má visão deste).

QUADRO 8

| Situações | c. 354 | c. 355 | c. 356 | c. 357 | c. 361 | c. 365 | c. 368 | c. 369 | c. 390 |
|------------|-------------|-------------|-------------|--------------|--------------------|-----------------|-------------------|----------------|--------|
| Situação 1 | + | + | + | ○ | ○ | + | + | ○ | ± |
| Situação 2 | + | — | + | ○ | — | + ³⁸ | + | — | + |
| Situação 3 | + panela | + chapéu | + chapéu | + cântaro | + cara- puça | — mentira | + viu duplo | + vê mal | — |

Nos casos em que a situação se soluciona a favor do homem, o código visual intervém do seguinte modo, em relação com as três situações seguintes:

Situação 1 — No início, o marido finge que não vê

Situação 2 — No início, o marido não vê

Situação 3 — O marido volta, escondendo-se, donde vê tudo.

QUADRO 9

| Situações | c. 358 | c. 363 | c. 364 | c. 367 | c. 382 |
|------------|--------|-----------------------|----------------------|-----------------------------|--------|
| Situação 1 | + | ○ | ○ | + | ○ |
| Situação 2 | ○ | + | + | ○ | + |
| Situação 3 | + | + numa gorpelia | + num esteirão | + fingindo que é cego | — |

Nos casos em que o adultério da mulher é realizado, e que o marido é enganado num primeiro tempo, para que a situação termine a favor deste, é preciso que ele volte *e veja*.

³⁸ No conto 390, o marido suspeita o adultério mas *não vê*. → a solução não lhe é favorável.

Destes dois quadros, podemos concluir por uma transformação, com a inversão do primeiro grupo de contos (c. 354, c. 355, c. 356, c. 357, c. 361, c. 365, c. 368, c. 369, c. 390) no segundo grupo (c. 358, c. 363, c. 364, c. 367): as funções invertem-se (solução invertida, inverso no código visual), a estrutura mantém-se.

Em relação ao grupo de contos (c. 354, c. 355, c. 356, c. 357, c. 358, c. 361) que põem em cena o tema: enfiar a carapuça, há um segundo grupo ou seja os contos (c. 350, c. 351, c. 352, c. 353, c. 356) que apresenta uma inversão da mensagem (do conteúdo); a estrutura mantém-se. Se designarmos o primeiro grupo por série A e o segundo por série A', podemos propor o seguinte esquema:

| | | | | |
|----------|--------------|----------------------------------|--------------------------------------|--|
| Série A | O = Δ | O metida com frade | às escondidas do marido (Δ) | engano do Δ confirma-se: O enfia-lhe a carapuça |
| Série A' | O = Δ | 3 frades perseguem O para namoro | O conta isso ao marido (Δ) | O e Δ enganam os frades e castigam-nos |

Na série A', trata-se de uma mulher que, quando três frades a perseguem para namoro, vai *contar* tudo ao marido. Na série A, trata-se de uma mulher que anda metida com um frade *às escondidas* do marido. A solução é também ela inversa, uma vez que na série A, a mulher assegura definitivamente o seu *engano*, *enfiando a carapuça* ao marido, enquanto que, na série A', a mulher colabora com o seu marido a *enganar* os amantes presumidos.

A relação entre os contos da série A e da série A' é uma relação de transformação: série A \rightarrow série A'.

Esta transformação pode ser provada definitivamente, se encontrarmos um outro conto, restabelecendo o tipo de contos da série A, partindo de uma transformação da série A'.

«Sejam dois mitos que chamaremos Mx e My, e que estão entre si numa relação de transformação: Mx \rightarrow My
(f)

Admitindo que: My = f Mx, existirá um mito Mz = f My, a partir do qual se possa demonstrar que restitui Mx por meio de

uma transformação simétrica, mas em sentido inverso, daquela que produzia My a partir de Mx:»³⁹.

Este conto existe, é c. 362. Com efeito, trata-se de uma mulher *inocente* (como na série A), à qual, por um *subterfúgio*, o marido consegue fazer *confessar* um *adultério* (como na série A), aqui apenas em pensamento⁴⁰.

Se seguimos a demonstração da transformação dos contos da série A, nos da série A', podemos pôr em relação duas situações: na série A, o adultério passa-se às escondidas do marido, e na série A' a mulher recusa-se ao adultério, e conta o que se passa.

Trata-se portanto de dois termos: disfarce, engano e verdade que são postos em relação um com o outro. A procura de mediações entre esses termos, que é sempre a função do mito/conto, passa pela transposição deste tema no código visual.

Um outro exemplo de transformação mostrar-nos-á ainda a importância do código visual como chave do problema da verdade/disfarce. A história dos contos 348 e 349 é semelhante.

Conto 349: O príncipe e a jardineira

Era um jardineiro, que tinha uma mulher muito bonita, e gabava-a muito. O príncipe disse que só saberia se era formosa ou não, vendo-a dormindo, e combinou afastarem o jardineiro, e deixar o guarda a porta aberta para o príncipe ir ver. O príncipe foi, afastou o cortinado da cama, mas nessa ocasião sentiu ruído: era o jardineiro que voltava, e o príncipe saiu pela janela deixando caída uma luva. O jardineiro tratava muito sério a mulher, e ela afligia-se, até que um dia o príncipe deu um jantar, convidou para ele o jardineiro e a jardineira, e no fim disse que cada convidado dissesse a sua anedota.

³⁹ Cfr. C. Lévi-Strauss, *Le Cru et le Cuit*, op. cit., p. 206.

⁴⁰ A título de sugestão, lembraremos aqui que a psicanálise, que também estuda o simbólico, encontra este problema da verdade muito particularmente no paranóico. É uma das psicoses mais radicais, em que o «recalcamento originário» não é conseguido ou muito frágil. O paranóico exige a verdade, é a verdade, diz a verdade. Este problema verdade/engano, disfarce parece situar-se no limiar do acesso à linguagem. Seria algo deste tipo que seria visado nestes contos, no problema do disfarce, e organizando a passagem natureza/cultura a este nível? Já se apercebe por exemplo como o disfarce da verdade pode entrar em relação com a função de mediação do mito.

A jardineira disse: É já fui muito querida
 Amante do coração;
 Agora já o não sou:
 Não sei qual é a razão.

Disse o jardineiro: É na minha casa êntri
 Résto (rasto) de ladrão achi;
 Se rôbô ô não rôbô,
 Isso agora é que não vi.

Respondeu o príncipe É na tua casa êntri,
 Résto de ladrão déxi:
 Parras verdes afasti,
 Ma ê juro à fé de rê,
 Qu'ê nas uvas não toqui.

Depois ficaram todos em paz».

Os dois contos 348 e 349 mantêm a estrutura dos c. 343, c. 344, c. 347, mas a mensagem inverte-se. Partindo duma situação idêntica, homem e mulher entendem-se bem, é introduzida de *fora* uma disjunção. Mas na série B' (c. 348, c. 349), o intermediário, aquele que se interpõe entre marido e mulher e criou a disjunção, é de facto, honesto, enquanto que, na série B (c. 343, c. 344, c. 347) é desonesto. É o elemento que provoca a inversão do conteúdo dos contos (da mensagem). Com o conto 386, encontramos uma possibilidade de voltar à primeira série, partindo da segunda, pois com efeito, neste conto, voltamos ao conteúdo da série 1, centrado sobre a desonestidade do intermediário:

- c. 348, c. 349: — *Mulher* perdida porque o intermediário deixou à vista índice da sua presença
 - intermediário honesto
 - solução: *Mulher* conta a verdade, o intermediário confessa
- c. 343, 344, c. 347: — *Mulher* perdida porque o intermediário enganou *homem* (c. 347: enganou com índice dela: a liga)
 - intermediário desonesto

— solução: *Mulher* conta a verdade sem se dar a reconhecer imediatamente (intermediário visual: disfarce)

c. 386: — *Mulher e homem* perdidos porque o intermediário enganou o rei dizendo que conhecia a *mulher*; intermediário desonesto

— solução: revelação da verdade a partir dum índice da ausência do intermediário, do seu não conhecimento da *mulher*; índice que esta faz surgir.

Mas o c. 386 reproduz uma função original dos c. 348, c. 349 que é a da revelação por causa de um índice visual. Com efeito, c. 348, c. 349, o homem acredita na desonestidade da mulher porque o intermediário deixou à vista um *índice* da sua *presença*, e no c. 386, o rei deixa de acreditar que o seu fidalgo fiel o enganou acerca da sua mulher por causa de um *índice* da *ausência* do intermediário.

Estudaremos agora um caso particularmente interessante de transformação em que nos parece residir a chave dos contos deste ciclo. Trata-se de uma transformação, com passagem do código visual ao código acústico⁴¹. Os contos 381 e 387 intitulados respectivamente: «a viúva que quer casar» e «a voz dos sinos» parecem-nos ser deste ponto de vista uma transformação da primeira série de contos estudada (c. 350, c. 351, c. 352, c. 353, c. 356, c. 357, c. 358, c. 361). A história de c. 381 e c. 387 é, resumidamente, a seguinte:

Uma viúva (c. 387 diz só uma «velha») tinha muita vontade de se casar. Foi consultar o confessor que lhe disse que fosse para casa e que ouvisse os sinos: se os sinos lhe dissessem que sim, que casasse; se não, que não.

Escutando os sinos, ela acha que lhe diziam para casar.

E casa-se em c. 381, com o seu criado; e em c. 387, com um rapaz. Mas não gostou do maído e correu outra vez ao padre,

⁴¹ Esta transformação demonstra o isomorfismo dos códigos visual e auditivo.

dizendo: os sinos enganaram-me. Mas o padre disse que era impossível e para os escutar outra vez. E desta vez ouviu:

Dom dim, dom
Não te cases não.
Ela que se tinha enganado por eles.

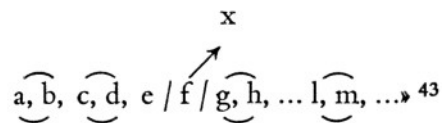
O nosso ponto de partida, na análise desta transformação, é pois a constatação seguinte: no interior do ciclo «Entre marido e mulher», quando se passa aos dois contos 381 e 387 que tratam respectivamente do *novo casamento de uma viúva* e do casamento de uma velha (viúva?) com um rapaz, assiste-se também à passagem do código visual presente em todo o resto do ciclo, ao *código acústico*. É uma constatação simples mas importante. Efectivamente, segundo Lévi-Strauss, em culturas muito diversas, as uniões repreensíveis (como o são o segundo casamento de um viúvo e o casamento de uma velha com um rapaz) são sancionadas pelo ruído. Um caso particular deste facto é a prática do «charivari» (em França, por exemplo). Assim Lévi-Strauss cita um inquérito, que indica que 92,5% dos casos recenseados de «charivari» dizem respeito a um novo casamento acompanhado de diferenças de idade ou de fortuna, ou entre cônjuges demasiado idosos, ou sobrevivendo a uma má conduta durante a viuvez. Estas espécies de segundo casamento parecem sem dúvida exorbitantes. Mas também tornam manifesta a natureza do segundo casamento, que consiste sempre na captação, por um indivíduo cuja viuvez devia ter posto — se assim se pode dizer — fora do circuito, de um cônjuge que deixa de estar disponível a título geral e cujo desvio vem romper a continuidade ideal da cadeia das alianças matrimoniais⁴².

Segundo Lévi-Strauss, podemos assim compreender que seja atribuído ao ruído o papel que consiste em assinalar uma anomalia relativamente à cadeia normal: «Aquilo que o ruído sanciona não é uma simples conjunção entre dois termos da cadeia sintagmática, quer dizer uma situação do tipo:

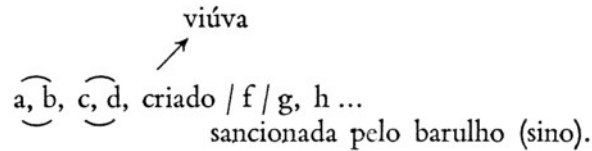
a, b, c, d, e, ... f, g, h...

⁴² Cfr. C. Lévi-Strauss, *Le Cru et le Cuit*, p. 294.

mas algo de mais complexo que consiste, por um lado na ruptura da cadeia sintagmática, por outro na *intrusão* de um elemento estranho a esta mesma cadeia: elemento que *capta* — ou procura captar — um termo da cadeia, e provoca assim a sua desunião:



Ora, no nosso conto, trata-se de uma união repreensível, visto que é um novo casamento de uma viúva (e o casamento de uma velha com um rapaz). Ou seja a situação seguinte:



Reconsideremos agora a transformação dos contos da série dos adultérios ou tentativas de adultério com o frade (c. 350, c. 351, c. 352, c. 353, c. 356, c. 357, c. 358, c. 361) na série dos contos 381, 387 com base nestas indicações:

- série A: — frade = amante = fora do circuito das alianças
 — a continuação da história é um mal visto da parte do marido Δ
 — mal visto que, enquanto dura, permite não produzir a disjunção
- série C: — viúva = fora do circuito das alianças
 — a continuação da história é uma má audição (do que diziam os sinos)
 — disjunção pronunciada («quero me descasar»)

Na série A, como na série C, encontramos alguém, fora do circuito das alianças que tenta captar um elemento da cadeia. Mas,

⁴³ Cfr. C. Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, p. 294

na série A, a disjunção não é efectiva enquanto um intermediário visual pode continuar a tapar a vista ao marido enganado.

O relacionamento das duas séries é incontestável. O que quer dizer que as situações de adultério contadas na série A levantam o problema de saber se o adultério põe em perigo a cadeia sintagmática das alianças como o fazem uma viúva que volta a casar, e uma outra velha que casa com um rapaz. Mas, a série A põe em cena uniões adúlteras que não são culturalmente repreensíveis, *com a condição de não estarem à vista*, porque não chegam a interromper a cadeia sintagmática normal das alianças.

Neste sentido o código visual é como que a procura de uma mediação relativamente ao problema de se por em perigo a cadeia das alianças, pelo adultério, uma vez que o disfarce, o engano relativamente à situação «real e verdadeira», permite mediatizar uma eventual ruptura⁴⁴.

Na altura de concluir este capítulo, sublinharemos o interesse dos primeiros resultados sobre o funcionamento do corpo natural/cultural. O corpo é também marcado pela cultura⁴⁵.

As aberturas corporais estão particularmente sujeitas a receber essas marcas simbólicas porque recebem as regras (implícitas e explícitas), da educação, como por exemplo a regulamentação do seu grau de abertura ou de fecho.

No capítulo 2, mostrou-se que essas aberturas corporais são tomadas num sistema de oposições simples como por exemplo a de abertura/fecho. Tomado nessa lógica corporal, o corpo, ou pedaços de corpo tornam-se também permutáveis, como se vê, por exemplo quando as categorias mais simples de abertura/fecho são postas em relação com aquelas, um pouco mais complexas de continência/incontinência como referimos atrás.

Neste último capítulo vimos que os cinco sentidos estão eles também encerrados no mesmo sistema lógico. De uma maneira geral pode demonstrar-se o isomorfismo de todos os códigos da

⁴⁴ Este papel do «terceiro» ocupado pelo frade é também evidente na estatuária popular (gesso, barro...) que fabrica pequenas estátuas de frades, reproduzindo também os órgãos sexuais.

⁴⁵ Sobre isso, cfr. por exemplo os trabalhos de M. Mauss.

sensibilidade. Podem desempenhar um papel mediador em problemas culturais complicados.

Parecia-nos interessante sublinhar este aspecto cultural daquilo que do corpo podia parecer mais natural (o funcionamento das aberturas corporais, os órgãos dos sentidos). Com efeito, se se concebe que a roupa, a cozinha, que estão certamente relacionados com o corpo, são bens culturais, já se concebe menos que o ouvir, o ver, a boca, o sexo... estejam marcados por uma lógica cultural ⁴⁶.

QUADRO DOS SÍMBOLOS UTILIZADOS

| | | | |
|---------------------|-----------------------|---------------------|--------------------|
| \equiv | semelhança, homologia | \in | pertence |
| $=$ | identidade | \notin | não pertence |
| <i>não</i> \equiv | não homologia | $<$ | menor que |
| \neq | diferença | $>$ | maior que |
| $/$ | oposição | Δ | homem ou rapaz |
| $//$ | disjunção | \bigcirc | mulher ou rapariga |
| \cup | conjunção, união | $\Delta = \bigcirc$ | casados |
| $:$ | está para | \rightarrow | transformação |
| $::$ | como | | |

Δs — Homem ou rapaz em forma de serpente.

Os — Mulher ou rapariga em forma de serpente.

⁴⁶ A continuação deste artigo (material complementar e conclusão geral) será publicada no n.º 3 da *Revista Crítica de Ciências Sociais*.