

A ESTÉTICA DISCURSIVA NOS CONTOS DA LITERATURA ORAL MIRANDESA: UMA ABORDAGEM
ESTATÍSTICO-PRAGMÁTICA

António Bárbolo Alves*

1. OBJECTIVOS E METODOLOGIA

Os três contos da literatura oral mirandesa que aqui serão apresentados e estudados são “Juan Suldado”, “La serpiente angasgada” e “La torre de Babilónia”. Todos foram por mim recolhidos e transcritos, contados pela mesma informante, embora em ocasiões diferentes. A escolha destes três textos deve-se ao facto de se tratar de contos inéditos, em mirandês.

Para os estudiosos da literatura oral, a simples menção dos títulos evoca, certamente, todo o conjunto de versões editadas e referenciadas em catálogos, recolhas e outros estudos. Contudo, não é meu propósito proceder a um estudo comparativo. Sabemos que os contos da literatura oral são comuns a várias culturas, línguas e civilizações. No entanto, a sua plasticidade, que constitui uma das garantias da sua sobrevivência, permite-lhes que se adaptem, se misturem, se reinventem e se recriem cada vez que são contados ou quando postos em contacto com uma nova realidade. A literatura oral é o ventre do povo. Nela se guardam, se engendram e se transformam os mitos e as histórias arrancadas às teias do tempo e trazidas para o espaço da memória colectiva. Aqui ganham o valor de exemplos, porque a comunidade os reconhece como fazendo parte da sua própria história.

Um conto da literatura oral é o resultado de um longo período de maturação, ou de maceração, das palavras e das frases. Daí que alguns investigadores, confrontados com a perfeição destas narrativas, concluam que nada do que acontece num conto é supérfluo ou gratuito. Ao contrário daquilo que possa parecer, tudo tem sentido, às vezes transparente, outras vezes cifrado pelo tempo.¹ Vestígios de antigas crenças, de ritos, de costumes, através dos quais a humanidade se forjou a si mesma, deixando, como testemunho, no conto de tradição oral, esse fio de Ariane, muitas vezes demasiado frágil para a importância que lhe conferimos. Aquilo que, nesta matéria, podemos fazer, é tentar refazer o percurso até à fonte. E, para isso, só há dois caminhos: o natural e o científico.

O caminho natural consiste em escutar, aprender e repetir. Quantas mais vezes o fizermos, melhor. É a única maneira de saborear as secretas substâncias de que os contos são portadores. A estruturação interna dos contos e os padrões arquetípicos —veremos como cada conto tem uma configuração discursiva perfeita— que existem por detrás da desordem aparente, fazem trabalhar a mente de quem os ouve (a começar pelos mais jovens) na percepção desse sistema latente, dessa gramática da linguagem do conto. Por isso, é importante contar, contar o mais possível, para que quem ouve tenha mais possibilidades de decifrar o conjunto completo.

O segundo caminho, científico, é a forma de como proceder para sondar a recôndita harmonia dessas velhas e imortais histórias. Etnólogos, antropólogos, semiólogos, psicólogos, psicanalistas, pedagogos vêm demonstrando um extraordinário interesse por algo que transborda o âmbito de qualquer uma destas ciências. A minha proposta de abordagem, científica e objectiva, baseia-se na estatística paramétrica para descrever e utiliza a aritmética, a álgebra e a representação geométrica para calcular, medir e visualizar. A sua finalidade é observar para descrever, manipular para descobrir a arquitectura e a composição do discurso subjacente às palavras que lhe servem de material de base. Apresentarei, primeiro, os resultados do tratamento estatístico consubstanciados na representação gráfica do texto. A partir dela, procederei à descrição e interpretação da narrativa, sabendo que a “ecografia lexical” coloca em evidência os traços pertinentes, particulares e característicos da variável.² A fim de situar o leitor no contexto destes contos e de facilitar a leitura dos resultados, começarei por fazer uma breve apresentação da

* Rua Magalhães Lima, 68, 3º-Dtº, 4705-178 Braga <a.barbolo@netcabo.pt>

¹ Ver Antonio Rodríguez Almodóvar, *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989, p. 7.

² Por razões práticas, não é possível apresentar aqui todos os dados, resultados, fórmulas e transformações estatísticas. Por isso, remeto o leitor para a obra de André Camlong, *Méthode d'analyse lexicale, textuelle et discursive*, Paris, Ophrys, 1996, onde se encontra a descrição rigorosa do método. Uma aplicação prática poderá ser encontrada no estudo dos contos da literatura oral mirandesa, que constitui a minha Tese de Doutoramento, *Palavras de identidade da Terra de Miranda*, Université de Toulouse — Le Mirail, 2002.

literatura oral na Terra de Miranda, assim como do papel que as narrativas orais desempenharam e desempenham nesta região do nordeste português.

2. OS CONTOS DA LITERATURA ORAL NA TERRA DE MIRANDA

A chamada Terra de Miranda, designação herdada das antigas divisões administrativas leonesas, é uma entidade espaço-cultural com características próprias. Os pauliteiros de Miranda, a música tradicional, as festas e ritos solsticiais, e sobretudo a língua mirandesa constituem algumas das facetas mais conhecidas do seu edifício identitário. Também a literatura oral, e nomeadamente os contos, na medida em que têm na língua que os veicula o fio condutor que os liga à realidade local e individual, se configuram como um suporte essencial desse monumento. Embora não se trate de narrativas históricas, merecem, seguramente, que os encaremos com o respeito que se confere a outros documentos e textos fundacionais das diferentes culturas e civilizações.

Em 1963, numa comunicação sobre os contos literatura da oral, António Maria Mourinho, um dos maiores estudiosos da língua e cultura mirandesas, escrevia que a recolha do conto popular em Terra de Miranda ficava no começo.³ Assim se retomava o elo perdido depois das recolhas de José Leite de Vasconcelos, realizadas já no final do século XIX, e publicadas, na sua maioria, no segundo volume dos *Estudos de Philologia Mirandesa*. Contudo, a partir daqui, as narrativas orais da Terra de Miranda não mereceram mais o interesse de nenhum outro investigador. É verdade que o filólogo, mais interessado em descobrir e descrever o “falar mirandês”, não se deu conta da grande riqueza que representava a literatura oral.⁴ António Mourinho, por seu lado, parece ter-se interessado mais pelas formas fixas —para utilizarmos a divisão clássica de Van Genep— do que pelas narrativas orais.⁵

Quarenta anos volvidos, a recolha dos contos da literatura oral da Terra de Miranda continua assim por fazer. Infelizmente, muitos deles já terão desaparecido. Levados pelas transformações das práticas culturais, perderam a sua função estética e social, que era a de animar e alegrar as reuniões de pessoas nos serões de Inverno, nos fiadouros de Outono, de acompanhar certos trabalhos monótonos e sedentários, de conceder uns momentos de evasão e de sonho na dureza do trabalho ou no merecido descanso. Aquilo que se pode dizer sobre as circunstâncias onde se contavam contos e da arte de os contar conduz-nos a uma conclusão muito simples: a sua função principal era de ajudar a passar o tempo, se possível de forma agradável.

Ouçamos as palavras de António Maria Mourinho falando justamente desta função lúdica que os contos (e outros géneros da literatura oral) desempenharam nos fiadouros e fogueiras que se organizavam um pouco por todas as aldeias da Terra de Miranda:

Os rapazes levavam flautas ou realejos e acordeões ou até a gaita de fole, cantavam-se rimances, loas à Virgem, a Santo António e a Santa Bárbara e outras canções próprias dos fiadouros; contavam-se lendas, contos e episódios dos últimos acontecimentos sensacionais e longínquos e vizinhos; contavam-se loas de cegos sobre crimes e sucessos românticos e outras maravilhas incríveis e, por fim de serão, terminava-se ainda com bailes desagarrados: as *Giriboilas*, as *Ligas Berdes*, *Galadun*, os repasseados ao desafio, os bailes soltos a dois como o *Fraile Cornudo*, o *Mira-me Miguel*, *Chora ó Videirinha*, etc. etc., até às onze da noite.⁶

Tive ainda a oportunidade de participar em alguns desses serões, iluminados pela luz da candeia de azeite ou petróleo e pelo crepitar do fogo. Deliciava-me com alguns contadores que sabiam falar e prender a assistência. As histórias repetiam-se sazonalmente e o “cunta aquela que tu sabes” repetia-se sempre com sabor renovado. Esse mundo parecia viver na harmonia concertante dos ciclos naturais com os ciclos das histórias. Contudo, muitas das narrativas que se contavam eram para mim perfeitos enigmas. Ouvia, mas ficava sem compreender os sorrisos

³ Ver António Maria Mourinho, “Apontamentos sobre o Conto Popular Mirandês” in *Actas do Colóquio Internacional de Etnografia*, vol. VI, Santo Tirso, Câmara Municipal de Santo Tirso, 1963, pp. 297-309.

⁴ Para Leite de Vasconcelos a literatura oral mirandesa era muito pobre porque se encontrava contaminada em demasia por elementos espanhóis. Ver *Estudos de philologia mirandesa*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1900, p. 161.

⁵ O autor publicou o *Cancioneiro tradicional e danças populares mirandesas*, vol. I, Bragança, Escola Tipográfica, 1984, contribuiu para o vol. II (em que editou um manuscrito deixado pelo falecido Serrano Baptista), deixando no prelo os *Ditos dezideiros*, colectânea de adágios em mirandês. Quanto aos contos, deixou-nos “apenas” uma lista de cerca de cinquenta títulos, que o autor diz ter recolhido, acompanhados pela publicação de oito de entre eles. Desconhecemos, neste momento, se entre o seu espólio que se encontra na Biblioteca Municipal de Miranda do Douro e está em fase de estudo e classificação se encontram ou não os textos ou os registos destes ou de outros contos.

⁶ António Maria Mourinho, *Cancioneiro tradicional e danças populares mirandesas*, vol. I, Bragança, Escola Tipográfica, 1984, p. xxv.

cúmplices e satisfeitos dos mais velhos. Aspirava, por isso, a entrar na vida adulta para poder partilhar esses prazeres e descobrir os segredos escondidos.⁷ Esta curiosidade, misturada com a convicção de que as narrativas orais, e os contos em particular, podem realmente conter mensagens ocultas, acompanhou o meu crescimento como ouvinte e como leitor.

Os contos apresentam significados e motivos características da sociedade onde são contados. Aliás, se não se apoiassem em representações ou usos próprios da comunidade, não seriam comunicáveis. O que equivale a dizer que rapidamente desapareceriam da memória e da prática de contar. Assim, não admira que os heróis e outros personagens fantásticos ou ficcionais, mesmo quando a história se desenrola no espaço cénico da imaginação, sejam sistematicamente colocados em locais “reais”. Por outro lado, as ideias, tal como os contos, não flutuam de forma desencarnada sobre as sociedades. Elas apenas têm verdadeira importância se se adaptarem às necessidades destas últimas e às mutações que elas sofrem. Por isso, nada mais falso do que considerar que estas narrativas ondeiam serenamente no ar, desgarradas do ambiente sociocultural em que vivem e são transmitidas. Isso não significa que elas possam ter uma interpretação imediata, ou que sejam reveladoras de qualquer segredo cabalístico só acessível aos iniciados. Mais do que falar de sobrevivência, os contos são um sincretismo de culturas, religiões, ritos, crenças. Ou seja, daquilo que designamos como elementos constitutivos e constituintes de uma identidade.

Contudo, os quadros tradicionais em que estes contos eram contados há muito que desapareceram do viver quotidiano das gentes da Terra de Miranda. As transformações sociais fizeram com que estas manifestações, apesar de enraizadas no mais profundo desta comunidade, tenham desaparecido ou, pelos menos, se tenham transformado. Impossível, pois, voltar a encontrar os mesmos olhares deslumbrados perante a voz dos contadores e as suas palavras mágicas e enigmáticas. De uns e outros ficou apenas a memória e a vontade de redescobrir esses “textos” (no sentido lato do termo) que a memória dos contadores foi transmitindo, conservando e renovando. As dezenas de narrativas que já recolhi, algumas das quais se encontram publicadas, são a prova de que os contos populares mirandeses continuam vivos.⁸ Estamos ainda perante uma geração viva de contadores que, à falta de ninguém os querer ouvir, vão esquecendo os seus contos, julgando-os coisas velhas e sem interesse. A forte emigração e as transformações dos modos de vida tradicional deixaram um perigoso vazio que coincidiu, além do mais, com a ruptura das cadeias de transmissão da literatura oral. Por sorte, também se verifica, hoje em dia, uma vontade cada vez mais firme de resgatar os nossos sinais de identidade, em volta de uma cultura que se pode chamar cultura ecológica. Estou convencido de que, enquanto houver falantes de mirandês, os contos da literatura oral mirandesa continuarão a ser contados, num contexto ou noutro.

Os contos populares mirandeses são o lugar onde repousa uma certa história local, onde se expressam as particularidades da língua mirandesa e se retrata a alma, o saber e o sentir de um povo. São construções que podem conduzir-nos a factos reais, a gestos e acções precisas. Mesmo tratando-se de narrativas ficcionais, as palavras são sempre o prolongamento da acção e da vida da comunidade. É assim que hoje em dia se encara o estudo do folclore e do conto em particular. Depurado de adjectivos como “primitivo”, “ingénuo”, “rural” ou “pré-industrial”, que costumam designar a literatura oral ou os seus produtores.⁹ Por outro lado, a dita perspectiva ecológica deve também ter em atenção as ligações que o texto da literatura oral estabelece com o contador, a comunidade que o ouve e compreende, as redes orais tradicionais que formam, numa sociedade dita de escrita, formas específicas de pensar. Ou seja, aquilo que se designa por etnotexto, definido como “o discurso que uma dada comunidade tem sobre si mesma”.¹⁰

⁷ Assim se contradiz uma das ideias correntes de que os contos eram ou são destinados a ser contados às crianças. Sobre este assunto, veja-se Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*, Paris, Seuil, 1975, pp. 95-99, onde este erro se encontra devidamente corrigido.

⁸ Veja-se António Bárbolo Alves (coord.), *Textos de la lhiteratura oral mirandesa. Recuôlha de textos an mirandés*, Porto, Granito editores, 1999; “La lhiteratura oral de la Tièrra de Miranda: saber, tradiçõn i eidentidade de ls mirandeses”, in *Lletres Asturianas*, nº 73, pp. 41-64; e o site <http://mirandes.no.sapo.pt/BLoral.html>, onde se podem encontrar outros textos.

⁹ Aliás, a ligação etimológica que pretende reservar a literatura exclusivamente para as produções escritas nega um facto histórico fundamental: na Idade Média um *litteratus* era um homem culto, mesmo que não soubesse ler. Ver Jacques Dournes, “Les traditions orales: oralité et mémoire collective”, in *Le Grand Atlas des Littératures*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1991, p. 86.

¹⁰ Ver J.-C. Bouvier e X. Ravier, “Projet de recherche interdisciplinaire sur les ethnotextes au sud de la France”, in *Le monde alpin et rodhanien*, Grenoble, 1-2, 1976, pp. 207-212.

3. O SIGNIFICADO DOS CONTOS

Muitos têm sido os métodos seguidos pelos folcloristas para compreender o significado das narrativas orais.¹¹ Os primeiros colectores, mais preocupados com a recolha dos materiais, acreditavam que através da comparação se poderia chegar às origens, às vias de disseminação e aos arquétipos dos contos. Um pouco à maneira do zoólogo ou do botânico, foram-se acumulando grandes quantidades de materiais, que os linguistas, dialectólogos, folcloristas e historiadores, se apressaram a ver e a considerar como relíquias vivas de um passado que era necessário redescobrir.

Contudo, no meio desta azáfama recolectora, a literatura oral estava basicamente ausente de todos os estudos. A prova é que a maioria das recolhas quase nunca forneciam qualquer informação sobre as condições de vida dos contos e dos seus contadores. Algo que os folcloristas posteriores reputarão como fundamental para o estudo e compreensão destas narrativas. No entanto, é preciso reconhecer que, enquanto utensílios de documentação, estes trabalhos de classificação são muitíssimo úteis.

A grande revolução chegará com o trabalho pioneiro de Vladimir Propp, *Morfologia do conto*, publicada em 1928, mas apenas divulgada no resto da Europa a partir dos anos 70. O folclorista russo coloca-se numa perspectiva mais etnológica, com objectivos mais interpretativos do que classificatórios. Tenta assim responder à questão de saber quais as relações que unem o conto com as sociedades que o relembram, o transmitem, o transformam e, às vezes, o inventam. Mas o seu estudo, baseado nos chamados “contos maravilhosos”, evidencia mais a forma destas narrativas do que um modelo geral. Tal como Propp, o meu estudo preocupa-se mais com a análise e o significado do que com a classificação. Contudo, enquanto o folclorista russo entende por “partes constituintes” as funções, eu entendo as palavras e as formas. A estrutura, que ele pretende atingir através dessas mesmas funções, assenta no léxico que constitui o material de base da estrutura discursiva.

Um conto da literatura oral é uma história imaginária e metafórica que se concretiza através da narração verbal numa determinada situação espaço-temporal. Nesta continuidade, são contos da literatura oral mirandesa todas as narrativas em que a principal língua de comunicação é o mirandês, tal como acontece nos três contos aqui apresentados. Estudarei apenas o texto daí resultante, que considero como um todo, sem falar de contaminação, de motivos, de funções ou de temas presentes noutras narrativas. A unidade básica deste estudo é a palavra ou a forma, que nos levará ao sintagma, à frase, ao texto e ao discurso.

4. ESTUDO LEXICAL, TEXTUAL E DISCURSIVO

Após estas considerações de carácter teórico ou empírico, darei agora início ao estudo lexical, textual e discursivo do *corpus* constituído pelos três contos mencionados.

O caminho a seguir, sempre guiados pela estatística paramétrica, consiste em partir da temática de cada texto (indicada pelo vocabulário preferencial),¹² identificar as linhas condutoras dessa temática e chegar aos vectores que se destacam em cada uma das narrativas.

4.1 DADOS ESTADÍSTICOS

Começamos por uma breve apresentação dos dados estatísticos globais dos três textos. Eles permitem-nos observar o percurso analítico assim como o valor das transformações operadas.

| | Total | T1 La serpiente angasgada | T2 Juan Suldado | T3 La torre de Babilónia |
|-------------------|--------------|-------------------------------------|---------------------------|------------------------------------|
| Ocorrências | 3568 | 1406 | 1017 | 1145 |
| Formas diferentes | 771 | 410 | 294 | 347 |
| Peso lexical | 0,008 | -0,093 | 0,124 | -0,023 |

¹¹ A começar pelos irmãos Grimm, pioneiros na sua colecta e estudo científico. Consideram as narrativas orais como a verdadeira “poesia natural”, símbolo do “espírito do povo”. As suas recolhas aparecem também ligadas à ideia de património e de nação. Enquanto linguistas, foram também grandes apóstolos da causa germanística, desejosos de reagir contra o imperialismo linguístico francês.

¹² Constituído pelos vocábulos com um peso igual ou > a 1,96.

| | | | | |
|--------------|-------|-------|-------|-------|
| Qui quadrado | 0,025 | 0,009 | 0,015 | 0,001 |
|--------------|-------|-------|-------|-------|

Em relação às ocorrências, podemos constatar que a “massa lexical” é bastante idêntica nos três textos. Esta relação mantém-se estável no que respeita às formas diferentes: o conto onde se regista um maior número de “formas gráficas”¹³ é T1, seguido de T3 e T2. No entanto, quando passamos para a densidade, transformando os números absolutos em dados algébricos, reduzindo a parte à integralidade (conforme a própria definição da palavra álgebra), verificamos que, independentemente da extensão do texto (número de ocorrências), o peso lexical é uma medida de densidade. Estes valores são representativos da densidade do emprego do discursivo da palavra (gramatical, lógica, semântica, etc.) e não do *status*, ou seja, da simples distribuição da população nas variáveis.

O qui quadrado, correspondente à soma dos desvios reduzidos, permite-nos testar a normalidade, a pertinência e o grau de significação da matriz. Segundo a tabela de Fisher,¹⁴ verificamos que, para um total de três variáveis e para um controlo a 99,5%, o mesmo deve ter um valor situado entre $>0,072$ e $-0,072$. Ora, o qui quadrado destes três contos tem um valor de 0,025. Isto significa que a distribuição é normal e perfeitamente controlada. Embora se destaque o valor residual de T1 e T2 ($-0,093$ e $0,124$), cujos elementos ultrapassam os limites superior e inferior, estes valores não podem de forma alguma ocultar a concentração e a normalidade da distribuição. Ou seja, os três contos pertencem bem ao mesmo sistema, à mesma língua, à língua mirandesa. De qualquer forma poderíamos identificar estes elementos “residuais” cujo controlo se situa entre 99 e 97,5%, quer dizer, na norma estatística. A normalidade da distribuição não oculta, no entanto, as distorções que são representativas da riqueza do *corpus*, do ponto de vista da sua constituição, ou seja, linguístico. O conto “Juan Suldado” (0,124) é o mais rico lexicalmente. O valor positivo deixa transparecer a sua riqueza nos elementos descritivos, na temática, no vocabulário e na gramática. No extremo oposto encontramos “La serpiente angasgada” ($-0,093$), com valor negativo, o que significa que se trata de um texto pobre, quer do ponto de vista temático quer do ponto de vista dos elementos de composição. Entre os dois textos aparece-nos “La torre de Babilónia” ($-0,125$), com um valor ligeiramente negativo mas perfeitamente dentro da norma. Representa a banalidade, aqui entendida como normalidade linguística e estatística.

4.2 JUAN SULDADO

Este conto relata-nos a história de um soldado que esteve vinte e quatro anos ao serviço do rei, apenas ganhando quatro pães e quatro vinténs. No final desse tempo, tudo isso foi dando aos pobres que lhe saíam no caminho. Contudo, como um dos pobres era Cristo, obteve dele o poder mágico de conseguir fazer entrar para o seu bornal tudo quanto visse. Assim, depois de ficar novamente pobre, foi parar a uma terra, pedindo pousada. Disseram-lhe que havia uma casa, muito rica, mas onde à meia-noite saía um medo. Ele entrou, comeu e bebeu, até que o medo, em forma de fantasma, lhe apareceu. Este disse-lhe que havia ali três panelas cheias de dinheiro: uma de ouro, outra de prata, outra de bronze. O soldado ficou de novo rico. Ajudou o fantasma a entrar no céu, mandando dizer algumas missas e distribuindo algum dinheiro pelos pobres. Contudo, depois de morrer, não o aceitaram nem no céu nem no inferno. Mas, com a ajuda do bornal, enganou São Pedro e assim entrou no paraíso.

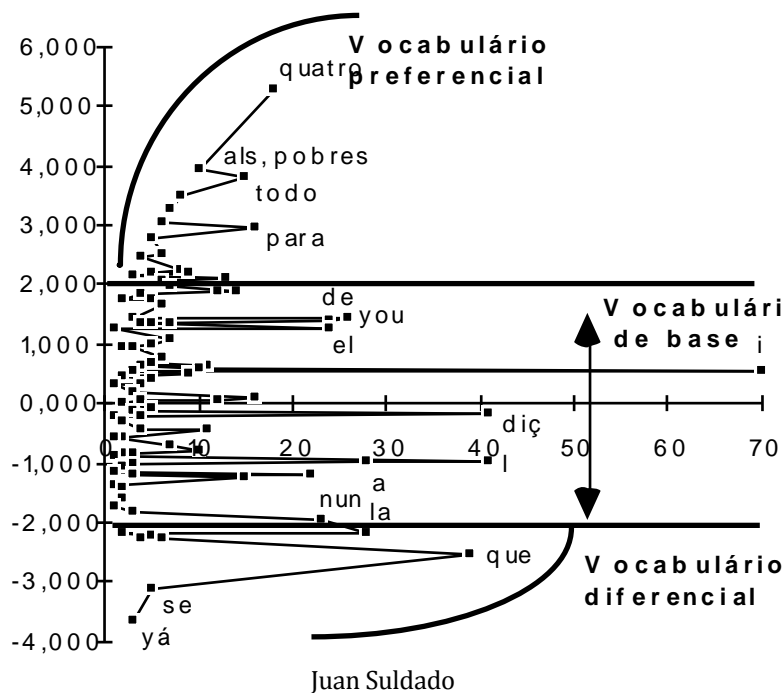
Esta narrativa é bem conhecida em todo o mundo. Na versão aqui reproduzida, a nossa informante mistura elementos ou temas de vários contos. Contudo, tal não quebra a sua unidade. O percurso de Juan Suldado é representativo do herói: de pobre e abandonado consegue ganhar dinheiro e o paraíso. Um herói *malgré-lui*. A sua trajectória é cronológica e crescente. O *incipit* do conto dá-nos, de forma muita clara e precisa, o resumo da narrativa:

Juan-Suldado stubo binte i quatro anhos a serbir al Rei. Todo quanto ganhou fúrun quatro pães i quatro binténs. Tudo isso dou als pobres. I adepuis nun le deixórun sequiera antrar nien no cielo nien no einfierno.

¹³ A contagem dos textos exige a organização em unidades organizáveis. Assim, definiremos a palavra, forma, vocábulo ou unidade lexical como uma sequência de caracteres delimitada por um espaço em branco, tal como decorre da definição gráfica.

¹⁴ Ver André Camlong, *op. cit.*, p. 48.

A análise estatística, sendo um instrumento prospectivo, demarca a trajetória do discurso, caracterizando a topologia e a combinatória dos elementos lexicais do *corpus*. Vejamos a ecografia lexical deste conto. Ela dá-nos conta da implantação real dos itens lexicais: realça o seu peso (correspondente ao valor algébrico do desvio reduzido), a densidade (positiva, exprime uma escolha preferencial; negativa, uma rejeição) e a intensidade (valor absoluto) e coloca em evidência os traços pertinentes, particulares e característicos, da variável. A sua configuração global permite-nos assim aceder ao hipertexto, isto é, à estrutura espectral, abstracta e sintética, que é a imagem global do *corpus*.



O que podemos observar? Em primeiro lugar, verificamos que a maioria dos itens lexicais se encontra à volta da média, isto é, entre +2 e -2. Este é o vocabulário de base, que constitui a massa com a qual se tece o texto e o discurso, pertencendo simultaneamente à língua, ao género e ao estilo. Note-se a grande intensidade da forma *i*, correspondente à partícula coordenativa, assim como da forma do singular do artigo definido *l* e também da terceira pessoa do presente do indicativo do verbo *dezir* (dizer), *diç*, que normalmente introduz o discurso directo. Apesar da sua grande frequência (número de ocorrências), isso não significa que elas tenham mais peso estatístico e, portanto, maior valor discursivo. Desde logo se denega a ideia geral de que a coordenativa é a forma preferencial de ligação dos contos orais. Quanto ao artigo definido, o seu peso demonstra, *a contrario*, a predilecção pelo complemento indirecto (e pela forma intransitiva), tal como se depreende do peso estatístico das contracções *als* (+3,921) e *al* (1,898).¹⁵

Stube binte i quatro anhos a serbir **al** rei, tudo quanto ganhei dei **als** pobres, quatro bintenes i quatro panes, todo esso dei **als** pobres, agora nun tengo nada que dar.

Um outro contraste entre valores positivos e negativos, no vocabulário de base, é o estabelecido entre as partículas *de* (+1,438) e *a* (-0,975); *ls* (+2,10) e *las* (+2,201), artigo definido masculino e feminino plural; *l* (-0,96) e *la* (-2,19), artigo definido masculino e feminino singular.

Esta oposição singular / plural demonstra a preferência, pela totalidade (*ls panes; ls bintenes; ls chouriços; ls uolhos; las puortas; las panelas*, etc.) e a rejeição dos elementos singulares (*la salbaçon; l denheiro; la feira; l ouro; la nuite; l cura; la fantasma; l diabo*, etc.).

A preposição *de*, como na maioria das línguas românicas, pode indicar a origem, o lugar donde, a causa, a posse, o modo, o conteúdo, etc. Utiliza-se normalmente com um verbo de

¹⁵ Neste particular, note-se também a particularidade da língua mirandesa, que prefere colocar o complemento indirecto onde, em português, se colocaria o directo: *Juan-Suldado stubo binte i quatro anhos a serbir al Rei*.

movimento para exprimir o lugar de partida¹⁶. E são também estas algumas das características semântico-discursivas que encontramos nesta narrativa:

- (*origem*) Porque el andubo na tropa i quando bieno **de** la tropa...
- (*origem*) Começa anton ua alma **de** l outro mundo...
- (*conteúdo*) Eiqui neste sítio hai uas barras de ouro nuas panelas i alhi hai outras **de** prata, daquel lado hai outras **de** cobre. I yá bés que quedas rico.

Com a partícula *a* o discurso está orientado numa prospectiva, que corresponde ao valor incoativo da locução verbal: *stube a serbir; tornou-le a salir; ancomeçórun a saltar*; etc.

A oposição entre a densidade do emprego das partículas *a* e *de*, ou seja, a sua contrariedade algébrica, vai reflectir uma certa oposição discursiva dentro do conto. Com *de*, o discurso está orientado numa retrospectiva, conforme o valor lógico e intrínseco desta preposição. Com *a*, de acordo com o seu étimo latino *ad*, indica-se primordialmente um movimento dirigido para um termo.

Outra preposição cuja densidade é bem notória no vocabulário preferencial é *para* (+2,96). Ela mostra-nos que a noção de movimento, sobretudo quando indica também finalidade e perspectiva aberta, é uma característica discursiva importante desta narrativa. Além disso, devemos considerar que esta preposição nos aparece também sob a forma *pa*, que regista igualmente um peso positivo de +1,347. Assim, a oposição entre as preposições *para* e *a* é de natureza profunda e semântico-discursiva: ambas introduzem a noção de movimento, contudo, com a primeira esse movimento é fechado, com a segunda é aberto.

Morrendo, fui **a** bater al cielo.

Ye **para** dar als pobres mas inda queda muito **para** ti, para you poder antrar ne cielo, dixo la fantasma.

Encontramos, assim, por ordem decrescente, os seguintes valores de algumas preposições de movimento, onde incluímos também a forma *por*, que regista igualmente um valor preferencial.

| Forma | <i>para / pa</i> | <i>por</i> | <i>de</i> | <i>a</i> |
|-------------|------------------|------------|-----------|----------|
| Ocorrências | 23 | 8 | 26 | 28 |
| Peso | 3,185 | 2,262 | 1,438 | -0,975 |

Obviamente, só um estudo mais minucioso poderia agora dar conta das relações e dos valores semânticos realmente expressos. A estatística não é uma hermenêutica, nem pretende revelar o significado escondido dos textos. Apenas mostra e define, sem descrever, o grau de pertinência de cada elemento. A interpretação fica a cargo do leitor. Ora, como não há leitor supremo, um texto não tem necessariamente um sentido único ou verdadeiro. Tem uma pluralidade de sentidos, ordenados segundo regras e leis universais, que a estatística comete a indiscrição de tornar um pouco mais visíveis.

A temática do conto é desenhada pelos elementos que constituem o seu vocabulário preferencial: *quatro* (5,261); *als* (3,921); *pobres* (3,921); *todo* (3,814); *denheiro* (3,507); *pobre* (3,507); *bintenes* (3,281); *cielo* (3,281); *diabo* (3,281); *fantasma* (3,281); *quanto* (3,281); *San Pedro* (3,281); *todos* (3,281), etc.

Estes vocábulos sublinham perfeitamente a temática e a situação dramática do herói: de pobre passa a rico, de rico a pobre, ajudando a todos sem com isso ganhar a sua própria salvação. A forma com mais peso lexical é o numeral *quatro*: quatro pães e quatro vinténs foi tudo quanto ganhou. Quatro é a simbologia do todo. Mas não um todo tangível e palpável mas imaterial.¹⁷ Naturalmente que este é também um símbolo da criação —os quatro cantos do Mundo— e ao mesmo tempo da totalidade de tudo o que é eterno. Nesta totalidade encontramos forçosamente Deus e o Diabo, o Céu e o Inferno.

¹⁶ Ver W. Meyer-Lübke, *Grammaire des langues romanes*, vol. III Paris, H. Welter Editeur, 1900, pp. 506-507.

¹⁷ Ver Jean Chevalier (dir.), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1969.

Os mitos clássicos e judeo-cristãos encontram-se na base de muitos contos da literatura oral mirandesa. Mas o Paraíso e o Inferno não parecem ser os lugares de recompensa e de castigo. Efectivamente, Juan Suldado entra no paraíso porque se impõe, e não porque é aceite. Logo, a ideia de justiça, pelo menos tal qual é apresentada pela mitologia cristã, é aqui denegada.

Por outro lado, Deus e o Diabo situam-se a um nível idêntico, sem que, no entanto, se possa afirmar que haja uma contestação aberta dos princípios do cristianismo. As personagens, retiradas do universo cristão, são, pelo menos em aparência, respeitadas, e o conto guarda uma grande distância em relação a elas.

A imensa floresta de divindades antigas foi dando lugar aos novos deuses que ocuparam o mesmo espaço e cresceram no mesmo terreno. Talvez por isso possamos também dizer que as suas raízes nunca secaram verdadeiramente. Os deuses pretensamente expulsos continuam vivos nas alegorias dos contos. Algumas vezes, eles são mesmo capazes de se colocar ao serviço do mundo moderno, mecanizado e sem tempo para produzir o supérfluo essencial de fantasia. A tradição de contar não só se foi transformando, como nos faltam sobretudo elementos mais concretos para podermos concluir sobre o verdadeiro lugar que os contos ocuparam nesta comunidade.

Voltando ao nosso conto, note-se o lugar privilegiado da forma *als* (contração da preposição *a* com o artigo definido masculino plural *ls*). O valor discursivo desta partícula, que precede sistemáticamente o substantivo *pobres* — *todo esso dei als pobres* — sublinha a importância central deste acto de Juan Suldado, o seu desprendimento e desprezo pelas coisas materiais. Aqui, também a densidade das diferentes formas do pronome indefinido *todo* (tudo) *todo* (3,814), *todos* (3,281), *tudo* (2,480) (forma portuguesa), reitera a importância destas acções do herói.

Contudo, Juan Suldado não vê reconhecidos os seus actos, sendo-lhe recusada a entrada no paraíso. Por isso, a sua história é exemplar, constituindo uma metáfora das injustiças da vida real. O conto soluciona a questão através das ajudas mágicas, algo que, bem entendido, está reservado para o universo do fantástico.

A interferência entre os dois mundos é algo que também não escapa ao vocabulário preferencial da narrativa: *denheiro* (3,507); *cielo* (3,281); *diabo* (3,281); *fantasma* (3,281); *San Pedro* (3,281); *miedo* (3,037); *missas* (3,037); *bornal* (2,773); etc. Entre os dois parecem não existir grandes muros. O conto proclama assim a universalidade e a ausência de fronteiras, convivendo paredes meias entre a realidade e o maravilhoso. Para tal, a contadora não hesita em situar as acções da narrativa em lugares concretos, ou em fazer apelo aos conhecimentos e à interacção do auditório:

Quedando pobre apareciu, you sei alhá, an **Sendin ou an Picuote** i pedindo ua pousada a ber se arranjaba alhi ua casa para morar i assi.

A descrição da entrada do Inferno aproxima-se da realidade — e da ingenuidade — mas também da verosimelhança.

Tenie un quarteiron — bós sabiedes l que era un quarteiron? —, daqueles posticos.

Também nos personagens do conto se mistura o panteão do cristianismo com o do paganismo: Nosso Senhor, São Pedro, o Diabo e os fantasmas. Nos ritos e princípios, convivem igualmente uns e outros: missa, céu, inferno, salvação, medo, bornal mágico, etc. Contudo, apesar da grande quantidade de elementos extraordinários, o conto está rodeado de uma grande base de realismo, embora nem tudo seja verosímil. Nele encontramos, ainda assim, um grande número de circunstâncias ambientais e culturais que terão gradualmente substituído outros elementos fantásticos. Não corresponderá este aspecto a um traço cultural característico, que recusa o sobrenatural, no sentido de inexplicável, e que prefere as leis naturais, conhecidas e inteligíveis?

Do ponto de vista semântico denuncia-se deste modo uma certa recusa do sobrenatural ou do inexplicável. Ou seja, apesar do ambiente maravilhoso, procura-se envolver a narrativa com a realidade, convertendo-a numa história de sabor realista, tal como se pode constatar nesta descrição da entrada do paraíso:

Atirou cun l chapéu pa dentro de la **preça de casa de l cielo**, alhi parou l chapéu i el sentou-se an riba.

A *preça de casa* corresponde, na casa tradicional mirandesa, ao espaço de entrada, geralmente antes da cozinha e da lareira, onde se costuma comer logo que chega o tempo mais

quente. Considerar que o paraíso tem um *preça de casa* é seguramente uma forma de o humanizar, de o tornar compreensível, dando-lhe uma forma e uma escala humanas.

Outro tema presente no conto, e devidamente destacado pelo vocabulário preferencial, é o tema do medo: *fantasma* (3,281); *miedo* (3,037); *arrepíaban-se* (2,148); *pantasma*¹⁸ (+1,754), etc. O conto tem a função de o sublimar. Esse é, talvez, um dos substractos religiosos mais antigos e profundos que se podem encontrar nestas narrativas: ajudar o homem a enfrentar as forças invisíveis que o rodeiam. Contudo, parece-me que o diabo e os fantasmas deste conto são demasiado “realistas” e estão demasiado próximos dos humanos para que possam ser encarados como uma forma de escárnio ou de sublimação para enfrentar esse sentimento.

Lembremos que por toda a Terra de Miranda as encruzilhadas dos caminhos rurais estão quase sempre assinalados por uma cruz. Algumas são erguidas com pedra, outras simplesmente gravadas nas rochas onde, “religiosamente”, as pessoas continuam a colocar flores. Esta é, sem dúvida, mais uma prova de que o cristianismo tentou exorcizar as antigas religiões, de carácter animista, a que chamou superstições. Nada mais natural que as cruzes permaneçam para esconder os medos que continuam a “sair” em muitos lugares dos termos. Aliás o Medo pode ele próprio ser entendido como uma personagem, a personificação de tudo o que é vago e desconhecido.¹⁹

— Cai-te que te liebe l diabo, mas you a aparar-se nun bou! Mas you como i bebo, mas ls mius cabelos arrepíaban-se, dezie el. Come i bebes, daba un beiso na cántara, mas os meus cabelos arrepíaban-se. L home staba antressudado i mais staba antre Pinto i Bal de Moro...

No nosso conto, Juan Suldado, o herói, afinal não é um sem medo. Ou seja, não é um herói sobre-humano, sendo naturalmente afectado pelo sentimento de temor perante as forças sobrenaturais. Por isso, as suas proezas apenas são conseguidas devido ao seu carácter imprudente e desprezado, mas também com as ajudas mágicas: *bornal* (+2,773) ; *chapéu* (+2,480). Simbolicamente, assim se afirma a abertura incondicional ao desconhecido, a negação das doutrinas e a afirmação do mundo precisamente em contraste com aquilo que não lhe pertence.²⁰

4.3 LA SERPIENTE ANGASGADA

Este conto relata a aventura de um caçador, confrontado com uma serpente que encontrou “engasgada” debaixo duma pedra. A cobra pediu-lhe para o retirar, algo que ele fez imediatamente. Vendo-se livre, a serpente disse-lhe que tinha de o comer pois estava com muita fome, porque já há sete anos que ali se encontrava. O caçador pediu-lhe então para o deixar “tomar três conselhos”, um com o burro, outro com cão e outro com a raposa. Os dois primeiros disseram-lhe que nada podiam fazer. Quando eram novos sim, mas agora, de velhos, já ninguém lhes dava importância. A raposa aceitou a ir com ele ver a serpente. Perguntou-lhe como estava antes. Ela foi-lhe mostrando, até se meter de novo debaixo da mesma pedra. Vencida a serpente, o caçador prometeu recompensar a raposa com dois cordeiros. Meteu-os num saco para lhos levar mas, ao passar por uma taverna, uns homens trocaram-lhos por dois cães. A raposa, ainda que desconfiada, recebeu o presente mas logo se viu obrigada a fugir, perseguida pelos cachorros.

Os protagonistas são o *caçador*, a *raposa* e a *serpente*. O homem e o réptil, confrontados nesta narrativa, são os opostos da criação. O primeiro é o ser mais perfeito. O segundo, frio, sem patas, nem pêlos, nem penas, rastejando sobre a terra, é o seu rival. Carrega, de forma simultânea e simbólica, a fascinação e o terror da vida. A raposa, sempre esperta e matreira, é aqui vilmente enganada pelos humanos.

Tal como no conto anterior, também aqui encontramos múltiplas aproximações com os mitos. A forma como a raposa consegue enganar a serpente, convencendo-a a meter-se debaixo da pedra em que se encontrava engasgada, lembra um dos trabalhos de Hércules: o de trazer os Pomos de Ouro de Hespérides. Segundo o mito, estes pomos, fonte da eterna juventude dos deuses, eram guardados pelas ninfas Hespérides e por uma serpente. Algumas fontes, que localizam o jardim abaixo das montanhas do Atlas, dizem que Hércules, depois de ter convencido o gigante Atlas a ir

¹⁸ Esta variante denuncia, em meu entender, a origem escrita do conto, derivada da pronúncia vulgar da grafia “phantasma”. A forma feminina é comum quando significa “pessoa disfarçada que sai de noite para assustar”.

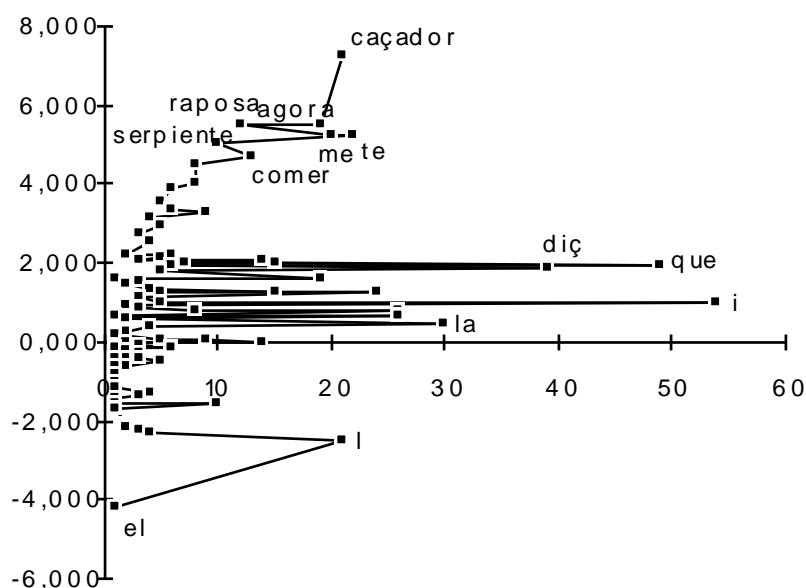
¹⁹ José Leite de Vasconcelos recolheu e editou outra pequena narrativa, por ele intitulada *L Miedo*. Ver *Tradições populares de Portugal*, Porto, Clavel & Ca, 1882, p. 295.

²⁰ Cf. Antonio Rodríguez Almodóvar, *op. cit.*, p. 146.

buscar as maçãs, o convenceu de novo a retomar o seu lugar. Por isso o herói grego aparece representado ora com pele de leão, para simbolizar a sua força, ora com pele de raposa, simbolizando a sua astúcia.

Sete anos foi o período que a serpente passou debaixo da pedra. O número sete é também um número perfeito, inteiro e indivisível. Por isso é o símbolo da criação cíclica e da renovação. Sete longos anos: quase a eternidade do oito. Numa leitura psicanalítica, Marc Girard considera que sete não indica somente a totalidade, mostrando também que um ciclo terminou mas que outro há-de vir. Nesta perspectiva, comporta também certa angústia e ansiedade, porque indica a passagem de algo conhecido —e concluído— para o desconhecido.²¹ A questão que se coloca é, pois, a de saber o que se vai passar a seguir. Qual será o próximo ciclo? A ela o conto responde com o regresso à ordem através do castigo dos maus e da recompensa dos bons.

Embora possamos dizer que este conto ilustra e tem por base o provérbio popular *por bien fazer, mal haber* (“por bem fazer mal haver”),²² com que termina a narrativa, o que o vocabulário preferencial nos mostra, para além do peso dos protagonistas, é a importância temática e discursiva das partículas *agora*, *me* e *te*. Vejamos o respectivo gráfico.



O advérbio de tempo é um elemento circunstanciador, que depois se converte em operador argumentativo e discursivo. O início do conto assim o confirma:

— Agora stás ende serpiente?

Na função de operador, este elemento assume, em algumas circunstâncias, um valor adversativo, porque vai introduzir uma informação contrária ao que estava dito. Lógica e temporalmente oferece um contraste com a afirmação anterior:

Anton tu jureste i agora hás-de me comer?!

Neste contexto, o advérbio deve ser entendido juntamente com o verbo: *comer* (+4,67); *comie* (+3,88). A sua etimologia (*hac+hora* > *agora*), explicita de certa forma a sua função espacial e temporal. A expressão *i agora* prepara o ouvinte para um desfecho inesperado e destaca a incredulidade do caçador face à promessa não cumprida pela serpente.

O advérbio orienta o discurso para uma sequência contrária e marca um ponto de ruptura ou mudança na ordem dos acontecimentos. São introduzidos, a partir desse momento, elementos opositivos aos anteriores, quer eles se situem dentro quer fora do espaço da narrativa:

²¹ Marc Girard, *Les contes de Grimm — Lecture psychanalytique*, Paris, Imago, 1999, p. 46.

²² Este é, aliás, o título dado à versão recolhida por José Leite de Vasconcelos, *Contos populares e lendas*, coordenação de Alda da Silva Soromenho e Paulo Caratão Soromenho, vol. I, Coimbra, *Acta Universitatis Conimbrigensis*, n.º 67, p. 79. Agradeço a Fernanda Frazão o envio, por *email*, do texto desta recolha.

— Agora, quei?! Agora atirórun comigo para este balhe, solo stan a spera que you muorra, portanto nun sei l cunseilho que te hei-de dar?!

— Agora yá nien caço nien fago nada, que quieres que you te diga?

O clima de suspense está assim presente nesta parte do conto e vai acompanhá-lo até quase ao final, pelo menos até que esteja resolvida a questão do caçador com a serpente.

— Mete-te agora, mete-te agora! I anton cumo stabas serpiente, cumpon-te, cumpon-te, cumo stabas?

A densidade da formas oblíquas do pronome pessoal *me / te* corrobora e realça a temática central: a relação entre os dois protagonistas.

Tomara quien me sacasse i nun hai quien me saque. Tu podies-me sacar, caçador, que yá siete anhos que nun como?

I diç assi, diç:

— Ah, nun te saco porque me puodes comer!

Diç:

— Saca-me caçador, que you nun te como.

Relativamente ao vocabulário de base, note-se a grande intensidade das partículas *diç* e *que*. A forma *diç*, introdutora do discurso directo, destaca o valor desta forma de discurso, sendo também uma marca da oralidade (uma vez que é através dela que o contador introduz a voz dos personagens). Ao deixá-los falar, o contador fá-los emergir, dá-lhes uma vida. À maneira da cena teatral, representam-se assim os acontecimentos com a maior naturalidade possível.

— Agora stás ende serpiente?

Diç:

— Stou!

— Anton porquei stás ende?!

— Stou eiqui, olha, stou eiqui angasgada debaixo desta peinha! Tomara quien me sacasse i nun hai quien me saque. Tu podies-me sacar, caçador, que yá siete anhos que nun como?

I diç assi, diç:

— Ah, nun te saco porque me puodes comer!

Diç:

— Saca-me caçador, que you nun te como.

Quanto à partícula *que*, de uma forma genérica podemos afirmar que esta não é a forma de ligação preferida dos contos orais. No entanto, neste conto ela regista uma grande intensidade e uma densidade próxima dos valores preferenciais (+1,94). Uma vez mais se contradiz a ideia de que, nestas narrativas, a forma de ligação mais usual é a coordenação. Ou melhor, esta é realmente a mais utilizada, mas não tem nestes contos um valor significativo. O seu emprego lógico é sobretudo para introduzir orações completivas, o que significa que ela tem sobretudo um valor explicativo ou determinativo.

Do lado do vocabulário diferencial,²³ note-se o peso da partícula *el* (-4,151), correspondente à forma masculina do singular do pronome pessoal, assim como do artigo definido singular *l* (-2,529), cujos valores marcam uma rejeição discursiva intencional.

O valor semântico do artigo, marca por excelência de um discurso de reconhecimento entre interlocutores, assinala que na composição deste texto escasseiam os substantivos e predominam os verbos e outras formas não precedidas de artigo (*agora, me, te, à, comie*, etc.). Esboça-se assim um discurso de tipo impressionista, em que o défice dos nomes contribui para a criação de um ambiente centrado na acção, um discurso incerto, abstracto e, *a contrario*, reforçando a importância dos nomes referidos (*caçador, raposa, serpiente, cunseilho, peinha*). O mesmo poderíamos dizer das forma *tu* (+2,02) e *you* (+1,593), lembrando que estamos perante uma narrativa de primeira e segunda pessoa, ou seja, um “conto com animais”,²⁴ cuja estrutura narrativa, tal os “contos de animais”, se baseia num princípio antinómico.

Não poderíamos terminar esta breve análise do conto sem uma referência aos outros animais: o *burro* (+3,54) e o *perro* (+2,55), conselheiros —*cunseilho* (+4,80)— do homem ameaçado pela serpente. Velhos e abandonados, ambos se mostram impotentes e incapazes de

²³ Constituído pelos vocábulos cujo peso é igual ou inferior a 1,96.

²⁴ Ou seja, aquelas narrativas em que as personagens são os animais, mas os verdadeiros protagonistas são os humanos. Ver Marie-Louise Ténèze, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outremer*, vol. III, Paris, Maisonneuve-Larose, 1976, p. 46.

ajudar o caçador. Ora, nesta região, o papel dos mais velhos enquanto conselheiros, é normalmente aceite e reconhecido. Então como entender as respostas do burro e do cão? Serão elas vestígios de antigas tradições de eliminação dos velhos? Em Paradela, uma aldeia da Terra de Miranda, existe um lugar chamada *Cotorríco*, que constitui um imponente despenhadeiro sobre o Douro, onde, segundo a lenda local, se atiravam os velhos. Assim, não podemos deixar de associar o papel destes animais-máscara com o tema do abandono e da eutanásia.²⁵ No entanto, só uma pesquisa mais vasta poderia dar conta da extensão deste tema nos contos e noutras formas de expressão da literatura oral mirandesa.

4.4 LA TORRE DE LA BABILÓNIA

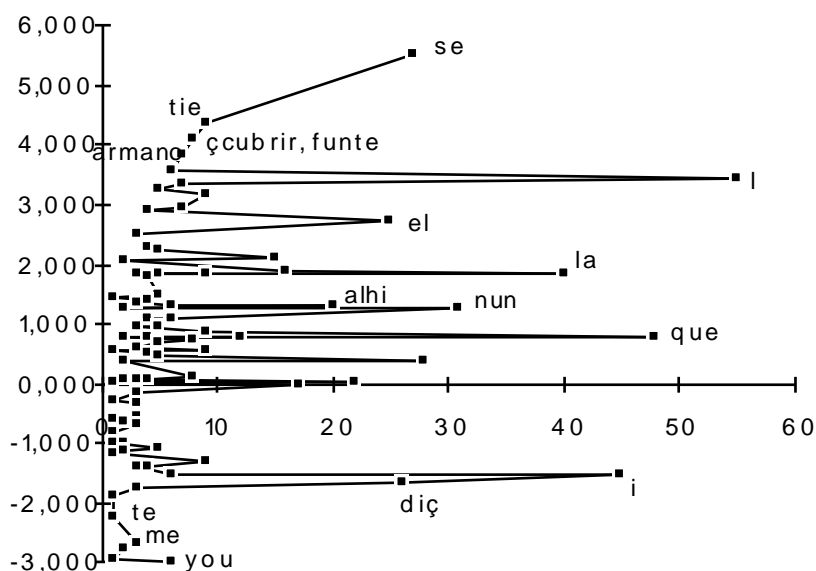
Este conto relata-nos as aventuras de dois irmãos que foram pelo mundo. Planearam encontrar-se cerca duma fonte, sabendo que se a água estivesse clara ambos estariam vivos, se estivesse turva algo teria ocorrido. Um deles foi ter a uma casa chamada La Torre de la Babilónia. Aí encontrou uma mulher que lhe disse que não podia entrar sem formar uma luta com ela. Apesar de o moço ter um leão que o ajudava foi dominado, pois os cabelos dela transformaram-se em ferros.

Dois anos depois o irmão voltou à fonte, encontrando a água turva. Decidiu procurar o irmão e foi ter à Torre, onde encontrou a mesma mulher. Na luta, ele conseguiu vencê-la porque tinha deixado o leão solto, e assim não foi dominado pelos cabelos de ferro. O irmão, que dormia debaixo da pedra, foi solto com mais duas princesas que aí se encontravam. Mas a bruxa lançou-lhes terríveis feitiços:

- Ao pé dum laranjal passareis e uma laranja comereis, com ela rebentareis;
- Ao pé duma fonte passareis, água bebereis e com ela rebentareis;
- No dia em que te casares há-de sair uma bicha de sete cabeças que te há-de devorar;
- Quem isto descobrir em pedra mármore se há-de tornar.

Apesar da fome e da sede, chegaram ao palácio do rei, que lhes deu as filhas em casamento. Ele não queria casar-se mas, perante a insistência da princesa, casou. De noite apareceu a bicha de sete cabeças. Ele enfrentou-a com uns facalhões, ensanguentando a princesa, que pensou que o marido a queria matar. Ele, ao contar a verdade, foi-se transformando em pedra. Porém, lavando-o com o sangue da bicha conseguiu-se que ele voltasse à forma humana.

A estatística deste conto mostra-nos que a forma com mais peso discursivo é a partícula *se* (+5,52). Apreciemos também a respectiva ecografia lexical.



O valor desta forma enquanto nexos sintáctico é sobretudo de partícula pronominal, mas aparece também como conjunção condicional:

- Tenemos que mos ancuntrar eiqui nesta funte, diç, se esta auga stubir turba un de nós ye muorto ou algo se passou, se stubir clara stamos dambos bibos.

²⁵ Sobre este assunto veja-se François Delpéch, "L'élimination des vieillards: recherches sur quelques versions ibérique", in *Littérature orale traditionnelle populaire*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1987, pp. 433-490.

— You nun puodo çcubrir, porque se çcubrir you desapareço!

Mas naide se acreditaba nel. Naide se acreditaba até que tubo que çcubrir. Alhá se tubo que çcubrir.

A condição, aliada ao verbo *çcubrir* (+4,16) (descobrir), configura-se assim como o tema central deste conto. O conhecimento e a ciência, ou a sua interdição, tal como se deixa entender através da frase condicional, representam todos os perigos e interditos. A água e o sangue, símbolos ambivalentes, sulcam a narrativa de um ambiente misterioso onde se cruzam o esoterismo e a transparência, assim como a vida e a morte.

O ambiente mágico da narrativa afecta naturalmente todos os personagens: uns retirados do mundo fantástico, outros, mais humanos, mas também sujeitos aos desígnios e arbítrios desse universo.

O gráfico mostra, em primeiro lugar, a importância da *tie* (+4,37), depois também identificada com a *bruxa* (+2,06). Tal como a serpente, chamada *bicha* (+2,90), a narradora nem sempre a trata de “bruxa” porque se trata de nomes típicos dos tabus que não se querem nomear por medo que eles apareçam. A bicha é a serpente. Esta, de sete cabeças, tal como a besta do Apocalipse, não pode deixar de nos lembrar outro mito: a Hidra de Lerna, monstro que, segundo a tradição, foi dominada por Hércules.

Contudo, ao contrário do herói grego, morto pelo manto impregnado de sangue que a sua mulher Dejanira involuntariamente lhe deu pensando ser um filtro do amor, o sangue deste monstro revela todas as suas capacidades vitais. Tal como o líquido recolhido no Graal, ou ainda aquele que cai da ferida de Urano, fecundando Gaia, a Terra e fazendo nascer as Ninfas e as divindades das árvores, este dá a vida ao herói, entretanto transformado em pedra por ter revelado a verdade.

Secundando a temática da descoberta, o gráfico destaca também a densidade e o valor intensivo do artigo definido *l* (+3,46), marca por excelência de um discurso de reconhecimento:

Pronto. L rapaç yá se çcuidou, yá se bulbírun aqueilhes pelos an fierro, l rapaç yá nun se zambrulhou deilha. Eilha alhá l metiu, alhá debaixo dua lonja. Alhá quedou.

Buono, l armano andube, andube, andube, andube i bieno a tener a la tal funte. Yá dous anhos. Chegou a la funte, staba la funte de l’auga turba.

A função normalmente atribuída ao artigo definido é a de assinalar se o substantivo foi ou não referido na comunicação. Contudo, para além deste valor genérico, neste conto ele tem sobretudo a função de designar “concretamente” o rapaz e o seu irmão. Ou seja, aquele rapaz e não outro, aquele irmão e não outro qualquer que possa pertencer à mesma categoria. Reforça-se assim a importância destes protagonistas, prendendo à atenção dos ouvintes cada vez que os mesmos são referidos no discurso.

As formas com mais peso negativo, revelando uma rejeição discursiva intencional, são o pronome pessoal *you* (-2,98), as partículas *agora* (-2,93), *me* (-2,75), *te* (-2,26). A violência destas rejeições, mostra-nos que esta é uma narrativa de terceira pessoa, que podemos colocar nos antípodas da narrativa anterior.

Em forma de conclusão, podemos dizer que a ecografia lexical deste conto é bem reveladora do seu alto grau de elaboração discursiva. A densidade e intensidade do espaço temático denunciam justamente a variedade dos elementos constitutivos da narrativa, mostrando que a estrutura da história não é linear mas está repleta de peripécias com avanços e recuos.

5. CONCLUSÕES

A estatística é um meio de ajuda à interpretação: fornece as leis, as regras e os cálculos que permitem a medição e a descrição das características dos vocabulários, a identificação da natureza dos elementos que os compõem, desvelando assim as suas relações. Enquanto ferramenta de análise e de síntese, possibilita a passagem do âmbito material do vocabulário para o domínio conceptual. A representação gráfica, consubstanciada na ecografia lexical, torna possível aceder à imagem do discurso, às ligações e conexões dos elementos lexicais, segundo as afinidades estatístico-discursivas que os unem. Assim, para lá das superfícies narrativas, de carácter variável e inconstante, descobrem-se as temáticas do conto que se desenham nas estruturas profundas e na construção abstracta do número. Neste estado da pesquisa, não podemos enumerar as razões profundas destes factos. No entanto, parece-nos claro que eles não podem ser exclusivamente de ordem quantitativa.

Um exemplo de como a estatística mostra, de forma clara e precisa, o peso de cada item e o seu valor discursivo em cada texto pode ser dado pelo estudo da coordenação. De uma forma geral, podemos dizer que ela é a forma mais utilizada nas ligações sintácticas nestes contos. No entanto, apesar da intensidade, o seu peso estatístico situa-se sempre à volta da média. Portanto, o seu valor discursivo não é significativo. Vejamos as suas ocorrências e o seu peso em cada um dos textos.

| Vocáb. | Total | T1 <i>La serpiente angasgada</i> | T2 <i>Juan Suldado</i> | T3 <i>La torre de Babilónia</i> |
|----------|-------|-------------------------------------|---------------------------|------------------------------------|
| <i>i</i> | 169 | 70 | 54 | 45 |
| Peso | 0,008 | 0,536 | 0,993 | -1,521 |

Como se pode constatar, em nenhuma das narrativas se atinge qualquer valor preferencial ou diferencial. No entanto, apesar dos resultados à volta da média, podemos verificar que em T3 se regista o valor negativo mais elevado. Tal dado revela que estamos perante um discurso mais assindético do que nas restantes narrativas (em que há uma menor associação entre elementos importantes). A conjunção é substituída por outros nexos ou formas, pela simples entoação, pelo ritmo ou pelos gestos que acompanham a fala.

Fúrun andando, fui andando, fui andando, fúrun andando i fúrun andando i fúrun a tener a ua casa que le chamában la Torre de la Babilónia.

Em termos semânticos, vimos que estes contos estão recheados de personagens, episódios e acções onde predomina um ambiente fantástico: bruxas, bichas de sete cabeças, leões como animais de companhia, chapéus mágicos, serpentes que falam, simples plebeus que se casam com princesas certamente belas e potencialmente ricas, diabos humanizados que se deixam enganar pelos humanos. Note-se ainda, a propósito da substituição de elementos fantásticos por outros mais verosímeis, a incorporação de símbolos da religião cristã: Cristo, São Pedro, Deus, o Inferno, o Paraíso, etc.

Repare-se, por outro lado, que nunca os contadores sentem a necessidade de explicar os factos fantásticos. E isto por uma razão muito simples: não conhecem a resposta. Mas também é verdade que o auditório não ousaria interromper a narração para exigir essas explicações. Todos se comprazem nestas histórias irreais de um mundo fantástico. Efectivamente, os contos situam-se quase sempre num tempo e num espaço míticos, que correspondem ao domínio do sonho e da imaginação. São um convite à viagem para o país imaginário onde repousam as memórias do grupo, os ensinamentos sobre os seus usos e costumes, sobre a sua forma de pensar e de falar, ou seja, sobre a sua identidade. O ambiente maravilhoso que paira nestas narrativas vive lado a lado com a realidade. Uma simbiose que contribui para fazer dos contos o lugar onde se plasmam o transcendente e o sobrenatural, assim como as vivências quotidianas, os modos de vida, de ser e de sentir daqueles que os conservam, os ouvem e os transmitem.

E como reagirão os ouvintes perante as dificuldades, as peripécias, os perigos por que passam os heróis? Mostrarão medo? Ou guardarão a íntima certeza de que, no final, tudo terminará de forma feliz?

A extraordinária distância semântica entre os contos e a vida quotidiana do povo não o impede de continuar a tradição oral, mesmo sabendo que não encerram nenhuma verdade objectiva nem pragmaticamente útil. Esta é justamente a melhor prova de que tais narrativas contêm mensagens de carácter bem distinto: o sentimento de liberdade e de justiça como objectivo último do homem e, na falta deles, a abertura ao desconhecido. Nunca ao sobrenatural no sentido religioso.

Os contos da literatura oral mirandesa têm seguramente também uma função lúdica. Mas, para além disso, eles são o suporte de uma língua, de uma realidade cultural, o registo de costumes, o ponto de convergência entre o passado e o presente, a memória de um povo que os transmite, os transforma e os perpetua. Ora, tal como o homem faz o conto, também este se lhe impõe com as suas características, os seus códigos, a sua identidade. Os contos alimentam-se de uma cultura de proximidade, ecológica e viva. Enriquecem-se com húmus local, fertilizam-se com o imaginário de cada um, que em troca lhes dá força e vitalidade. As narrativas orais resgatam assim o movimento profundo onde se sedimentam os mitos, os sortilégios, os mistérios que transcendem o real e trabalham no simbólico. Naturalmente que se trata de dados cuja natureza profunda não é unicamente de cariz estatístico, ou seja, constante e mensurável. É também de cariz mental,

reveladora de outro tipo de problemas que não cabem no âmbito deste artigo. Ainda assim, mostram-nos que os léxicos destes contos obedecem às mesmas leis de composição e que, por conseguinte, são parte de uma mesma identidade que é a língua e a cultura da Terra de Miranda.

RESUMO

Neste artigo, pretendo destacar a forma como o discurso dos contos da literatura oral obedece a regras e leis que podem ser medidas e verificadas. Para tal, analisarei três narrativas, em língua mirandesa, recolhidas na Terra de Miranda onde este idioma é falado. Em seguida, procederei à descrição da sua estrutura, assim como à trajectória e organização discursiva, que sobressai para além da aparente simplicidade e desorganização.

Na primeira parte, de carácter empírico, descreverei algumas particularidades desta região, reflectindo sobre o papel dos contos da literatura oral na construção da identidade mirandesa. Na segunda, de âmbito estatístico, será feita a análise dos dados lexicais, textuais e discursivos.

O método de trabalho baseia-se na estatística paramétrica. Esta análise é confrontada com os dados teóricos que acompanham, corroboram ou contestam, os dados estatísticos. O estudo completa-se com a apresentação dos textos e das ecografias lexicais de cada conto.

ABSTRACT

In this article I intend to underline the way discourse, in folktales, obeys rules and laws that can be measured and verified. To do this, I shall analyse three narratives, in Mirandese, collected in the Land of Miranda (North Eastern Portugal) where this dialect is spoken. I then proceeded to describe their structure, as well as the discursive organisation that prevails their surface simplicity and disorder.

Firstly I have outlined some particularities of this region and reflected on the role of folktales in the construction of Mirandese identity. Next I have undertaken an analysis of lexical textual and discursive data, based on a statistical survey of each of the three folktales.

My working method is based on parametric statistics. This analysis is confronted with theoretical data that confirm or confront the statistical data. This study is accompanied by a lexical ecography and a transcription of each folktale.

APÊNDICE

LA CUNTA DE JUAN SULDADO

Informante: Albertina Moreno (78 anos)

Lugar e data de recolha: Sendim, 28.12.2002

Línguas: Mirandês (sendinês) e português

Juan-Suldado stubo binte i quatro anhos a serbir al Rei. Todo quanto ganhou fúrun quatro pães i quatro binténs. Tudo isso dou als pobres. I adepus nun le deixórun sequiera antrar nien no cielo nien no einfierno. Porque el andubo na tropa i quando bieno de la tropa traie ls quatro panes i ls quatro bintenes, no camino saliu-le un pobre. I diç assi:

— Dá-me ua smola.

I diç-le el assi:

— Toma!Toma lá! Toma un pan. Stube a serbir binte i quatro anos o rei, tudo quanto ganhei foram quatro binténs ... quatro bintenes i quatro panes. Toma un.

Mais alantre, mais alantre, mais alantre, apareciu-le outra beç l mesmo pobre. Era Nosso-Senhor. I diç-le assi:

— Dá-me ua smola.

I diç el:

— Inda alhi atrás dei outra! I anton agora eiqui parece-me l mesmo pobre! Que carai quanto pobre hai eigual! Diç para San-Pedro.

Pronto dou-le outro pan.

Mais alantre tornou-le a salir. Diç:

— Nunca bi tanto pobre, armanos, dezie el.

Dou-le outro pan. Até que le dou ls quatro panes, quedou cun ls bintenes. An ne fin, Nosso Senhor anquanto nun le sacou ls quatro bintenes nun parou. Saliu outras quatro bezes, el i San-Pedro. I diç:

— Dá-me outra smola! Dá-me ua smola!

— Toma! Tudo quanto ganhei —diç— ganhei binte i quatro —*sempre dezia a mesma*— ganhei quatro pães i quatro bintenes, toma alhá un. Carai, que si que me apareces al que dei la smola inda agora! —dezie el.

Tornaba alantre até que le acabou cun ls bintenes i ls panes. Pronto, dou todo. I apuis tornou-le a salir i diç-le assi:

— Dá-me ua smola!

I diç assi el:

— Stube binte i quatro anhos a serbir al rei, tudo quanto ganhei dei als pobres, quatro bintenes i quatro panes, todo esso dei als pobres, agora nun tengo nada que dar.

I diç-le assi San-Pedro por trás:

— Pide la salbaçon. Juan, pide la salbaçon!

— You para que quiero esso para nada, diç el.

I bai anton, pronto, diç assi el, diç:

— Anton, se me dás l que you quiero, quiero que todo l que you beia cun ls mius uolhos que salte todo pa l miu bernal.

Nosso Senhor tubo que se lo dar. Dou-le anton aquel poder.

Un die passou por ua feira, biu chouriços assi you sei alhá, montes de cousas i el diç assi, tenie fame, i diç assi, diç:

— Ó chouriços de la mie alma binde todos i correi todos i saltai todos pa l miu bernal.

Ls chouriços ancomeçórun a saltar, a saltar, a saltar, a saltar i l home de la feira a apanhá-los, a apanhá-los, mas saltórun todos para el i apanhou-los el todos. Pa ls apanhar...

Buono, l home apuis quedou pobre.

Quedando pobre apareciu, you sei alhá, an Sendin ou an Picuote i pedindo ua pousada a ber se arranjabá alhi ua casa para morar i assi. L home cheno de fame, pobre sien denheiro i anton alhá diç assi un, diç:

— Ah, eiqui hai ua casa mui buona i ten alhá muito que comer, mas hai alhá un miedo, ten alhá muito bino que buber, stan las cubas chenas i ten muito chouriço i muito presunto. Mas naide alhá bai, ende por meia-nuite ben un miedo i nun deixa parar alhá naide.

I el diç assi, diç:

— You nun tengo miedo a naide! Diç:

— Stube binte-i-quatro anhos a serbir al rei, todo esso dei als pobres, para quanto you mais agora tener miedo i you nua casa dessas que haba que comer.

Sentou-se na cozinha, comiu daqueilhes chouriços, fartou-se daquel bino, puso-se meio catumba. Quando, nesto, pul meio de la noite alhá te ben l miedo. Começa anton ua alma de l outro mundo:

— You caio!

I anton meio antanrangando-se i el:

— Cai-te que te liebe l diabo, que you a aparar-se nun bou, dezie-le el.

Tornaba deili a outro rato:

— You caio!

— Cai-te que te liebe l diabo, mas you a aparar-se nun bou! Mas you como i bebo, mas ls mius cabelos arrepiában-se, dezie el. Come i bebes, daba un beiso na cántara, *mas os meus cabelos* arrepiában-se. L home staba antressudado i mais staba antre-Pinto-i-Bal-de-Moro i bai anton diç assi, diç:

— Cai-te que te lebe o diabo, pula chaminé abaixo. Quando al fin diç assi, diç:

— Cumo caio? Bou cair un braço primeiro i adepuis ua pierna.

— Nó, nó, nó, nun andes cun isso! Cai todo junto.

Diç:

— You cá como i bebo, mas dou un beiso na cántara, mas ls mius pelos arrepiában-se, dezie el.

Caiu, caiu anton la fantasma, la fantasma que nun tenie luç la casa, nun tenie nada, mas cun ls uolhos de la fantasma eiluminaba la casa toda. Bon, eiluminando la casa toda, l home alhá le dixo la stória de l denheiro que habie ganhado i esso... l que tenie ganhado tenie dado todo als pobres, i diç el assi, diç:

— Olha Juan, a ber se me puodes salbar, que you nien entro no cielo nien no einfierno. Eiqui neste sítio hai uas barras de ouro nuas panelas i alhi hai outras de prata, daquel lado hai outras de cobre. I já bés que quedas rico. Ye para dar als pobres mas inda queda muito para ti, para you poder antrar ne cielo, dixo la fantasma.

Diç-le el assi, meio caendo-se; meio antarangando-se diç-le assi, diç:

— Olha you que stube binte-i-quatro anhos a serbir al rei, todo esso dei als pobres l que you nun farei por ti, por esse denheiro todo!

Pronto, fui l home, diç-le la fantasma, diç:

— Pega nun picarete i scaba eiqui.

Diç:

— You scabar! Scaba tu.

Tubo que scabar la fantasma. A sacar las panelas que tenien l denheiro.

Diç:

La fantasma cun aquel suor i aquel sumblante, corrie-le l suor al para baixo a scabar que alhá le salírun uas panelas de ouro i apuis outras de prata i outras de cobre. I diç-le assi el assi, diç:

— Olha, Juan, estas de prata dás-las por missas... las de cobre dá-las de missas para mi i las de prata dás... debides todos als pobres... todo esto als pobres i l outro mandas-me dezir missas para mi l que dir de las missas mandas-me-las dezir i l ouro queda todo para ti. Diç: Tu serás que me dirás estas missas?

Diç:

— Olha you stube a serbir al rei para ganhar binte-i-quatro panes i quatro binténs, quanto you nun farei por ti por esse denheiro todo?

Pronto, alhá se fui la pantasma, diç:

— Bai-te i tira-te-me de lantre que you nien te puodo ber na mie frente.

La pantasma fui-se i l home quedou anton eili el solo outra beç a passar la borracheira. Pu la manhana bieno —dou todo aquel denheiro als pobres— i lougo fui a falar cun l cura para mandar dezir las missas que el habie dito (l que habie mandado debedir aquel denheiro i l outro para el).

Buono, anton alhá l home fiç esso. Quando al fin l home inda bibiu, inda bibiu apuis cun aquel denheiro. Adepus morriu. Morrendo, fui a bater al cielo. Nun le abrírun la puorta. Staba alhá San-Pedro cun las chabes i lougo le dixo:

— Eiqui nun tenes antrada Juan. You nun te dixes que pedisses la salbaçon?!

I diç assi, diç:

— Ah si! Stá bien.

Nesto agarra cul i bai a la casa de l diabo. L diabo, habie agarrado ua beç un diabo nua fieira i maçucou-lo, deixou-lo de todo, mandou-lo saltar pa l bornal, an saltando pa l bornal aí maçucou-lo cumo debie de ser, l diabo. Quando al fin, assomórun-se i diç:

— Quien ye?

Diç:

— Ye, ye... Juan-Suldado.

Tenie un quarteiron —bós sabiedes l que era un quarteiron?— , daqueilhes postiicos. Táque, lougo le fechou, un pequeinho.

Diç:

— Ye Juan-Suldado! Fechai las puortas todos!

Tenien muito miedo! Ala, fechórun las puortas todas, nun le deixórun antrar. Tornou-se al cielo. No Purcatório tamien nun le quejírun. Chegou-se al cielo i diç-le assi San-Pedro. Diç:

— Á Juan, tu yá sabes que nun tenes antrada eiqui home! Tu nun pediste la salbaçon, cumo quieres tu antrar?!

Diç:

— Ah, nun tengo antrada ende, anton entra pa l miu bornal.

Dou ua maçucadela buona a San-Pedro. Al fin tenie un chapéu i diç assi, diç:

— Onde l miu chapéu parar, alhi you me hei-de assentar.

Atirou cun l chapéu pa dentro de la preça-de-casa de l cielo, alhi parou l chapéu i el sentou-se an riba. San-Pedro yá nun le fizo mais nada porque senó maçucába-lo.

Apuis acabou eiqui la cunta.

LA SERPIENTE ANGASGADA

Informante: Albertina Moreno (78 anos)

Lugar e data de recolha: Sendim, 28.12.2002

Línguas: Mirandês (sendinês) e português

Era ua beç un caçador que andaba a caça i andando a caça, l home andubo, andubo, andubo, chegou an pie dua peinha, la peinha fazie assi ua cabanhuola, debaixo staba la serpiente angasgada i diç assi l caçador:

— Agora stás ende serpiente?

Diç:

— Stou!

— Anton porquei stás ende?!

— Stou eiqui, olha, stou eiqui angasgada debaixo desta peinha! Tomara quien me sacasse i nun hai quien me saque. Tu podies-me sacar, caçador, que yá siete anhos que nun como?

I diç assi, diç:

- Ah, nun te saco porque me puodes comer!
- Diç:
- Sacame caçador, que you nun te como.
- I adempus anton l caçador diç assi, diç:
- Inda te bou a sacar, se tu affianças tanto que nun me comes, inda te bou a sacar.
- Sacou-la.
- Diç assi, diç:
- Á caçador you si dixes que nun te comies, mas acho que si te bou a comer —pos yá siete anhos que nun comies—, agora nun sou capaz de aguantar. Tengo que te comer.
- I diç assi, diç:
- Ó, cumo ye que me hás-de comer?! Anton tu jureste i agora hás-de me comer?!
- Diç:
- Bon! Tengo que te comer!
- Diç:
- Olha, anton deixa-me ir a tomar três conselhos: un cun l burro, outro cun l perro i outro cun la raposa, a ber l que dízen.
- Buono, el alhá corriu, corriu, corriu, alhá passou alhi nuas eiras, habie alhi un burro i diç assi, diç:
- Á burro, you querie tomar un conselho cuntigo.
- Bó! I anton quei quieres?!
- Querie-te pedir un conselho, a ber...
- I diç assi:
- You yá sou mui bielho, you yá sou mui bielho i yá nun sou para te dar conselhos que yá solo stou eiqui a spera de la muorte, pacendo algo nestas eiras. You quando staba nuobo era un burro mui bun cargueiro: traie uas cargas buenas al miu patron, i dában-me buona raçon. Agora, quei?! Agora atirórun comigo para este balhe, solo stan a spera que you muorra, portanto nun sei l conselho que te hei-de dar?! Anton que era l conselho?
- Diç:
- Olha, ancuntrei la serpiente, andaba a caça i ancuntrei la serpiente angasgada nua peinha i agora dixome que nun me comies i agora diç-me que me querie comer. I agora sei alhá, tu que me dizes?
- You que quieres que te diga home! You cumo te cuntei, era un burro bien cargueiro, mas agora yá nun sou naide, tendrás que te deixar comer...
- Alhá fui l home a saber de l perro.
- Ancuntrou-lo, comendo nua burra, nuns uossos, muorta i diç assi, diç:
- Á perro, you querie tomar un conselho cuntigo.
- I you que quieres que conselho te dé? You nun sei que conselho te hei-de dar?
- Diç:
- Olha, ancuntrei, andaba a caça i ancuntrei la serpiente angasgada nua peinha i diç que nun me comies, agora diç que yá siete anhos que nun comies i agora que me quier comer i agora tu que me dizes?
- You que te hei-de dezir? Olha, you era un perro mui caçador i l patron tratába-me mui bien. Agora yá nien caço nien fago nada, que quieres que you te diga? Tenerás que te deixar comer...
- Alhá fui l home dezacaçoado de la vida, alhá fui a saber de la raposa. Chegou i diç assi, de longe, la raposa cun un pie alebantado i outro...
- Diç:
- Á raposa, ben acá, chega-te a mi que te quiero pedir un conselho.
- A mie?! A mie nun pedas conselhos!! I se te quieres chegar a mie atira cun esse canho furado, que senó nun te arrimas a mi.
- L home tubo que atirar cun la spingarda. Atirou cun la spingarda, alhá se arrimou anton a eilha. Diç:
- Cunta alhá caçador, cunta alhá!
- I diç assi, diç:
- Olha, andaba a caça i ancuntrei la serpiente angasgada nua peinha. Agora diç que nun me comies, agora diç que yá siete anhos que nun comies agora diç que me quier comer.
- I diç assi:
- I anton la serpiente stá mui longe?
- Não, stá un pouco, mas yá stá ende alantre.
- I diç assi:
- Bamos alhá caçador, sien ber nun crer! Sien ber nun crer!
- Ala, fúrun alhá la raposa i l caçador. Chegórun alhá i diç-le assi la raposa:
- Ai serpiente, anton si quieres comer l caçador?
- Pos you yá siete anhos que nun comi, tengo que l comer.
- I diç assi:
- I anton tu cumo stabas? Cumo stubiste tanto tiempo eiqui?!
- You staba angasgada, nun podie salir i agora l caçador sacou-me.
- I diç assi:
- I anto cumo stabas serpiente? Cumo stabas?
- Pos anton alebantai la fraga... la peinha, un cachico que apuis yá bos digo you cumo staba.
- I bai anton alebantán la peinha un pouco i metiu-se...

— Mete-te agora, mete-te agora! I anton cumo stabas serpiente, cumpon-te, cumpon-te, cumo stabas?
Diç:
— You staba assi!
— Ai stabas assi, pos assi quedas — diç-le la raposa.
I apuis diç-le assi al caçador:
— Á caçador, que ye que tu me bás a dar an troca de te librar de la muorte?
Diç:
— Dou-te dous cordeiros de ls melhores que tenga an ne ganado.
— Bamos a ber caçador, mal me cheira, nun sei!...
Alhá cousou...
Pa soutro die fui a lebar ls cordeiros nua saca. Mas l home —era longe— i lebába-los a las cuostas. Yá iba cansado i no camino habie ua taberna i l home çcansou na taberna. Na taberna tirórun-le ls cordeiros i metírun dous perros. Pronto, l home lebaba la saca atada, agarrou cun la saca i alhá biu la raposa de longe i diç assi, diç:
— Ai caçador!...
— Á raposa, yá te traio eiqui la merenda. Traio-te eiqui ls cordeiros, son buenos.
— Ai caçador, mal me cheira! Hum, mal me cheira caçador! Ai que mal me cheira caçador?!
— Nó, que son buenos.
— Á caçador, nun sei se nun me anganharás — eilha assi cun un pie alebantado i outro pousado.
I bai anton l caçador agarrou la saca i çpejou-la. Cunsante la çpejou ls perros çque bírun la raposa, á raposa da puta... Bai la raposa saltou a correr i diç assi:
— Ah paticas balei-me, por bien fazer mal haber!
I assi fui la cunta.

LA TORRE DE LA BABILÓNIA
Informante: Albertina Moreno (77 anos)
Lugar e data de recolha: Sendim, 10.09.2000
Línguas: Mirandês (sendinês), português

Era ua beç dous armanos que fúrun pu l mundo.
Tenemos que mos ancuntrar eiqui nesta funte, diç, se esta auga stubir turba un de nós ye muorto ou algo se passou, se stubir clara stamos dambos bibos.
Pronto, alhá seguírun cada un sou camino [mas esta yá nun sei quaije la metade]. Fúrun andando, fui andando, fui andando, fúrun andando i fúrun andando i fúrun a tener a ua casa que le chamában la Torre de la Babilónia, *quem lá bai nun torna*.
Buono, esse assi mais, mais assi mais atrasado, fui a bater a essa puorta de la Torre de la Babilónia. Era ua luzica que tenien alhá ne meio de l termo, de noite i diç assi, diç, batiu a la puorta i diç assi, eilhes tenien cada un sou perro i cada un sou cabalho i adepuis diç assi, diç, batiu a la puorta i diç assi:
— Entra.
I saliu-le ua tie, de noite, cun ua saia grande, alta. I diç-le assi, diç:
— Eiqui naide entra sien formar ua luita comigo.
I diç-le assi l rapaç.
I bai anton agarrórun-se... la tie yá le tenie ambecelhado, yá l tenie... i diç assi el:
— Abança miu lion!
I diç assi la tie:
— *Nun abançará não, que ls pelos de la mie cabeça an fierros se bulberan.*
Pronto. L rapaç yá se çcuidou, yá se bulbírun aqueilhes pelos an fierro, l rapaç yá nun se zambrulhou deilha. Eilha alhá l metiu, alhá debaixo dua lonja. Alhá quedou.
Buono, l armano andube, andube, andube, andube i bieno a tener a la tal funte. Yá dous anhos. Chegou a la funte, staba la funte de l'auga turba. Diç:
— Miu armano ye muorto!
El cuntinou por este camino, pos you tengo que ir a saber del. Fui-se andando, andando até que dou na tal casa. Batiu a la puorta i saliu-le la tie. Diç assi, diç:
— Querie prender l cabalho, nien sequiera tengo cun quei l prender!
Diç assi la tie:
— Toma alhá dous cabelos de l miu pelo i atai-lo cul.
El nun l atou, solo l anrodiou.

I bai diç assi, diç, tenie anton tamien l lion tamien l mandou prender mas el nun l prendiu, fizo que l prendiu mas nun l prendiu.

— Eiqui naide entra sien formar ua luita comigo!

I diç assi:

— Ah, bamos a eilha!

Agarrou-se i diç-le el assi, i diç-le el assi quando yá, el yá cansado, diç-le el:

— Abança miu lion!

I diç-le eilha assi:

— *Nun abançará não, que ls cabelos da minha cabeça an ferros se bulberan.*

I bai... se el nun l atou, l lion çfarrapou la tie até que tubo que se dar. Pronto. Diç-le el:

— Quiero que digas l que tenes eiqui debaixo desta piedra.

Staba l armano alhá. Çque biu l armano:

— Anton, tu yá tanto tiempo que stás eiqui?!

— Nun sei, nun sei, tengo stado dormido, nun sei l tiempo que stou eiqui.

— Yá dous anhos que eiqui stás. Lembras-te que mos apartemos a la funte i tal ... alhá le dixo l armano.

Alhá le lebou, alhá l armano l lebou para casa. I tenie alhá dues princesas. Mandou-las tamien tirar. Agarrórun cada un sou cabalho i traírun-las para casa.

L que staba alhá, l que staba alhá ancantado nun oubie nada, nun oubie la tie. Mas l que la tie le dezie porque le quedou cun la rábua a el que la çfarrapou toda. Dezie-le assi, diç:

— *Ao pé de un laranjal passarás i ua laranja comereis, cun ela arrebentareis* — dezie la tie.

I el oubie todo. Pu l camino benga a abançar cun l cabalho, dezie-le assi la rapaza, diç:

— Ai, you tengo tanta sede, ua laranja daqueilhas!...

Diç:

— Yá bamos chegando a ua tal funte i bebes auga alhá.

Correndo, correndo cun l cabalho. Chegórun a ua funte, diç:

— You querie buer auga!

Chegando a la funte que yá nun sei cumo se chamaba, nun me lembro, diç:

— Auga bubereis i cun eilha arrebentareis.

El, benga a correr para lantre dezie-le a la rapaza, diç:

— *A auga nun presta, stá toda turba*, dezie el.

Al fin correndo, correndo, correndo, correndo cun ls cabalhos até que chegórun a casa. A lebar las princesas al rei.

Chegórun culhas i pronto, l rei quedou todo cuntento, metiu-los para dentro, dou-le a comer i diç-le:

— Casareis-bos culhas? Yá que me las traistes a casa casareis-bos cada un cun sue.

L outro que staba alhá ancantado lougo se casórun, porque apuis la bruxa dixo-le:

— No die que te casares, ua bicha de siete cabeças te há-de salir que te há-de deborar! [El nun era bien assi mas...]

I al fin el nun se querie casar por causa desso. Al fin l armano casou-se, pronto... i l rei querie que se casásen dambos an ne mesmo die. I l outro diç:

— Não, you inda tengo tiempo!

Mas el nun çcubriu.

— I quien isto çcubrir an piedra mármore se há-de birar, dezie la bruxa.

Al fin, l home nun se casórun mas apuis la rapaza nun se calhaba, l pai nun se calhaba, l home tubo que se casar.

Alhá pa la meia-noite l home, l rapaç, alhá staba nun se dormie. Alhá le apareciu la bicha de siete cabeças. Fazie un bruído grande al antrar, bru, bru, bru ... parecia un abion. I el tenie anton uns spetos pa l spetar na cabeça. Mas se el, el nun se aguantou i el tenie alhá anton uns facalhones. Cunsante le atirou a la cabeça a la bicha cun l facalhon l sangue saltou.

La mulhier staba a dormir.

Saltou la rapaza, çpertou. Puso-se toda ansanguantada i el ansangrado.

Eilha quei propuoso, que la querie matar. Que la querie matar! Que yá staba assi, que la querie matar!

Buono, dixo-le al pai que nun l querie, que el que la querie matar, que l casamento staba derramado. I diç el assi:

— You nun puodo çcubrir, porque se çcubrir you desapareço!

Mas naide se acreditaba nel. Naide se acreditaba até que tubo que çcubrir. Alhá se tubo que çcubrir.

Ao pé dun laranjal passarás i ua laranja comerás i cun ela arrebentarás! Ao pé dua fonte passarás, auga bubereis i cun ela arrebentareis. L die que bos casardes [ua bai nun lado outra bai noutro], l die que bos casardes ua bicha de siete cabeças bos há-de salir que bos há-de deborar. I quien isto çcubrir an piedra mármore se há-de birar.

El fizo-se nua piedra, nun fincon. Cunsante cada cousa que iba dezindo, tapába-se até eiqui, apuis que dezie outra tapába-se até eiqui. Eilhas yá nun querien que cuntasse. Diç:

— Nó, nó, agora bou acabar de çcubrir, de cuntar todo.

Até que anton que la cuntou, quedou nun fincon feito. I adepuis l sangue de las siete cabeças serbiu pa l untar al para baixo pa l çcubrir outra beç. I quedou l home lougo outra beç.