

O LADRÃO DA MÃO CORTADA : ANÁLISE COMPARADA DE UM *CORPUS* IBÉRICO DO CONTO-TIPO AT 956 B

Paulo Jorge Correia*

INTRODUÇÃO

Os contos da tradição oral parecem possuir uma estranha característica darwiniana que se manifesta na forma como eles são seleccionados pelas comunidades humanas ao longo de um território. Ultrapassando fronteiras linguísticas, o conto tradicional vai correndo de boca em boca, trabalhado por contadores que lhe sabem imprimir uma marca pessoal, sem quebrar os elos dessa corrente que é a tradição. Quanto mais sedutora for a forma de reconto e importante o assunto tratado para os ouvintes, tanto maior a oportunidade de determinada versão atingir a sensibilidade de um grande número de indivíduos, que, por sua vez, a poderão transmitir através dos seus recontos consubstanciados em novas versões.

Julgamos pois ser de suma importância um problema metodológico apresentado por Yvone de Sike:

Une question épineuse et corolaire à l'analyse des contes est, me semble-t-il, de savoir quel est le rôle du sexe du narrateur dans la transmission d'une histoire et, en même temps, quelle est l'importance de la structure d'une société donnée sur l'adoption, le reject ou éventuellement la transformation d'un conte, de façon à en produire une nouvelle variante correspondant à son fonctionnement et à ses stratégies. (Sike, 1993: 129)

De entre a multiplicidade de narrativas orais que os indivíduos de uma comunidade contam entre si de acordo com as ocasiões, sexo e estados de espírito, o conto é porventura o género que mais se propicie —talvez devido à possibilidade de tratar um assunto através de uma forma mais ou menos longa com a espontaneidade da prosa— ao tratamento de assuntos ou temas de carácter mais universal, que falam sobre a natureza humana ou tratam de conhecimentos essenciais à subsistência, coesão ou bom funcionamento de uma comunidade. Assim sendo, os contos acompanham os povos na sua permanência ou diáspora através de um território. Eles são, a par de um conjunto de preceitos normativos (que fazem parte da educação de qualquer criança), uma forma lúdica e não autoritária do controle social tácito da vida quotidiana, uma maneira de transmitir valores e formas colectivas de sentir.

Neste contexto, pretende-se fazer um pequeno estudo comparativo do conto-tipo que aparece no catálogo de Aarne-Thompson com o número 956 B, *The Clever Maiden Alone at Home Kills the Robbers*, analisando essencialmente versões portuguesas e espanholas. Como indica a sua classificação, este conto aparece inserido na categoria dos novelescos, género que remonta pelo menos à Idade Média na tradição escrita europeia. Muito apreciado, este género de conto é cultivado na Itália da Renascença por autores que souberam adaptar o pulsar da oralidade e o gosto popular a uma forma escrita, de *Il Decameron* de Boccaccio a *I Piaccevole Notti* de Straparola e *Il Cunti dei Cunti* de Basile. Em Espanha, o mesmo espírito contístico aparece no *Patrañuelo* de Timoneda e, em Portugal, nos *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* de Gonçalo Fernandes Trancoso.

Sem querer incorrer na tentação de formular teorias gerais de dispersão geográfica, gostaríamos, no entanto, de apresentar alguns dados e tecer algumas considerações em relação ao conto de que se ocupa este ensaio. Surgiram estas após uma procura do conto em dezenas de colectâneas e catálogos tipológicos que abrangem grande parte do globo, nos quais encontramos:

- 16 versões portuguesas: 14 que figuram no Arquivo do Conto Tradicional Português existente no C.E.A.O. (uma das quais inédita, recolhida por Costa Fontes entre os emigrantes portugueses no Canadá), e duas outras fora do Arquivo (uma muito retocada por Ana de Castro Osório, e outra dos tempos do império colonial português em Goa).¹

* Centro de Estudos Ataíde Oliveira, Universidade do Algarve 8000-117 Faro Portugal <p.correia@caramail.com>

¹ Depois de termos escrito este ensaio, apareceram mais três versões inéditas deste conto recolhidas no Alentejo, Algarve e Açores, que, embora não integrados na presente análise, não viriam alterar o perfil global do conto tal como ele aparece em Portugal. Temos portanto 19 versões portuguesas até à data.

- 11 versões espanholas (todas elas de língua castelhana).²
- 4 versões francesas.³
- 3 versões cabílias (etnia berbere da Argélia).
- 2 versões inglesas (uma delas é contada como lenda urbana).
- E com 1 versão: Índia, Tunísia, Rússia, Eslováquia, Grécia, Itália, Escócia, País de Gales (versão cigana).

Interessa-nos sobretudo circunscrever o conto tal como ele aparece em Portugal. Socorremo-nos ainda das versões espanholas e doutros países para complementar e perspectivar o nosso trabalho. Verifica-se que a Península Ibérica está bem representada com 27 versões. Os restantes países, sub-representados nesta amostra em termos absolutos, servem como pontos de referência neste estudo. Consta-se que todas as versões deste *corpus* são provenientes da área geográfica europeia, norte-africana e indiana. Muito embora seja excessivo dizer (como George Dumézil fez para o mito e para a epopeia) que este conto poderá remontar ao período linguístico-civilizacional indo-europeu, poderemos ao menos constatar (como fez Alan Dundes 1984: 194) que a categoria de “conto indo-europeu” é operativa e até bastante útil quando se pretende definir as grandes “famílias” de contos tradicionais, facilitando a sua posterior análise comparativa.

Para termos uma noção mais abrangente das ocorrências do conto que é aqui objecto de estudo, façamos fé no catálogo de tipos de Aarne-Thompson (1961: 339), em Aurélio Espinosa (1947: 230-232) e em Ines Köhler-Zülch (1996: 1391-1400), onde este conto-tipo surge também referenciado nas áreas de língua basca e catalã e muito bem representado na Europa central e de leste.

Baseado nestes autores, poderemos constatar que é nos países que orlam a bacia do Mediterrâneo que se verificam mais ocorrências. Este facto é importante para a análise comparativa e discussão das versões, pois este conto-tipo apresenta algumas variações significativas ao longo das diversas áreas geográfico-linguísticas. Porém, um dos traços que fazem parte da sua estrutura é que, onde quer que se encontre, este conto aparece composto de dois ou três episódios autónomos, como bem notou e analisou Ines Köhler-Zülch (1996: 1391).

No *corpus* analisado, as versões provenientes de países latinos são muito próximas entre si na estrutura sequencial. Duas das três versões cabilas e a tunisina são as que mais se afastam deste modelo (na sequência, motivos e extensão da narrativa), apontando já noutras direcções.

I. DESCRIÇÃO ANALÍTICA

I. *Uma rapariga é deixada sozinha em sua casa.*

Sem a) pai(s), b) padrinhos; com: c) irmãs, d) amiga/criada, e) irmãos.

II. *O ladrão.*

- A. Disfarçado de: a) velho/pedinte, b) familiar, c) mulher; ou está escondido: d) dentro da casa, e) debaixo da cama; f) é um hóspede.
- B. a) oferece maçãs dormideiras (figos/nozes), b) acende uma mão de finado, para certificar-se de que todos dormem.
- C. A heroína permanece acordada.

III. *À noite.*

- A. a) O ladrão espeta uma agulha nas raparigas para se certificar de que elas dormem e a heroína resiste à dor; b) rapariga embriaga o ladrão. c) Ela espulsa-o de casa.
- B. Quando o ladrão sai para chamar a quadrilha, a rapariga tranca a porta, deixando-o de fora.
- C. A heroína corta a mão do ladrão introduzida num buraco (ou por baixo) da porta quando ele pede a) a mão de finado, b) espada /punhal /machado, c) chave.

IV. *O ladrão como pretendente.*

² O terceiro volume do índice de Camarena e Chevalier (2003: 438-439), dá-nos conta de 18 versões deste conto na área do castelhano, 6 na área do catalão, 1 na área do galego e ainda 2 versões sul-americanas (México e Chile), naturalmente de raiz hispânica.

³ O catálogo de Delarue, Tenèze e Bru (2000: 187-188) testemunha a existência de 28 versões francesas e outras 2 no Canadá francófono, a que não tivemos acesso.

- A. O ladrão reaparece disfarçado de homem rico /soldado a) casa com as irmãs mais velhas e convida a mais nova a visitá-las; b) casa com a relutante heroína. (cf. AT 311)
- B. O ladrão leva a heroína ao seu covil / lugar solitário, revela a sua verdadeira identidade, e a) amarra a rapariga a uma árvore para a queimar, b) ela é ajudada por um membro da quadrilha /servos do rei, ou c) engana quem a guarda; ou d) episódio do quarto proibido, onde ela ajuda e) irmãs e /ou f) um príncipe ferido.
- C. Episódio do “abre-te sésamo”.

V. *A heroína foge.*

- A. numa carroça: a) debaixo de palha/ estrume; b) dentro de um saco com lã /trigo/ carvão; c) atira objectos mágicos para deter o ladrão, d) Esconde-se num poço.
- B. Chega sã e salva a: a) casa, b) ao palácio do rei, c) a um convento, d) a uma cidade, e) a uma estalagem.
- C. É salva pelo pai.

VI. *Punição do ladrão.*

- A. O ladrão reaparece a) dentro de um saco; b) disfarçado de estátua de santo / mendigo; c) dentro do roupeiro, d) debaixo da cama, e) no telhado.
- B. É descobertos e: a) preso; b) morto.

VII. *Casamento da heroína*

com a) príncipe; b) rei; c) membro da quadrilha.

1. Versões portuguesas⁴

APFT41, Oliveira 1900, nº 43: I a, c; II A b, B a, C; III B, C b; IV A b, B a,b; V A b, B b; VI A b, B a, b
APFT382, Oliveira 1905, nº 419: I b, d; II A e; III A b; IV A b, B c; V B c; VI A b, B b
APFT454, Pires 1992, nº 46: I a, c; II A c, B a, b, C; III B, C a; IV A a, b, B d, f; V A c, B b; VII a
APFT602, Pedroso 1985, nº XLI: I a, c; II A c, B a, b, C; III B, C a; IV A a, B d, f, C; V A a, B d; VI A, B b;
VII a
APFT617, Pedroso 1985, nº LVI: I b, d; II A d, B b, C; III A c, C a; IV A b, B a, c; V A b, B e; VI A a, B a, b
APFT676, Braga 1987, pp.153-157: I a, c; II A a, B a, b, C; III A a, B, C a; IV A a, B d, f; V A a, B b; VI A
d, B a, b; VII a
APFT787, Custódio / Galhoz 1996, pp.147-149: I a, c; II A b, B a, C; III C; IV A b, B a, b; V A b, B b; VI
A c, B b, VII b
APFT1388, Vasconcellos 1966, nº 376: I e; II A a, B b, C; III B, C b; IV A b; V
APFT1583, Vasconcellos 1966, nº 615: I a, c; II A a, B a, C; III A c, C a; IV A a, B d, f; V A a, B b; VII a
APFT1584, Vasconcellos 1966, nº 616: I c; II A a; III C c; IV A a, b, B d, V C; VI B b
APFT1697, Fontes 1975, nº 6: I a, c; II A a, B a, C; III A a, B, C b; IV A a, B d, f; V A b, B b; VI A e, B b,
VII a
APFT1805, Branco RL II, pp.325-331: I a, d; II A e, B a, C; III A b, c; IV A b, B a, b; V A d, b, B a; VI A, B
a; VII c
APFT1857, Soares 1975, pp. 117-120: I c; II A f; IV A a, B; II B b, C; III C a
APFT (I)3543, Fontes - Canadá, nº 43: I a, II A a, B a, III B, C b, IV A a, V A a, B b, VI A d, B b, VII a
Osório s/d, pp.267-278: I a, c, II A a, B a, III A a, B, C a, IV A a, b, B d, f, V A a, B d, VII, VI A d, B a, b.
Davidson/ Phelps 1937, pp.32-33: I a, c, f, II A a, C, III A a, B, C* (o ladrão cai e parte uma
perna), C, IV A a, B d, f, V B b, VI A a* o ladrão escondido numa garrafa), d, VII a, VI b

2. Versões Espanholas

Agúndez G. 1999, pp.351-353: I (a* pai morto), e, II A c, III B, C, IV A b, B, V C*(salva pelo filho do conde), VII (d* filho do conde)

Camarena 1991, pp.141-145: I a, II A c, C, B (b* vela), III B, C, IV A b, B, VI B b

⁴ A sigla APFT (Arquive of Portuguese folk tales) seguida de um número, é o registo individual de cada versão no seio do Arquivo do Conto Tradicional Português situado no Centro de Estudos Ataíde Oliveira.

- Cortes V. 1979, pp.277-279: I a, III C* (corta um braço ao ladrão), IV A, B(b* velha), V A a, B d, VI B b
- Curiel M. 1944, pp.118-120: I a,c, II A a, C, B(b* vela), III B, C*(corta uma orelha ao ladrão),IV A, VI A a, B b.
- Espinosa 1946, pp.76-77: I a, II A a, B (a* rebuçados), C, III C, IV A, B b, V A a, B a
- Espinosa 1946, pp.77-79: introdução, I a, II A c, III B, C b, IV D* (heroína empurra o ladrão para dentro de um poço), V B a, VII (d* outro noivo)
- Espinosa Hijo 1988, pp.109-113: I a, II A c, B a, III B, C*(corta uma orelha e um dedo ao ladrão), IV A, B, V C, V A
- Taggart 1990, pp.60-62: I a, II A b, B (b* vela), C, III B, C* (corta três dedos ao ladrão), IV b, B (g* alerta os pais através de um pombo correio), IV D* (heroína empurra o ladrão para dentro de um poço), V B a
- Taggart 1990, pp.65-66: I a, II A b, B (a* laranja), (b* vela), C, III C*(corta um dedo ao ladrão), IV A b, B, episódio final de *AT 879* (boneca de caramelo).
- Taggart 1990, pp.67-68: I a, II A b, B a, C, III B, C, IV A b, B (g* marido como ogre canibal), E* (Rapariga mata e cozinha a avó dos ladrões), V B (f* cabanas de pastores)
- Taggart 1990, pp.70-73: Introdução (um ladrão resolve casar-se), IV* (Barba Azul canibal), A a, B f, V A (e* sobe a uma árvore), VI A (b* na pele de um cão), B b, VII

3. Versões Francesas

- Cosquin 1887, pp.178-180: I a, d, II A e, III B, C a, IV A, V, VI B b
- Delarue / Ténèze / Bru 2000, pp.184-186: I (a*patrões), e, II B (b*vela), C, III B, C b, IV A b, B a, (b*pastora),V B e, VI A (c* cofre), B b
- Massignon 1968, pp.197-199: I a, d, II A e, III B, C, IV A, B b, V B a, IV A, B a
- Pourrat 1989, pp.158-166: I a, d, II A e, III A a, III B, C b, IV A b, B a,b, V B b, VI A(c*arca), B b, VII a

II. ANÁLISE COMPARATIVA

Não pretendemos aqui fazer uma análise exaustiva de todos os alomotivos⁵ e variações das sequências da narrativa deste conto-tipo. Queremos, sim, apontar ocorrências que prenunciem padrões estáveis, e mostrar variações díspares ou contrastantes que, em conjunto, nos ajudem a formar uma primeira configuração do tipo e dos seus limites dentro da variação.

1. As versões passo-a-passo.

I. Situação inicial: *uma rapariga é deixada sozinha em sua casa*

Aparecem pelo menos duas grandes tendências pelas quais se pautam as versões analisadas: ou a menina é deixada pelos mais velhos —regra geral o pai— em companhia das irmãs, ou é encorajada a convidar alguém de fora para lhe fazer companhia. O primeiro caso parece ser maioritário em Espanha (10/11) e em Portugal (13/16). O segundo caso é o único a aparecer nas versões francesas, em três versões portuguesas, e não aparece nas versões espanholas. Este episódio inicial é importantíssimo, pois vai determinar o tipo de narrativa subsequente. Uma regularidade numérica é o primeiro facto digno de menção; as meninas são: *uma* ou *três* nas versões portuguesas (à excepção de uma ocorrência com *quatro*), *duas* ou *três* nas versões espanholas e *uma* nas versões francesas (caso curioso: a menina é substituída por uma velha na versão escocesa). Nas versões cabilas o número de irmãs é *sete* (3/3).

⁵ No sentido de Dundes: “the various motifs which could fulfill a given function slot” (1984: 190)

Na primeira tendência, a protagonista fica na companhia das irmãs (ou irmãos numa das ocorrências) mais velhas. Ela é a única a conseguir escapar a um capitão de ladrões, que, recorrendo ao disfarce, consegue entrar na casa com o consentimento das irmãs. Estas desrespeitam a recomendação do pai, que as tinha aconselhado a não abrirem a porta a ninguém na sua ausência. Esta recomendação é importantíssima nas versões espanholas (8/11), ocorrendo menos nas portuguesas (6/16) e nem sequer aparece nas versões francesas. Nas versões do norte de África (cabilas e tunisina) esta recomendação também aparece sempre (3/3). Este tipo de situação parece estar relacionada com a independência da(s) menina(s) e também com o tipo de contexto social e cultural. A cultura francesa, mais aberta e tolerante no que respeita ao conceito de honra, sublinha aqui, por contraste, a importância deste traço civilizacional para as comunidades ibéricas e berberes. A transmissão da autoridade do pai para uma das filhas (ou a sua ausência), muito variável, é um outro aspecto a ter em consideração, ao fazer a ponte com as relações de poder entre gerações nas culturas de onde os contos provêm. Por exemplo, na versão inédita de Costa Fontes, o pai delega a autoridade na filha mais velha, mas, na versão APFT382, o pai delega nos padrinhos da menina, que por sua vez delegam nela. Seja como for, a mais nova é sempre aquela que defende a posição do pai, sendo normalmente derrotada pelas irmãs, por se encontrar em inferioridade numérica.

Na segunda tendência (a francesa), a menina é filha única ou está fora da casa dos pais (como é o caso na versão de Delarue /Ténèze /Bru). Convida uma prima, vizinha ou amiga para lhe fazer companhia, mas esta encontra o ladrão escondido debaixo da cama e acaba por se ir embora, deixando a heroína completamente só, à mercê do ladrão.

Em resumo, se no primeiro caso temos *várias* meninas perante um ladrão que *tenta entrar* na casa, no segundo encontramos *uma só* menina que tem de enfrentar um ladrão que *já está* dentro de casa.

II. O perigo entra em cena: *o ladrão*

Esta sequência decorre da primeira. O ladrão, elemento perturbador da harmonia e da paz reinante dentro da casa, aparece como um elemento exterior e estranho à mesma. Porém, na primeira tendência, o ladrão está no exterior e tem de recorrer à astúcia do disfarce (regra geral de pobre, mulher ou parente) para iludir a vigilância das meninas e conseguir entrar na casa. Uma vez esta primeira barreira ultrapassada, o passo seguinte é oferecer um fruto narcotizado às meninas para as adormecer. Neste episódio começam a delinear-se as reais intenções do ladrão. O ouvinte é, através dele, preparado para o aparecimento de outras situações e objectos simbólicos que apontam na mesma direcção. A heroína, como seria de esperar, ultrapassa esta primeira prova, não ingerindo o fruto, contrariamente às suas irmãs.

Na segunda tendência, o ladrão já se encontra, desde o início da narrativa, dentro da casa, mais precisamente debaixo da cama da heroína, onde irá ser descoberto pela convidada desta. Tal descoberta motiva que a convidada abandone a casa, deixando a heroína e o ladrão face a face. Neste caso, o motivo do fruto *dormideiro* está ausente. A sua presença, a existir, seria sem função e só iria enfraquecer a narrativa.

Reforçando o efeito hipnótico dos frutos narcotizados, ou como seu equivalente funcional, aparece um objecto mágico: uma mão de morto ou uma vela.

O efeito da vela produz-se quando o ladrão deita umas gotas de cera na cara das meninas. Este motivo aparece em quatro versões espanholas e numa francesa, mas parece ausente na tradição portuguesa, que prefere o uso de uma mão de morto. Este objecto é tão importante, que cinco das versões têm como título "A Mão do Finado", que seria ainda mais significativo se os títulos tivessem sido dados pelos informantes das respectivas versões.

Este motivo, que parece muito difundido e enraizado na tradição portuguesa, só nos aparece numa versão inglesa e noutra francesa. Vamos dedicar alguma atenção ao estudo deste motivo, pois ele parece emanar de crenças muito profundas em bruxedos e em poderes mágicos associados ao culto dos mortos, fazendo parte do riquíssimo e complexo mundo mental da tradição popular portuguesa.

Géza Róheim é um dos autores que aponta algumas pistas neste campo: "A striking feature of European folk-lore in general is the close association between *magic, witchcraft* and *stealing*." (Roheim 1992: 20) Mais adiante, é mais explícito e escreve: "Candles made of human fat would enable their owner to become invisible and to steal or to take whatever they desired with impunity." (*idem*: 25). Encontramos nestas palavras a explicação para a equivalência entre as velas e as mãos de morto. As suas origens parecem residir em lendas sobre a mandrágora, passando para

francês como “main de gloire”, depois traduzido à letra para inglês como “hand of glory”. Por vezes também se encontra em Portugal a referência à “mão da glória”, embora o termo mais comum seja “mão de finado”. A língua alemã encontrou um termo mais prosaico: “Diebshand” (mão de ladrão). Existem algumas pistas dadas por autores que brevemente tratam o assunto, o primeiro dos quais é Emmanuel Cosquin, que, citando Liebrecht, relata:

la “main de gloire” est formée de la main desséchée d’un voleur pendu, dans laquelle on place une chandelle faite de graisse humaine et d’autres ingrédients. La vertu de ce talisman, c’est de priver de leurs mouvements les personnes qui se trouvent dans le voisinage, ou de les plonger dans un profond sommeil. (Cosquin [1887]: 184)

Teófilo Braga cita testemunhos de alguns vestígios desta crença em autores da antiguidade clássica:

Baudry apresenta as notícias coligidas por Theophrasto e Plínio sobre o modo de colher a mandrágora (semi-homo mandrágoras, como lhe chamava Columella), e conclui: “Por uma alteração das antigas crenças decaídas, o deus do raio caído tinha-se tornado o filho da forca (Galgenmännlein).” Assim a mandrágora foi equiparada sob o nome de *main de gloire* à mão do enforcado (mão refinada), com que os ladrões nos contos maravilhosos se alumiam. [...] Nas crenças populares a mandrágora nascia debaixo da forca, da ejaculação automática do supliciado. (Braga 1986: 101)

Consigliero Pedroso, também se refere a esta crença nestes termos: “A mão do finado tem virtudes terríveis. Enquanto está acesa numa casa, ninguém ali acorda, e para se apagar é preciso atirar-lhe com vinagre” (Pedroso 1988:139). Por sua vez, o padre Firmino relata, relativamente às tradições de Trás-os-Montes:

a mão direita de um defunto, chamada mão refinada, tem o préstimo de, levada por um ladrão, abrir uma casa, sem chaves, e enmudecer os donos perante o roubo (Martins 1928: 85)

O mundo virtual da internet também testemunha esta crença. Encontrámos um verbete intitulado *The Hand of Glory* numa enciclopédia *on-line* de ciências ocultas que diz ser esta

a right hand of a murderer that was severed while the corpse was still hanging from the gallows. It was then used as a charm or in black magic practices after being magically preserved. It is also believed robbers often used the hand when breaking into buildings and homes.

Preferably the hand was cut off during the eclipse of the moon. Afterwards it was wrapped in a shroud, squeezed of blood and pickled for two weeks in an earthenware jar with salt, long peppers and saltpeter. Then it was either dried in an oven with vervain, a herb believed to be able to ward off demands, or laid out to dry in the sun, desirably in the hot dog days of August.

When the hand was ready, candles were fitted on it between the fingers. These were called the “dead man’s candles” and were made from another murderer’s fat, with the wick being made from his hair.

Another method of curing the severed and dried hand was dip it in wax. After this process the fingers themselves could be lit.

The hand with burning candles or fingers was shocking when coming at people. It froze them in their tracks and rendered them speechless. Burglars lit the hand before entering homes. A warning sign was that if the thumb would not light it meant there was someone in the house who could not be charmed or made afraid. It was believed once the hand was lit nothing but milk could extinguish it.

(*The Mystica*)

Apesar de se verificar uma certa variação, estes relatos são bem o exemplo de uma continuidade na crença (e nas mentalidades) para além de fronteiras geográficas e linguísticas. Nas versões portuguesas do conto em análise, este objecto mágico apresenta (ou dele são utilizadas) características que se encontram espalhadas por todos os relatos, por vezes com variações curiosas, como, por exemplo, o facto de o leite acima referido (usado na versão inglesa) como única substância capaz de apagar a chama de uma mão de finado ser substituído na tradição portuguesa por vinagre.

III. O confronto directo: à noite

O próximo passo da heroína, depois de resistir à astúcia, ao encanto e à ameaça do ladrão, é ver-se livre dele. Aproveitando a sua saída momentânea (regra geral, para chamar os

companheiros), ela fecha a porta por dentro. O ladrão, entretanto, deixara dentro de casa alguns instrumentos cortantes e/ou a já referida mão de finado e, sentindo que perdera a parada perante a menina, tenta recuperá-los. A heroína persuade o ladrão a recebê-los através de um buraco (ou debaixo) da porta. Ele coloca a mão e ela mutila-o, recorrendo a um dos objectos cortantes pertencentes ao ladrão ou ao pai dela.

Aparece, porém, uma terceira tendência, mais de acordo com a descrição do tipo no índice de Aarne-Thompson, na qual a menina está sozinha em casa (sem irmãs, primas ou amigas) e defende-se dos ladrões cortando-lhes as cabeças um a um, com excepção do capitão, que é apenas ferido. No nosso *corpus*, as versões que pertencem a esta categoria são a russa, a eslovaca, a cigana (do país de Gales) e a grega. Nestas versões, o conto começa com o referido episódio. Ao contrário da tradição portuguesa, o papel activo da quadrilha como um colectivo dá-se no início (na violação do domicílio) e não no final (na perseguição à menina). Esta variante —que dá o título ao tipo de Aarne-Thompson—, não aparece nas versões portuguesas, espanholas e francesas do nosso *corpus*. Estas últimas privilegiam o papel individual do capitão dos ladrões na sedução das meninas, talvez tendo os objectos cortantes (facas, punhais, espadas, machados) uma conotação sexual masculina implícita, reforçando assim o simbolismo feminino dos frutos.

Porém, os desígnios do ladrão são frustrados em relação à heroína, que, para além de o ludibriar, ainda o mutila. A natureza desta mutilação, também ela simbólica e sexualizada, aparece em diferentes formas. As versões portuguesas (13/16) e francesas (3/4) preferem a mutilação integral da mão, enquanto as espanholas oscilam entre a amputação da mão (4/11), de um ou mais dedos (4/11), do braço (1/11) e até de uma orelha (2/11). Este episódio é tão central na narrativa como marcante para a sensibilidade do ouvinte. É ele que vai servir de móbil às tentativas de vingança do ladrão.

Sai o ladrão de cena e aparece a outra figura dominante masculina, o pai da heroína, que entretanto chega de viagem. Resolvido o conflito, a normalidade volta ao lar e termina o primeiro episódio da narrativa (composto pelas sequências I, II e III).

IV. Vingança – parte 1: o ladrão como pretendente

Disfarçando-se de modo oposto ao seu disfarce inicial (velha, pobre, etc.), o ladrão aparece como um jovem rico, já não como parente mas como um completo estranho, insinuando-se junto da família da heroína e pedindo a sua mão em casamento. Sempre alerta, a menina reconhece o ladrão e recusa o casamento. Aqui começa a divergência das versões: nuns casos o pai (ou a mãe, que se mostra mais sensível à riqueza do pretendente) obriga-a a casar-se contra vontade. Noutros, o ladrão vai casando com cada uma das irmãs dela, matando-as no seu covil, em episódios que se aproximam do tipo Barba-Azul (AT 312), com o motivo do quarto proibido, etc. Quando chega a vez de a heroína acompanhar o ladrão ao seu covil, este, a meio do caminho, num lugar longe de tudo (floresta ou descampado), revela-lhe a sua verdadeira identidade (sem surpresa para a menina) e anuncia-lhe a sua sorte, que normalmente é ser morta.

Prisioneira, a heroína consegue fugir (com ou sem ajuda), só ou acompanhada de um príncipe que entretanto salvou da morte, o qual será mais tarde o seu esposo. Com a fuga da heroína termina a breve descrição do tipo 956 B no índice de Aarne-Thompson.

Esta sequência é das mais complexas de todo o conto, e a que apresenta mais variações e contaminações. O esqueleto narrativo que apresentámos mostra, no entanto, as linhas mestras que reforçam os episódios anteriores (os pais voltam a “abandonar” a heroína, as irmãs voltam a ser “enganadas” pelo ladrão disfarçado, etc.) e apontam já para o desfecho do conto: o casamento da heroína com o príncipe, ou o seu retorno à casa paterna — quando não existe a personagem do príncipe.

O disfarce do ladrão inclui o adereço que o vai denunciar aos olhos da heroína: a luva que cobre a mão postiça. Ao longo de todo o conto — nos alomotivos presentes nas várias versões — a mão do ladrão aparece metamorfoseada nos seus equivalentes: cabeças decapitadas, mão de finado, próteses e, se quisermos ir mais longe, até nas armas cortantes e num objecto de que nunca se fala directamente mas que existe no subtexto do conto: o sexo do ladrão. Se na primeira tentativa de violação do domicílio estas “mãos de ladrão” estavam todas visíveis, diremos até mesmo expostas, esta segunda tentativa pauta-se pelo recato e pelo decoro. Tudo está escondido: a identidade do ladrão e sua “mão”.

A contaminação deste episódio pelo conto do Barba-Azul está presente em metade das versões portuguesas. Se a amostragem do nosso *corpus* reflectir minimamente o universo deste conto em Espanha e em França, então estamos perante um traço que parece só existir (e de forma

bem expressa) em Portugal. De facto, entre as versões do país vizinho aparece só um Barba-Azul, que apresenta traços canibais, uma narrativa masculina que foge completamente à sequência deste conto no que respeita à regra portuguesa. Além Pirinéus, esta contaminação está totalmente ausente; apenas uma versão sofre a contaminação de outro conto, neste caso do *Rhapsinitus* (AT 950). Outra contaminação nas versões portuguesas (2/16) e espanholas (1/11) é o motivo do “abre-te sésamo” presente n’*As Mil e uma Noites*. O facto de este motivo pertencer a uma história de ladrões explica a razão pela qual os contadores o terão incluído neste conto.

Um outro motivo curioso, presente apenas em duas versões espanholas, é o da heroína que empurra o ladrão para dentro de um poço quando este lhe pede água. Morto o ladrão, o episódio do casamento é breve e assim acaba a narrativa dessas versões.

V. Partidas e chegadas: a heroína foge

Esta sequência, continuação da anterior, conta pormenorizadamente a fuga da heroína perseguida pelos ladrões, que entretanto tinham descoberto a sua ausência. Regra geral, ela é ajudada por um carreiro, que a esconde entre materiais diversos: algodão, palha, etc. Têm estes, por vezes, também a função de limpar o sangue da espada que fere a menina quando os ladrões, desconfiados, resolvem trespassar a carga da carroça em que ela se esconde. Deste modo ela não é descoberta pelos ladrões e consegue chegar a um lugar seguro. Este lugar, também ele sofrendo muita variação, é importantíssimo para o desfecho do conto. Pode ser o palácio do rei se a menina se casa ou, alternativamente, o domicílio paterno / um convento.

As sequências IV e V são as duas partes do segundo episódio deste conto. Nele, a heroína experimenta a brutalidade do lar da “família” do seu marido-à-força, consegue fugir e casa com um homem de sua escolha. O episódio termina em harmonia conjugal (em oposição à harmonia filial com que terminou o episódio anterior). Os laços de sangue são substituídos pelos laços de aliança. Os dois momentos são mediados por um período de duras provações que ajudam a heroína a crescer como mulher.

VI. Vingança – parte 2: punição do ladrão

Este terceiro e último episódio vem extirpar de vez a ameaça do ladrão. Para se vingar, o ladrão reincide na violação do espaço da heroína. Desta vez esconde-se no interior de um objecto que será levado para o quarto, ou esconde-se debaixo da cama. Mais uma vez, a heroína desconfia e pede guarda (humana ou animal) para o seu quarto. O ladrão é descoberto e preso ou morto. Ausente da descrição do tipo no índice de Aarne-Thompson, este episódio é um tanto redundante. Talvez as suas principais funções sejam as de exemplaridade (os maus são punidos no fim) e de reforço da posição da heroína, que, à terceira vez, não só resiste mas vence definitivamente o ladrão.

Um exame atento revela quão importante é este episódio nas versões portuguesas (12/16) e francesas (4/4), enquanto que nas espanholas só aparece em duas das onze. Uma das características principais do final nas versões espanholas é a sua diversidade de motivos e o desvio ao padrão do conto-tipo, que se contamina, em três versões, com *The Punished Seducer* (AT 883 B), culminando uma delas no episódio final do conto *Basil Maiden* (AT 879), numa reconciliação com o ladrão, reconciliação essa nunca presente na tradição portuguesa.

VII. Final feliz: casamento da heroína

Esta alínea nem chega a ser uma sequência. É um motivo final que coroa o conto, variavelmente presente. Verificamos que há mais desfechos com casamento nas versões portuguesas (10/16) do que nas espanholas (3/11) e francesas (1/4).

2. Versões contadas por homens

O ponto de vista masculino do contador revela-se importantíssimo em duas versões, uma portuguesa (Soares 1975: 117-120) e outra espanhola (Taggart 1990: 70-73), que passaremos a examinar. Embora a versão portuguesa esteja mais de acordo com as sequências que formam o tipo,

ambas apresentam o ladrão como herói. A caracterização deste personagem evolui num sentido diverso daquele presente nas versões femininas. Como bem refere Taggart,

the stories by women have described in the storytelling dialogue the vulnerability of maidens and married women to male sexual predation and slander, given voice to women's fears of male sexuality, and expressed women's fear of men's families. Men have retold the same stories affirming the vulnerable position of maidens and married women, an affirmation that is the first step in mediating the fear and the difference in gender relations. [...] They attempt to mediate some of the fear in gender relations by humanizing the characters women use to personify their fear of man's sexuality. (Taggart, 1990: 76)

A versão portuguesa tem a particularidade de terminar com um dos episódios normalmente integrados nas sequências iniciais: a mutilação do ladrão. Este segmento exprime também medos masculinos como o da castração. Esta versão é composta por uma narrativa fluída que oscila entre o primeiro e o segundo episódios, sem assédios à casa nem vinganças por parte do ladrão.

A versão espanhola, bem diferente da portuguesa, consiste essencialmente no segundo episódio do conto, em que o ladrão casa com a menina, leva-a para o seu covil, maltrata-a e esta foge e casa com um outro homem.

Em ambas, o ponto de vista masculino manipula o conto-tipo de forma a colar-se à figura do ladrão, atenuando o protagonismo da heróina.

3. As versões do Norte de África.

Apesar de só termos encontrado quatro versões desta área cultural, as versões do Norte de África são de tal modo interessantes que mereciam um estudo só a elas dedicado.

Basicamente, sobressaem duas tendências: a primeira (apenas com uma versão) segue de perto a sequência narrativa europeia, com o ladrão substituído por um simples rapaz que quer seduzir a mais nova de sete irmãs. Logo de início deparamos com um pormenor revelador: o pai recomenda às filhas que mantenham bem fechadas as *sete portas* até ao seu regresso. Seguidamente a casa é assediada, não por um ladrão, mas por uma mulher contratada por um rapaz. Aquela consegue introduzir-se na casa e dá bolachas com sonífero a comer às meninas. A mais nova não come, conseguindo assim escapar à mulher e resgatar as irmãs. O rapaz apresenta-se ao pai da rapariga, pretendendo casar com ela, e este concorda. Leva então a menina para sua casa, onde ele e o irmão pretendem matá-la, mas esta substitui-se por uma boneca de mel (mais uma vez, como em AT 879, *The Basil Maiden*) e escapa ileso. Seguidamente, foge dentro de um tronco de árvore (motivo também presente na versão russa) e pede pousada numa casa onde conhece um rapaz que vai ser o seu esposo. Como oferta de casamento, a menina pede um cão e um leão, que irão matar o seu primeiro marido quando este se vier vingar.

Como se pode verificar através desta sinopse, estamos perante uma versão que contém todos os episódios analisados anteriormente (exceptuando a do *Barba Azul*, só presente em Portugal). A sua proximidade com as versões portuguesas é tal, que valeria a pena tentar encontrar mais narrativas deste tipo.

A segunda tendência (com três versões) difere bastante da tradição europeia. A situação inicial é a mesma: um pai ausenta-se e deixa em casa sete filhas. O ladrão destas histórias é uma ogresa que assedia a casa e tenta induzir as meninas a ingerir comida drogada para depois as devorar. Volta a ser a mais nova quem salva as irmãs. Numa das versões, as meninas vão à casa dos ogres (tal como nos contos-tipo 955, *The Robber Bridegroom*). As versões desta tendência apresentam um imaginário muito mais povoado de magia do que a anterior.

4. Lendas urbanas

Os países anglo-saxónicos apresentam vestígios deste conto-tipo em forma de lenda urbana. Os relatos circulam não só nas Ilhas Britânicas mas também nos Estados Unidos.

Jan Brunvand (1984: 36-41) testemunha a existência de relatos em que o motivo central é uma mão mutilada. Algumas das diferenças que encontramos nalgumas destas narrativas em relação ao conto estão ligadas à sua menor extensão e ao facto de o episódio da mutilação poder revestir-se de formas muito mais diversas, tais como a mordida de um cão ou a queimadura de um ferro em brasa. Não deixa de ser curioso a proximidade entre a versão escocesa do conto e algumas lendas urbanas. A personagem da velha sozinha em casa é um destes pontos de contacto. Os

motivos para o assalto à casa, em meio urbano, já não são os mesmos. Os medos que este tipo de lendas urbanas expressam reflectem a insegurança que grassa pelas cidades anónimas, os assaltos frequentes a residências para roubo de valores, e até a desconfiança em relação aos vizinhos do mesmo prédio. Citando J. Simpson, Brunvand conclui que “for the modern town-dweller, especially women living alone, the burglar is a dreaded figure who may be lurking at any time and in any guise” (Brunvand, 1984: 40)

III. ARTICULAÇÃO COM ESTUDOS ETNOGRÁFICOS DE CULTURAS MEDITERRÂNICAS

Da mesma forma que as obras de arte, os rituais e os mitos, os contos são factos sociais totais, isto é, são um pequeno microcosmo que representa, mais ou menos fielmente, os diversos elementos estruturantes da sociedade que os conta. Segundo Bengt Holbek (1987), estes elementos são a riqueza, a relação entre os sexos e as faixas etárias. Combinadas na narrativa e aplicados a personagens específicos, estas variáveis socio-culturais são de certa forma responsáveis pelo desencadear de conflitos, o estabelecimento de relações de poder, a determinação dos estatutos sociais, a motivação das alianças pelo casamento, etc.

Stith Thompson, no seu clássico estudo sobre o conto tradicional, descreve em cinco breves páginas os diversos tipos de contos de ladrões, referindo que o 956 B “seems to be at home in all parts of Europe, but except for a corrupt New York State version has not been reported outside.” (Thompson 1977:173), o que confirma uma vez mais o carácter marcadamente europeu e mediterrânico do conto aqui em análise.

No essencial, concordamos com o ponto de vista de James Taggart, que defende ser este um conto-tipo que tem todas as características necessárias para ser um paradigma do conto de sedução e casamento. O seu estudo incide sobre a região de Cáceres, em Espanha, onde a transmissão do conto se faz principalmente por via feminina, no interior de cada núcleo familiar:

Most of the women who knew the tales said they learned them from their mothers and grandmothers, and many said they learned the stories as young, school-age children about to enter adolescence” (Taggart 1990: 59).

No caso específico — que pode talvez ser generalizado —, este conto-tipo é usado pelas mulheres mais velhas no contexto tradicional da preparação das raparigas para um rito de passagem importante para a subsistência da comunidade: o casamento. Neste contexto, as mulheres maduras da comunidade insistem que

women must learn that safe-appearing men may actually be dangerous sexual predators. Their stories present a metaphor of marriage that involves vulnerable maidens falling victim to vicious, predatory thieves, and inculcate a fear of men by describing defloration as a brutally violent experience (*idem*)

Dramaticamente encenado e narrado em linguagem simbólica, este conto pretende acautelar as raparigas de idade pré-núbil em relação a possíveis atentados contra a honra: delas, das suas famílias e, por extensão, da comunidade como um todo. Frases como “mulheres honradas”, “isto é casa de gente honrada” e “nesta aldeia só há gente séria” são muito comuns nas sociedades rurais tradicionais para demonstrar o seu estatuto perante “gente de fora da terra”. Por ser a guardiã da honra da comunidade, “a woman fears the sexually predatory man against whom she must guard her chastity and feminine honor” (*loc. cit.*). Este conto mostra todo um processo pelo qual passam as protagonistas das histórias: recusando a força e o ardil masculino (do ladrão), terminam no casamento com um outro homem de estatuto social elevado (rei, príncipe) ou simplesmente de trato agradável, auxiliar da heroína durante o seu percurso. Ao longo deste processo de transição do namoro ao casamento (regra geral segundo o gosto dos pais), a rapariga precisa de ultrapassar várias provas entre as quais uma bem difícil: quebrar os laços com a sua família de sangue e aceitar a nova condição no seio da sua família de aliança. Se esta prova não é superada, a rapariga volta para a casa dos pais e não há casamento no final do conto. J. K. Campbell reflecte esta realidade numa comunidade grega, afirmando que

romantic courtship is impossible. [...] Virtually all marriages are arranged. It would be shameful for a man or girl to express any preference [...] marriage is, from one point of view, a contract between hostile groups (Campbell, 1974: 124-125)

Tassadit Yacine escreve também sobre este problema, apoiando-se em dados etnográficos da cultura cabília, equacionando-o em torno da noção de medo:

On est amené dès lors à s'interroger sur la fonction réelle d'un *jeu où le sexe est sans cesse présent et absent*. Comme si les détenteurs de la norme en nommant (directement) le sexe lui conféraient une existence qui impliquerait *l'irruption de la mort, de l'irrationnel, générateurs de désordre social*. En l'éradiquant, ils craignent, ce faisant, une autre forme de mort, celle qu'introduit un excès de rigueur. Aussi le désir se situe-t-il entre deux pôles antithétiques et dépendent largement complémentaires: le dedans et le dehors, la sauvagerie et la domestication et, du coup, le désir suscite cette peur, elle aussi double: *la peur de quitter le familier* (ou dedans, conscient) et *la peur de pénétrer l'inconnu* (externe, extérieur, inconscient), étrange et étranger à soi. (Yacine, 1993: 27)

O conto em análise conflui, em grande parte, com esta penetrante análise do desejo feminino em permanente conflito com a norma social da honra imposta, de modo mais ou menos directo pela autoridade paterna e indirectamente pela comunidade como um todo. O elemento metafórico da morte como equivalente "presente e ausente" do acto sexual tem como protagonista activo um ladrão, um fora-da-lei gerador de desordem social por excelência. Está igualmente bem marcada no conto a antinomia (e o trânsito) entre a casa — espaço doméstico — e a floresta — espaço selvagem —, que constitui uma das suas formas estruturantes. Yacine revela-nos também a chave para a compreensão da sequência na qual a rapariga escolhe e casa-se com outro homem, por superação da prova inicial, como fazendo parte de um percurso evolutivo da sua aprendizagem:

La peur surmontée se traduit par l'éveil du désir, d'un désir dont on méconnaît totalement les limites. De plus, il faut assumer aussi l'agressivité accompagnant toute conquête, d'où l'instauration d'épreuves consubstantielles à tout périple, à toute évolution. Les épreuves justifient alors cette peur de l'autre qui est en réalité peur de soi (idem: 29)

Este raciocínio pode levar-nos a pensar que o ladrão e o príncipe poderão ser o mesmo homem observados, do ponto de vista feminino, em duas etapas distintas do processo de sedução: o antes e o depois. Assim se explica o porquê de um episódio final em que o ladrão é morto (já não é necessário), tal como a preta das *Três Cidras* (AT 408). O aspecto agressivo da natureza humana, uma vez cumprida a sua função, deve dar lugar à norma geradora de coesão social. Concluímos com Yacine: "C'est précisément le monde agressif, infernal du désir que les protagonistes devront domestiquer, cultiver, rendre humain"(idem: 30). Esta "domesticação" dos instintos é resolvida socialmente com a instituição do casamento. Relativamente ao universo espanhol, Jeanine Fribourg vai ainda mais longe ao afirmar que "si, avant le mariage, l'homme a toutes les qualités viriles, une fois marié, les rôles sont inversés. L'épouse commande et elle obtient tout ce qu'elle veut (Fribourg, 1993: 229).

No conto, as exigências da heroína relativas à sua protecção (leão, guardas, etc.) pode bem ser um índice significativo de tal inversão.

Por sua vez, o *topos* da casa, tão corajosamente defendida pela heroína contra as tentativas de entrada dos ladrões, para além de poder ser simbolicamente interpretado como um corpo vivo munido de aberturas passíveis de serem "violadas"(cf. Roheim, 1992: 25), apresenta também, no registo etnográfico, razões que justificam esta defesa. Para uma comunidade de montanha na Grécia,

The hut or house is *inviolable*. No stranger may invade it without an invitation. Similarly, whatever takes place within the sanctuary of its walls is *private and sacred* to the members of the family. This understanding makes possible the warmth, affection, and easy intercourse of family life secluded from the public gaze. (Campbell, 1974: 292)

Surgem-nos, desde já, mais dois pares de oposições: público / privado e profano / sagrado. A importância da qualidade das relações familiares para o bom funcionamento da comunidade confere à habitação uma dimensão sagrada, apenas acessível aos familiares mais próximos e totalmente vedada a estranhos. Por oposição, o espaço público e do profano seria a rua. Os contos falam da floresta, ermo ou covil de ladrões para radicalizar ainda mais esta distância conferindo a tais espaços um carácter já não sagrado nem profano mas *demoníaco*, e já não privado nem público mas *de ninguém* (ou, se quisermos, do alheio). Outra evidência etnográfica de uma separação nítida dos espaços públicos e privados e sua ocupação diferencial por sexo, aparece-nos no estudo de Rayna Reiter sobre o sul de França:

Private and public forms of sociability were clues to the very different lives of women and men. Women spend their time working and living within a realm that is defined as their own, which has many informal prerogatives attached to it, the realm of their households. It is a domain quite distinct from the more public, highly differentiated spheres where men predominate (Reiter, 1975: 253)

CONCLUSÃO

Este breve estudo comparativo das versões do conto-ribo 956 B a que pudemos ter acesso permite-nos apresentar as seguintes reflexões em jeito de conclusão:

- Uma das marcas distintivas do conto novelesco (em oposição, por exemplo, ao conto maravilhoso) é uma acentuação de marcas realistas, conseguidas através de uma narrativa verosímil e expurgada de elementos mágicos (muito embora estes apareçam esporadicamente). A tendência é sublinhada, por vezes, através de explicações causais quando existem elementos improváveis, como, por exemplo, a existência de um sabre na casa de um moleiro, explicado pela informante Zsuzana Palkó (Dégh 1989: 342).
- As versões analisadas reflectem comportamentos sociais e categorias mentais em sociedades do tipo rural no território abrangido pela expansão do conto. A correlação entre a “norma” do conto e as práticas sociais é, pois, sustentável. Alguns autores como Taggart (1990) chegam mesmo a tentar demonstrá-la.
- Verifica-se que este conto-tipo se encontra aclimatado nas diversas línguas (diríamos falas), sem perder a sua unidade de discurso e de sentido. Dadas as premissas anteriores, poderemos dizer que o carácter essencialmente mediterrânico deste conto também está presente numa civilização que, apesar de diversa nos seus costumes, línguas e modos de vida, baseia a sua reprodução social em aspectos normativos comuns que neste estudo apenas se vislumbram. É todo um *mare clausum* que os contos revelam; um sentimento colectivo que lateja em cada versão, como se cada indivíduo fosse porta-voz de toda uma sociedade. O carácter darwiniano dos contos é o fruto, afinal, de um reconhecimento —por parte do indivíduo— das narrativas como um património comum, suporte de formas estruturantes de uma sociedade ... ou vestígios de um passado que está a desaparecer rapidamente, e que já não serão mais que registos num qualquer arquivo, ou recontos profissionais para plateias heterogéneas, cosmopolitas e desenraizadas.

BIBLIOGRAFIA

Catálogos

- AARNE, Antti / THOMPSON, Stith, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*. Second Revision, “FFCommunications” 184, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1961
- CAMARENA, Julio / CHEVALIER, Maxime, *Catálogo Tipológico del Cuento Folklórico Español: Cuentos-Novela*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2003
- DELARUE, Paul / TÈNEZE, Marie-Louise / BRU, Josiane, *Le Conte Populaire Français: Contes- Nouvelles*, Paris, C.T.H.S., 2000
- THOMPSON, Stith, *Motif-Index of Folk-Literature*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1987-1990 (electronic version)

Bibliografia Activa

- AFANASSIEV, Aleksandr, *Les Contes populaires russes*, vol. 3, Paris, Maisonneuve & Larose, 1992
- AGÚNDEZ GARCÍA, José Luis, *Cuentos populares sevillanos*, vol. I, Sevilla, Fundación Machado, 1999
- BEM HASSEN, Bochra / Charnay, Thierry, *Contes merveilleux de Tunisie*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1997
- BRAGA, Teófilo, *Contos Tradicionais do Povo Português*, Vol. 1, Lisboa, Dom Quixote, 1987
- BRANCO, Cecília Schmidt, “Contos Populares Portugueses”, *Revista Lusitana*, vol. II, 1890-1892, pp.321-332
- BRUFORD, Alan (ed.), *The Green Man of Knowledge and other Scots traditional tales*, Edinburgh, Aberdeen U.P., 1982
- BRUNVAND, Jan Harold, *The Choking Doberman and other “new” urban legends*, New York/ London, Norton, 1984
- CALVINO, Italo, *Cuentos Populares Italianos*, Madrid, Siruela, 1993

- CAMARENA, Júlio, *Cuentos tradicionales de León*, vol. I, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1991
- CORTEZ VAZQUÉZ, Luis, *Cuentos populares salmantinos*, vol. I, Salamanca, Librería Cervantes, 1979
- COSQUIN, Emmanuel, *Contes Populaires de Lorraine*, vol. I, Paris, F. Vieweg, [1887]
- CURIEL MERCHAN, Marciano, *Cuentos extremeños*, Madrid, CSIC, 1944
- CUSTÓDIO, Idália Farinho / GALHOZ, Maria Aliete Farinho, *Memória Tradicional de Vale Judeu*, vol. 1, Loulé, Câmara Municipal de Loulé, 1996
- DAVIDSON, S. / PHELPS, E., "Folk Tales from New Goa, India", *Journal of American Folk-Lore*, vol. 50, Nº 195 (1937)
- DAWKINS, R. M., *More Greek Folktales*, Oxford, Clarendon Press, 1955
- ESPINOSA, Aurelio, *Cuentos populares españoles*, vol. I, Madrid, CSIC, 1946
- ESPINOSA (Hijo), Aurelio, *Cuentos Populares de Castilla y León*, vol. II, Madrid, CSIC, 1988
- FONTES, Manuel Bráulio da Costa, *Portuguese Folktales from California* (Ph D Thesis), Los Angeles, University of California, 1975
- FONTES, Manuel Bráulio da Costa, *Portuguese Folktales in North America I. Canada*, inédito, s/d.
- FROBENIUS, Leo, *Contes kabyles*, vols. II e III, Aix-en-Provence, Edisud, 1996-97
- GASPARIKOVA, Viera, *Catalogue of Slovak Folk Prose*, vol. I, Bratislava, 1991
- MASSIGNON, Geneviève (ed.), *Folktales of France*, London, Routledge & Kegan Paul, 1968
- OLIVEIRA, F. Xavier d' Athaide, *Contos Tradicionaes do Algarve*, vol. I, Tavira, Typographia Burocratica, 1900
- OLIVEIRA, F. Xavier d' Athaide, *Contos Tradicionaes do Algarve*, vol. II, Porto, Typographia Universal, 1905
- OSÓRIO, Ana de Castro, *Histórias Maravilhosas da Tradição Popular Portuguesa*, vol. I, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, s/d.
- PAMANUJAN, A. K. (ed.), *Folktales from India*, New York, Pantheon, 1991
- PEDROSO, Zófimo Consiglieri, *Contos Populares Portugueses*, Lisboa, Vega, 1985
- PHILIP, Neil, *The Penguin Book of English Folktales*, London, Penguin, 1992
- PIRES, António Thomaz, *Contos Populares Alentejanos Recolhidos da Tradição Oral*, org. de Mário Lages, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, 1992
- POURRAT, Henri (ed.), *French Folktales*, New York, Pantheon Books, 1989
- SAMPSON, John (ed.), *Gypsy Folk-Tales*, London, Robinson Publishing, 1984
- SOARES, Maria Micaela, *O Povo da Lezíria e a Literatura Oral*, Separata do Boletim Cultural da Junta Distrital de Lisboa, III série, nº 81, Lisboa, 1975
- TAGGART, James M., *Enchanted Maidens, Gender relations in Spanish folktales of courtship and marriage*, Princeton, Princeton U. P., 1990
- VASCONCELLOS, José Leite de, *Contos Populares e Lendas*, vol. 2, org. de Alda da Silva Soromenho e José Paulo Caratão Soromenho, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1966
- YAKOUBEN, Mélaz, *Contes berbères de Kabylie et France*, Paris, Karthala, 1997

Bibliografia Passiva

- BRAGA, Teófilo, *O Povo Português nos seus Costumes Crenças e Tradições*, vol. II, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986
- CAMPBELL, J. K., *Honour, Family and Patronage*, New York, Oxford U. P., 1974
- DÉGH, Linda, *Folktales and Society*, Blomington, Indiana U.P., 1989
- DUNDES, Alan, "The symbolic equivalence of allomotifs: towards a method of analyzing folktales", in *Le Conte, pourquoi? Comment?*, Paris, CNRS, 1984, pp. 187-197
- FRIBOURG, Jeanine, "L'homme espagnol, ce 'macho' ", *Cahiers de Littérature Orale*, nº 34 (Le pouvoir de la Femme), (1993), pp. 223-236
- JANEWAY, Elizabeth, *Man's World, Woman's Place - A study in social mythology*, Harmondsworth, Penguin Books, 1977
- KÖHLER-ZÜLCH, Ines, "Mädchen: Das tapfere M. und die Räuber", in *Enzyklopädie des Märchens*, vol. 8, Berlin / New York, Walter de Gruyter, 1996, col. 1391-1400
- MARTINS, Pe. Firmino A., *Folklore do Concelho de Vinhais*, I, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1928
- HOLBEK, Bengt, *Interpretation of Fairy Tales*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1987
- PERISTIANY, J. G., *Honra e Vergonha, Valores das Sociedades Mediterrânicas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1988
- PEDROSO, Consiglieri, *Contribuições para uma Mitologia Popular Portuguesa e Outros Escritos Etnográficos*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1988.
- PITT-RIVERS, Julian, *The People of the Sierra*, Chicago, University of Chicago Press, 1971
- REITER, Rayna R., "Men and women in south of France: public and private domains", in *Toward an Anthropology of Women*, New York, Monthly Review Press, 1975, pp. 252-282
- RÓHEIM, Géza, "Magic and Theft in European Folklore" in *Fire in the Dragon*, Princeton, Princeton U. P., 1992, pp. 20-27
- ROTH, Klaus, "Crossing Boundaries: the translation and cultural adaptation of folk narratives", in: *Fabula* 39 3-4, 1998
- S/A, "The Hand of Glory", in: *The Mystica, an on-line encyclopedia of the occult*. <www.themystica.org>
- SIKE, Yvone de, "Et la femme créa l'homme", *Cahiers de Littérature Orale*, nº 34 (Le pouvoir de la Femme), (1993), pp. 129-154

- TAGGART, James M., *Enchanted Maidens, Gender relations in Spanish folktales of courtship and marriage*, Princeton, Princeton U. P., 1990
- THOMPSON, Stith, *The Folktale*, Berkeley, University of California Press, 1977
- YACINE, Tassadit, "La féminité ou la représentation de la peur dans l'imaginaire social kabyle", *Cahiers de Littérature Orale*, nº 34 (Le pouvoir de la Femme), (1993), pp. 19-43

RESUMO

Este artigo é um estudo comparativo do conto AT 956 B (*The Clever Maiden Alone at Home Kills the Robbers*), centrado na análise de versões portuguesas e espanholas, embora recorrendo a outras tradições europeias e do Norte de África. O objectivo final da análise é estabelecer uma matriz da estrutura deste conto-tipo tal como ele aparece em Portugal, na sua relação com outras tradições próximas. As versões são analisadas tendo em linha de conta os seus aspectos narrativos, simbólicos e etno-sociológicos.

ABSTRACT

This article is a comparative study of tale type AT 956 B (*The Clever Maiden Alone at Home Kills the Robbers*). It is centred in the analysis of Portuguese and Spanish versions, although it also quotes other European and North African traditions. The aim of this analysis is to establish a structural model for this tale-type as it appears in Portugal, in its relationship with other traditions akin to this one. The versions are analysed taking into account the narrative, symbolical and ethno-sociological aspects.