



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Artes e Letras

O género da fábula na literatura de tradição oral angolana e portuguesa: o caso de Icolo e Bengo e Bragança

Salvador Bonifácio Domingos Tito

**Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Estudos Lusófonos
(2.º Ciclo de Estudos)**

**Orientadora: Professora Doutora Cristina Maria da Costa Vieira
Coorientador: Professor Doutor Petelo Ne Ntava Nguinamau Fidel**

Covilhã, UBI, 2018

O género da fábula na literatura de tradição oral angolana e portuguesa: o caso de Icolo e Bengo e Bragança

Salvador Bonifácio Domingos Tito

**Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Estudos Lusófonos
(2.º Ciclo de Estudos)**

**Orientadora: Professora Doutora Cristina Maria da Costa Vieira
Coorientador: Professor Doutor Petelo Ne Ntava Nguinamau Fidel**

Covilhã, UBI, 2018

Dedicatória

Aos meus pais, Bonifácio Constantino Tito, *in memoriam*, por me motivar a amar as letras; e Conceição António Caiado Domingos, por me ensinar a trabalhar arduamente;

À Kailany Tito, pelo terno e eterno afeto que nos une;

Ao Constantino, César, Ary, Fortunato, Kisoni e Masoxi, todos Tito;

Aos ilustres Mestres Manuel da Silva Domingos “Russo” e Narciso Benedito Homem, por me ajudarem e motivarem a ver o mundo com os olhos científicos.

Agradecimentos

A realização de um trabalho desta natureza só foi possível graças à aceitação da orientação por parte de pessoas competentes que se certificaram de que o proponente estaria apto para o realizar. Deste modo, aproveitei esta oportunidade para expressar o meu reconhecimento à Professora Doutora Cristina Maria da Costa Vieira, da Universidade da Beira Interior, e ao Professor Doutor Petelo Ne Ntava Nguinamau Fidel, da Universidade Agostinho Neto, pelo estímulo e acompanhamento dado durante a pesquisa e escrita desta dissertação de mestrado. Entretanto, foi o Professor Doutor Petelo Nguinamau quem primeiro despertou o meu interesse pela literatura. E a Professora Doutora Cristina Vieira acalentou a minha vontade de querer perceber a morfologia e a semiótica das narrativas da literatura oral, essencialmente da fábula de tradição oral, isto no âmbito das cadeiras de Culturas Lusófonas Africanas e Literaturas Orais e Marginais.

A todos os professores do 2.º Ciclo de Mestrado em Estudos Lusófonos da Faculdade de Artes e Letras, da Universidade da Beira Interior, pelo carisma e incentivo científico.

À Universidade de Trás os Montes e Alto Douro (UTAD), pela hospitalidade e atenção que os responsáveis me dedicaram. Particularmente, o Professor Doutor Alexandre Parafita, a quem devo especial gratidão, pelas palavras sábias a respeito da multiplicidade de olhares sobre os diversos textos do fenómeno literário de tradição oral e sobre a situação da oralidade em Bragança.

Ao Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT), pelas sugestões de materiais bibliográficos. Agradeço muito particularmente à Professora Doutora Ana Paiva Morais, Coordenadora Científica do instituto, pelo esclarecimento do processo transformacional e neutralização das fábulas na literatura oral portuguesa.

Ao Ministério do Ensino Superior, Ciência, Tecnologia e Inovação de Angola, pela oportunidade e aposta na minha formação.

Aos professores Doutores Alexandre Mavungo Chicuna, Teresa Silva e Silva, Fernando Moreira e Susana de Fátima Póvoa Fontes, pela atenção e encorajamento científico.

À professora Mestre Domingas Monteiro, por me ter convidado a me aproximar da literatura de tradição oral, particularmente as canções e os provérbios da literatura de tradição oral angolana.

À Leonor Erandi António Miguel, por todos os incontáveis gestos suaves e delicados de carinho, de amizade e de bondade. Coisas que, com certeza, já mais me esquecerei, pois ficarão eternamente guardadas na prateleira central da minha vida.

À Cláudia Cardoso, por colaborar na arquitetura da casa do saber e ao Fernando Miranda, seu esposo, pela sua grande alma.

À Otávia, pelo coração de mãe, agradeço-te profundamente, pelo carinho, amor e atenção demonstrada; e por fazer que o primeiro ano da minha estada em Portugal fosse menos pesaroso.

À família Amaral, pelo companheirismo, atenção e, acima de tudo, o espírito humanista

que lembrarei eternamente.

À Nadir Alves Cardoso (madrinha), Mbyavanga Emília, Kleidy Delgado Ramos e Dijinira Ramos, por serem em todos os momentos uma verdadeira fonte de afeto e o berço da verdadeira amizade.

Aos amigos e colegas que ao longo de todo o percurso académico foram uma força motivadora, particularmente, Jéssica Vanessa, Mariquinha Cafuquena, Angelina António, Raquel de Matos, Cristina de Matos, Diana Batista, Aleixo Jorge, Paulo Kasavela, Tito Anacleto, Gaspar António, Lurdes Ruana, Rafael Lando Lau, Lilian Neves, Ezequiel Bernardo, Nsimba José, Edgar Faria Mutunda, Eurico Belo, Kenneth Pires, Kinavwidi Ferreira, Gilson José, Aníbal de Carvalho, Jacinto Comuhela, Elsa Josina António, Maria Tona e Yolanda Viamonte.

Às bibliotecas que sempre colocaram à disposição os materiais que precisávamos, principalmente à Biblioteca Central da Universidade da Beira Interior (minha humilde casa); à Biblioteca Municipal da Covilhã, à Biblioteca Municipal de Vila Real, à Biblioteca da UTAD, à Biblioteca da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa e à Biblioteca Central da Universidade do Minho.

Enfim, a todos aqueles que estiveram comigo, de perto ou de longe, contribuindo para que essa pesquisa se concretizasse,

o meu muito obrigado!

Índice geral

Dedicatória.....	i
Agradecimentos	ii
Índice geral	iv
Índice de Tabelas	vii
Siglas e Abreviaturas	viii
Resumo	x
Abstract.....	xi
Résumé	xii
INTRODUÇÃO	1
1. Justificação da escolha do tema.....	1
2. Delimitação e breve apresentação do <i>corpus</i>	8
3. Objetivos.....	10
4. Metodologia	11
CAPÍTULO I - ASPETOS FUNDAMENTAIS SOBRE LITERATURA	16
1.1. Para uma indefinição de literatura	16
1.2. Da literatura à literariedade.....	22
1.3. Literatura de tradição oral.....	25
1.3.1. Oralidade e escrita	32
1.3.2. Natureza da oralidade	34
1.4. A questão dos géneros da literatura oral	36
CAPÍTULO II - MORFOLOGIA DA FÁBULA	40
2.1. Conceito de morfologia	40
2.2. A narrativa de tradição oral.....	41
2.3. Considerações gerais sobre a fábula.....	43
2.3.1. Estrutura da fábula.....	47
2.3.1.1. Narrador, contador de histórias, <i>doma</i> e <i>griot</i>	48
2.3.1.2. Personagem	50
2.3.1.3. Ação	53
2.3.1.4. Espaço.....	55
2.3.1.5. Tempo.....	56
2.3.1.6. Moralidade	57
CAPÍTULO III - ANÁLISE ESTRUTURAL COMPARATIVA DA FÁBULA DE TRADIÇÃO ORAL DE ICOLO E BENGÓ E DE BRAGANÇA	60
3.1. Considerações gerais	60
3.2. Semelhanças	61
3.2.1. Lógica das ações.....	62
3.2.1.1. Prólogo.....	62
3.2.1.2. Epílogo	67

3.2.2. Particularidades das personagens	79
3.2.3. Coordenadas cronotópicas	82
3.3. Análise sintática-categorial da fábula de tradição oral de Icolo e Bengo e de Bragança	85
3.4. Dissemelhanças	118
3.4.1. Lógica das ações	118
3.4.1.1. Prólogo	119
3.4.1.2. Epílogo	120
3.4.2. Particularidades das personagens	121
3.4.3. Coordenadas cronotópicas	122
CAPÍTULO IV - ANÁLISE SEMIÓTICA COMPARATIVA DA FÁBULA DE TRADIÇÃO ORAL DE ICOLO E BENGO E DE BRAGANÇA	124
4.1. Considerações gerais	124
4.2. Semelhanças	125
4.2.1. Interpretação semiótico-contextual da fábula de tradição oral de Icolo e Bengo e de Bragança.....	125
4.3. Dissimilitudes	135
4.3.1. Interpretação semiótico-contextual da fábula de tradição oral de Icolo e Bengo e de Bragança.....	135
CONCLUSÃO	138
BIBLIOGRAFIA	144
Ativa	144
Passiva	144
Geral	144
ANEXOS.....	152
1. Fábulas da literatura oral de Icolo e Bengo	153
1.1. “Kabulu, Nzamba ni Nguvu”	153
1.2. “Mukongo ni Imbwa”	154
1.3. “Kyenze, Mbaxi ni Yama yamukwa”	155
1.4. “Ibhaku ni Kyombo”	156
1.5. “Nzamba ni Kisondi”	157
1.6. “Dibengu ni Yama yamukwa”	157
1.7. “Nzamba ni Yama yamukwa”	159
1.8. “Hoji ni Suthe”	160
1.9. “Ngandu, Nyoka, Dibengu ni Njila”	162
1.10. “Dikolombolo ni Mukenge”.....	163
1.11. “Hima ni Kabulu”	164
1.12. “Dibulu ni Mbaxi”	167
2. Fábulas de tradição oral de Bragança	168
2.1. “A esperteza do esquilo”	168

2.2. “O lobo e a raposa gaiteira”	168
2.3. “Fica-te, janjuno”	170
2.4. “O gato e o galo”	171
2.5. “O lobo e o gavião”	171
2.6. “O lobo e a partilha do lameiro”	172
2.7. “O lobo e a cabaca”	172
2.8. “As orelhas do burro”	173
2.9. “A raposa e a uva”	174
2.10. “A penitência do lobo”	174
2.11. “A raposa e a saca merenda”	175
2.12. “A raposa em viagem para o porto”	175

Índice de Tabelas

Tabela 1: Fábulas de tradição oral angolana (Icolo e Bengo)	9
Tabela 2: Fábulas de tradição oral portuguesa (Bragança)	10
Tabela 3: Géneros da literatura de tradição oral portuguesa	38

Siglas e Abreviaturas

AA.VV.	Autores vários.
<i>apud</i>	Citado por.
col.	Coleção.
ed.	Edição.
org.	Organizadores.
rev.	Revisão.
s.v.	Verbetes.
s/d	Sem data.
s/l	Sem local.
trad.	Tradução.
USP	Universidade de São Paulo.
APLC	Associação Portuguesa de Literatura Comparada.
CLEPUL	Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.
IELT	Instituto de Estudos de Literatura e Tradição.
ELO	Estudos de Literatura Oral.

Encontramos nos textos da literatura oral tradicional os sinais de uma cultura construída ao longo de gerações, ao longo de séculos, onde o normativo tradicional, o ideal estético ou o senso comum chegam a surpreender-nos pela visão objetiva, por vezes prospetiva, que revelam da sociedade e do mundo.

*(Alexandre Parafita e Isaura N. Fernandes. *Provérbios e literatura popular*)*

Grande parte da literatura popular consegue pintar em poucas palavras o que a literatura culta mais não sabe do que amplificar e disfarçar.

*(George Sand apud Mouralis. *As contraliteraturas*)*

Resumo

O presente trabalho tem como tema o género da fábula na literatura de tradição oral angolana e portuguesa: o caso de Icolo e Bengo e Bragança. Os *corpora* para a elaboração desta pesquisa dissertativa foram recolhidos a partir de dois ensaios, primeiro sendo o *Estudo da fábula Ambundu* (para a fábula de tradição oral de Icolo e Bengo) e o segundo, *Património imaterial do Douro - narrações orais* (para a fábula de tradição oral de Bragança). No entanto, para que houvesse um maior aprofundamento na análise dissertativa do *corpus*, achou-se conveniente restringir este a doze fábulas de tradição oral para cada literatura, o que totalizou vinte e quatro fábulas.

O propósito fulcral deste estudo dissertativo foi cotejar as fábulas da literatura oral de Icolo e Bengo e de Bragança. Para que isso ocorresse, utilizou-se o método comparativo, limitando-se as teorias estrutural e semiótico-contextual, que facultou a realização do cotejo a nível estrutural e semiótico destas narrativas, destacando-se os aspetos semelhantes e dissemelhantes entre as fábulas de tradição oral de ambas as literaturas e contextualizando-as nas culturas de Icolo e Bengo e de Bragança.

A dissertação está estruturada em quatro capítulos. O primeiro e o segundo tratam dos aspetos teóricos. Nesta parte, tecem-se considerações sobre o conceito de literatura, a noção de literatura oral, a questão dos géneros desta literatura bem como a morfologia da fábula de tradição oral. O terceiro e o quarto capítulos tratam dos aspetos analíticos propriamente dito, aquele a nível estrutural, e este a nível semiótico, sempre numa base comparativista.

Do ponto de vista estrutural, analisa-se a forma como as fábulas de tradição oral de Icolo e Bengo e de Bragança são ordenadas segundo a lógica das ações, as particularidades das personagens, as coordenadas cronotópicas e a sintaxe categorial, segundo esquemas sequenciais e actanciais de Greimas. Já no domínio da semiótica da narrativa presta-se atenção à relação entre o texto e o contexto, analisando-se de forma criteriosa a macroestrutura, a referencialização e a intencionalidade, a fim de que se compreenda a estrutura significativa, mais ampla, subjacente à fábula de tradição oral das duas literaturas.

Acredita-se que os dados aqui analisados podem ser úteis para o desenvolvimento de mais estudos sobre as narrativas de tradição oral em Angola e em Portugal, e para uma maior valorização dessas fábulas.

Palavras-chave: Literatura oral; Fábula; Angola; Portugal; Icolo e Bengo; Bragança; Comparativismo.

Abstract

The present work has as theme the genre of the fable in Angolan and Portuguese oral tradition literature: the case of Icolo and Bengo and Bragança. The *corpora* for the elaboration of this dissertative research were collected from two essays, first the study of the *fable Ambundu* (for the Icolo and Bengo oral tradition fable) and the second, *Douro immaterial Heritage - oral narratives* (for the Bragança oral tradition fable). However, in order to deepen the analysis of the corpus, it was convenient to restrict the dissertation into twelve oral tradition fables for each literature, which totaled twenty-four fables.

The main purpose of this dissertation was to compare the Icolo and Bengo and Bragança oral literature fables. For that, it was used the comparative method, limiting itself to the structural and semiotic-contextual theory, which allowed the accomplishment of the structural and semiotic comparison of these narratives, highlighting the similar and dissimilar aspects between the oral tradition fables presentation of both literatures and contextualizing them in the cultures of Icolo and Bengo and Bragança.

The dissertation is structured in four chapters. The first and second deal with the theoretical aspects. In this part, we consider the concept of literature, the notion of oral literature, the question of the genders of this literature as well as the morphology of the oral tradition fable. The third and fourth chapters deal with the analytical aspects proper, that at the structural level, and this at the semiotic level, always on a comparative basis.

From a structural point of view, we analyze the way as the oral tradition fables of Icolo and Bengo and Bragança are ordered according to the logic of the actions, the particularities of the characters, the chronotopic coordinates and the categorical syntax, according to sequential and actantial schemes by Greimas. While in the field of narrative semiotics, it is paid attention in the relationship between the text and the context, with a careful analysis of macroplanning, referencing and intentionality, in order to understand the meaningful structure, broader, underlying the oral tradition fable of the two literatures.

It is believed that the data analyzed here may be useful for the development of further studies on narratives of oral tradition in Angola and Portugal, and for a greater appreciation of these fables.

Keywords: Oral literature; Fable; Angola; Portugal; Icolo and Bengo; Bragança; Comparativism.

Résumé

Le présent travail est intitulé *Le Genre de la Fable dans la Littérature de la Tradition Orale Angolaise et Portugaise: le cas d'Icolo et Bengo et de Bragança*. Les corpus pour l'élaboration de cette recherche de dissertation ont été rassemblés dans deux essais, le premier étant l'étude de la Fable Ambundu (pour la fable de la tradition orale d'Icolo et Bengo) et le second, Patrimoine Immatériel du Douro - Récits Oraux (pour la fable de tradition orale de Bragança). Cependant, afin d'approfondir l'analyse du corpus, il convenait de limiter cette analyse à douze fables de tradition orale pour chaque littérature, faisant un total de vingt-quatre fables.

L'objectif principal de cette dissertation était de comparer les fables de la littérature orale d'Icolo et Bengo et celle de Bragança. Pour cela, la méthode comparative a été utilisée, en limitant les théories structurelles et sémiotiques-contextuelles, ce qui a permis de réaliser la comparaison structurelle et sémiotique de ces récits, en soulignant les aspects similaires et dissemblables entre les fables de la tradition orale des deux littératures, prenant en compte le contexte des cultures d'Icolo et Bengo et de Bragança.

La dissertation est structurée en quatre chapitres. Le premier et le second traitent des aspects théoriques. Dans cette partie, nous examinons le concept de littérature, la notion de littérature orale, la question des genres de cette littérature ainsi que la morphologie de la fable de la tradition orale. Les troisième et quatrième chapitres traitent des aspects analytiques proprement dits, cela au niveau structurel, et ceci au niveau sémiotique, toujours sur une base comparative.

D'un point de vue structurel, nous analysons la manière dont les fables de tradition orale d'Icolo et Bengo et de Bragança sont classées selon la logique des actions, les particularités des personnages, les coordonnées chronotopiques et la syntaxe catégorique, selon des schémas séquentiels et actantiels. par Greimas. Par rapport au domaine de la sémiotique narrative, l'attention est portée sur la relation entre le texte et le contexte, avec une analyse minutieuse de la macroplanification, du référencement et de l'intentionnalité, afin de comprendre la structure sous-jacente significative et significative fable de la tradition orale des deux littératures.

On pense que les données analysées ici pourraient être utiles pour l'ouverture de nouvelles perspectives à l'égard des études sur les récits de tradition orale en Angola et au Portugal et pour une plus grande appréciation de ces fables.

Mots-clés: Littérature Orale; Fable; Angola; Portugal; Icolo et Bengo; Bragança; Comparativisme.

INTRODUÇÃO

“O desprezo e a desatenção em relação à literatura dita popular é muito mais do que um desprezo e uma desatenção de ordem literária: é o desprezo e a desatenção ao *homem popular*”.

(Arnaldo Saraiva, *Literatura Marginalizada*)

1. Justificação da escolha do tema

Falar sobre a fábula na literatura oral angolana e portuguesa significa, por um lado, entrar na margem da vasta literatura de tradição oral, e por outro lado, conhecer um conjunto de narrativas, normalmente curtas e em número imensurável, que aparecem normalmente na língua local de cada povo. Atendendo a essa realidade, as fábulas da literatura oral angolana aparecem nas línguas nacionais, tais como o Kimbundu, Umbundu, Kikongo, Cokwe, Nyaneka Humbi, e também em português (com as naturais interferências das línguas nacionais angolanas). Ao contrário, as fábulas da literatura oral portuguesa aparecem esmagadoramente em português, ainda que uma região circunscrita de Bragança conheça fábulas na língua mirandesa, conhecida apenas por um restrito número de falantes e em aldeias recônditas dessa região.

É indubitável que a fábula representa um dos géneros da literatura de tradição oral¹. Literatura que tem a sua essência na oralidade². Mantém a sua solidez passando de geração em geração, estando por este motivo confinada ao espaço da “tradição oral”; embora nos últimos tempos se verifique a exclusão da fábula do âmbito da narrativa de tradição oral, confinando-a nos contos, onde são designados como contos de animais. Denominação que até então nos parece imprecisa³. A literatura oral integra a memória intelectual do vulgo, e por isso espelha normalmente o *modus vivendi* social, ou seja, reflete o espírito da manifestação da cultura coletiva. Destarte, não é por acaso que ela é apontada como o ventre do povo⁴. Os irmãos Grimm diriam “*wolkgeist*” ‘a voz do povo’⁵. Entretanto, esta literatura, particularizando a fábula, desempenha um importante papel social, ou seja, tem um forte compromisso com a vida em grupo. A literatura oral é capaz de refletir leis e costumes, e pode facilmente descrever

¹ Vide Ana Paiva Morais. “Imagens, enganos e desenganos - A neutralização da fábula nas «fábulas tradicionais»” in *Máscaras, mistérios e segredos*. Lisboa: Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, Colibri, 2011, pp. 123.

² A oralidade remete para a utilização da voz humana. Vide Paul Zumthor. “Literaturas da voz”, in *Grande atlas das literaturas*. s/l: Página Editora, 2000, p.70.

³ Atualmente, conhecem-se diversas designações para classificar os contos de tradição oral, mas poucos são os esclarecimentos sobre a situação organolética destes contos. Entretanto, há que ter sentido crítico quanto aos critérios de classificação dos contos de tradição oral. Cf. Armando Moreno. *Biologia do conto*. Coimbra: Almedina, 1987, pp. 62-70. Acrescento nosso.

⁴ António Bárlolo Alves. “A estética discursiva nos contos da literatura oral mirandesa” in *Estudos de Literatura Oral* (ELO), n.º 9/10. Faro: Centro de Estudos Ataíde de Oliveira, 2003/2004, p. 7.

⁵ Irmãos Grimm. *Contos completos*, trad. Teresa Aica Barros. Lisboa: Temas e Debates, 2013.

os hábitos e os valores implícitos de qualquer grupo social. Eis a importância sociológica da fábula.

No domínio angolano e português, a literatura oral apresenta prismas diferentes. Em outras palavras, são vistas e tratadas de maneira díspares. Por exemplo, em Angola, nota-se cada vez mais uma despreocupação e até despreço pela literatura de tradição oral por parte de pesquisadores e académicos. Já no caso português, as academias tendem a prestar mais atenção a esta literatura, embora, em todo o caso, estes estudos ainda não levam a literatura oral a ser considerada como parte canónica da literatura portuguesa. Em Portugal, investe-se na pesquisa das literaturas de margem, são conhecidos institutos e centros especializados, e, até então, são conhecidas unidades curriculares dentro do ciclo universitário. Deste modo, fica claro, a valorização que a literatura oral granjeia no espaço português.

Em Portugal, a literatura oral ganhou uma maior projeção após o 25 de Abril de 1974: é derrubado o 'Estado Novo', abrindo-se espaço para a democracia⁶. Tudo indica que depois da ditadura haja um olhar mais atento à cultura popular em Portugal, pois, como se constata, foi apenas em 1975 que se introduziu na Universidade do Porto, pela primeira vez, uma unidade curricular de Literatura Marginal, orientada por Arnaldo Saraiva. Graças ao seu pioneirismo a literatura popular portuguesa ganhou uma maior elevação e aceitação, particularmente a literatura de cordel. Destacam-se ainda nomes como os de Teófilo Braga, Adolfo Coelho, Fernando Trancoso, Manuel da Veiga, Alexandre Parafita e muitos outros que fizeram e têm feito de tudo para a preservação e divulgação da literatura popular portuguesa. Apesar dos esforços que os pesquisadores têm feito para a preservação e estudo da literatura de tradição oral no espaço português, esta literatura vai aos poucos escasseando. A baixa densidade populacional faz com que haja poucos recetores, e a morte dos detentores da literatura popular portuguesa faz com que se perca cada vez mais o fio da memória. Por isso, é importante efetuarem-se recolhas e estudos sucessivos para que se resguarde este rico património intelectual do povo luso. Consequentemente, a mesma necessidade se aplica à realidade angolana

Não se pode negar que a fraca pujança ou o pouco interesse que se dá à 'literatura oral angolana'⁷, principalmente a nível social, se deve muito ao fator da colonização que este país viveu⁸. Enquanto durou o período colonial assistiu-se a uma grande desvalorização das línguas e das culturas autóctenas por parte do colonizador, porquanto se tencionava dizimar aquelas, incluindo a rica literatura de tradição oral, que veiculava oralmente entre o povo nas línguas

⁶ Cf. Boaventura de Sousa Santos *et alii*. *O pulsar da revolução: cronologia da revolução de 25 de Abril (1973-1976)*. Porto: Afrontamento, 1997, pp. 38-67.

⁷ A literatura oral angolana revela um carácter próprio, africano, oferecendo como traços evidentes os problemas de gestação, da magia, dos altos enigmas, da relação mortal-imortal, dos temas fabulísticos, dos monstros antropófagos, dos heroísmos e egoísmos humanos, faltas e tabus, individualizando-se por uma conceção própria dos temas, imagens e episódios, não obstante alguns ou vários elementos de convergência. Vide José Redinha, *apud* António Fonseca. *Contos de antologia (reflexões, contos e provérbios)*. Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 2008, pp. 44-45.

nacionais. Desta maneira, as línguas nativas de Angola bem como as literaturas produzidas nestas línguas, a oral, encontravam-se em perigo, pois eram colocadas à parte ou inferiorizadas, objetivando-se a sua dizimação. Almejava-se, porém, que a língua portuguesa preenchesse o vasto território angolano, e, com esta intenção, uma boa parte da literatura oral em Angola deixava de ser divulgada nas suas línguas originais, pois eram traduzidas e publicadas na língua do colonizador. Assim sendo, esta literatura perdia a sua verdadeira vitalidade, e com isto, aos poucos perdia-se a identidade angolana, porque, como se sabe, é nas línguas nacionais e na literatura oral que residem a verdadeira autenticidade e identidade do povo⁹. Consequentemente, muitos dos problemas que este país vive a nível social e cultural é resultado, até certo ponto, do percurso histórico colonial sofrido. Neste âmbito, no que toca à área cultural muita coisa se perdeu e outras vão se perdendo, como é o caso da literatura oral; e o mais preocupante é ver o perigo que muitas línguas nacionais enfrentam, não sendo tidas em conta. Por isso correm o risco de, provavelmente, desaparecerem com o tempo. Entretanto, é urgente que sejam tomadas medidas sérias para que se preservem tanto as línguas nacionais bem como a literatura oral, porque é nestas duas que assenta a originalidade do horizonte cultural angolano.

Tanto a língua como a literatura oral representam parte fundamental do património cultural do povo angolano¹⁰. E enquanto património pertence a um conjunto de bens de ordem cultural. Entretanto, muitos dos problemas a nível da literatura de tradição oral angolana, são em parte consequência da História.

Por outro lado, atualmente, é notável no círculo universitário a exclusão de unidades curriculares do domínio da literatura oral. Este alheamento pressupõe, explícita ou implicitamente, uma desvalorização do seu carácter literário, estético, e, acima de tudo, um preconceito social. Entretanto, deve ter-se em consideração que, tal como qualquer outra manifestação literária, a literatura de tradição oral também é dotada de literariedade, ou seja, de características próprias que a identificam enquanto literatura, e por isso as fábulas também merecem a nossa atenção e estudo. O desprezo sofrido por esta literatura é imerecido¹¹. Um dos possíveis motivos que leva a tal situação é o facto de os seus textos serem produtos da oralidade popular e permanecerem no anonimato. Ou, conforme afirmou de forma irónica Umberto Eco, estes textos orais são os “parentes pobres” da literatura¹². Mas isso é uma falsidade, porque os textos da literatura oral nada se distinguem a nível organizacional e retórico dos da literatura escrita. Ambos “possuem uma linguagem organizada e estética”,

⁹ Abiola Irele. “A literatura africana e a questão da língua”, in *A tradição oral*, trad. Ana Elisa Ribeiro, Fernanda Mourão e Sônia Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, s/d, p. 43.

¹⁰ Património é um vocábulo derivado do latim *patrimonium*. Enquanto noção de cultura é um conceito muito recente. Dá-se o nome de património cultural ao conjunto de bens de ordem cultural que constituem a riqueza de uma sociedade. Cf. Maria da Conceição Nogueira *et alli*. “Breves traços sobre o património arquitetónico da Covilhã” in *Cultura e identidade regional: (Re)encontros com a tradição e a memória*. Covilhã: CFAECC, 2002, p. 215.

¹¹ Chegamos a essa conclusão aferindo diversos círculos e processos de educação, bem como programas de ensino e aprendizagem das instituições académicas, atendendo à exaltação de valores morais que esta literatura proporciona.

¹² Arnaldo Saraiva. *Literatura Marginalizada*. Porto: Edição de Autor, 1975, p. 105.

conforme afirma Arnaldo Saraiva¹³. Deste modo, os textos orais possuem também um elevado valor estético, pedagógico, cultural e social, o que lhes permite perpetuar-se na vida das comunidades em que se criam e desenvolvem¹⁴.

Desconsiderar estas literaturas envolve mais do que desprezar a sua função literária e pedagógica, envolve menosprezar o *homem popular*¹⁵, pois é este o conhecedor e divulgador das mesmas. De facto, o homem popular é desconsiderado porque domina maioritariamente o código da oralidade, por ter a voz e a memória como elementos essenciais da sua atividade artística. E, porém, quando ele usa as múltiplas fórmulas da arte verbal, desempenha o papel de um verdadeiro agente cultural¹⁶. Só que é subalternizado porque não faz, frequentemente, o uso da escrita¹⁷. Desta maneira, é considerado como alguém “indouto” ou mesmo primitivo. Uma falácia, visto estar mais do que comprovado que “o oral não significa «popular», ou seja, de baixo valor, tal como escrito não significa «erudito»: foram necessárias várias gerações de observadores para que, finalmente, nos convencessem disso”¹⁸. Aliás, a capacidade de memória de um *homem popular*, dito iletrado, pode ser imensa. Um relato ouvido, uma vez gravado, como em uma matriz, pode, então, ser reproduzido intacto, da primeira à última palavra, quando a memória o solicitar; explica A. Hampaté Bâ¹⁹. Assim sendo, a tal marginalização da literatura oral é um erro, deve-se, no entanto, salvaguardar-se a sua riqueza, visto que é um valioso património.

Atendendo a esta necessidade, propomo-nos, aqui, a estudar o género da fábula na literatura de tradição oral angolana e portuguesa, mais concretamente o caso de Icolo e Bengo e de Bragança. As fábulas são analisadas de forma comparativa, atinente aos níveis estruturais e semióticos, e os resultados consequentes destas análises poderão servir de base para a caracterização e o esclarecimento das semelhanças e dissemelhanças da fábula de tradição oral de Icolo e Bengo e de Bragança.

Contudo, constitui um desafio estudar a literatura de tradição oral, quer estejamos em Angola quer em Portugal. Mas, sentimo-nos atraídos por este desafio. Notamos que esta literatura é de grande importância nas duas sociedades, principalmente nos âmbitos mais regionais. Em todo o caso, a fábula está a ganhar feição escrita, mas nunca se descarta o facto de que é necessário passar pela oralidade para a compreender. Entretanto, o que esteve na base da escolha deste tema? Deveu-se, pelo menos, a dois motivos.

O primeiro está relacionado com o facto de se observar a fraca legitimação que se tem dado às literaturas de tradição oral, quer no âmbito social quer no âmbito das academias.

¹³ Arnaldo Saraiva. *Literatura Marginalizada*, p. 105.

¹⁴ António Fonseca. *Contos de antologia (reflexões, contos e provérbios)*, p. 19.

¹⁵ Arnaldo Saraiva. *Literatura Marginalizada*, pp. 100-105.

¹⁶ Alexandre Parafita e Isaura N. Fernandes. *Os provérbios e a cultura popular*. Vila Nova de Gaia: Gailivro, 2007, p. 35.

¹⁷ Parece que se esquece a época em que as obras escritas começaram a afirmar-se plenamente. No entanto, pode afirmar-se que ‘a obra escrita é uma senhora relativamente jovem’. Vide, Marc Angenot (1889), *apud* Stéphane Santerres-Sarkany. *Teoria da literatura*, trad. Maria do Anjo Figueiredo. Mem-Martins: Publicações Europa-América, 1990, pp. 57-59.

¹⁸ Paul Zumthor. *Introdução a poesia oral*, p.71.

¹⁹ A. Hampaté Bâ. “A tradição viva” in *História Geral de África: Metodologia e pré-história de África*. Brasília: Europa-América, vol. I, 2.ª ed., 2010, p. 203.

Pareceu-nos que esta situação remete claramente para um preconceito literário que teima em continuar na contemporaneidade. Podemos designar literaturas contemporâneas àquelas que obedecem aos ritos modernos. A primeira recebe, normalmente, a designação “literatura baixa ou pobre”; já a segunda é tida como culta ou erudita. A literatura oral continua a ser considerada inferior em valor estético e utilitário relativamente à grande literatura, ainda que nos tempos modernos a valorização da literatura oral esteja a ser feita, a começar pelas antologias europeias no século XIX dos Irmãos Grimm, que recolheram contos populares na Alemanha. Mas antes deles, na França de Luís XIV, La Fontaine, adaptou as fábulas mais famosas ao gosto da corte. Já, no caso de África é difícil apontar os primeiros antólogos que se preocuparam em organizar as diversas manifestações da literatura oral. No entanto, a inferiorização da literatura oral deve-se também ao facto de a literatura erudita se valer de autonomia autoral, meios técnicos e estéticos consagrados por uma elite, sem escamotear a vantagem publicitária que esta usufrui. Acresce-se a isto a desvalorização de toda a cultura africana ocorrida durante a colonização portuguesa. É notório o desinteresse dado à fábula de tradição oral. Ela tem sido cada vez mais afastada daquilo que são os géneros da literatura oral no intuito de pertencer a categoria dos contos; especificamente os conhecidos contos de animais²⁰. Entretanto, não basta que se faça a recolha das narrativas de tradição oral. É necessário que se estude diligentemente a estrutura, a função e a semiótica destas narrativas, contribuindo de modo para o seu reconhecimento literário e cultural.

O segundo motivo para elaborarmos esta dissertação deve-se ao facto de notarmos que as fábulas da literatura angolana e portuguesa apresentam parecenças e disparidades. Tendo em conta, todavia, o enorme universo da fábula angolana e portuguesa, enquanto *corpora*, restringimos a análise comparativa às fábulas de uma região de Angola - Icolo e Bengo - e de outra região de Portugal - Bragança - com dimensão geográfica aproximada.

A literatura de tradição oral tem a capacidade de se modificar com o tempo, acompanhando o desenvolvimento social e cultural de cada povo. E por isso, assim como a língua, as narrativas de tradição oral, particularmente as fábulas, são dinâmicas, e tidas como o reflexo cultural de um produto puro. Pois, no âmbito da literatura oral, conforme afirma Bernard Muralis, processa-se uma “criação e uma recriação perpétua, por contaminação, transferência e invenção”²¹. Realmente, são transformações importantes da evolução literária de natureza oral. Problemas que não procuraremos aqui resolver²². Mas, é importante que se reconheça que tais evoluções não representam grandes remodelações na base estrutural das fábulas. Esta mutabilidade é uma das características que as narrativas orais encerram e, deste modo, conhecer a fábula envolve descortinar todas as realidades pelas quais vai passando. Embora se constate um reduzido número de estudos que se ocupem das atualizações sofridas

²⁰ Cf. Van Gennep, *apud* Luís da Câmara Cascudo. *Literatura oral no Brasil*, pp. 89-90.

²¹ Bernard Muralis. *As contra-Literaturas*, trad. António Filipe Marques e João David Correia. Coimbra: Almedina, 1982, p. 44.

²² Em todo caso, parece óbvio que todo o problema da literatura como sistema mutável, seja esta de carácter oral ou escrito, dependerá exclusivamente de estudos futuros para atestar de forma clara fenómenos recentes.

pelas narrativas orais, conhecendo bastante mais ostracização em Angola do que em Portugal, neste país o reconhecimento da tradição oral tem crescido consideravelmente no meio universitário.

São vários os fatores que, direta ou indiretamente, permitem a marginalização da literatura de tradição oral. Os textos orais não são incluídos no cânone. A instituição literária não leva em consideração o valor estético dos textos orais, subjuga-os, vendo-os com sentido depreciativo²³. Deste modo, academias, livrarias e editoras consideram os textos orais marginais, ou ainda, textos apócrifos. Segundo Arnaldo Saraiva, isso dever-se-á ao facto de circularem e serem produzidas pelo povo, isto é, tratar-se-á de uma rejeição elitista, e não fundamentada em critérios propriamente literários²⁴. Esta discriminação literária tende a considerar a literatura dita culta superior à oral, pelo facto de esta ser popular. Assim, a literatura escrita é consagrada e a oral é inferiorizada. Mas, não deveria existir tal preconceito no domínio literário, porque tanto textos orais como escritos, desde que com qualidade, deveriam gozar da mesma atenção. Afinal “literatura é literatura”.

Mas, em termos literários, qual é a diferença entre as narrativas de tradição oral e as ditas contemporâneas? Não estarão ambas dentro do circuito cuja etiqueta alude aos textos literários? Georg Steiner explica claramente que “oral ou escrita a literatura é linguagem”²⁵. Assim sendo, não se justificariam estas categorizações nem a discriminação da literatura oral. De facto, textos orais e escritos gozam do mesmo parâmetro organizacional: a literariedade (linguagem literária), a ficção e a estética; sem deixar de lado os aspetos ideológicos.

Levando em conta este facto, será que a literatura de tradição oral deve ser introduzida no campo canónico? De acordo com a definição formulada por Paul Lauter percebe-se que esta literatura devia ser incluída no âmbito canónico, porque possui relevância psico-pedagógica, socio-histórica e cultural²⁶. Todavia, tal não ocorre. Em conformidade com este facto, Carlos Reis nota:

é uma tendência que antes de tudo procura corroer o sentido negativo atribuído, nessa cultura ocidental canónica, aos autores, às obras e até às literaturas marginais. Ocupando um lugar por natureza precário e minoritário em relação ao centro dominado pelo cânone, esses autores e obras beneficiam agora de uma dinâmica de valorização que naturalmente solicita um posicionamento axiológico- literário maleável”²⁷.

²³ O termo cânone provém do grego *kanon* (‘regra’, ‘norma’). Segundo Paul Lauter cânone é “o conjunto de obras literárias, o elenco de textos filosóficos, políticos e religiosos significativos, os particulares relatos históricos a que geralmente se atribui peso cultural de uma sociedade”. Cf. Paul Lauter (1991), *apud* Carlos Reis. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 5.ª ed., 2015, p. 71. Para uma explicação mais vasta sobre a prática do cânone cf. Harold Bloom. *O cânone ocidental*, trad. Manuel Frias Martins. Lisboa: Temas e Debates, 3.ª ed., 2002.

²⁴ Arnaldo Saraiva. *Literatura marginalizada*, p. 103.

²⁵ George Steiner. *Gramáticas da criação*, trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d’Água, 2002, pp.178-179.

²⁶ Paul Lauter, *apud* Carlos Reis. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*, pp. 71-72.

²⁷ Carlos Reis. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*, p. 74.

A citação precedente prova a ignorância ou o sentido depreciativo atribuído à literatura de tradição oral na cultura ocidental e não só. Entretanto, os textos orais têm solicitado um posicionamento de valor diante da escrita, embora não se verifique ainda resultados satisfatórios. Eis uma das razões de estudar um género da literatura oral afincadamente, a fim de que o mesmo possa com o tempo conquistar uma melhor receptividade.

Em Angola, tal como em outros países africanos, a passagem da sociedade ágrafa para a escrita ditou o desprezo da literatura oral, sobretudo nos meios urbanos contemporâneos. Entretanto, a tentativa de privilegiar ou até ordenar hierarquicamente a literatura tem contribuído para que a literatura oral continue a ser cada vez mais desconsiderada do meio social e universitário sendo considerada subliteratura.

Mas, por quê interessar-se pela literatura oral, particularmente o género da fábula? Porque a fábula revela ter valor literário e desempenha uma elevada importância social. Deste modo, tudo o que for analisado e desenvolvido neste âmbito será de grande interesse, pois há poucos estudos nessa área, sobretudo uma dissertação comparativista da fábula angolana e portuguesa.

A prática de estudos comparativos no âmbito da literatura angolana ainda é incipiente. A nível universitário angolano, pelo que se verifica até agora, não há unidades curriculares com fins especificamente comparatistas. Assim sendo, apreciando este facto, torna-se difícil intentar a criação de centros ou mesmo institutos virados especificamente para este tipo de estudos. Nas academias universitárias angolanas são raras as pesquisas feitas no ramo da literatura comparada. Até ao momento da realização desta dissertação encontraram-se apenas dois estudos a nível da literatura comparada angolana. Trata-se de António Quino. *Duas faces da esperança: Agostinho Neto e António Nobre num estudo comparado*, (Ed. Letras, Luanda, 2014) e de Salvador Tito. *Do conto tradicional: (Missosso I de Óscar Ribas) ao conto moderno: (O homem que não tira o palito da boca de João Melo) - Estudo Comparativo*. (Luanda: Faculdade de Letras da Universidade Agostinho Neto, 2015). Dois livros apenas. A unidade curricular de Literatura Comparada começou a ser ministrada em Angola em 1962, aquando do surgimento dos Centros de Estudos Universitários, período em que se abriram novos horizontes para o ensino da literatura neste país. Não arriscamos em apontar taxativamente o ano em que se começou a ministrar esta cadeira em Portugal, mas tem-se a máxima certeza de que até princípio da década de 60 do século XX, a literatura comparada ainda não fazia parte do currículo escolar das instituições portuguesas²⁸.

Diferentemente de Angola, pelo que se constata, Portugal tem feito diversas pesquisas no ramo dos estudos comparatistas, realizados em boa parte (mas não só) em associações e centros que se ocupam exclusivamente destes estudos, como a Associação Portuguesa de Literatura Comparada (APLC), o Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL) e o Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT), todos sediados em Lisboa, o

²⁸ Vide Luís Kandjimbo. “A disciplinarização da literatura angolana história, cânones, discursos legitimadores e estatuto disciplinar” in *Revista de Estudos Literários: Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, coord. Pires Laranjeira. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2015, pp. 54-55.

penúltimo, o CLEPUL, encontra-se associado à Universidade de Lisboa, já o IELT está associado à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Não poderia ficar de parte o Centro de Estudos Ataíde Oliveira, que situa na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve. Foi criado em 1994 para desenvolver investigação na área da Literatura Oral. Desde 1995 que publica a revista anual *Estudos de Literatura Oral* (ELO). O CEO está associado ao Instituto de Estudos de Literatura Tradicional (IELT). Estas associações têm-se dedicado aos estudos comparatistas no âmbito cultural e literário (oral e escrito). Contudo, são ainda recentes os estudos comparativos no âmbito da literatura de tradição oral em Portugal, até porque a ditadura salazarista impediu a criação de cadeiras de literatura oral a nível universitário. A primeira foi criada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, depois do 25 de Abril, com a designação Literaturas Oraís e Marginais, e regenerada por Arnaldo Saraiva, também foi ele o colecionador de folhetos de cordel. Entretanto, se não fossem estas circunstâncias, poderia haver um número ainda maior de cotejos de narrativas oraís em Portugal.

2. Delimitação e breve apresentação do *corpus*

Do vasto domínio da produção da literatura de tradição oral delimitamo-nos às fábulas da literatura oral angolana e portuguesa. E assim sucedeu porque pensamos ser fundamental conhecer os parâmetros estruturais e os processos semióticos deste género narrativo de tradição oral.

Por outro lado, a demarcação de um espaço geográfico específico corresponde a exigências baseadas em pressupostos metodológicos. Seria impossível analisar de forma minuciosa toda a literatura de tradição oral angolana e portuguesa, mesmo restringindo-se às fábulas recolhidas no norte, centro e sul de Angola, bem como de Portugal, porque como se sabe, cada zona possui especificidades etno-culturais regionalizadas que convém ter em conta quando se trata de trabalhos desta índole. Em conformidade com isto, houve necessidade de se delimitar o terreno, isto é, a zona onde as fábulas seriam recolhidas. E, tanto em Angola como em Portugal, tivemos preferência em trabalhar com as fábulas encontradas na zona norte dos respetivos países.

Deste modo, as fábulas da literatura tradicional angolana foram recolhidas na província do Bengo, parte norte de Angola, precisamente no município de Icolo e Bengo, cuja extensão territorial é de 3.819 km². Neste espaço, as fábulas foram recolhidas inicialmente em Kimbundu²⁹, língua nacional, de origem Bantu, falada neste território, e que mais sofreu influência da língua portuguesa. Seguidamente, foram traduzidas em português, a partir de informantes que dominam perfeitamente a língua local. Foram coletadas um total de doze fábulas, com os títulos que a seguir se apresentam e a respetiva tradução em português:

²⁹ Para um conhecimento mais abrangente das línguas Bantu de Angola cf. Narciso Benedito Homem. *Estudo comparativo da forma verbal do Umbúndu (R10) e Kimbúndu (H20)*. Luanda: Trabalho Final de Conclusão de Licenciatura, Faculdade de Letras da Universidade Agostinho Neto, 2011 e João Fernandes e Ntongo Zavoni. *Angola: Povos e Línguas*. Luanda: Nzila, 2002.

N.º	Apresentação das fábulas de tradição oral de Icolo e Bengo	
	Línguas	
	Kimbundu	Português (trad.)
1	Kabulu, nzamba ni nguvu	O coelho, o elefante e o hipopótamo
2	Mukongo ni imbwa	O caçador e o cão
3	Kyenze, mbaxi ni yama yamukwa	O grilo, o cágado e outros animais
4	Ibhaku ni kyombo	Os animais domésticos e o javali
5	Nzamba ni kisondi	O elefante e a formiga vermelha
6	Dibengu ni yama yamukwa	O rato e outros animais
7	Nzamba ni yama yamukwa	O elefante e outros animais
8	Hoji ni suthe	O leão e a toupeira
9	Ngandu, nyoka, dibengu ni njila	O crocodilo, a cobra, o rato e o pássaro
10	Dikolombolo ni mukenge	O galo e a raposa
11	Hima ni kabulu	O macaco e o coelho
12	Dibulu ni mbaxi	A lebre e o cágado

Tabela 1: Fábulas de tradição oral angolana (Icolo e Bengo)

No que diz respeito às fábulas da literatura tradicional portuguesa, elas foram recolhidas em Trás-os-Montes, precisamente no distrito de Bragança, situado no nordeste do país, ocupando uma área de 1173,9 Km², equivalente a cerca de 15% da área total da sub-região do Alto Douro e Trás-os-Montes. Bragança é um dos maiores distritos portugueses, em área territorial, estando dividido em trinta e nove freguesias³⁰. Aqui, as fábulas foram recolhidas em português, língua nacional. Entretanto, tal como em Icolo e Bengo, também foram selecionadas de Bragança doze fábulas, a partir das recolhas de Alexandre Parafita³¹. Atendendo ao estado da literatura oral na região de Bragança não foi possível ter as fábulas de uma única vila, aldeia ou freguesia, porque atualmente já não há individualidades, em um determinado lugar, que possam narrar como fonte primária as fábulas de tradição oral³². Constam nesta dissertação doze narrativas recolhidas em diversos pontos de Bragança, tais como Mogo de Malta, Lavandeira, Carrazeda de Ansiães e Benlhevai e que passamos a apresenta-las com os respetivos títulos:

³⁰ AA.VV. *Bragança: estratégia municipal de adaptação às alterações climáticas*, Fundo Português do Carbono. Bragança: 2015, p. 9; AA.VV. *Artes e tradições de Bragança*. Lisboa: Terra Livre, 1984, p. 40.

³¹ Alexandre Parafita. *Património imaterial do Douro: Narrações orais (Contos, lendas, mitos)*. Lisboa: Âncora Editora, vol. II, 2010.

³² Quando há informantes, situação rara nestes anos mais recente, são normalmente encontrados em lares de 3.ª idade, em situações emocionais não muito confortáveis para poderem contar as fábulas, ou outras narrativas de natureza oral, de maneira espontânea.

N.º Apresentação das fábulas de tradição oral de Bragança	
Línguas	
Português	
1	A esperteza do esquilo
2	O lobo e a raposa gaiteira
3	Fica-te, janjuno
4	O gato e o galo
5	O lobo e o gavião
6	O lobo e a partilha do lameiro
7	O lobo e a cabaça
8	As orelhas do burro
9	A raposa e a uva
10	A penitência do lobo
11	A raposa e a saca merenda
12	A raposa em viagem para o Porto

Tabela 2: Fábulas de tradição oral portuguesa (Bragança)

Há, assim, um equilíbrio numérico nas fábulas cotejadas e para uma maior precisão da análise do *corpus* achou-se por bem delimitar apenas vinte e quatro fábulas.

Na elaboração de um projeto de dissertação, nem sempre se dá conta de todos os aspetos capazes de envolver a análise do objeto de estudo. Deste modo, foi possível registar algumas limitações.

Tendo em conta os objetivos que se pretendem atingir nesta pesquisa dissertativa, não nos sentimos preocupados em analisar os aspetos temáticos das fábulas de cada literatura. Muito menos, analisar aprofundadamente a parte psicanalítica das fábulas de tradição oral das duas literaturas. Entretanto, temos em mente o estudo aprofundado de dois horizontes: os parâmetros estruturais e os semióticos do género da fábula da literatura de tradição oral de Icolo e Bengo e de Bragança.

3. Objetivos

Os objetivos são elementos fundamentais em qualquer trabalho científico, que permitem precisar o fim da investigação. Desta maneira, este processo deve ter uma característica fundamental: orientar as especificidades para alcançar o que é central, adotando a forma de tarefas científicas e ser tratadas como tal³³.

³³ Santa Ramos e Ernan Naranjo. *Metodologia da Investigação Científica*. Lobito: Escolar Editora, 2014, p. 84.

Há três escopos gerais da dissertação. Dada a diversidade sobre a proposta de uma definição referencial de literatura, queremos encontrar argumentos para explicar as razões que tendem a levar à indefinição de literatura. Por outro lado, pretendemos compreender o sentido da expressão literatura de tradição oral e as suas respetivas características. Em terceiro lugar, pretendemos ter uma maior compreensão da fábula de tradição oral, como tronco da literatura oral, procurando compreender a sua essência estrutural, ou seja, as partes constituintes da sua natureza geral, e semiótica.

Tendo em conta os critérios de análise do nosso objeto de estudo, delinearam-se objetivos específicos. O primeiro consiste em analisar de forma comparativa as fábulas da literatura de tradição oral de Icolo e Bengo e de Bragança, a fim de verificar as semelhanças e dissemelhanças do ponto de vista estrutural e semiótico. Destacamos ainda, muito brevemente, os diferentes contextos culturais e linguísticos de base que facultam certas alterações na natureza da fábula das duas regiões. Ainda, visa-se contribuir para a compreensão das estruturas morfológicas da fábula das duas literaturas em análise e motivar a feitura de outras pesquisas no mesmo âmbito. Almejamos, portanto, por meio desta pesquisa, contribuir para o reconhecimento essencial das narrativas de tradição oral, particularmente da fábula. Preocupamo-nos em dar a conhecer, primordialmente, os aspetos estruturais e semióticos da fábula da literatura oral angolana e portuguesa, aspetos inerentes para o conhecimento cabal destas narrativas.

De uma forma geral, espera-se que este trabalho possa servir para gerar novas dúvidas bem como novas discussões sobre os novos e os velhos desafios do método comparativo no âmbito da literatura de tradição oral. Não se deve esquecer que a literatura oral é propícia a desaparecer. Portanto, ao tratar desta temática, achamos conveniente folhear de novo o manancial que brotou da alma do povo, as fábulas de tradição oral, e dá-lo novamente a conhecer, não só para perpetuar a sua essência, mas também para apregoar que não se deixe perder este património memorável; herança de toda coletividade social.

4. Metodologia

As investigações que conduzem ao conhecimento científico não são dirigidas por acaso, nem expostas de maneira desorganizada. Entretanto, uma investigação que se pretenda científica delimita um objeto de estudo, estabelece métodos, ou seja, princípios e critérios que permitam chegar a resultados claros e precisos de forma organizada.

Para a realização desta pesquisa dissertativa foi usado necessariamente o método comparativo. Para muitos teóricos literários, é um dos mais eficazes. Por exemplo, Ezra Pound afirma que “o método adequado para o estudo da poesia e da literatura é o método dos biólogos contemporâneos, a saber, o exame cuidadoso e direto da matéria e contínua “comparação” de uma lâmina ou espécie com outra”³⁴.

³⁴ Vide Ezra Pound. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 11.ª ed., 2006, p. 23.

Quanto as teorias, foi usada a teoria estrutural e a semiótico-contextual. Na primeira rebuscou-se os modelos sintáticos e semânticos de Greimas, o que permitiu uma análise sintático categorial das fábulas das duas literaturas. Já na segunda teoria o foco foi de estabelecer uma relação entre o texto das narrativas e o seu contexto.

Pretendemos atestar claramente as semelhanças e as dissemelhanças existentes entre a fábula de tradição oral de Icolo e Bengo e de Bragança ao nível estrutural e semiótico. Portanto, só o método comparativo, método “ligado à corrente ou teoria comparativista”³⁵, pode conduzir-nos aos objetivos que se pretendem alcançar.

Como recurso metódico analítico e interpretativo, a comparação possibilita uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe³⁶. E, levando em conta as finalidades que nos propusemos, poder-se-á ter uma melhor compreensão daquilo que é e não é específico na fábula de tradição oral em ambas as literaturas e, ao mesmo tempo, precisar mais facilmente a percepção da sua natureza morfológica.

Cotejar, no entanto, é um procedimento que faz parte da estrutura do pensamento do homem. Por isso, valer-se da comparação é um hábito generalizado em diferentes áreas do saber³⁷. Mas como é que este método se introduz na área dos estudos literários? O método comparativo introduz-se na área dos estudos literários com a cátedra de literatura comparada. Indica Estela Lama:

esta disciplina como ciência de análise literária surgiu nos finais do século XIX com estudos simultâneos em França, Itália e Hungria [...]. Deste modo, ela teve e tem como objectivo analisar, comparar e confrontar o desenvolvimento da literatura de um determinado grupo ou sociedade do mesmo país e mais tarde foi aplicada para estudar as literaturas dos outros continentes³⁸.

É com a ascensão desta cadeira, já no desdobrar do século XX, que surge no âmbito literário a teoria comparativista. Assim, esta metodologia passou a integrar-se cada vez mais no campo das análises literárias. A reconciliação entre os franceses e alemães³⁹, após a Segunda Guerra Mundial, conduziu simultaneamente a um reavivamento da literatura comparada⁴⁰.

³⁵ António Quino, *apud* Salvador Tito. *Duas faces da esperança: Agostinho Neto e António Nobre num estudo comparado*. Luanda: Ed. Letras, 2014, p. 8.

³⁶ Tânia Franco Carvalhal. *Introdução à literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2004, p. 8.

³⁷ *Ibidem*, p. 7. Acrescento nosso.

³⁸ Estela Lama, *et alli*. *Dicionário de metalinguagem da didáctica*. Porto: Porto Editora, 2000, s.v. “literatura” p. 285.

³⁹ Quando se fala em literatura comparada na Alemanha cita-se, normalmente, o nome do professor Friedrich Hirth. Começou a sua atividade de professor de literatura comparada em 1946 na Universidade de Mainz. Cf. Gerhard R. Kaiser. *Introdução à literatura comparada*, trad. de Teresa Alegre. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, p. 12

⁴⁰ Hoje, quase que se desconhece que na França o primeiro comparatista oficial foi Claude Fauriel, Depois de Fauriel aparecem nomes como os de Frédéric Ozanam e Edgar Quinet, todos eles franceses. Estes foram os percursores da literatura comparada em França. Fauriel, Ozanam e Quinet trataram de estudar vários temas, apoiando-se na literatura alemã, inglesa, italiana e espanhola. Cf. Pierre Brunel. *Compêndio de literatura comparada*, Trad.de Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

Nesse período pós-guerra, surgiu uma série de estudos programáticos que levou “à criação da cátedra de literatura comparada nos territórios de ocupação francesa”⁴¹. Com estes acontecimentos, verifica-se o florescimento da literatura comparada.

Conforme se interpreta logo na primeira conceção, a literatura comparada alude à forma de inquirição literária onde, normalmente, se comparam duas ou mais obras literárias⁴². Observa-se que a disciplina, contemporaneamente, conheceu novos horizontes. Visava, já, “compreender e descrever a história da literatura como um processo evolutivo geral, acima do carácter individual das obras, autores e nações”⁴³. Nesta perspetiva, o comparativismo passou a ser considerado como o ramo da história literária, pois compreendia ter a descrição histórica das literaturas.

Devido à difusão da teoria dos estudos ingleses e de outras línguas modernas, a emergência dos estudos culturais bem como a diversidade das políticas de identidade, a literatura comparada tornou-se, hoje, numa disciplina heterogénea, quer dizer, conheceu uma grande diversidade metodológica, que a impossibilita de chegar a um consenso sobre a sua natureza, o seu objeto e os seus métodos⁴⁴. Talvez seja por essa situação que Helena Buescu afirma que “esta disciplina, a literatura comparada, situou-se, de forma mais explícita ou implícita no âmbito de uma crise”⁴⁵.

Uma das novas facetas que a literatura comparada conheceu é a teoria da “intertextualidade”, concebida por Júlia Kristeva⁴⁶ na segunda metade do século XX. Deste modo, a literatura comparada conhece novos horizontes. Passa a reportar, primariamente, os casos de influência e dependência entre as artes:

Vários aspetos das relações interliterárias passaram a ser analisados sob outra ótica e com outros objetivos, os estudos sobre tradução ganharam uma posição central na reflexão comparativista. Outros campos da investigação comparativista também progrediram com o reforço teórico, entre eles o das relações interdisciplinares. Literatura e artes, literatura e psicologia, literatura e folclore, literatura e história se tornaram objeto de estudos regulares que ampliaram os pontos de interesse e as formas de “pôr em relação”, características da literatura comparada⁴⁷.

⁴¹ Vide Gerhard R. Kaiser. *Introdução à literatura comparada*, p. 12.

⁴² Apesar de não atribuir grande valor à literatura de tradição oral o cânone desempenha um importante papel para a pujança da literatura, cf. Carlos Reis. *O conhecimento da literatura*, pp. 72-73. Entretanto, segundo o que são os objetivos da literatura comparada, deveria estar mais comprometida ao estudo comparativo da formação do cânone e na redefinição do cânone. Seria justo dar também atenção ao papel dos textos não canónicos; leituras estas vindas de perspetivas várias, contestatárias, marginais e subordinadas. Vide Charles Bernheimer. “O relatório Bernheimer, 1993: Literatura comparada na transição do século” in *Floresta encantada: Novos caminhos da literatura comparada*, trad. Maria Helena Serôdio. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001, pp. 22-23.

⁴³ Gerhard R. Kaiser. *Introdução à literatura comparada*, p. 15.

⁴⁴ Sandra Nitrini. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: USP, 1992, pp. 5-6.

⁴⁵ Cf. Helena Carvalhão Buescu. *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*, p.83. Vide ainda Elizabeth Fox-Genovese. “Entre elitismo e populismo: para onde vai a literatura comparada?”, in *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*, trad. Maria Helena Serôdio. Lisboa: Dom Quixote, 2001, p. 27.

⁴⁶ Sandra Nitrini. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*, pp. 157-158.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 158.

No século passado, os estudos em torno da intertextualidade⁴⁸ deram uma nova amplitude aos métodos de análise da literatura comparada. A confluência entre textos artísticos passa a ser uma nova faceta da metodologia comparativa. Deste modo, a preocupação visa explicar a maneira como os textos artísticos (pintura, música, literatura, escultura) dialogam entre si. Entretanto, não nos ocupamos em fazer aqui um histórico do comparativismo. Interessa, portanto, realçar que uma das finalidades deste método é tratar do problema da “semelhança e da dissemelhança”, é a partir desse confronto relacional que resulta o objeto analítico⁴⁹. Se entendermos a comparação como um ato lógico-formal do pensar, então este, “é, assim, um método crítico para chegar às singularidades. Confrontar para estabelecer semelhanças e diferenças (agregação e desagregação) - numa palavra, comparar para distinguir”⁵⁰.

Interessa-nos, no entanto, verificar de que forma se articulam as semelhanças e diferenças a nível estrutural e semiótico nas fábulas da literatura oral de Icolo e Bengo e de Bragança. Pois, conforme explica Fidelino de Figueiredo, enquanto fase da elaboração do conhecimento, o comparativismo apura semelhanças e diferenças essenciais, guardando sobretudo estas últimas, para chegar a um conceito mais rigoroso da originalidade de cada literatura e do espírito nacional de cada povo⁵¹.

Atendendo aos perigos que esta metodologia comporta achou-se por bem definir pontos essenciais a fim de averiguar o sentido orientador da investigação que se pretende, para que seja mais fácil conhecer, de forma completa, a arquiteculturalidade da fábula de tradição oral.

- ❖ Descrição dos elementos estruturais e semióticos da fábula de Icolo e Bengo e de Bragança;
- ❖ Destacar as particularidades que as personagens e outras categorias realizam dentro do tecido das narrativas; o seu enquadramento na estrutura textual, e ainda, determinar os processos decorrentes durante o processo de criação das fábulas da literatura oral angolana e portuguesa.

Entretanto, seguindo-se estas linhas de raciocínio efetuar-se-á o cotejo entre as fábulas das duas literaturas, onde a tarefa de base consiste em segmentá-las e conhecer, deste modo, a sua estrutura global. Porém, as narrativas de tradição oral andam na margem dos aspetos históricos e culturais.

⁴⁸ A necessidade de situar melhor a origem das ideias que deram origem a “intertextualidade”, não haveriam dúvidas se afirmássemos que tudo está em volta do conjunto consagrado ao estruturalismo.

⁴⁹ Helena Carvalhão Buescu. *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*, p.88.

⁵⁰ J. Cândido Martins. “Fidelino de Figueiredo e o Mito de Pirene: o comparativismo entre as Histórias Literárias Portuguesa e Castelhana”, in *Histórias Literárias Comparadas: Colóquio Internacional Universidade Católica Portuguesa*, 11 e 12 de novembro, org. Teresa Seruya e Maria Lin Moniz. Lisboa: Edições Colibri, 2001, p. 133.

⁵¹ J. Cândido Martins. “Fidelino de Figueiredo e o Mito de Pirene: o comparativismo entre as Histórias Literárias Portuguesa e Castelhana”, in *Histórias Literárias Comparadas: Colóquio Internacional Universidade Católica Portuguesa*, 11 e 12 de novembro, P. 133.

O comparativismo literário é por natureza difícil e exigente, porque se espera neste tipo de análises um trabalho minucioso e claro, trabalhando obras em simultâneo e não apenas uma obra. Trabalho ainda mais árduo, quando tais obras são oriundas de contextos distintos, neste caso, países com histórias e culturas próprias. Assim sendo, na parte analítica, achou-se conveniente realizar a comparação dentro de tabelas, onde se procura com maior clareza apresentar as semelhanças e as dissemelhanças dos *corpora*. Sempre que necessário recorreu-se a exemplos, retirados, unicamente, do *corpus* apresentado em anexo. Tal é o conselho de Francis Claudon e Karen Haddad-Wotling⁵² que seguimos.

Além do método comparativo houve necessidade de se recorrer a pesquisa bibliográfica. A leitura de vários teóricos e antólogos serviu de grande ajuda para que tivéssemos ideias mais amadurecidas sobre os aspetos teóricos e práticos analíticos desta pesquisa dissertativa. Consultaram-se autores tais como Umberto Eco, Claude Bremond, Genette, Todorov, Greimas, René Wellek, Julia Kristeva, Paul Valéry, Paul Zumthor, Arnaldo Saraiva, António Fonseca, Cristina da Costa Viera, Alexandre Parafita, Ana Paiva Morais e outros autores, tal como se pode observar na bibliografia final.

A dissertação apresenta quatro capítulos que permitem o esclarecimento dos aspetos atinente do estudo. Todos os capítulos vão cotejando as fábulas selecionadas, porque como aconselham Francis Claudon e Karen Haddad-Wotling uma dissertação ou tese para ser considerada um verdadeiro labor comparativista deve verificar-se uma confrontação das diversas particularidades ao longo de todo o trabalho e não apenas numa parte⁵³.

No primeiro capítulo da nossa dissertação são destacados os aspetos teóricos fundamentais, destacando-se noções sobre literatura (de tradição oral), sua natureza e característica, destacando-se ainda a questão dos géneros da literatura de tradição oral. O segundo capítulo preocupa-se em apresentar, de forma geral, a morfologia da fábula, quer dizer, partes constitutivas que facultam a sua estrutura, realçando a base moral que subjaz a esta narrativa oral. No que toca ao terceiro capítulo, procede-se à análise estrutural das fábulas das duas literaturas, atentando-se às particularidades mínimas que dão origem à estrutura global das fábulas. O quarto capítulo é dedicado à análise comparativa no âmbito da semiótica. De facto, assinalar o contexto semiótico aumenta a lisibilidade dos textos. Formulam-se hipóteses sobre a significação que as categorias da narrativa preenchem no domínio da fábula, enquadrando-as num determinado contexto cultural.

⁵² Francis Claudon e Karen Haddad-Wotling. *Elementos de literatura comparada: teoria e métodos da abordagem comparatista*, trad. Luís Serrão. Mem Martins: Inquérito, 1992, p. 46.

⁵³ *Ibidem*, p. 45.

CAPÍTULO I - ASPETOS FUNDAMENTAIS SOBRE LITERATURA

Para entrar na análise propriamente comparativa das fábulas achamos necessário fazer o enquadramento teórico, de forma breve, da literatura, da literariedade, da literatura de tradição oral e suas características, sem esquecer dos géneros desta literatura. Portanto, estas linhas gerais conduzirão este primeiro capítulo.

Geralmente, aceita-se a dificuldade em definir a literatura, pelo facto de não se conhecer uma terminologia única e precisa, que cobre o sentido completo deste vocábulo, razão que levou o escritor e filósofo francês Jean-Paul Sartre a escrever o ensaio *Qu'est ce que la littérature?*⁵⁴ É neste sentido que se emprega o vocábulo (in)definição face à literatura.

É fácil perceber que o vocábulo literatura, é multifacético. Apresenta múltiplos modos, géneros e subgéneros, modernamente, há textos que esbatem as fronteiras entre os géneros, isto também sucede a nível da literatura oral. Apesar de tudo, não se pode esconder a veracidade de que a literatura escrita é vulgarmente tida como primordial relativamente à oral. Mas, esta tem evoluído e alcançado o interesse de vários estudiosos, com toda a força criadora que a caracteriza, embora no seu glorioso anonimato de autoria⁵⁵.

1.1. Para uma indefinição de literatura

O tema que se levanta neste subponto não é novo, e já recebeu muitas apreciações contraditórias. O que é, pois, a literatura?⁵⁶ Na verdade, trata-se de uma questão de difícil resposta. Entretanto, qualquer definição de literatura é, pela própria natureza, incompleta e, até certo ponto, polémica.

Empregou-se, aqui, a expressão “indefinição” de literatura para fazer entender o sentido lato deste vocábulo. “É preciso começar por pôr em dúvida a legitimidade da noção de literatura: porque não é por a palavra existir, ou por estar na base de uma instituição universitária que se torna evidente”, conforme diz Tzvetan Todorov,⁵⁷. Devido ao intento que se propôs para esse estudo, como é óbvio, limitar-nos-emos a observações de carácter geral.

Diante da questão “o que é literatura?” devem observar-se outras inquirições,

⁵⁴ Jean Paul Sartre. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Éditions Gallimard, 2002.

⁵⁵ Luís da Câmara Cascudo. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 3.ª ed., 1984, p. 50.

⁵⁶ Vide Terry Eagleton. *Teoria da literatura: uma introdução*, trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 4.ª ed., 2001, p. 1; F. Fortini. “Literatura”, in *Enciclopédia - Literatura / Texto*. Mem Martins: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1989, p. 177; Ezra Pound. *ABC da literatura*, trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 11.ª ed., 2006, p. 32; Roberto Acízelo de Sousa. *Teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 10.ª ed., 2007, p. 7; e Jonathan Culler. *Teoria literária: uma introdução*, trad. Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999, p. 26.

⁵⁷ Tzvetan Todorov. *Os géneros do discurso*, trad. Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1978, p. 13. Acrescento nosso.

igualmente, importantes, tais como: o que se leva ou o que se deve levar em consideração quando se intenta conceituar o vocábulo literatura? Qual é a pedra angular, ou seja, a base da construção do discurso literário? Estas questões ligam-se de maneira direta ao problema do sentido lato de literatura, pois verifica-se que as respostas apresentam ainda um caráter pouco esclarecedor.

Nota-se que este vocábulo continua, até a atualidade, a mostrar-se um “termo de longa e difícil definição pela evolução que tem sofrido ao longo das épocas e pela amplitude e diversidade de sentido que encerra”⁵⁸. Mas, como explicar a evolução do sentido do termo “literatura”?

Não há uma base precisa para responder categoricamente a esta questão. Mas, nem por isso deve-se ficar sem uma resposta, nem que seja ela hipotética. A evolução constante do vocábulo “literatura”, pelo que se nota, cabe maioritariamente aos escritores. Estes, porém, de forma a fugir aos padrões estabelecidos, não aceitam submeter-se a proposições etiquetadas à literatura, criadas muitas vezes por filósofos ou teóricos literários. Deste modo, vão-se criando, cada vez mais, novos sentidos à medida que os escritores fogem de cada etiqueta atribuída à expressão literatura. Este é um problema antigo, principalmente, desde o florescimento das vanguardas literárias⁵⁹.

Entretanto, não existe uma doxa quando se pretende atribuir um conceito padrão à literatura. Os formalistas russos alegam que cada um tenta autenticar um conceito de literatura segundo a apreciação que faz dela. Contudo, várias razões há para que isso aconteça, pois não se conhece, até ao momento, estudos completos da história da palavra “literatura”, bem como dos seus equivalentes em todas as línguas e em todas as épocas⁶⁰.

Será possível ultrapassar estas diferenças e encontrar um denominador comum em todas as literaturas mundiais e em todas as épocas? Essa é uma questão que fica. Mas provavelmente nunca haverá tal denominador comum, porque uma obra de arte literária pode ter diferentes receções num dado momento histórico, deste modo, é de esperar que o gosto literário possa variar em diferentes momentos. Desta maneira, a literatura não apresenta um significado univalente que a identifica como tal. Em contrapartida, tende a ter um sentido geral. Portanto, parece que a noção de literatura é um enigma, sem definição categorial, tendo se tornado cada vez mais ambígua com a modernidade e a pós-modernidade.

Mas a noção de literatura conhece um antes e um depois romantismo europeu, durante a hegemonia do séc. XVIII.

O lexema “literatura”, segundo Vítor de Aguiar e Silva, deriva historicamente, por via erudita, do vocábulo latino *litteratura*, a arte de escrever e ler, com uso de gramática e erudição⁶¹. Este sentido veio por influência da significação do substantivo grego *γραμματική*

⁵⁸ Cf. Ana Rocha. *Termos básicos de literatura, linguística e gramática*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1997, s.v. “literatura”, pp. 101-102.

⁵⁹ Vide, por exemplo, Gérard Genette. *Introdução ao arquítexito*, trad. Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d, p. 30.

⁶⁰ Tzvetan Todorov. *Os géneros do discurso*, p. 13.

⁶¹ Vítor Manuel de Aguiar e Silva. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 8.^a ed., 2011, p. 2.

(*grammatiki*)⁶², pois como F. Fortini nota a palavra de origem latina, *litteratura* utilizada por Quintiliano, deriva de *littera*, que vem do grego *gramma*, ‘letra do alfabeto’ (dali *grammatike*)⁶³. Na sua *Institutio Oratoria* II I - 4, Quintiliano, definiu a literatura como uma produção de suporte escrito, um ofício da escrita e da leitura, e, acima de tudo, o conhecimento cabal das línguas, a gramática destas⁶⁴. São estes sentidos que ganha inicialmente o vocábulo “literatura”, quer dizer, a primeira compreensão que se tem sobre ela. Entretanto, pelo que se constata, Quintiliano dividiu a literatura em dois polos: por um lado, tudo o que se apresenta por meio de escrita é digno de ser considerado literatura, por outro lado, compreende-se o aspeto instrucional da gramática de uma determinada língua (por meio da obra escrita) e o bom uso da mesma, enquadrando-se ainda a função da leitura. Pois toda a obra escrita merecia ser lida por leitores específicos, e não por qualquer pessoa, apenas aqueles que tinham a responsabilidade de ler em público.

A preocupação em querer dar um registro escrito às obras, ou seja, o privilégio da escrita, deixando de lado a oralidade, deu projeção a literatura. Deste modo, “o escrito passou a ser signo de verdade”. Por isso, Calímaco, um dos maiores cultores da literatura grega, num dos seus fragmentos, diz que “não canto nada que não esteja documentado”⁶⁵. Portanto, é, fundamentalmente, por meio da escrita⁶⁶ (*littera* = letra) que se forma a noção *stricto sensu* de literatura.

Não se levava em conta o caráter nem o género das produções das obras. A literatura, no entanto, englobava todos os escritos poéticos, prosísticos e filosóficos, tudo o que, enfim, concernia ao exercício do pensamento nos escritos, com exceção das ciências físicas⁶⁷. Em todo o caso, será que toda a produção escrita é suscetível de ser considerada literatura?

Desde a génese que o entendimento de literatura se limitava ao saber relativo à arte de escrever e ler⁶⁸, gramática, instrução e erudição. Deste modo, averigua-se que desde o começo a literatura nunca conheceu um princípio orientador e específico, ao contrário de outras disciplinas como a matemática ou a física.

Conforme explica Tzvetan Todorov, a palavra literatura, sofre uma evolução de sentido

⁶² Vítor Manuel de Aguiar e Silva. *Teoria da literatura*, p. 2.

⁶³ F. Fortini. “Literatura”, in *Enciclopédia Einaudi*, p. 177.

⁶⁴ Vide M. Fabio Quintiliano. *Instituições oratórias*, trad. Jeronymo Soares Barboza. Coimbra: Imprensa da Universidade, tomo I, 1836.

⁶⁵ Cf. Maria Helena da Rocha Pereira. *Estudos de história da Cultura Clássica: Cultura Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, vol. I, 8.ª ed., 1997, p. 555.

⁶⁶ A literatura passou então a tornar-se produto de uma inscrição, porque, pelo que se percebe, a escrita simbolizava a imortalidade, ou seja, a conservação e perpetuação dos textos, em contrapartida, a oralidade simbolizava mortalidade, isto é, a perda total dos textos. Vide Duarte Faria. *Outros sentidos da literatura*. Lisboa: Editorial Vega, Lisboa, 1981, pp. 9-10.

⁶⁷ Maurice-Jean Lefebvre, *apud* Domício Proença Filho. *A linguagem literária*. São Paulo: Ática, 8.ª ed., 2007, p. 10.

⁶⁸ Assegurar atualmente que a literatura se confina à arte da leitura, ou seja, a habilidade de ler seria um descrédito aos estudos literários. Porque, “afirmar que o estudo da literatura serve a arte da leitura é conceber erroneamente o ideal do conhecimento organizado, por mais indispensável que essa arte seja para o estudante da literatura [...]. A arte da leitura não passa de um ideal para uma cultura puramente pessoal”. Cf. René Wellek e Austin Warren. *Teoria da literatura*, trad. José Palla e Carmo. Mem Martins: Publicações Europa-América, 5.ª ed., 1949, p. 19.

no século XIX⁶⁹. Isso ocorre um século e meio antes, Miguel Tamen já de acordo com a ideia de que a literatura passa por transformações significativas, a ser entendida muitas vezes como belas letras, ou mesmo, beletrística⁷⁰, e “a circulação da palavra literatura ou, melhor, da forma latina liberalmente escrita literatura sofreu um curioso desvio na parte final do século XVII, que permaneceu no horizonte da discussão de algumas das mais vexantes questões dos estudos literários”⁷¹.

A aceção lata de literatura com o tempo perdia espaço, restringia-se então, ao domínio das belas letras, isto é, textos com beleza e estética. Novos estudos, principalmente os formalistas russos, contribuíam para o aparecimento de novos sentidos que ampliaram o horizonte da natureza da literatura. Nessa fase, entendia-se já que “a literatura começa com a obra literária brotada da conjura da emoção e da arte da pena de um criador e cumpre sua razão de ser quando o texto desperta na alma do leitor ou espetador emoções análogas e em seus espíritos consciência da arte com que lhes foi transmitida”⁷². Outro aspeto importante encontra-se nas ideias de Fidelino Figueiredo, para quem “a arte literária é, verdadeiramente, a ficção, a criação duma suprarrealidade com os dados profundos, singulares e pessoais da intuição do artista”⁷³. Com estas observações preparava-se o espaço para uma autonomização da literatura. Mas apesar dessa restrição de sentido, a conceituação de literatura é ainda um ponto controverso.

Apercebido da polissemia e até da complexidade que o vocábulo literatura carrega, Terry Eagleton, por exemplo, deixou claro que:

minha opinião é que seria mais útil ver a literatura como um nome que as pessoas dão, de tempos em tempos e por diferentes razões, a certos tipos de escrita, dentro de todo um campo daquilo que Michel Foucault chamou de «práticas discursivas», e que se alguma coisa deva ser objeto de estudo, este deverá ser todo campo de práticas, e não apenas as práticas por vezes rotuladas, de maneira um tanto obscura, de “literatura”⁷⁴.

As ideias de Eagleton são embebidas dos ideais da estética da receção, ou hermenêutica literária. Porque dá o direito as pessoas (a comunidade leitora) para definir o que é especificamente literatura, mas tendo-se em conta dois pontos essenciais as práticas discursivas geradas pelos falantes e o impacto que as obras literárias geram. Concede-se, deste modo, o espaço para uma definição pessoal de literatura, situação que a torna mais ambígua,

⁶⁹ Cf. José Pedro Machado. *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizontes, vol. III, 7.ª ed., 1995, s.v. “literatura”, p. 430.

⁷⁰ Para uma compreensão global destes termos vide António Cândido, Anatol Rosenfeld *et alli*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2.ª ed., s/d.

⁷¹ Miguel Tamen. *Maneiras da interpretação: os fins do argumento nos estudos literários*, trad. Miguel Tamen. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1993, p. 117.

⁷² Raúl H. Castagnino. *Análise literária: Introdução metodológica a uma estilística integral*, trad. Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, s/d, p. 17.

⁷³ Cf. Fidelino de Figueiredo. *Últimas aventuras*. Rio de Janeiro: A Noite, 1941, p. 212.

⁷⁴ Terry Eagleton. *Teoria da literatura: uma introdução*, p. 281.

e, acima de tudo, indefinível.

Paul Ricoeur também vê a literatura como a manifestação de um discurso que produz ambiguidade: “a literatura é o uso do discurso em que várias coisas se especificam ao mesmo tempo e onde o leitor não é intimidado a entre elas escolher. É o uso positivo e produtivo da ambiguidade”⁷⁵. Ricoeur formula, pois, uma definição associando a literatura ao domínio da linguagem e da ficção. Por outro lado, vê a literatura como “o uso positivo e produtivo da ambiguidade”. Por seu turno, Paul Valéry apresenta o ponto de vista da literatura como instituição literária. Entende-se assim que “a literatura é e não pode ser senão uma espécie de extensão e aplicação de certas propriedades da linguagem”⁷⁶. Nesta perspectiva, a linguagem constitui um grande papel no mosaico literário, pois, “é aqui definida como a matéria do poeta ou da obra”⁷⁷. Notado dessa maneira, a obra literária deve ser vista como uma obra de arte verbal, isto é, como resultado da expressão do pensamento pela palavra, neste âmbito, a escrita. Essa é a concepção clássica de literatura. Por isso, ela é vista e estudada como configuração da linguagem, não enquanto matéria, mas enquanto modelo⁷⁸, elemento primordial da construção literária.

Um outro conceito importante de literatura vem do francês Denis Diderot. Não a confinando ao setor da linguagem, o escritor e ensaísta esclarece que a “literatura é uma arte e é também um conjunto das manifestações dessa arte, isto é, um conjunto de textos que se singulariza pela presença de determinados valores estéticos”⁷⁹. Há uma aproximação evidente da literatura ao domínio artístico e estético, Diderot teve toda razão ao apontar essa realidade, e com toda razão. A literatura, por um lado, consiste na criação imagética de acontecimentos devidamente organizados que se manifestam literariamente, isto é, são construídos dentro do cerne da arte literária, segundo os pressupostos dos gêneros da literatura, como o lírico, o narrativo e o dramático⁸⁰. Por outro lado, a organização, ou melhor a criação de todo o aparato literário deve ser realizada segundo os pressupostos da estética, quer dizer, os textos devem emocionar, contemplar a sensibilidade do público leitor, e não ter apenas uma utilidade pragmática.

Várias contribuições facultaram que a literatura ganhasse um espaço e importância no sector dos estudos literários. Entretanto, diversas são as aceções que cobrem o vasto campo semântico de “literatura”. Portanto, a concetualização da literatura permanece em aberto, à medida que o dinamismo cultural, social e artístico interfere, direta ou indiretamente, na produção literária. Embora seja difícil definir, categoricamente, a expressão “literatura” isso

⁷⁵ Paul Ricoeur. *Teoria da interpretação*, trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1976, p. 59.

⁷⁶ Paul Valéry, *apud Oswald Ducrot et alii. Dicionário das Ciências de Linguagem*, trad. António José Massano, *et alii*. Lisboa: Dom Quixote, 8.ª ed., 2007, s.v. “História da literatura”, pp. 157-160.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Sobre essa realidade, René Wellek e Austin Warren partilham o mesmo pensamento com P. Valéry. Os primeiros alegam, categoricamente, que “a linguagem é o material da literatura, tal como a pedra ou o bronze o são da escultura, as tintas da pintura, os sons da música. Vide René Wellek e Austin Warren. *Teoria da literatura*, p. 24.

⁷⁹ Diderot, *apud* Víctor de Aguiar e Silva. *Teoria da literatura*, p. 6.

⁸⁰ Achou-se por bem não tratar em pormenor a questão dos gêneros literários, mas para uma maior informação dos mesmos cf. Angélica Soares. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 7.ª ed., 2007; e Gérard Genette. *Introdução ao arquitecto*, trad. Cabral Martins. Sacavém: Vega, s/d.

não significa que deixem de existir os elementos que a singularizam como tal. Há características particulares que nos remetem estritamente ao domínio da literatura. Lendo, por exemplo, as definições de D. Diderot, P. Valéry e P. Ricoeur sobre o que é literatura, percebe-se a tríade que sustenta ou preenche a natureza literária. Trata-se da linguagem (poética), estética, e ausência de função pragmática pura são estes elementos contemporâneos que dão base a qualquer, ou seja, a base da literariedade.

A partir destes elementos, ou seja, da tríade do fenômeno literário, pode visar-se a representação de uma fórmula literária, não com o objetivo de formular uma definição monovalente de literatura, mas para auxiliar a identificação plena dos discursos inteiramente literários. Assim como no âmbito da física, as fórmulas ajudam a calcular ou a conhecer o movimento dos corpos, pensa-se que no domínio da literatura se deve, de igual modo, equacionar a possibilidade de existir uma fórmula adequada que espelhe como funcionam, ou até, como se movimentam e atuam as forças literárias numa obra literária para que a literatura tenha o seu verdadeiro espaço. Com o passar do tempo, o liberalismo tem atingido grandemente o universo literário, deixando a literatura cada vez mais frágil. Entretanto, como identificar as obras genuinamente literárias? Pensamos na seguinte fórmula:

$$L = \frac{lp \cdot e}{fp^0}$$

Significa que literatura (L) é igual a linguagem poética vezes estética sobre ausência de função pragmática pura. Essa é a fórmula que remete imediatamente ao fenômeno puramente literário. Deste modo, pode dizer-se que é texto literário aquele que tiver dentro, e não na margem, linguagem poética (vista como a configuração determinada dos sistemas semióticos), a estética e a função pragmática pura. Portanto, só esse procedimento pode levar todo discurso ao domínio da arte literária.

A arte literária (AL) é arquitetada pela Linguagem, modelo primário da construção literária, porque a literatura, entendida no sentido que lhe cabe, é uma obra de arte verbal⁸¹, a estética⁸² (que trata dos elementos retóricos estilísticos e argumentativos que despertam em

⁸¹ A obra literária faz-se na linguagem, por e através da linguagem. Toda a obra é um mundo fictício construído dentro da linguagem [...] A linguagem funciona tanto de matéria como de referência: qualquer expressão do texto reenvia sempre para uma ficção criada na própria linguagem e não para uma realidade externa. Cf. Alicia Yllera. *Estilística, poética e semiótica literária*, trad. Evelina Verdelho. Coimbra: Almedina, 1974, p. 11.

⁸² Se o objetivo da estilística, conforme diz Amado Alonso, *apud* Alicia Yllera, “é atualizar o prazer estético da criação artística na sua marcha viva para o reviver ou reexperimentar” pode-se afirmar que a estética se encontra no mesmo domínio da estilística. Porque a estilística literária atende de preferência o que a obra tem de criação poética, ou ao que o poeta tem de poder criador. Cf. Amado Alonso, *apud* Alicia

nós sentimentos face à linguagem). Na verdade, a visão do mundo da obra, as ideias contidas, os aspetos sociais, etc., apresentam-se todos como uma construção de base estética.

Apesar de todo o esforço, será que há a possibilidade de uma resposta única à indagação o que é a literatura? Deve ter-se sempre em conta que estamos cada vez mais longe de construir uma definição referencial, estritamente una, para o vocábulo “literatura”. A sua indefinição parece ser eterna. Portanto, não se duvida de que “é o uso do termo que vai produzir todas as suas definições possíveis, e não uma investigação teórica suscetível de dar origem a uma noção ou a um conceito de literatura⁸³”. Não é a teoria que poderá dar uma noção universal de literatura, pois o termo sempre produzirá definições novas, diante dos acontecimentos que o circundam. Como afirma Bernard Muralis: «compreendemos então que é pouco exequível dar à literatura uma definição teórica⁸⁴». Ainda assim, estamos cientes de que aquela possui particularidades.

1.2. Da literatura à literariedade

À medida que a literatura florescia, mergulhada nas profundezas de uma linguagem tipicamente literária, notava-se o interesse no estudo sistemático da natureza literária. Pois, já se fazia o siso das várias tipologias textuais bem como a linguagem que as mesmas encerravam. Deste modo, era notório a preocupação em querer conhecer plenamente o âmago da natureza literária, embora que a literatura ainda se encontrasse confinada aos domínios da filosofia e das ciências sociais e humanas⁸⁵.

A tentativa de querer conhecer o âmago do fenómeno literário possibilitou a verificação de que os textos propriamente literários diferiam dos demais, isto é, apresentavam uma arquitetura linguística, estrutural e semiótica diferente. Entretanto, era perceptível que os textos científicos, jurídicos e até historiográficos não se igualavam aos espécimes literários, porque, estes são construídos, isto é, arquitectualizados de maneira própria, com uma linguagem especificamente poética, ao contrário dos outros. Com isso, procurava-se estabelecer princípios que visassem o carácter concreto das obras literárias e até a individualização do objeto específico da literatura. Importa referir que naquela altura já eram conhecidos vários axiomas extraídos da filosofia, da estética, da psicologia e da história⁸⁶, mas estes estavam longe de se interessar em desbravar novos caminhos que facilitassem o entendimento da linguagem literária, muito menos em constituir uma ciência que dizia respeito aos estudos, específicos, das obras literárias.

É incontestável que foram os formalistas russos que levaram mais longe o esforço em

Yllera. *Estilística, poética e semiótica literária*, pp. 34-35. Cf. Cristina Vieira. *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, cap. II. Lisboa: Colibri, 2008.

⁸³ Bernard Muralis. *Contraliteraturas*, p. 21.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 23.

⁸⁵ Vide Vítor Aguiar e Silva. *Teoria da literatura*, pp. 14-15.

⁸⁶ Boris Eikhenbaum, «A teoria do «Método Formal», in *Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos*, trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, vol. I, 1965, p. 35.

estabelecer princípios concretos que poderiam ser aplicados no âmbito da linguagem literária. Legado que até hoje é muito conservado e aplicado na área da literatura⁸⁷. Neste domínio, pode dizer-se que foram os formalistas os pioneiros na constituição de uma fonética, morfologia⁸⁸, sintaxe semântica no âmbito dos estudos literários⁸⁹. Entretanto, Roman Jakobson exaltou esse trabalho:

la insistencia en la perceptibilidad de la forma del mensaje como desautomatización, la idea de que en la lengua literaria «la palabra es sentida como palabra y no como simple sustituto del objeto nombrado ni como explosión de emoción fue una constante en el formalismo ruso y ha continuado vigente en la crítica estructuralista merced a la conocida intervención de Jakobson en el Congreso de Indiana sobre Estilo del language⁹⁰.

Presencia-se entre os estudantes russos o empenho em querer definir o carácter específico da literatura. Quer dizer, desenvolver estudos que visassem as particularidades típicas da literatura. Daí o surgimento do vocábulo literariedade. Intentava-se o reconhecimento do fenómeno que regulasse os pormenores da natureza literária, vendo-a não mais seguindo o cariz *lato sensu* desta, mas entendendo-a amplamente, como uma instituição artística⁹¹. Entretanto, como diz Thomas Aron, “le terme de literariness (traduit le plus souvent par littérarité), défini comme spécificité du texte littéraire, a été introduit, on le sait, par Roman Jakobson, dans une conférence prononcée en 1919 et publiée en 1921”⁹². Com a introdução deste termo no âmbito dos estudos literários pretende-se, então, investigar não as causas exteriores supostamente determinantes do texto literário, mas o próprio texto, entendido como um arranjo especial de linguagem cujas articulações e organização podem ser descritas e explicadas na sua imanência, isto é, segundo a sua coerência intrínseca⁹³.

Etimologicamente, “literariedade” é o resultado da adaptação do termo russo

⁸⁷ Tal como fez B. Eikhenbaum, denominamos como formalistas o grupo de teóricos que se constituíram numa «Sociedade para o estudo da língua poética» (Opoiaz) e que publicaram os seus estudos a partir de 1916.

⁸⁸ Essa pesquisa tornou-se a base indispensável para todo o estudo visando definir modelos estruturais da narrativa; cf. Maria do Carmo Peixoto Pandolfo. *Zadig: Análise da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1978, p. 15.

⁸⁹ Osip Maksimovich Brik, “Ritmo e sintaxe” in *Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos*, trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1965, pp. 12-23; Boris Tomachevski. “Sobre o verso”, in *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*, trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1965, pp. 25-42; Vladimir Propp. *Morfologia do conto*, trad. Jaime Ferreira e Vítor Oliveira. Lisboa: Editorial Vega, 1978.

⁹⁰ Cf. José María Pozuelo Yvancos. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Catedra, 5.ª ed., 2003, p. 40. Vide ainda Jonathan Culler. *Teoria literária: uma introdução*, p. 35.

⁹¹ Falar da literatura como instituição corresponde inevitavelmente à uma projeção sobre o seu fenómeno literário. Importa referir que, quando se menciona o carácter institucional da literatura, ou quando se fala em instituição literária está-se desde logo a remeter para práticas e para sujeitos que asseguram ao fenómeno literário a sua feição de estabilidade e de notoriedade pública. Cf. Carlos Reis. *O conhecimento da literatura*, pp. 25- 26.

⁹² Thomas Aron. “Litterature et litterarite: un essai de mise au point, premier”, *Annales Littéraires de L’universite de Besancon*. Paris: 1.ª trimestre Janvier, 1984, p. 9.

⁹³ Roberto Acízelo de Souza. *Teoria da literatura*, p. 37.

*literaturnost*⁹⁴. Um dos próceres que efetivou a rotulação deste termo Roman Jakobson. Nos seus primeiros estudos, transmite através do vocábulo *literaturnost*, quer dizer, literariedade, a ideia de que “o objeto da ciência da literatura não é a literatura, mas a literariedade, isto é, o que faz de uma determinada obra uma obra literária”⁹⁵.

Esta expressão, literariedade⁹⁶, faz parte do espólio do formalismo russo. O surgimento do ideal formalista implica a génese de uma vanguarda analítica e crítica que pôs fim aos problemas teóricos envelhecidos extraídos das várias disciplinas a que a literatura se encontrava associada. Entretanto, o objetivo era fender as teorias narratológicas, filosóficas e sociológicas do fenómeno literário. Deste modo, rejeitam-se vários axiomas de um conglomerado de disciplinas grosseiras, pois averiguava-se que era necessário ocupar-se estritamente em analisar de perto a literatura, como matéria própria, a fim de fazê-la uma instituição científica. Embora depois se reconhecesse que as outras ciências (Psicologia, Sociologia ou Antropologia) influenciavam de algum modo o campo literário. Mas sabe-se que “qualquer interferência que acidentalmente se possa confundir com literatura - a história, crítica, preceituário etc. - não passa de contribuição secundária para o melhor conhecimento e compreensão do texto literário”⁹⁷. Portanto, o essencial, o que faz uma obra de arte literária é a literariedade, isto é, os elementos próprios do fenómeno literário⁹⁸.

Mas, por que razão se elegeu o termo “literariedade” para desempenhar tal papel? Que outros significados esta palavra pode apresentar? Será que ela apareceu com os formalistas, ou já fazia parte do léxico russo? Na verdade, Roman Jakobson, B. Tomachevski, V. Chklovski, B. Eikhenbaum, bem como outros membros que comungavam o ideal do formalismo não refutam nada a respeito antes do termo “literariedade”. Todavia, fica-se apenas com a noção de que este vocábulo se delimitou aos critérios que levam uma determinada obra a ser considerada uma obra literária⁹⁹. Em suma propõe-se a implementação de um positivismo no âmbito da ciência literária.

A partir da fórmula da literariedade conhece-se um conjunto de características que caberiam exclusivamente à literatura. Estava delimitado o campo dos textos especificamente literários, com as características típicas dos textos de natureza literária, tais como ambiguidade, polissemia, ritmo, conotação, linguagem figurada, recorrência fónica, sintática e semântica, ficcionalidade ou presença do imaginário e subjetividade. À medida que se analisava a matéria literária mais de perto, mais prática se tornava dar uma conceituação à literatura, segundo o seu carácter estético e não lato senso. Portanto, é com os formalistas que

⁹⁴ Olegário Paz e António Moniz. *Dicionário Breve de Termos Literários*. Lisboa: Editorial Presença, 2.^a ed., 2004, s.v. “literariedade”, pp. 129-130.

⁹⁵ Vide, Vítor Aguiar e Silva. *Teoria da literatura*, pp. 15-16; Massaud Moisés. *Dicionário de termos literários*, s.v. “literariedade”, pp. 272-273.

⁹⁶ É preciso ter em conta que o termo introduzido por R. Jakobson é muitas vezes citado, seguido, reformulado e até mesmo censurado, mas nunca ignorado.

⁹⁷ Raúl H. Castagnino. *Análise literária: Introdução metodológica a uma estilística integral*, p. 17.

⁹⁸ Roman Jakobson, *apud* Alicia Yllera. *Estilística, poética e semiótica literária*, p. 71.

⁹⁹ Roman Jakobson, *apud* Boris Eikhenbaum. «A teoria do Método Formal», in *Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos*, p. 37.

a literatura conhece os seus primeiros alicerces de domínio estrutural artístico. E isso torna-se bem evidente nas palavras de Tzvetan Todorov:

estudar a literariedade e não a literatura: [...] assinalou a aparição da primeira tendência moderna nos estudos literários, o Formalismo russo [...]. Estuda-se não a obra, mas as virtualidades do discurso literário, que o tornaram possível: é assim que os estudos literários poderão tornar-se uma ciência da literatura¹⁰⁰.

Mas é necessário perceber que estas características próprias do discurso literário que os formalistas ressaltam não se confinam, estritamente, aos textos escritos, mas também ao discurso pertencente à literatura de tradição oral, de que nos ocuparemos de seguida, embora isso não seja visto na mesma proporção.

1.3. Literatura de tradição oral

No âmbito das manifestações artísticas de carácter popular, a literatura oral tem uma grande relevância, embora não haja, como se verifica, um consenso quanto à designação mais apropriada para esse tipo de literatura.

As denominações que normalmente designam este tipo de literatura são ainda equívocas e acima de tudo problemáticas. Entretanto, usam-se terminologias tais como “literatura popular”¹⁰¹, “literatura popular de tradição oral”¹⁰², “literatura de expressão oral”¹⁰³, “literatura tradicional de transmissão oral”¹⁰⁴, “literatura popular tradicional de expressão e transmissão oral”¹⁰⁵, “literatura oral tradicional”¹⁰⁶, “literatura tradicional”¹⁰⁷ e “oratura”¹⁰⁸. Achou-se conveniente não entrar nos motivos que levaram, e ainda levam, muitos pesquisadores a adotar certas denominações que aqui destacamos. Outros pesquisadores têm optado pela nomenclatura “literatura marginal”, terminologia que aparece em 1958 com o

¹⁰⁰ Tzvetan Todorov. *Os géneros do discurso*, p. 25.

¹⁰¹ Viegas Guerreiro. *Para a história da literatura popular portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 2.ª ed., 1983, p. 10; Idem. *Guia de recolha de literatura popular*. Lisboa: Trabalho e Cultura, 1976, p. 5.

¹⁰² Alexandre Parafita e Isaura N. Fernandes. *Os provérbios e a cultura popular*. Vila Nova de Gaia: Gailivro, 2007, p. 43.

¹⁰³ Lourenço Joaquim da Costa Rosário. *A narrativa africana de expressão oral transcrita em português*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989, p. 53.

¹⁰⁴ Vide Américo Correia de Oliveira. *O papel da criança na literatura tradicional angolana de transmissão oral*. Leiria: Magno Edições, 2000, p. 39 e Ana Cristina Macário Lopes. *Analyse sémiotique de contes traditionnels portugais*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Literatura da Universidade de Coimbra, 1987, p. 11.

¹⁰⁵ Cf., Cláudia Sousa Pereira. “Literatura tradicional oral: letra ou voz?” in *Anais da UTAD*. Vila Real: Universidade de Trás os Montes e Alto Douro, vol. 4, 1992, pp. 253-257.

¹⁰⁶ João David Pinto Correia. “Os géneros de literatura oral tradicional: contributo para a sua classificação”, *Revista internacional de Língua Portuguesa*, n.º 9. Lisboa: 1993, pp. 101-105.

¹⁰⁷ Carlos Ervedosa. *Itinerário da Literatura Angolana*. Luanda: Editorial Culturang, 1971, p. 9.

¹⁰⁸ Esta designação ganhou legitimidade principalmente entre os estudiosos de cultura anglo-saxónica. Cf. Lourenço Joaquim da Costa Rosário. *A narrativa africana de expressão oral: transcrita em português*, p. 53.

francês Raymond Queneau¹⁰⁹. Em Portugal, o especialista que adotou esta terminologia é o professor Arnaldo Saraiva, da Universidade do Porto, o primeiro a introduzir a nível académico estudos de literaturas orais e marginais em Portugal.

Várias divagações giram em torno da literatura oral por causa da aceção do termo ‘literatura’, que se insiste normalmente em autenticar na perspectiva *lato senso*, quer dizer, percebê-lo única e exclusivamente como uma atividade ligada ao caráter escrito. Desta maneira, prima-se a literatura como uma representação da escrita, seguindo-se escrupulosamente a sua raiz etimológica, “littera”, ou seja, ‘letra’¹¹⁰.

Conforme justificado, não há dúvidas de que existem muitas designações para cobrir de forma sintética e absoluta todo o domínio literário transmitido pela via oral. Das várias, decidimos, porém, para o nosso estudo, escolher a designação “literatura de tradição oral”, que não sendo nova, não lhe falta quem aponte correções. Entretanto, por que optamos por essa nomenclatura? Expliquemo-nos.

Resolvemos usá-la por causa da significação, isto é, do sentido semântico que essa expressão oferece: literatura de tradição oral. Mas, será correto usar a designação literatura no âmbito da oralidade? Compreendemos que sim, pelo menos por dois motivos. Por um lado, os textos desta literatura possuem características próprias que a colocam no patamar da literatura propriamente dita; por outro lado, estas características essenciais concedem a esses textos categorias típicas de textos literários.

No domínio da literatura oral, o vocábulo “literatura” deve ter simplesmente em conta a função artística da linguagem (oral) com características específicas; subalternizando o sentido do caráter gráfico, quer dizer, da escrita, da letra grafada que normalmente se atribui ao vocábulo “literatura”. Nesse âmbito, não se deve encarar a “literatura”¹¹¹ numa perspectiva demasiadamente comprometida com a escrita, porque a literatura de tradição oral se encontra sustentada no sistema verbal oral.

O termo utilizado para designar literatura leva, normalmente, a enganos se tivermos em conta o seu primitivo sentido. Mas, em todo o caso, não se pode identificar «literatura» e «escrita», no sentido corrente, porque existem literaturas de tradição oral e práticas escritas não literárias¹¹².

Por que literatura de tradição oral? O vocábulo “tradição”, segundo lexicógrafos, é de origem latina *tradictio*¹¹³: envolve a transmissão, ensino, passagem de valores morais, artísticos, sociais, culturais que transitam de geração em geração¹¹⁴. Consequentemente, esta

¹⁰⁹ Raymond Queneau, *apud* Arnaldo Saraiva. “A literatura marginal”, in *Anais da UTAD*. Vila Real: Universidade de Trás os Montes e Alto Douro, vol. 4, n.º 1, 1992, pp. 341-346.

¹¹⁰ Cf. A seção 1.1. Para uma (in)definição de literatura, no capítulo I deste trabalho.

¹¹¹ Nem no âmbito da oralidade nem no momento, ou mesmo, nem depois da vanguarda romântica.

¹¹² Alicia Yllera. *Estilística, poética e semiótica literária*, p. 220. Acrescento nosso.

¹¹³ Vide José Vitorino de Pina Martins *et alli*. *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea: Academia das Ciências de Lisboa*. Braga: Verbo, vol. II, 2001, s.v. “tradição”, p. 3600; e Antônio Houaiss *et alli*. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates, tomo III, 2003, s.v. “tradição”, pp. 3555.

¹¹⁴ Cf. Por exemplo, Jean Vansina. “A tradição oral e sua metodologia”, in *História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: Unesco, 2.ª ed., 2010, p. 194.

transmissão é realizada exclusivamente na oralidade, donde o aparecimento do vocábulo oral na expressão - literatura de tradição oral. Com essa elucidação, é fácil perceber que a literatura de tradição oral é um ato artístico puramente verbal, isto é, cria-se, sustenta-se e transfere-se na oralidade, sendo regida por características específicas.

A análise das particularidades essenciais dos textos orais poderia possibilitar a constituição de uma teoria que diz respeito exclusivamente à literatura oral¹¹⁵. Observa-se a falta de uma teoria geral que sirva de modelo para pesquisas individuais no campo da oralidade, onde se proponham noções fundamentais aplicáveis aos fenómenos das narrativas, e não só, que se transmitem pela voz e que se armazenam, essencialmente, na memória¹¹⁶.

O que se pode entender por literatura oral? Quais são as suas características? Será que esta literatura deve, realmente, merecer preocupação por parte de pesquisadores?¹¹⁷ Com que fins ela é transmitida? Para quem se destina a literatura oral? Estas são questões fundamentais, mas sem respostas fáceis.

A designação “literatura oral” até onde podemos apurar, foi empregada inicialmente pelo francês Paul Sébillot. O autor propõe esta nomenclatura na sua obra intitulada *Littérature Oral de la Haute-Bretagne*, o que está atestado no Dicionário do folclore brasileiro e em *Literatura oral no Brasil*, ambos de Luís da Câmara Cascudo¹¹⁸, e no *Grande Atlas das literaturas*, de Hans Schweizer¹¹⁹. Desde o seu primeiro emprego englobavam-se no âmbito da literatura oral os contos, as lendas, os mitos, os provérbios, as canções e outros discursos típicos que tinham a sua essência e persistência na oralidade.

No curso do tempo, muito antes da ascensão da escrita, a literatura oral já desempenhava uma grande utilidade. Era tida como mecanismo primordial para a compreensão do cosmos, do homem. Acima de tudo, visava o ensino de valores morais, sociais, culturais, bem como ideológicos. Assim sendo, a literatura oral é um “fenómeno multissecular anterior à escrita, na generalidade das civilizações, sobrevive nos nossos dias, em contexto rural, nas gerações mais idosas”¹²⁰. Ela não é apenas uma arte, mas uma necessidade social. Assim sendo, esta literatura deveria merecer maior preocupação por parte de pesquisadores virados a estes estudos. Apercebendo-se do valor que as literaturas de tradição oral merecem, René Wellek e

¹¹⁵ Só os de natureza puramente orais, não aqueles que já carregam a mácula do processo de transição do oral ao escrito.

¹¹⁶ Lourenço Rosário apercebe-se também desta situação no campo das narrativas de tradição oral. Mas este problema não se resume apenas neste espaço pois até no âmbito da poesia oral sente-se a falta de uma teoria própria que dê azo às pesquisas operatórias adequadas simplesmente aos casos das transmissões da poesia pela voz e pela memória. Vide Lourenço Joaquim da Costa Rosário. *A narrativa africana de expressão oral: transcrita em português*, p. 52 e Paul Zumthor. *Introdução à poesia oral*, trad. Jerusa Pires Ferreira e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 9.

¹¹⁷ Incluem-se também nesta esfera os antropólogos, etnólogos e culturólogos. Pois além dos literatos, estes preocupam-se também com a literatura oral. Embora a responsabilidade de reconhecer o código, temas, estruturas, funções e a autenticidade literária destas literaturas caiba, particularmente, ao teorizador literário.

¹¹⁸ Luís da Câmara Cascudo. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 3.ª ed., 1984, p. 23; Idem. *Dicionário do folclore brasileiro*. Natal: Brasileira de Ouro, 3.ª ed., 1972, s.v. “literatura oral”, p. 515.

¹¹⁹ Hans Schweizer *et alli*. *O grande atlas das literaturas*. s/l: Página Editora, 2000, p. 70.

¹²⁰ Olegário Paz e António Moniz. *Dicionário breve de termos literários*. Lisboa: Editorial Presença, 2.ª ed., 2004, p. 18.

Austin Warren esclareceram o seguinte:

o estudo da literatura oral deve constituir preocupação importante de todo investigador literário que queira compreender os processos de desenvolvimento literário, as origens e o advento dos nossos gêneros e técnicos literários. É de lamentar que, até agora, o estudo da literatura oral se tenha preocupado tão exclusivamente com os temas e suas migrações de país para país, isto é, com as matérias-primas das literaturas modernas. Recentemente, porém, os folcloristas têm gradualmente dirigido a sua atenção para o estudo da tessitura, das formas e das técnicas, para uma morfologia das composições literárias, para os problemas do narrador e do auditório de um conto, e assim preparam o caminho para uma íntima integração dos seus estudos num conceito geral de investigação literária. Conquanto o estudo da literatura oral apresente problemas seus peculiares - os da transmissão e da localização social¹²¹.

É impossível calcular a profundidade da riqueza da literatura oral, pois esta é infinita. Ela representa o espírito da própria manifestação da cultura coletiva. Assim sendo, há todos os motivos para preservá-la, pois representa um patrimônio cultural incalculável. Mas, o que se deve entender por literatura oral? Apesar da concorrência de várias designações para identificar este tipo de literatura, verifica-se uma breve propinquidade de ideias quando o interesse é concetua-la.

Começando pelo criador da terminologia, Paul Sébillot¹²², “la littérature orale comprend ce qui, pour le peuple qui ne lit pas, remplace les productions littéraires”¹²³. Na verdade, como se constata atualmente, não é que a literatura oral substitua outros espécimes literários, pois cada tipologia (literatura oral e escrita) possui as suas próprias individualidades. Mas, é nesta vertente que a expressão literatura oral se disseminava na França.

Associando indiretamente os termos “oralidade” e “vulgo”, o romeno Mircea Eliade define literatura oral como “tout ce qui a été dit et ensuite retenu par la mémoire collective”¹²⁴. Entretanto, entende-se a literatura oral segundo dois pressupostos essenciais: a) é puramente oral e b) circula entre o vulgo, porque este tem-na na memória, suporte de uma inscrição semelhante à que é fornecida pelas marcas externas (a escrita). Desta maneira, seguindo tais pressupostos, muitos pesquisadores dedicados aos estudos da literatura oral procuram concetua-la segundo a sua natureza.

Veja-se, por exemplo, Manuel Guerreiro. Para este, a “literatura popular é, como se

¹²¹ René Wellek e Austin Warren. *Teoria da literatura*, p. 54.

¹²² Quando a França ganhou o gosto pelos contos populares, levando a recolha dos mesmos, isto por volta do ano de 1870, Paul Sébillot teve uma participação decisiva na recolha e na divulgação dos contos populares francêss. Este autor fundou e dirigiu a *Revue des traditions populaires*, revista importante no âmbito dos estudos de tradição oral em França. Cf. Michèle Simonsen. *O conto popular*, trad. Luís Cláudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 20.

¹²³ Paul Sébillot, 1913, *apud* Luís da Câmara Cascudo. *Literatura oral no Brasil*, p. 23.

¹²⁴ Mircea Eliade. “Littérature orale, Mythologie, folklore, littérature populaire”, in *Historie des littératures*. Paris: vol. I, Gallimard, 1955, pp. 3-24.

disse, a que corre entre o povo, toda a peça literária que por ele passe, com muita ou pouca demora, recente ou antiga, lhe pertence: a anónima e a que tem nome, transmitida oralmente ou por escrito”¹²⁵. Não há dúvidas de que o modo oral é a forma natural desta literatura cujo reservatório é o povo. Em consonância com esta particularidade, Alexandre Parafita esclarece também que “consideramos, pois, a literatura popular de tradição popular (que designaremos simplificada como literatura popular) um conjunto diversificado de formas de arte verbal determinadas tradicionalmente pelo uso que o povo delas faz, e que, por isso, são testemunho da sua cultura”¹²⁶.

Numa visão mais ampla, António Fonseca esclarece não só a natureza da literatura oral, mas a utilização da mesma, ou seja, sua inclinação ao ensino de princípios que ela confere aos recetores:

A literatura oral é o discurso peculiar capaz de transmitir sensações, emoções, sugestões ao mesmo tempo que *encerra e veicula princípios éticos, premissas para a actuação do indivíduo em sociedade e em relação ao meio físico que o envolve*, concepções sobre a justiça, o trabalho e outras normas de conduta chamadas virtudes, conhecimentos úteis à vida e à preservação da memória colectiva e das instituições nas sociedades ou grupos populacionais em que se desenvolve e apresentando-se sob a forma de contos, mitos, lendas, narrativas genealógicas, poemas, provérbios, adivinhas, etc.¹²⁷

A citação é longa, mas vale a pena por causa da clareza com que assume a cobertura dos diversos campos que a literatura oral encobre e a sua real significação. Portanto, a transmissão que se leva em conta no âmbito da literatura oral pressupõe uma cedência de valores morais e cívicos, cujo objetivo é equipar o indivíduo para que esteja apto a viver em sociedade. Entretanto, esta transmissão, muitas vezes, não é feita de forma direta, pois permite-se que os ouvintes usem as suas faculdades intelectivas para discernir o que é melhor para si. Desta maneira, armazenam-se tanto a literatura bem como a lição prática. Logo, esta construção de personalidade concede à literatura oral grande vitalidade. Nela está incluída o essencial, isto é, a vida da comunidade. Por isso, o seu valor é idêntico ao de qualquer outra manifestação literária.

De facto, a literatura oral mostra-se como um elemento vivo, apesar do anonimato que nela se verifica, a sua permanência e duração tem causado curiosidade. Por meio de bibliotecas vivas, esta literatura tem permitido que informações preciosas continuem a moldar as gerações vindouras. E os ensinamentos não se dão por meio da escrita, mas da oralidade. Por isso, Maurice Delafosse afirma que:

est curieux de constater que des peuples réputés ignorants et barbares ont trouvé un moyen pour suppléer à l'absence de bibliothèques, en entretenant parmi eux des

¹²⁵ Manuel Viegas Guerreiro. *Para a história da literatura popular portuguesa*, p. 11. Grifo nosso.

¹²⁶ Alexandre Parafita. *A comunicação e a literatura popular*. Lisboa: Plátano, 1999, p. 44.

¹²⁷ António Fonseca. *Contribuição ao estudo da literatura oral angolana*. Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1996, p. 18. Grifo nosso.

générations successives de livres vivant, dont chacune ajoute à l'héritage qu'elle a reçue de la précédente. Ces prétendus sauvages ont à leur portée des répertoires historiques et des codes comme nous en avons nous-mêmes, mais c'est dans les circonvolutions cérébrales de leurs griots traditionnistes, et non sur du papier, que sont imprimées leurs annales e leurs lois¹²⁸.

Existem, no entanto, quatro características essenciais que dão suporte à literatura oral, estritamente relacionadas com a sua arquiteculturalidade. Consideram-se essencialmente as seguintes características: a) a oralidade, b) o anonimato, c) a persistência e d) a antiguidade.

Não restam dúvidas de que o denominador comum da literatura oral é a oralidade, ou seja, a palavra oral. Por isso, ela encontra-se confinada à tradição oral. Em conformidade com Jan Vansina, “a tradição oral¹²⁹ é definida como um testemunho transmitido oralmente de uma geração a outra. Sua característica particular é o verbalismo e a sua maneira de transmissão, diferindo das fontes escritas”¹³⁰. O verbalismo, ou a importância dada aos aspetos estritamente oral, é uma particularidade inquestionável da literatura oral, embora, atualmente, ela comece a ganhar caráter escrito, isto é, adaptando-se aos moldes do estilo gráfico. Mas nem com isso a literatura oral perde a sua vitalidade.

Com o passar dos tempos tende-se a menosprezar cada vez mais o caráter oral, intentando-se uma elevada valorização da escrita. Mas, é importante dizer que não se pode falar de literatura oral sem as características essenciais da oralidade, quer essas se manifestem de forma direta ou indiretamente.

Quem narrou pela primeira vez, ou seja, quem é o autor de *Chapeuzinho vermelho*, *A Branca de Neve e os Sete Anões*, *A Carochinha* e *o João Ratão* ou *Jacaré Bangão*? Por mais que vasculhemos tudo, não saberemos, e provavelmente nunca saberemos, responder quem é o autor destas histórias. Porque a ausência de autoria é uma marca distintiva da literatura de tradição oral. Obviamente, para que as histórias surjam é necessário que haja alguém que as arquitete, mas em pouco tempo elas passam a fazer parte do património do vulgo, despidendo-se de toda espécie de autoria. Portanto, diferentemente das literaturas escritas que exigem de forma obrigatória a autoria pensa-se que a validade da obra se restringe à uma entidade autoral. No campo da oralidade, as obras são do vulgo, da comunidade ou mesmo da civilização, descaracterizando-se a importância do autor. Câmara Cascudo explica este procedimento quando cita Augusto Cortazar:

Una geración acoge con simpatía una obra de un autor dado, que puede ser famoso o desconocido para la mayoría. Encuentra en esa obra de arte ecos de lo que canta, siente e cree su propia alma, y la transmite a la generación siguiente como cosa conquistada y propia. En ese tranvasar de la materia artística se ha evaporado el

¹²⁸ Maurice Delafosse, *apud* Luís da Câmara Cascudo. *Literatura oral no Brasil*, p. 152.

¹²⁹ Da qual faz parte a literatura oral.

¹³⁰ Jean Vansina. «A tradição oral e sua metodologia», in *História Geral de África - Metodologia e pré-história de África*, p. 140.

nombre del autor¹³¹.

Por mais que a literatura oral seja desvalorizada, ela terá sempre a capacidade de persistir no tempo, de alcançar gerações após gerações, pois faz parte da alma do povo, quer seja transmitida de forma oral ou escrita. Por outro lado, ela tem a capacidade de se adaptar aos novos modelos sociais e culturais, quer dizer, adequa-se facilmente aos novos contextos, ao novo imaginário, quer seja por ordem social, quer seja por ordem da língua.

Certas fórmulas estruturais da oralidade vão-se alterando devido às novas realidades¹³², como por exemplo o processo gradativo que leva a efetuar a transição do oral para a escrita. Esse facto leva esta literatura a perder a sua verdadeira essência, isto é, a sua real pureza. No entanto, a linguagem simbólica e, acima de tudo, a sua função literária fazem com que a literatura oral perdure por centenas de anos.

A última característica é a antiguidade. Os textos pertencentes à literatura oral remetem rigorosamente a um tempo passado; e, claro, sempre a um espaço. Todavia, quando se mergulha nos textos de tradição oral, remonta-se a um passado que não pode ser calculado, quer dizer, que não se faz ideia de quando exatamente os factos decorreram. Deste modo, é típico os textos da literatura oral encerrarem uma indecisão cronológica, isto é, um espaço temporal que dificilmente se consiga precisar no calendário.

Por que se recorre a essa literatura, ou seja, com que fim ela é transmitida? Para quem se destina a literatura oral?

É possível dizer que a literatura oral é a alma do povo. Este age, pensa e tem o imaginário do cosmos graças a esta literatura. Uma parte do conhecimento que as civilizações têm advém da literatura oral. Neste sentido, não se ousa negar que a mesma representa um património com valor indescritível, embora, atualmente, já não tenha a vitalidade que mereça.

As anedotas, os provérbios, as canções, os contos, as lendas, as fábulas e outros tipos de discursos que se enquadram no âmbito destas literaturas carregam uma grande função moralizadora, ou seja, pedagógica, facto que possibilita a transmissão de valores sociais e artísticos. Este é o motivo principal que leva à utilização desta literatura. Assim, faz-se o uso da literatura oral, primordialmente, devido a esta função¹³³. Embora não se descarte o facto de que a literatura oral sirva também para divertir, caricaturar, penalizar, conforme explicam Alexandre Parafita¹³⁴ e Manuel Guerreiro.

A literatura oral é o meio principal para que se difundam normas, juízos e princípios. Ela é uma das principais fontes de socialização. Serve como guia, como um verdadeiro apelo à boa conduta. Logo, é fácil notar que a finalidade da literatura oral assenta na instrução, isto é, na capacitação e aprimoramento moral e intelectual dos indivíduos. Entretanto, neste

¹³¹ Augusto Cortazar, *apud* Luís da Câmara Cascudo. *Literatura oral no Brasil*, 1984, p. 25.

¹³² Vide António Fonseca. *Contribuição ao estudo da literatura oral angolana*, pp. 42-43.

¹³³ A que ter conta que a função pedagógica não é a única no âmbito das literaturas de tradição oral; vide Domingo Blanco Pérez. *História da literatura popular Galega*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1994. Mas podemos dizer que a função pedagógica é a principal entre todas.

¹³⁴ Alexandre Parafita. *A comunicação e a literatura popular*, p. 46. Manuel Guerreiro. *Para a história da literatura popular portuguesa*, p. 31.

âmbito, o valor estético acaba, frequentemente, colocado em segundo plano.

Serve-se da literatura oral um vasto público, uma comunidade. Ela destina-se a todos os membros de uma sociedade, pois todos reconhecem a sua utilidade. Apesar da existência de novas realidades sociais; ela nunca perderá a sua vitalidade, continuará a ser uma verdadeira fonte de transmissão de conhecimento que passará sempre de uma geração a outra. É uma força poderosa capaz de levar os indivíduos a reapropriarem-se da totalidade da essência humana.

A literatura oral possui as características necessárias que a tornam diferente das outras manifestações, como as escritas. Por mais que se procure registrar a literatura oral em antologias, revistas, fabulários ou cancionários, ela, por um lado, nunca corresponderá aos padrões exigidos pelo sistema gráfico, e por outro lado, nunca perderá a sua feição oral. Entretanto, pode dizer-se que a oralidade nunca estará confinada cabalmente à escrita. Assim sendo, é importante que se conheçam as partes íntimas da oralidade e da escrita para que se conheça plenamente a natureza da literatura de tradição oral.

1.3.1. Oralidade e escrita

A oralidade e a escrita possuem particularidades distintas. Enquanto a primeira se confina, naturalmente, à voz, a segunda apega-se à grafia como seu suporte de realização. Embora se verifique a passagem de textos orais à escrita, é necessário ter em consideração que esta última não é uma voz registada. Por outro lado, a voz não é um som privado de registo¹³⁵. E a transposição da oralidade à escrita vem cada vez mais enfermando os textos de natureza oral¹³⁶.

No entanto, para que se apontem, não contraditoriamente, as particularidades específicas dos textos orais e dos textos escritos é necessário que se tenha em conta as características axiais tanto da oralidade como da escrita.

São diversas as elucidações sobre a origem da oralidade e da escrita. Porém, não mergulhamos nas achegas míticas que as envolvem. Procura-se, antes, descrever as particularidades essenciais de ambas, a fim de que se possa destacar, de maneira mais precisa, os seus respetivos traços.

Diferentemente da escrita, a oralidade remete-nos diretamente para a voz, ou seja, para aquilo que é falado. Neste âmbito, porém, o suporte de transmissão passa pelo som que culmina na fala¹³⁷. Por causa disso, a voz possui um modo de existência específico, valendo-se do poder mágico da palavra¹³⁸.

¹³⁵ Paul Zumthor. *Introdução à poesia oral*, p. 70.

¹³⁶ Nuno Júdice. “A transmissão do conto”, in *Estudos de Literatura Oral* (ELO), n.º 1. Faro: Centro de Estudo Ataíde de Oliveira, 1995, p. 119.

¹³⁷ Charles Malamoud tem toda razão quando afirma que os sons precedem as palavras; vide Charles Malamoud. “A voz e o sagrado”, in *Grande Atlas das Literaturas*. s/l: Página Editora, 2000, p. 79. Isto significa que na oralidade há uma espécie de hierarquia, onde tudo tem início no som ou pronúncia; (som - palavra - frase).

¹³⁸ Cecília Meireles. *Problemas da literatura infantil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 3.ª ed., 1983, p. 53.

Segundo Emílio Bonvini, na oralidade, o suporte material é a proferição, que exige uma educação prévia da voz para que ela seja clara, sem erros¹³⁹. Procedimentos gramaticais e lexicais servem para pontuar o discurso, ritmar a mensagem, facilitando a memorização e a atratividade do interlocutor¹⁴⁰.

Seria impossível apontar as características todas que dizem respeito à oralidade. Mas sabe-se que ela é caracterizada, normalmente, por um lado, por um estilo de linguagem mais familiar, facultando uma manifestação natural¹⁴¹; por outro lado, pela utilização harmónica de refrões, repetições, assonâncias, paralelismos, e pela exploração sistemática de elementos adequados.

Visto que os textos orais se põem ao serviço da memória, apoiam-se na força evocadora da repetição sucessiva de uma mesma frase, ritmada ao mesmo tempo pelo número constante de sílabas e pela estruturação melódica dos tons, o que facilita a memorização dos textos da tradição oral. Entretanto, estes textos mais velam do que revelam, por isto convidam a partilhar entre o auditório a procura do sentido, tendo, por isso, uma estrutura de tipo dialógico. Por outro lado, os textos da literatura oral não estão, como a escrita, limitados a uma elite; que tende a desvalorizar aqueles textos de registo oral tais como os provérbios, as canções, as adivinhas, as fábulas e outros textos desta natureza¹⁴².

Tierno Bokar afirma que:

a escrita é uma coisa, e o saber, outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram¹⁴³.

Essa assertiva incontestável demonstra a dependência da escrita em relação à oralidade. É nesta que assenta o conhecimento latente. Portanto, sem a voz e a fala não pode haver sinais harmónicos que dariam sustento aos sinais gráficos. Por este facto, a escrita constitui a fotografia do saber. Em outras palavras, é a sombra do corpo da oralidade. Entretanto, sem esta, a primeira não tem uma plena realização. Assim sendo, a oralidade é o elemento primário, e a escrita, o secundário. Todavia, “o que acontece na escrita é a plena manifestação de algo que está num estado virtual, algo de nascente e incoativo, na fala viva, a saber, a separação da significação relativamente ao evento”, diz Paul Ricoeur¹⁴⁴.

¹³⁹ Emílio Bonvini. “Textos orais e textura oral”, in *A tradição oral*, trad. Ana Elisa Ribeiro e Fernanda Mourão Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, s/d, p. 7.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ Essa naturalidade que é uma forma particular da oralidade não significa uma liberdade diante da manifestação linguística. Há regras estabelecidas que devem, no entanto, ser tidas em conta para que a comunicação surta o efeito desejado.

¹⁴² Vide, por exemplo, Jean Vansina. “A tradição oral e sua metodologia”, in *História Geral de África - Metodologia e pré-história de África*, pp. 139-140.

¹⁴³ Amadou Hampâté Bâ. “A tradição viva”, in *História Geral de África: Metodologia e pré-história de África*. Brasília: Publicações Europa-América, vol. 1, 2.ª ed., 2010, p. 167.

¹⁴⁴ Paul Ricoeur. *Teoria da Interpretação*. Lisboa: Edições 70, 1976, p.37.

Alargando o horizonte, António Fonseca afirma “entenda-se a oralidade como a associação da palavra dita ao gesto, à mímica, às onomatopeias, ao canto, à dança, à participação dos presentes e ao uso de outras técnicas, num tempo, num espaço e em circunstâncias determinadas”¹⁴⁵. A que ter em conta que o processo de transcrição da literatura oral tem feito que ela perca muito a sua essência oral; conforme descreve Fonseca. Mas isso não significa que a escrita tenha menos valor do que a oralidade. Aquela pode salvar a instância do discurso porque o que ela efetivamente fixa não é o evento da fala, mas o dito da fala. Assim sendo, a escrita possibilitou a continuidade da tradição literária e aumentou a unidade e a integridade das obras literárias¹⁴⁶. A escrita também se organiza de modo diferente do que na oralidade. Assim sendo, a escrita realiza-se sob forma de grafia.

Atestam-se maior ausências de redundâncias, repetições e da estrutura mnemónica do discurso. Exige-se um maior rigor a nível frásico, não dando espaço a interrupções de frases. As pausas, as mímicas e os gestos que acompanham normalmente a dição deverão ser explicitados ou descritos. Entretanto, esta é imbuída do aspeto normativo que transforma o suporte material grafia em ortografia.

Porém, há que salientar o facto de que a escrita se tornou um meio ao serviço da sociedade para distinguir os civilizados (que usam a escrita) dos incivilizados (que não usam a escrita). Desta maneira, a escrita vai ganhando hegemonia perante a oralidade.

1.3.2. Natureza da oralidade

Será que a escrita é a solução para manter vivos os textos orais? E se assim for, como será a natureza da oralidade? que medidas devem ser adotadas para os passar cuidadosamente de uma geração a outra? Deixemos que o futuro dê respostas satisfatórias a essas questões. Mas, desde já, podemos afirmar que a passagem dos textos orais à escrita tem fragilizado muito a pureza dos fatores primários da oralidade. Na maior parte dos casos, porém, faculta que os textos orais percam cada vez mais espaço em relação aos textos escritos.

Por mais que o processo de escrita desses textos ampute a naturalidade da oralidade, nunca se conseguirá destruir a essência da literatura oral. Mas, para que esse facto se torne evidente, é necessário conhecer as verdadeiras marcas da oralidade, pois só desta maneira poder-se-á preservá-la. É, no entanto, preciso defendê-la para que os textos orais não sejam confinados, maioritariamente, aos padrões normativos da escrita.

De facto, a escrita está longe de responder aos artifícios que a oralidade exige. Enquanto esta precisa exclusivamente da voz, a outra realiza-se, unicamente, na grafia. E, em conformidade com a expressão de D. Vasse “a voz ultrapassa a palavra. A voz não traz a linguagem: a linguagem nela transita, sem deixar traços”¹⁴⁷. Assim sendo, a voz (manifestação pura da oralidade) vai muito além daquilo que a palavra grafada pode representar. Mas há que

¹⁴⁵ António Fonseca. *Contribuição ao estudo de literatura oral*, p. 62.

¹⁴⁶ René Wellek e Austin Warren. *Teoria da literatura*, p.174.

¹⁴⁷ D. Vasse, *apud* Paul Zumthor. *Introdução a poesia oral*, p. 13.

ter em consideração que a oralidade não se reduz à vocalidade. Porque, acompanhando à voz, está presente o gesto, mesmo que se limite a uma simples mímica do rosto, nomeadamente movimentos dos olhos e das sobrancelhas¹⁴⁸. Esse é o ponto de intercessão entre a literatura oral e a dramatização¹⁴⁹. É que, a narração dos textos orais exige, maioritariamente, a representação daquilo que se narra. Porém, no momento da sua realização, a oralidade requer verdadeira naturalidade. Por isto nela se manifesta uma linguagem familiar, sem grandes artifícios, faculta para os ouvintes uma compreensão imediata.

Entretanto, entender a natureza da oralidade antes de passar pela estrutura complexa da escrita pode possibilitar uma maior compreensão, e quiçá, o domínio da escrita. Mas, como classificar a oralidade, principalmente nestes tempos em que, cada vez mais, os textos são transportados da oralidade à escrita?

A transformação, por recolha, dos textos orais em escritos leva ao abandono da sua natureza pura, legitimando, deste modo, uma classificação da oralidade em pura, mista e secundária, de acordo com Paul Zumthor¹⁵⁰.

Segundo este pesquisador, a oralidade pura está presente nas sociedades que ignoram a escrita, o que acontece, diz Zumthor, em extensos territórios chamados outrora do terceiro mundo, como vários países africanos¹⁵¹. No que diz respeito à oralidade mista, esta coexiste com a prática da escrita. Por último, a oralidade secundária enquadra-se em um regime de hegemonia do texto escrito. Nesta, a prática da oralidade entra na esfera da influência da escrita, a ponto de ficar, por vezes, reduzida à declamação dos produtos da escrita¹⁵². Este último caso é vivido na Europa bem como em algumas partes do território africano que continua abraçada à cultura colonial, e que renega a oralidade em prol da escrita. Esta, como se sabe, possui uma natureza própria, totalmente diferente da oral.

A oralidade prima, preferencialmente, pela linguagem familiar. Serve-se da repetição. Uma narrativa pode ser repetida várias vezes, visto que o principal objetivo é que todos se sirvam, sem nenhum obstáculo, do diálogo posto à volta de todos. Pronunciada por determinado orador, em determinado dia e em determinado local, perante determinado auditório¹⁵³.

A oralidade, nos seus diversos textos, evidencia também uma economia da palavra. Porque a memorização não coaduna com exageros de informações. E, ainda um outro princípio neste campo é a mobilidade. Isto é, os textos orais são móveis têm a capacidade de se

¹⁴⁸ Jacques Dournes. “As tradições orais: oralidade e memória colectiva” in *Grande Atlas das Literaturas*. S/l: Página Editora, 2000, p. 87.

¹⁴⁹ Esse aspeto sobre, a aproximação da literatura oral e teatralidade encontra-se descrito mais desenvolvidamente em Corrado Bologna. “Literatura oral e teatralidade” in *Grande Atlas das Literaturas*. S/l: Página Editora, 2000, pp. 84-85.

¹⁵⁰ Paul Zumthor. *Introdução a poesia oral*, p. 71.

¹⁵¹ Atualmente, observa-se ainda que a maioria da população ocidental-africana continua a viver em uma cultura mais oral que escrita e a se expressar dentro das normas de tradição oral. Por este motivo, a cultura oral da África Ocidental é o solo fértil no qual os trabalhos de muitos escritores africanos contemporâneos estão firmemente enraizados. Cf. Mineke Schipper. “Literatura oral e oralidade escrita” in *A tradição oral*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras UFMG, s/d, p. 13.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ Pirre Alexandre. “A África: zonas culturais e grandes tradições orais”, in *Grande atlas das literaturas*. S/l: Página Editora, 2000, p. 94.

modificarem, receberem novas características durante o decorrer dos tempos¹⁵⁴. E nunca têm um autor conhecido São textos atualizados, ou seja, no espaço da oralidade é inapropriado usar o vocábulo escritor. Entretanto, modernamente, todo aquele que cria uma obra, seja ela fictícia ou não, desde que siga os parâmetros exigidos pela escrita, é considerado como um escritor. Facto que nunca ocorrerá no âmbito da oralidade, nem mesmo diante do processo de transportação dos textos orais aos escritos.

Os textos orais, como é conhecido, são organizados e sistematizados segundo os respetivos géneros literários. Esses, portanto, tratam de apresentar cada elemento segundo a sua natureza e extensão. E conhecer a literatura de tradição oral envolve dominar os seus diversos géneros.

1.4. A questão dos géneros da literatura oral

A literatura de tradição oral recobre uma grande variedade de textos, todos com a sua especificidade. Embora a tentativa de sistematização, ou seja, de ordenação destes textos não seja estável existe a preocupação em fazer a tipologia dos respetivos géneros, atividade não recente. Muitos autores já trataram deste pormenor. Assim sendo, teve-se o cuidado de observar o que já foi feito neste sentido, tanto na literatura oral angolana bem como na portuguesa.

Vários pesquisadores apresentam diversas propostas tipológicas de textos orais. Porém, outros preferem não se achegar a esta problemática. Por exemplo Manuel Viegas Guerreiro não se atreveu a apresentar uma classificação dos géneros da literatura popular portuguesa¹⁵⁵. Todavia, tal como a literatura escrita, também a literatura oral deve ter a sua própria categorização. Tendo como base os chamados índices populares¹⁵⁶ e conscientes do desacordo inevitáveis devido à vasta diversidade de géneros.

Desde logo, os géneros orais são em número finito ou infinito? Neste âmbito há problemas a aclarar. Por um lado, não há concordância sobre a especificação da generalidade da literatura oral, seja em Portugal, em Angola ou noutro país. Por outro lado, verifica-se que enquanto uns preferem o termo “géneros”¹⁵⁷ outros consideram melhor designá-los por “tipos” e “formas de textos”; como é o caso do Américo de Oliveira¹⁵⁸. Segundo este autor “a nossa classificação de géneros literários - preferimos apelidá-los de formas de texto - da literatura

¹⁵⁴ Jean Cuisenie. “Literatura oral e criação literária”, in *Grande atlas das literaturas*. S/l, Página Editora, 2000, p. 109.

¹⁵⁵ Cf., por exemplo M. Viegas Guerreiro. *Para a história da literatura popular portuguesa*, 1983; *idem*. *Guia de recolha de literatura popular*, 1976.

¹⁵⁶ Cf. Jean Vansina. “A tradição oral e sua metodologia”, in *História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África*, p. 143.

¹⁵⁷ Vide Alexandre Parafita. *A comunicação e a literatura popular A comunicação e a literatura popular*. Lisboa: 1999, pp. 81-82; Hermann Baussinger. *Formen der volkspoesie*. Berlim: Edich Schmidt Verlag, 1968, pp. 6-7; Michèle Simonsen. *O conto popular*, trad. Luís Cláudio de Castro e Sousa. São Paulo: Martins Fontes, 1987, pp. 5-7.

¹⁵⁸ Vide, Ana Margarida Laranjeira Viegas. *Contributos da leitura recreativa e da escrita criativa para o processo de ensino-aprendizagem de português língua estrangeira*, Braga: Universidade do Minho, Instituto de Letras e Ciências Humanas, 2015, pp. 12-14.

tradicional angolana de transmissão oral¹⁵⁹. Assim, este autor escusa-se a nomear a variedade de textos orais angolanos por géneros, preferindo a expressão “formas de texto”. Todavia, em nosso entender, o vocábulo “género” usado na tipologização dos textos escritos, é o mais conveniente para denominar também as diversas manifestações de textos de tradição oral, de acordo com as suas marcas idiossincráticas e temáticas. Ou seja, entendemos por “género” um tipo de texto com um conjunto de traços secundários entre os caracteres formais, registos temáticos e seus usos sociais possíveis. Cabe ainda ao género definir a especificidade de cada espécie textual, exibindo seus pormenores e as formas de organização específica que demarcam com nitidez as várias facetas da manifestação da literatura, seja ela de natureza oral ou escrita. Algo que a expressão “formas de texto” apontada por Américo de Oliveira, não parece considerar.

Cada espécie de texto oral denomina um género da literatura de tradição oral, pois, assim sendo, é por meio do género que se consegue identificar e reconhecer os textos orais.

Todavia, no âmbito da oralidade, verifica-se que em cada sociedade apresenta uma variação canónica da tipologia textual de tradição oral, que não é estática, isto é, tendem a evoluir no tempo¹⁶⁰. Assim entendido, os géneros da literatura oral servem claramente para identificar os diferentes tipos ou espécies de textos, atendendo às suas estruturas, quer externas quer internas. Textos estes que são uma via de acesso capital para a cultura de um grupo, para os seus modos de percepção, de representação e de pensamento, em suma, que ajudam a definir a identidade cultural. Consequentemente, constitui para inúmeras sociedades, particularmente em territórios africanos, a única documentação histórica¹⁶¹.

Até ao momento, não se conhece uma delimitação concludente e consensual dos géneros da literatura de tradição oral¹⁶². E das propostas até então conhecidas, umas tendem a ser mais abrangente (incluindo uma boa parte dos géneros), em contrapartida, outras são mais restritas (excluindo certos géneros). Contudo, essa variação é verificada, muitas vezes, pelo facto de que cada sociedade apresentar a sua própria divisão e aceitação dos géneros da literatura oral. Desta maneira, a realidade dos géneros na literatura oral angolana diverge a de Portugal.

No entanto, atendendo a nossa abordagem levou-se em consideração os géneros das duas literaturas. Procurar-se-á situar como se encontram sistematizados os géneros da literatura de tradição oral angolana e portuguesa; embora sem que se precise mergulhar profundamente nos porquês de tais classificações.

¹⁵⁹ Américo de Oliveira. *O papel da criança na literatura tradicional angolana de transmissão oral*, p.40.

¹⁶⁰ Joseph Ki-Zerbo. *História da África Negra*, trad. Américo de Carvalho. Mem Martins: Publicações Europa- América, 3.ª ed., 1999, vol. I, p. 21.

¹⁶¹ Georges Thines e Agnès Lempereur. *Dicionário geral das Ciências Humanas*, trad. Artur Morão. Braga: Edições 70, Lisboa, 1984, s.v. “”, p. 554.

¹⁶² Esse, talvez, seja um verdadeiro motivo para levar os pesquisadores a (re)pensar, seriamente, numa teorização das manifestações naturais da literatura oral. Para que certos pormenores que até então parecem desconcertados sejam, provavelmente, acertados. É de todo evidente, que os textos orais estão confinados à cultura de cada povo, mas uma teoria sobre essa literatura seria benéfica a fim de tentar apurar as idiossincrasias da oralidade a nível de toda a literatura desta natureza para que seja possível estabelecer uma hierarquia genérica universal no âmbito da literatura oral.

Segundo Alexandre Parafita, citando o alemão Hermann Bausinger, afirma que a literatura popular portuguesa¹⁶³, especialmente, a transmuntana é organizada em três grupos de géneros: Formas e jogos verbais, Formas dramáticas e musicais e Formas narrativas¹⁶⁴.

Entretanto, nesta última forma a fábula não é tida em consideração. Pelo que tudo indica, ela confina-se a área do conto popular, sob a designação de contos de animais. Portanto, eis arrumação dos géneros da literatura de tradição oral portuguesa:

Literatura de tradição oral portuguesa		
Géneros literários da tradição oral		
Formas e jogos verbais	Formas dramáticas e musicais	Formas narrativas
Provérbios	Teatro popular	Conto popular
Ditos populares	Quadras e poesia popular	Lenda
Apodos ou motejos	Cancioneiro	Mito
Adivinha	Romanceiro e excelências	
Lengalengas		
Rimas de jogos		
Trocadilhos e trava-línguas		
Réplicas populares		
Orações		
Rezas ou resposos		
Fórmulas de superstições e de mezinhas ou esconjuros		
Agouros ou profecias		
Pragas ou maldições		
Galanteios ou piropos		
Orações com escárnio		
Pregões		
Pulhas		
Testamentos ou papeladas		
Toradas e fórmulas de fim de conto		

Tabela 3: Géneros da literatura de tradição oral portuguesa

Não fugindo, totalmente, a hierarquia acima apresentada, Américo Oliveira, pesquisador que nos últimos anos vem se dedicando ao estudo da literatura de tradição oral angolana¹⁶⁵, apresenta uma sistematização genérica dos textos da literatura oral angolana¹⁶⁶.

¹⁶³ Para o conhecimento das individualidades que tanto fizeram para o conhecimento e crescimento da literatura popular portuguesa, vide Manuel Viegas Guerreiro. *Para a história da literatura popular portuguesa*, pp. 70-90.

¹⁶⁴ Vide Alexandre Parafita e Isaura N. Fernandes. *Os provérbios e a cultura popular*, pp. 45-60, para verificar as amostras que representam cada género apresentado.

¹⁶⁵ Para um conhecimento sobre as entidades que participaram ativamente no estudo da literatura angolana de tradição oral, vide António Fonseca, *Contos de antologia (reflexões, contos e provérbios)*, p. 74; e José Francisco Valente. *Paisagem africana (uma tribo angolana no seu fabulário)*, Instituto de Investigação Científica de Angola, Luanda, 1973.

¹⁶⁶ A sistematização dos géneros da literatura oral angolana não é todo modo claro e sustentável. Entretanto, embora não nos dediquemos a discutir isto amplamente, mas pode verificar-se que várias são as achegas que se tenta dar a arrumação dos géneros dos textos de tradição oral angolana.

Fazem parte desta a narrativa, os provérbios, a adivinha, a canção, a oração e a varia, cada género apresenta a sua especificidade.

Na narrativa englobam-se todo tipo de texto narrativo em prosa, exceto a anedota, historieta. Concluimos que se encontra aqui incluída a fábula, pois o autor evita fazer especificações das narrativas pertencentes a literatura de tradição oral angolana.

No que diz respeito aos provérbios, fazem parte desta seção forma de texto que englobam categorias como as de dito, rifão. Na adivinha estão presentes todo o tipo de texto que encerra um problema a ser resolvido pelos interpelados, assuma a forma de pergunta e resposta, nem sempre fixas. Normalmente, elas podem ser simples ou compostas.

A Canção é um género que engloba todo tipo de texto que assume, de forma direta ou indireta, a forma poética, normalmente acompanhado de melodia. E como o nome indica esse tipo de texto manifesta-se pelo canto de várias modalidades. No domínio da Oração verificam-se toda modalidade de texto em prosa ou poesia, expressando um pedido, agradecimentos a seres divin(izad)os).

Por último, insere-se na área da varia (as historietas, os motejos ou desdéns, passatempos infantis, ritos e vozes de animais¹⁶⁷.

São apenas estes géneros que existem na literatura oral angolana e portuguesa? É arriscado responder que sim. Pois “o trabalho do conhecimento procura alcançar uma verdade aproximativa, não uma verdade absoluta”¹⁶⁸. Deste modo, pelo que tudo indica no âmbito da oralidade, não se chega a conhecer na totalidade os géneros desta literatura. São várias as suas manifestações, fazendo as discussões continuarem sobre as muitas fórmulas que não foram, até então, devidamente aclaradas.

Todo o género se funda em uma representação de um texto oral. Mas, há que ter em conta que existe uma relação entre a variedade de géneros. Ou seja, muitos textos interligam-se facilmente noutros, tornando possível que num único texto, por exemplo, se manifeste mais do que um género. O que cria, às vezes, dificuldades para definir claramente os textos orais. Mas, apesar da miscigenação entre estes textos, os géneros que se encontram confinados à literatura oral devem ser submetidos à uma explicação de uma teoria coerente; caso inverso, poderemos ficar prisioneiros de preconceitos transmitidos de século para século.

No que concerne aos géneros da literatura oral observa-se que uns são mais conservadores do que outros. Isto é, muitos raramente variam ou sofrem mutação, pois apresentam uma estrutura muito definida, fixa como por exemplo a canção, os provérbios e as adivinhas. Contrariamente, o espaço narrativo aparenta ter maior liberdade, pois tende a flexionar-se com bastante facilidade. Cada pessoa tem a capacidade fazer as modificações que achar convenientes à medida que lhe é dada a palavra para expor a narrativa. E pode ser um conto tradicional, uma lenda, um mito ou mesmo uma fábula. Tratar-se-á, seguidamente, da estrutura narrativa desta última, isto é, os aspetos gerais que a constituem.

¹⁶⁷ Américo de Oliveira. *O papel da criança na literatura tradicional angolana de transmissão oral*, pp. 40-42.

¹⁶⁸ Tzvetan Todorov. *Introdução à literatura fantástica*, p. 23.

CAPÍTULO II - MORFOLOGIA DA FÁBULA

2.1. Conceito de morfologia

Torna-se necessário fazer um breve esclarecimento sobre a significação do vocábulo morfologia visto que é um dos termos que compõe o tema deste capítulo. Assim sendo, trata-se de uma palavra proveniente da língua grega, “morpho”, este de “morphê”, (‘forma’) + λόγος (‘logos’, em latim) palavra, discurso, estudo, teoria¹⁶⁹». Logo, este vocábulo recobre o estudo das formas das palavras. Ao longo dos tempos, o vocábulo “morfologia” deparou-se com o fenómeno de extensão semântica, isto é, conheceu novas significações, ligadas à estrutura ou forma dos elementos, em diversas áreas do saber, por exemplo, na zoologia, geografia e botânica¹⁷⁰. Entretanto, pelo que tudo indica, é nestas disciplinas que a linguística vai buscar o termo “morfologia”. Embora ocorressem certos sentidos que estivessem estritamente associados ao âmbito linguístico.

La morfología, como disciplina lingüística, trata de la forma interna de las palabras, más exactamente de su estructura. Denominaremos a las palabras que muestran estructura interna palabras complejas [...]. El cometido dela morfología es analizar y explicar tales estructuras léxicas¹⁷¹.

Apesar disto, este vocábulo nunca subjuguou, e é bem provável que nunca subjugará a ideia de ordem, estrutura, organização, que semanticamente o termo “morfologia” apresenta.

A literatura, conseqüentemente, desenvolveu muitas das suas técnicas e métodos analíticos graças aos postulados teóricos da linguística. Entretanto, o aparecimento do vocábulo “morfologia” no âmbito literário deveu-se ao entendimento que os linguistas faziam desta disciplina. Portanto, de todos os sentidos que o vocábulo “morfologia” apresenta, no campo literário não se liberta do significado de “estrutura”, “forma” ou mesmo “composição”. Destarte, é neste âmbito que o formalista russo Vladimir Propp se preocupou em estudar a Morfologia do Conto, obra fulcral no desenvolvimento dos estudos narratológicos¹⁷². Portanto, assim como nos estudos proppiano, o termo “morfologia” é nesta dissertação empregado no

¹⁶⁹ Cf. Antônio Geraldo da Cunha. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexicon, 4.ª ed., 2010, s.v. “morfologia”, p. 437; José Pedro Machado. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, vol. 4, 7.ª ed., 1995, s.v. “morfologia”, p. 166 e José Vitorino de Pinas Martins *et alli*. *Dicionário da língua portuguesa contemporânea: Academia das Ciências de Lisboa*. Lisboa: Verbo, vol. 2, 2001, s.v. “morfologia”, p. 2527.

¹⁷⁰ Ainda, “a Botânica poderá, então, reclamar para si, por exemplo, o estudo da ‘morfologia das fanerógamas’, a Zoologia tratará, entre outras, da ‘morfologia das aranhas’ e a Geografia ocupar-se-á, por exemplo, da ‘morfologia urbana’”. Vide Alina Villalva. *Morfologia do Português*. Lisboa: Universidade Aberta, 2009.

¹⁷¹ Soledad Varela Ortega. *Fundamentos de morfologia*. Madrid: Editorial Síntesis, 2.ª ed., 1996, p. 11.

¹⁷² Cf. Vladimir Propp. *Morfologia do conto*, 1978. Apegando-se também ao vocábulo morfologia no âmbito dos estudos literários, aparece António Cabral, *Morfologia literária*. Porto: Porto Editora, 1970.

sentido de conhecer a composição, ou seja, a organização da fábula de tradição oral, na literatura angolana e portuguesa, de acordo com as partes que as constituem e com as relações que estas partes têm entre si e com o conjunto.

Quer sejam narrativas de tipo oral quer sejam escritas, é necessário ter em conta que ambas possuem uma estrutura, uma forma arquetípica que lhes permite ter sentido, Claude Lévi-Strauss assegura, vividamente, que é absolutamente impossível conceber o significado sem uma ordem¹⁷³. Entretanto, a ordem lógica das relações desempenha um papel primordial; não é se não do seu conhecimento que conseguiremos abarcar a totalidade dos factos¹⁷⁴. Deste modo, é devido à lógica estrutural que a narrativa ganha sentido, coerência. Acima de tudo, consegue dizer-se se ela é acabada ou inacabada devido à sua estrutura.

2.2. A narrativa de tradição oral

O homem gosta não só de ouvir, mas também de contar histórias. A vontade de querer narrar o que nos rodeia e o que acontece à nossa volta é incontável. Por isso, as narrativas ocupam um papel relevante na natureza humana. Entretanto, ela é a principal maneira pela qual entendemos as coisas, quer ao pensar nas nossas vidas como uma progressão que conduz a algum lugar, quer ao dizer a nós mesmos o que está a acontecer no mundo¹⁷⁵. Por isso, a narrativa é sinónimo de vida; a ausência dela, a morte¹⁷⁶.

As histórias a que nos referimos são aquelas capazes de contemplar ouvintes e leitores. Como diz Todorov “é história no sentido em que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real”. Ainda o mesmo autor afirma, e com toda razão que “a história é uma abstração pois ela é sempre percebida e narrada por alguém, não existe «em si»¹⁷⁷”. No âmbito da ficção toda história ganha normalmente a designação de narrativa. E como se sabe, a narrativa não corresponde só à necessidade ou vontade de contar, mas a capacidade de entreter, de transferir o prazer da história. A narrativa traz sobretudo o prazer do discurso¹⁷⁸. Evitamos, aqui, levar em consideração a origem das narrativas de tradição oral bem como do seu apogeu entre as diferentes formas¹⁷⁹.

O vocábulo “narrativa” começou a ser amplamente utilizado na segunda metade do século XX. Em voga da crítica formalista russa, quando o vocábulo “narração” já perdia a sua significação clássica; era empregada genericamente com o sentido de “narrativa” ou de “arte

¹⁷³ Claude Lévi-Strauss. *Mito e realidade*, trad. António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978, p. 24.

¹⁷⁴ Tzvetan Todorov. *Teoria da Literatura, textos dos formalistas russos*, trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, Vol. I, 1965, p. 22.

¹⁷⁵ Jonathan Culler. *Teoria literária: uma introdução*, p. 84.

¹⁷⁶ Cf. Tzvetan Todorov. *Poética da prosa*, trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1971, p. 89.

¹⁷⁷ Vd., Tzvetan Todorov. “As categorias da narrativa”, in *Análise estrutural da narrativa*, trad. Maria Barbosa Pinto e Milton José Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 4.ª ed., 1971, p. 211.

¹⁷⁸ Maria Alzira Seixo. “Romance narrativa e texto” in *Categorias da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 3.ª ed., 1979, p. 15. Acrescento nosso. Cf. ainda Jerome Bruner. *Actos de significado: para uma psicologia cultural*, trad. Vanda Prazeres, rev. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1997, pp. 51-68.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 62.

de narrar”¹⁸⁰. Mas há que ter em conta que narração e narrativa estão ambas muito associadas à história.

No campo da narratologia, o termo “narrativa” é fortemente polissémica¹⁸¹. Para esse estudo, entenda-se aqui o vocábulo narrativa como o ato de relatar um determinado acontecimento fictício¹⁸²; ou ainda como a representação dum acontecimento. Nesta perspetiva, a narrativa literária associa-se a um relato ou a representação dum acontecimento.

convenhamos em chamar narrativa a todo o discurso que nos dá a evocar um mundo concebido como real, material e espiritual, situado num espaço determinado, num tempo determinado, refletido a maioria das vezes num espírito determinado que, ao invés da poesia, pode ser o de uma ou de várias personagens tanto quanto o do narrador¹⁸³.

Entretanto, as narrativas existentes, sejam orais ou escritas, são inumeráveis. Diz Roland Barthes:

inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de géneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura, no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação¹⁸⁴.

Porém, no âmbito das narrativas de tradição oral, ultrapassa-se o ato de relatar, descrever ou representar os acontecimentos. Elas são tidas como verdadeiros reservatórios de valores culturais de uma comunidade¹⁸⁵, embora se verifique que o advento da modernidade tende a enfraquecer ou mesmo a apagar estes valores. É por meio da narrativa que é realizada a veiculação daqueles, sejam eles: educacionais, sociais, político-religiosos, culturais, económicos ou estéticos particularmente em espaços regionais. «As narrativas são as mais

¹⁸⁰ Massaud Moisés. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 12.ª ed., 2013, s.v. “narração”, p. 324.

¹⁸¹ Cf. por exemplo, Olegário Paz e António Moniz, *Dicionário breve de termos literários*. Lisboa: Editorial Presença, 1997, p. 146; e Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 5.ª ed., 2000, s.v. “narrativa”, pp. 270-274.

¹⁸² Vide, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes. *Dicionário de Narratologia*, s.v. “narrativa”, p. 262 e Nicole Everaert-Desmedt. *Semiótica da narrativa*, trad. Alice Maria Frias. Coimbra: Almedina, 1984, p. 3.

¹⁸³ Maurice-Jean Lefebvre. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*, trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980, p. 170.

¹⁸⁴ Roland Barthes. “Introdução à análise estrutural da narrativa”, in *Análise estrutural da narrativa*, trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 4.ª ed., 1976, p. 19.

¹⁸⁵ Lourenço Joaquim da Costa Rosário. *A narrativa africana de expressão oral: transcrita em português*, p. 47.

importantes engrenagens na transmissão desses valores»¹⁸⁶, afirma Lourenço Rosário. Em conformidade com isto, verifica-se o grau de importância que as narrativas adquirem nas sociedades orais. Nelas encontram-se estampadas os ensinamentos, os padrões que devem ser respeitados para uma boa convivência social. Assim sendo, a narrativa de tradição oral representa a sabedoria, a vida moral e o caráter social que tem de passar sempre de geração em geração, cabendo aos mais experientes a responsabilidade de transmitir este testemunho. Portanto, pode afirmar-se, que as narrativas são geradoras e formadoras de um tipo particular de homem.

A tradição é geralmente definida como um testemunho transmitido de forma verbal de uma geração para outra¹⁸⁷. Por esta razão, as narrativas são consideradas tradicionais porque transitam sempre de uma época para outra, na maioria das vezes de forma oral. Entretanto, no domínio da oralidade, as narrativas têm a função de transmitir conhecimentos, livrar o homem da ignorância, além do mais, oferecer fontes importantes para o conhecimento da história, do pensamento coletivo e das estruturas sociais, da língua. Desta maneira, elas servem para o aprimoramento da habilidade oral, o que faculta consideravelmente o aprendizado da língua materna.

É impossível coletar todas as narrativas de uma literatura oral, mas é indubitável que elas compreendem a maioria das mensagens históricas conscientes. E, diferentemente dos outros géneros, as narrativas de tradição oral têm uma forma livre, ou seja, mutável. Em outras palavras, elas não estão fixas a um protótipo. Podem facilmente sofrer remodelações, reajustes de episódios, ampliação das descrições, acrescento de palavras. Entretanto, o atualizador do texto oral ao tomar a palavra tem uma grande liberdade para efetuar numerosas combinações e transformações, desde que não comprometa o sentido lógico das mesmas.

o vocábulo “narrativa” de tradição oral cobre os contos populares, a fábula, a lenda, o mito e a epopeia. Está última encontra-se presente apenas em pouquíssimas literaturas orais¹⁸⁸. Atendendo, porém, a cerne do objeto de estudo selecionado, abordam-se aqui os aspetos gerais e particulares apenas da fábula, elemento essencial no âmbito desta dissertação.

2.3. Considerações gerais sobre a fábula

Os conteúdos aqui apresentados dizem respeito, exclusivamente, às fábulas de tradição oral. Desta maneira, não mergulhamos naquilo que é a história e as inovações da fábula literária, muito menos da designada fábula esópica, fábula dita líbia ou esópica quando começa com a seguinte fórmula: “Esopo disse” ou “Um líbio disse”¹⁸⁹. Assim sendo, que textos constituirão o objeto de estudo?

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ Jean Vansina. “A tradição oral e sua metodologia”, in *História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África*, p. 140.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 142-146.

¹⁸⁹ Cf. Luciano Pereira. *A fábula em Portugal: contributos para a história e caracterização da fábula literária*. Porto: Profedições, 2007, p. 49.

Num primeiro momento, julga-se que não é tão fácil dar uma resposta cabalmente esclarecedora sobre a questão levantada, pelo facto de se verificar que cresce cada vez mais o descrédito da fábula. Pelo contrário, o conto tem ganhado maior privilégio junto de leitores e estudos académicos. Parece tomar conta da maioria das narrativas de tradição oral. Entretanto, este último, pelo que se verifica, tem servido como um depósito onde tudo cabe¹⁹⁰. Desta maneira, não é de todo fácil estabelecer um princípio epistemológico sobre a fábula, visto que esta partilha várias características com outras narrativas orais, particularmente o conto. Mas, como se verifica, a fábula é apontada como a forma mais popular do conto¹⁹¹.

A fábula, no entanto, apresenta características próprias que a distinguem do conto de tradição oral. E esta distinção ficará claramente comprovada depois de serem efetuadas análises literárias bem conduzidas no âmbito das duas narrativas. Deste modo, é importante que se orientem observações minuciosas e exatas sobre o tecido arquitectual da fábula e do conto para que se apontem as características que possibilitem o reconhecimento dos traços genéticos de cada uma das narrativas.

É difícil assinalar taxativamente a origem da fábula. Contudo, aponta-se que ela nasce nos alvares da espécie humana, retira-se sempre desta narrativa uma lição de vida. Teófilo Braga, num estudo que antecede a primeira edição dos Contos Tradicionais, descreve que “a fabula, nascida de uma simples comparação material, eleva-se ao intuito moral [...], fixando-se na forma literária, e dissolvendo-se na corrente oral que apenas conserva a conclusão ou moralidade no Anexim¹⁹²”. Segundo este autor português, a fábula está incluída no processo progressivo da literatura, e representa justamente o seu estágio original. A marca de origem histórica ou cronológica é acrescida de uma outra de carácter mental. Esta narrativa, tal como a “imprecação espontânea do povo”, corresponde ao estado mental subjetivo, manifestado numa expressão imediata, no qual se faz radicar a sua natureza popular¹⁹³.

De sentido instável, o termo “fábula” pode remeter para três sentidos: 1. narrativa curta, cujas personagens são, geralmente, animais; 2. conjunto de acontecimentos comunicados pelo texto narrativo (designação própria dos formalistas russos), 3. mito, significado equivalente em grego¹⁹⁴. Entretanto, interessa-nos, aqui, a primeira significação. Deste modo,

a fábula é uma narrativa curta, não raro identificada com o apólogo e a parábola, em razão da moral, implícita ou explícita, que deve encerrar, e de sua estrutura dramática. No geral, é protagonizada por animais irracionais, cujo comportamento,

¹⁹⁰ Atendendo o objetivo que se pretende para esse subponto achou-se por bem não entrar no cotejo entre fábula e conto. Deste modo, atenta-se apresentar de forma mais óbvia possível a arquitetura da fábula a fim de não ser confundida ou mesmo entendida por conto.

¹⁹¹ Vide, Ana Paiva Morais, “Imagens, enganos e desenganos - a neutralização da fábula nas «fábulas tradicionais»”, in *Máscaras, mistérios e segredos*. Lisboa: Edições Colibri, IELT, 2011, p. 123.

¹⁹² Teófilo Braga, *apud* Ana Paiva Morais. “Imagens, enganos e desenganos - a neutralização da fábula nas «fábulas tradicionais»”, in *Máscaras, mistérios e segredos*, 123.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ Vide Massaud Moisés. *Dicionário de termos literários*, s.v. “fábula”, p. 187, e Carlos Reis e Ana Cristina Lopes. *Dicionário de narratologia*, s.v. “fábula”, pp. 152-153.

preservando as características próprias, deixa transparecer uma alusão, via de regra satírica ou pedagógica, aos seres humanos¹⁹⁵.

Além do apólogo, isto é, uma narrativa curta, também de origem obscura, cujos protagonistas são constituídos por objetos inanimados, tais como plantas, relógios, espelhos, vassouras ou fontes, e da parábola e o mito aproximam-se da fábula¹⁹⁶. José Valente esclarece que “a fábula é uma narração mitológica, de ficção, produto da imaginação, cujo entrecho entra no domínio do extrassensível, sem possibilidades de prova, numa versão do irreal, que se aceita, dado que não repugnaria a sua realização, se se cumprissem as condições invocadas na descrição”¹⁹⁷. Na verdade, é indubitável que muitos são os géneros que se aproximam da fábula, como acima esclarecido. Essa relação estreita que se verifica entre os géneros da literatura oral tem trazido muitas contradições quando se pretende concetualizar cada um deles, como é caso da fábula. Esta aproxima-se tanto de outras tipologias narrativas, tais como o conto, a parábola, o mito e o apólogo que gera dificuldade na sua definição e distinção. Portanto, caracterizar é importante para estabelecer categorias genéricas das narrativas de tradição oral e evitar equívocos.

Sabe-se que a fábula é uma narrativa com um tecido textual quase sempre sucinto, caracterizada pela simplicidade estrutural e estética, mas revestida de uma forte alegoria e simbologia. Apresenta uma ação relativamente tensa, mas não muito sinuosa. A sua conclusão aponta, normalmente, para uma dimensão ético-moral; endereçando uma lição moralizante que apela, satiriza, repreende, instrói, coloca o ouvinte a refletir. Estas são características presentes em todas as fábulas. Além disso, pelo que aparenta, a fábula trata de reconstituir os comportamentos e atitudes humanas recorrendo aos animais, como personagens, sejam estes domésticos ou selvagens. E nisso distingue-se do apólogo, por exemplo, onde as personagens são objetos inanimados. Pode dizer-se que a fábula de tradição oral é uma micronarrativa, difere muito da macronarrativa. A diferença entre as duas não consiste na extensão do discurso narrativo, mas na natureza de cada tipologia textual.

A fábula é, normalmente, uma narrativa extrassensível, ou seja, o seu assunto não é compreendido de uma maneira direta. Envolve uma atenção redobrada para que se perceba a mensagem que ela pretende transmitir. Exige argúcia para que se descodifique o assunto que encerra. Porque a fábula é carregada de uma dose de simbolismo que envolve quase todo o tecido textual. Mas, por mais que se empreendam esforços para que se descodifique a mensagem que elas encerram, nunca se chegará a um entendimento cabal da fábula, como qualquer texto literário. De facto, da fábula pode retirar-se diversas conclusões. É quase impossível, portanto, esgotar na íntegra a significação do conteúdo que as fábulas de tradição oral oferecem, pois possuem variadíssimas aplicações. Portanto, exigem-se várias (re)leituras para que se aproximem mais do seu verdadeiro sentido.

¹⁹⁵ Massaud Moisés. *Dicionário de termos literários*, s.v. “fábula”, p. 187.

¹⁹⁶ Cf. D. Francisco Manuel de Melo. *Apólogos dialogais*. Braga-Coimbra: Angelus Novus, vol. II, ed. De Pedro Serra, 1998, em que o autor coloca a dialogar com o relógio, fonte e moedas.

¹⁹⁷ José Francisco Valente. *Paisagem africana (uma tribo angolana no seu fabulário)*, p. 11.

Essa narrativa simples é uma verdadeira fonte de transmissão de princípios e de valores morais. Ela corresponde a uma disciplina da escola da vida das comunidades orais, bem como daquelas que ainda prezam a oralidade como uma fonte essencial para a aquisição dos princípios básicos da vida.

Embora excluída de algumas literaturas, mas inserida noutras, a fábula é um género textual da literatura oral. Contudo, sabe-se que os géneros deverão, em primeiro lugar, ser aceites pela comunidade, independentemente de classes ou estratos sociais, para, depois caírem no anonimato, serem transmitidos de geração em geração, não descartando as mutações que vão conhecendo. Por este motivo, a fábula de natureza oral é cada vez mais desvalorizada no espaço português, primeiro, pelos literatos e em seguida pelo público leitor. Destarte, ela é confinada no âmbito dos contos de animais. Mas, esta denominação é de todo obscura e muito discutível. É que narrativas de tradição oral protagonizadas por animais pertencem exclusivamente ao género das fábulas¹⁹⁸.

No entanto, como se aplica a noção de literatura propriamente dita à fábula de tradição oral? Podemos responder, claramente, que sim. Como o nome indica a fábula, constitui o terreno da ficção, ainda que ela seja, também, a peça-chave na recuperação da pureza, da espontaneidade e da autenticidade da voz do povo¹⁹⁹. Deste modo, esta narrativa deve ser estudada como tal, assim como é necessário estudar o meio social que as cria e as transmite e a visão do mundo que sustenta o conteúdo de qualquer expressão de uma determinada cultura. Tanto no domínio angolano como no português a fábula parece ter sido cultivada desde sempre na sua vertente de *exemplum*. Sempre desempenhou um importante papel de moralização social. Por isso, esta narrativa é vista como a autêntica matriz popular de qualquer vulgo.

Todavia, a fábula apresenta uma arquitetura textual e um conjunto de particularidades literárias essenciais, embora não na sua totalidade, que a literariedade encerra. Em outras palavras, a fábula, como narrativa literária, está revestida de uma função que reflete uma estrutura. Deste modo, a função que a ela suporta dentro de si concede o tipo de estrutura que esta narrativa apresenta, neste caso, uma estrutura simples. Neste âmbito, podemos chegar à conclusão de que na fábula de tradição oral, bem como, possivelmente, em outras narrativas desta área, a forma, isto é, a estrutura arquitecta-se segundo a projeção da função. Portanto, a forma simples²⁰⁰ da fábula bem como todos os componentes que circundam no núcleo desta narrativa têm muito a ver com a sua função. Esta acaba sendo um fermento que trata de dar uma maior ou menor elasticidade à massa formal de todos os aspetos que envolvem a narrativa.

Nesta perspetiva, a orientação da necessidade da criação da fábula de tradição oral

¹⁹⁸ No âmbito da literatura oral portuguesa, até onde constatamos, já não se encontram fábulas tipicamente oral. Maior parte delas sofreram modificações para que fossem inseridas no espaço dos contos de animais. Averiguando esta realidade trabalhamos com este corpus, não como sendo contos, mas fábulas; embora já não carreguem grande dose de oralidade.

¹⁹⁹ Ana Paiva Morais. “Imagens, enganos e desenganos - a neutralização da fábula nas «fábulas tradicionais»”, in *Máscaras, mistérios e segredos*, p. 125.

²⁰⁰ Vide André Jolles. *Las Formas Simples*, trad. Rosemarie Kempf Titze. San Francisco: Editorial Universitaria, 1972.

prende-se à sua função verbal bem como à sua correlação com a vida social (moral). A utilização deste género depende muito da vida social. Porque é com as necessidades e preocupações gerais que as fábulas são, normalmente, utilizadas. Assim sendo, não há género que a possa substituir.

Uma outra característica que se pode apontar à fábula de tradição oral é o ritmo. Há uma repetição periódica de algumas particularidades no eixo da narrativa a nível do tempo ou no espaço, conforme explica Osip Brik²⁰¹. E a repetição frequente de elementos cria o ritmo, que faculta a memorização deste género de narrativa oral.

Finalizando, asseguramos a ideia de que o conto de animais é um “ferro refundido” da fábula. Aliás, “Antti Aarne reuniu todos os géneros que dão cena aos animais sob o título único de *Animal Tales*, num total de 299 motivos”²⁰², também os denominou contos de animais. Esta transformação inexplicável da fábula em conto de animal tem esvaziado e empalidecido muito a fábula, e poderá futuramente, quiçá, fazer aparecer um novo género no campo da literatura oral de vários países, onde se presencia estas transformações.

Mas, apesar desses factos, a fábula apresenta uma estrutura que faculta o seu entendimento como narrativa e com particularidades essenciais. Saber o que estas significam proporciona um maior conhecimento das fábulas de tradição oral.

2.3.1. Estrutura da fábula

O vocábulo “estrutura” do latim *structūra*, sempre foi definido segundo o âmbito artístico em que se inscreve; tendo começado na arquitetura. Deste modo, a estrutura encontrava-se, normalmente, relacionada ao modo de construção de edifícios²⁰³. Entretanto, este significado foi, até ao século XVII, foi entrando em desuso, e em contrapartida, novos sentidos vão surgindo na esteira das últimas quatro décadas do século XX, sobretudo no auge do estruturalismo, no âmbito das Letras e das Ciências Sociais e Humanas.

A noção de estrutura que se cultivou no âmbito da narratologia tem essencialmente raízes na linguística²⁰⁴, onde aquela palavra era sinónimo de conhecimento, entendimento, realização plena de um determinado fenómeno. Por esta razão, a nível da fábula de tradição oral, assim como no domínio da linguística, a estrutura ocupa uma função catalisadora. Quer dizer, é o elemento capital para a clareza dos factos. Assim sendo, a estrutura é o ponto de partida bem como o de chegada para a significação completa da fábula, porque antes da narração está a ideia estrutural subjacente.

Quando se trata da estrutura de um texto, envolve-se a sua organização discursiva, de

²⁰¹ Cf. Osip Brik. “Ritmo e sintaxe” in *Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos*, trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1965, p. 13.

²⁰² Antti Aarne *apud* Luís da Câmara Cascudo. *Literatura oral no Brasil*, p. 90.

²⁰³ José Pedro Machado. *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, vol. II, 7.ª ed., 1995, p. 497.

²⁰⁴ É importante que se diga que, a metodologia estrutural empregada no âmbito dos estudos literários consistiu na leitura comparativa e sintetizada do Curso de Linguística Geral de Ferdinand Saussure e das obras essenciais de Noam Chomsky.

diversas formas, tais como a linear (encadeamento de sequências narrativas); circular (regresso de um discurso ao ponto de partida); concêntrica (à volta de um núcleo central); em espiral (através de avanços e recuos)²⁰⁵. No caso particular das fábulas, verifica-se uma organização linear. Isto significa que há um desenrolar normal e sequencial da narração. Sendo uma narrativa simples, não há espaços para acontecimentos secundários: tudo se desenvolve à volta de um único episódio. Mas todos os elementos ocorrem sempre sem que haja desequilíbrio.

A narrativa encontra-se debaixo de uma hierarquia organizacional, seguindo leis que regulam o seu princípio estrutural e estético. Lev Vygotski anui: “consequentemente a disposição mesma dos acontecimentos na narrativa, a combinação mesma das frases, representações, imagens, ações, atos, réplicas, obedece às mesmas leis de construção estética às quais obedecem a combinação dos sons em melodia ou palavras em verso”²⁰⁶. E se assim não sucedesse seria bem provável que as narrativas fossem incompreensíveis.

Pelo que tudo indica, a ideia de combinação, que não se afasta da estrutura, no domínio da fábula, corresponde à organização e à conjuntura. No primeiro caso, conforme atesta Etienne Wolff, “a noção de estrutura corresponde, exceto algumas exceções, à de organização”²⁰⁷. Deste modo, este género obedece a uma organização interna. Todos os seus elementos seguem uma ordem que proporciona à fábula não só a estética, mas acima de tudo significação. Portanto, há uma forma geral, estrutura, que não é, totalmente, fixa que rege hierarquicamente a fábula de tradição oral.

No que concerne à conjuntura, terminologia apresentada por Massaud Moisés no seu Dicionário de Termos Literários, esta aponta para as pequenas transformações, ou seja, as variações que, muitas vezes, vão decorrendo na arquiteculturalidade da fábula de tradição oral. Porque estas narrativas não gozam todas do mesmo número de personagens, das mesmas categorias espaciais e temporais. Assim sendo, as fábulas não apresentam todas a mesma forma. A noção de conjuntura remete para os vários conjuntos, isto é, elementos particulares que ajudam a arquitetar a forma geral da fábula, elementos estes normalmente variáveis. Tudo pelo facto de que as fábulas de tradição oral são proteicas.

No que concerne, ainda, ao aspeto da composição da fábula, é importante atentar à sua sintaxe, ou seja, a organização do tecido narrativo que torna possível a existência deste género literário. A sintaxe de uma fábula designa a organização e, a configuração de um texto.

2.3.1.1. Narrador, contador de histórias, *doma* e *griot*

A presença do narrador é uma etiqueta destinada a assinalar a «narrativa» no sistema da prosa literária²⁰⁸. Não há dúvidas de que ele é a primeira noção, ou seja, o princípio de qualquer narrativa. Mas, desde que proceda de acordo com a estrutura regular da ordem da

²⁰⁵ Carlos Reis e Ana Cristina Lopes. *Dicionário de Narratologia*, s.v. “estrutura”, p. 140.

²⁰⁶ Lev Vygotski *apud* Tzvetan Todorov. “As categorias da narrativa literária”, in *Análise estrutural da narrativa*, trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 4.ª ed., 1971, pp. 232-233.

²⁰⁷ Etienne Wolff, *apud* Massaud Moisés. *Dicionário de termos literários*, s.v. “estrutura”, p. 177.

²⁰⁸ Yuri Tynianov. “Da evolução literária”, in *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*, trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1965, p. 134.

narrativa. Assim sendo, a narrativa pode ser, normalmente identificada, como tal, devido a hierarquia arquiteitual que ela exige para que haja o real cumprimento dos factos. Pode-se dizer, que dentro dessa hierarquia o narrador é o cabeça de lista, ou seja, é o elemento fundamental das categorias da narrativa.

“O narrador”, diz Tzvetan Todorov, “é o sujeito da enunciação que revela os acontecimentos todos. É ele que nos faz ver a ação pelos olhos de tal ou tal personagem, ou mesmo por seus próprios olhos, sem que lhe seja por isto necessário aparecer em cena”²⁰⁹.

Cabe aqui falar de uma particularidade específica de narrador, pois no domínio dos textos orais, atendendo a realidade das narrativas, o indivíduo que conta a história pode ser uma entidade presente num determinado espaço ou um ser de papel. A passagem dos textos orais aos escritos levou à mudança da percepção de narrador, transformando-o numa entidade fixa no espaço textual escrito. Fazendo, porém, que o narrador fosse uma entidade fixa, isto é, uma voz que se localiza apenas dentro do texto. O que leva absolutamente à perda da assistência e faculta o surgimento dos leitores. Mas, não é de nosso interesse discutir estas transformações todas. Entretanto, o cuidado assenta na em apresentação do que se espera de um narrador de fábulas de tradição oral. E, como se sabe, nas narrativas de tradição oral mais do que a história, a forma como ela é apresentada é onde reside toda a sua mística²¹⁰.

Ora, no âmbito puramente oral, as narrativas são, normalmente, contadas por uma pessoa em volta de uma assistência que recebe, entende e participa das narrativas. Esse papel não cabe, porém, a qualquer pessoa. Tomam a dianteira na narração das histórias os mais velhos, tidos como os mais experientes e sábios, ou então um iniciado, ou seja, indivíduo que aprendeu bem as narrativas, também designado “contador de histórias”, em Portugal e em Angola. Os vocábulos “griot” e “doma” são utilizados, geralmente, em algumas partes de África, como por exemplo no Mali²¹¹. Estes atualizadores distinguem-se do narrador, pois teoricamente, este é uma instância da narrativa ou entidade fictícia de papel.

O contador de histórias e o griot são ambas pessoas disciplinadas e fazem plenamente uso da palavra. Detêm artifícios convincentes para que a assistência não duvide dos factos apresentados. Entretanto, são homens treinados para transmitir as narrativas, incluindo as fábulas, deixadas pelos ancestrais. Por isso, dominam os códigos todos que a oralidade exige, o que os faculta ter o domínio e a arte de manejar, corretamente, a fala. Entretanto, isso é uma diferença entre Portugal e Angola, no primeiro os contadores de histórias podem ser, normalmente, homens como mulheres. Mas em Angola, os contadores de histórias, devido as tradições falocêntricas, são homens. A voz da mulher angolana ainda está silenciada em público.

O contador de história ao expor os acontecimentos essenciais da fábula organiza,

²⁰⁹ Tzvetan Todorov. “As categorias da narrativa literária”, in *Análise estrutural da narrativa*, in *Seleção de Ensaios da Revista Communications: Análise estrutural da narrativa*, n.º 1, trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 4.ª ed., 1971, pág. 245. Acrescento nosso.

²¹⁰ Lourenço Joaquim Rosário. *A narrativa africana de expressão oral transcrita em português*, p. 228.

²¹¹ Amadou Hampaté Bâ. “A tradição viva”, in *História Geral de África: Metodologia e pré-história de África*, pp. 176-185.

primeiramente, os seus elementos em sequências regulares. Maneja a palavra para chamar a atenção de todos, pois é com a sua destreza que a assistência tende a ficar atenta ou a dormir. A narrativa tende, muitas vezes, a ser interrompida para que seja aclarada uma situação, ou reforçar uma informação esquecida. Há, pois, uma interação com o público.

A repetição, também, é um elemento importante, pois permite que as informações sejam plenamente apreendidas. As inquirições que fazem parte do ato narrativo são de facto necessários, porque é deste jeito que os recetores têm o privilégio de participar todas as vezes que for necessário. O atualizador transmite, pois, de forma ativa os conhecimentos; entretanto, estas transmissões de narrativas são tidas como escolas, onde o objetivo se acentua maioritariamente na instrução e não na diversão.

Levando em conta o grau de entendimento da assistência, o contador de histórias desenvolve o simbolismo que facilita a compreensão do seu auditório. Entretanto, cada um compreende o sentido da mensagem segundo a sua capacidade. Por ser uma prática que envolve uma transmissão ativa, o conhecimento da tradição oral encarna-se na totalidade do ser. As ferramentas do ofício, as palavras, materializam-se na alma dos ouvintes, o que obriga a viver segundo cada palavra e cada gesto. Esta característica essencial aos textos orais, tem vindo a desaparecer nos tempos modernos, em que os textos vão seguindo cada vez o padrão estabelecido pela escrita. Deste modo, o narrador confunde-se, muitas vezes, de forma pragmática, na escrita, com o autor, entidade fixa. Esta realidade comprova-se nas narrativas de tradição oral portuguesa e angolana.

Portanto, o narrador é um elemento indispensável para a arquitetura narrativa da fábula de tradição oral, enquanto entidade fictícia responsável pela distribuição de todos os elementos textuais da fábula. Este costuma a ser heterodiegético, na terminologia genettiana, isto é, não se confunde com nenhuma personagem²¹². Todavia, outras categorias são importantes para que se complete a estrutura geral da fábula de tradição oral, como a personagem.

2.3.1.2. Personagem

Uma narrativa implica, normalmente, uma interação entre diferentes intervenientes que partilham o mesmo círculo narrativo, essas que chegam a desempenhar variadíssimos papéis no desenrolar da narração. Esses seres, ou seja, as personagens desempenham um papel importantíssimo na construção estrutural das narrativas de tradição oral, quer estejamos no âmbito da lenda, do conto, da fábula ou do mito. Elas são o meio pelo qual as ações são devidamente projetadas e realizadas. As personagens são elementos fundamentais para a construção da fábula de tradição oral. São como uma espécie de convidados impreteríveis para a compilação desta narrativa. Deste modo, graças a elas realizam-se as ações que dão vida e sentido ao panorama geral da história.

²¹² Cf. Gérard Genette. *Discurso da narrativa*, trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade, 1972.

As personagens podem ser construídas de diversas maneiras. E, o modo como elas são arrumadas, isto é, projetadas e até nomeadas transmitem um grande significado para o desenvolvimento geral dos acontecimentos. Entretanto, a base para uma excelente narrativa, muitas vezes, prende-se na forma como o elenco de personagens são devidamente organizadas; e em muitos casos designadas. Porque, os atributos que aparecem circunscritos ao nome da personagem dizem muito sobre ela e sobre a sua atuação ao longo da narração. Por isso, cada narrativa apresenta, basicamente, o seu modelo próprio de personagens.

No âmbito da fábula, assim como em qualquer outra narrativa, a personagem está intimamente ligada a um processo significativo, ou seja, ela carrega um sinal ou símbolo que, quando bem apresentado, faculta o desenrolar fluido da narrativa. Todavia, existem certas particularidades que as personagens devem apresentar para que sejam entendidas e identificadas como tal. No que toca às particularidades das personagens, Cristina Vieira explica, que:

será considerada personagem todo o signo que reunir os seguintes critérios: uma designação de base minimamente constante, de molde a poder ser identificada; a sujeição dessa entidade a descrição caracterizadora e distintiva em relação a outros signos; a atribuição de funções específicas, definidoras da sua identidade²¹³.

Não negamos o facto de que há muitas dificuldades quando se intenta definir a expressão personagem. Por exemplo, segundo Ducrot e Todorov, pode-se chamar personagem ao “conjunto de atributos que foram predicados ao sujeito ao longo de toda uma narrativa”²¹⁴. Ora, a personagem é o sujeito narrativo dotado atributos e predicados. A primeira indica, claramente, que a personagem, não só no âmbito da fábula, é construída por várias qualidades, que podem ser positivas ou negativas; e cuja montagem da descrição trata de as apresentar. Já, a segunda expressão representa as ações que as personagens, normalmente, devem realizar na desenvoltura da narrativa. Portanto, levando em consideração estes pormenores, vê-se que uma personagem é geralmente caracterizada pelas suas ações ou por pormenores descritivos. Em muitos casos, são tidos em conta os dois processos²¹⁵.

Os atributos mais usados na construção das personagens realizam-se de maneira diferente dentro de cada tipologia narrativa. Cada narrativa apresenta, geralmente, o seu protótipo de personagens. Por exemplo, as formas de atuação das personagens na lenda, no mito, no conto, no apólogo e na fábula são totalmente diferentes. Todavia, as personagens vão variando, ou até construídas, de acordo com a natureza e ordem do género que lhes cabe.

Desta maneira, de que tipo de personagens se serve a fábula? E o que se leva em conta para que tal facto se realize? A fábula, porém, é o género natural onde os animais discutem,

²¹³ Cristina da Costa Vieira. *A construção da personagem romanesca: princípios definidores*, p. 23.

²¹⁴ Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov. *Dicionário das ciências de Linguagem*, s.v. “personagem e psicologia”, p. 237.

²¹⁵ Cf. Tzvetan Todorov. *Poética*, pp. 26-27.

sentenciam, decidem prêmios, castigos, ironias e louvores, substituindo os homens em suas virtudes e vícios²¹⁶. Assim, *Ad litteram*, os animais são representantes do universo da fábula. É nessa narrativa que têm a sua real revelação e liberdade. Assim sendo, a fábula de tradição oral serve-se, especialmente, de animais como personagem para que as sequências narrativas sejam executadas.

Segundo as modalidades próprias de ficção na fábula, os animais representam os homens. Os animais representam os sujeitos que tratam de conduzir as ações que se desenrolam à volta da narrativa. Mas existem narrativas onde os animais dividem o espaço com outros seres, como por exemplo o homem. Deste modo, como designar estas narrativas? Serão contos ou fábulas? Na verdade, esse é um assunto bastante polémico. E, até ao momento, não se chegou ainda a nenhum consenso. Mas há factos que devem ser tidos em conta quando se averigua este caso concreto de narrativa.

Por um lado, deve observar-se, o papel, isto é, o grau de importância que as personagens, o animal e o homem, desempenham dentro da narração. E por outro, cabe analisar a atuação das duas personagens. Porque se o animal se comporta como se fosse um verdadeiro homem (fala, age, entende perfeitamente o universo) então pode concluir-se que a narrativa é uma fábula. Portanto, na fábula não são apenas os animais que tomam a palavra, lideram e comandam a narrativa. Mas mais do que saber que os animais têm um lugar privilegiado na montagem arquitectural da fábula, há que se indagar por que é que no âmbito desta narrativa a construção das personagens sucede desta maneira. É necessário que se compreenda a personagem da fábula, elemento fundamental desta narrativa. Nesta perspectiva, chegou-se pelo menos a dois fatores hipotéticos, já que, até ao momento não se percebe o verdadeiro motivo da fábula usar os animais como personagens.

Em primeiro lugar, leva-se em conta o facto criacionista, isto é, o ponto de vista da criação do cosmos. Pois, nesse âmbito, pensa-se que os animais passaram a existir primeiro que os homens. E nessa narrativa, doseada de ficção, tenta-se criar um mundo onde tudo gira à volta dos animais. Tudo acontece por intermédio deles e para eles. Visiona-se um universo onde os animais indicam os vislumbres de como seria a sociedade que apareceria a seguir, a dos homens.

Em segundo lugar, o convívio entre o homem e os animais permitiu que o primeiro chegasse a conhecer plenamente o segundo. O homem chegou a entender plenamente os animais, os seus nomes, tamanho físico e acima de tudo as qualidades e inclinações; em suma a sua psicologia. O habitat, e às vezes, a forma de agir de certos animais são totalmente idênticos aos dos homens. Deste modo, facilitou que os animais simbolizassem o homem, como ser social, seus comportamentos e vícios. Portanto, é desta maneira que os animais ganharam privilégios no domínio da fábula, porquanto narrativa de tradição oral.

As personagens da fábula permitem uma fácil legibilidade desta narrativa de tradição oral. E elas são construídas segundo a vida social. Quer dizer, cada personagem é construída

²¹⁶ Luís da Câmara Cascudo. *Literatura oral no Brasil*, p. 88. Acrescento nosso.

levando em conta a sua natureza social, quer dizer a sua forma de ser. Por exemplo, teimosia, astúcia, maldade, vaidade entre outras. Simbolismo que se encontra umbilicalmente ligada às qualidades humanas. Assim sendo, interrogar-se sobre a construção da personagem no âmbito da fábula é procurar compreender a fundo o teor moralístico desta narrativa. Repara-se que a fábula de tradição oral não se confunde as de autor, como é o caso do romance *Dinossauro Excelentíssimo*, do português José Cardoso Pires, narrativa protagonizada por um animal terrível e extinto, que satiriza Salazar²¹⁷. Nota-se que é um romance em forma de fábula. Neste domínio, pode citar-se também *A montanha da água lilás*, do angolano Pepetela, exemplo típico de fábula de autor, narrativa que faz uma reflexão das ocorrências históricas de Angola. Simbolicamente nos aproxima aos problemas cotidianos que a sociedade angolana capitalista enfrenta²¹⁸.

Por outro lado, todas as personagens que participam dos eventos fabulísticos são dotadas de um nome, que está sempre associado à personalidade de cada ser.

No domínio da fábula, as personagens podem ainda ser classificadas segundo o grau de importância de cada uma delas, podem assim ser organizadas em principais, secundárias e figurantes. A primeira diz respeito à personagem que se destaca como a figura central da narração, ou seja, ocupa o lugar de destaque ao longo de toda a narrativa. No que toca às secundárias e às figurantes, não desempenham um papel muito relevante. Neste género narrativo, “a personagem tende a ser, neste caso, não uma figura complexa, mas um elemento estático, eventualmente, identificando-se com a categoria do tipo”²¹⁹. Logo, tudo isso sucede devido “a forma simples da fábula”.

Normalmente, aqui as personagens são estáticas²²⁰, quer dizer, não alteram o seu comportamento durante a sucessão de episódios narrativos. E por isso não surpreendem o recetor.

2.3.1.3. Ação

Em qualquer estrutura narrativa as personagens são as responsáveis pelas ações. Uma das vantagens da narrativa, diz Aristóteles, é poder tratar de várias ações simultâneas: mas é obrigada a tratá-las sucessivamente²²¹. À medida que as personagens se envolvem umas com as outras num determinado nível espaço-temporal, a forma como vão procedendo as várias sucessões originam uma fundamental estrutura da narrativa. Entretanto, aquilo que as personagens dizem, fazem e pensam, e as consequências de o dizerem, fazerem e pensarem,

²¹⁷ José Cardoso Pires. *Dinossauro Excelentíssimo*. Lisboa: Dom Quixote, 7.^a ed., 1999.

²¹⁸ Pepetela. *A montanha da água lilás: fábula para todas as idades*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

²¹⁹ Carlos Reis e Ana Lopes, *apud* Cristina da Costa Vieira. *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 21.

²²⁰ Cf. Edward Morgan Forster. *Aspect of the Novel*. London: Edited by Oliver Stallybrass, Penguin Books, 2000.

²²¹ Aristóteles, *apud* Gérard Genette. *Fronteiras da narrativa*, trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 1971, p. 266.

constitui a ação em toda a literatura narrativa²²².

A ação é uma característica importante na arquitetura da fábula. Ela, de forma geral, possibilita uma arrumação pura dos vários elementos que se desenvolvem no interior da narrativa. Desta maneira, concordamos com as palavras de Cristina Vieira, quando afirma que “a estrutura narratológica universal assenta em três pilares - a ação, personagens e eixo cronótipo”²²³. A ação constitui-se, pois, como um dos pilares fundamentais da narrativa, tratando-se da célula narrativa para o entendimento cabal dos episódios. Como elemento fundamental do aparelho da narrativa, a ação faz parte da base hierárquica da fábula, mas se ela for entendida como um processo de desenvolvimento de eventos singulares, que podem ser físicos ou mentais, conduzir ou não a um desenlace irreversível²²⁴. A ação implica movimento, ou seja, andamento sequencial da narração, esse andamento que deve suceder sempre de forma unânime e completa. No âmbito da fábula, porém, por mais elementar que a ação se apresente, é sempre constituída por três elementos fundamentais: um início (incluindo o prólogo), um desenvolvimento e uma conclusão (evidencia-se aqui o epílogo)²²⁵. Sem grandes paragens ou pausas, a narração da fábula flui normalmente, como as águas num rio, sem ser interrompidas por exageradas descrições. As ações fluem de forma natural desde o início até ao seu culminar. Todavia, fica claro que a fábula pertence à família das narrativas lineares, quer dizer, sem haver interrupções, ou como se conhece descrições.

A ação trata de conceber a organização de todos os acontecimentos que devem desenrolar no núcleo da fábula. Contudo, há uma disposição de ordenação dos acontecimentos. Verifica-se que aparece sempre a ação primária, seguindo-se depois a secundária. Na primeira evidencia-se as ideias centrais que dão um ponto de vista geral sobre os acontecimentos que terão de ser desenrolados. Por outra, a ação secundária nada faz, se não continuar aquilo que se traz em atenção na principal.

Na fábula, no que diz respeito à ação, as personagens tendem a receber sempre um papel do que se têm a realizar no decorrer da narrativa. E, assim sendo, cabe a cada uma cumprir o seu papel. Para designar esse facto, que envolve a ação particular de cada personagem, o formalista russo Vladimir Propp sugeriu o vocábulo função: “por função entendemos a Ação de uma personagem, definida do ponto de vista do seu significado no desenrolar da intriga”²²⁶.

Obviamente, na fábula, toda a personagem tem uma ação a cumprir, e quando a ação é plenamente executada o resultado é uma organização equilibrada da narrativa. Mas, há que ter em conta que, algumas personagens cumprem várias ações, enquanto outras se limitam a poucas.

A ordenação das ações na fábula não é feita de maneira aleatória, mas segue uma

²²² Harry Shaw. *Dicionário de termos literários*, trad. Cardigos dos reis. Lisboa: Dom Quixote, 1973, s.v. “ação”, p. 14.

²²³ Cristina Vieira. *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 41.

²²⁴ Carlos Reis e Ana Lopes. *Dicionário de narratologia*, s.v. “ação”, p. 13.

²²⁵ Olegário Paz e António Moniz. *Dicionário breve de termos literários*, s.v. “ação”, pp. 9-10. Acrescento nosso.

²²⁶ Vladimir Propp. *Morfologia do conto*, p. 60.

lógica, ou seja, uma arrumação plena para que se perceba cabalmente a narrativa e, acima de tudo, se compreenda o papel de cada personagem. Quanto maior for o número das personagens numa narrativa maior será a projeção das ações. Permitindo uma maior elasticidade da narrativa. Para o caso da fábula, há uma presença reduzida no elenco das personagens, o que faculta uma simplicidade na montagem a nível das ações.

Tudo no âmbito da fábula é milimetricamente organizado. A estrutura dessa narrativa exige que a construção dos elementos fundamentais para os eventos narrativos seja equilibrada e harmónico. Harmonia, no que toca as categorias da narrativa o que não acontece apenas na fábula, mas em toda a narrativa simples de tradição oral.

2.3.1.4. Espaço

Nas narrativas de tradição oral a categoria espacial desempenha um grande relevo. Ela é dotada de um real valor significativo. Pois, sem ela, a narrativa não seria cabalmente concluída. A ausência dessa categoria poderia fragilizar a arquitetura, ou seja, a estrutura da narratividade.

Falar de espaço no âmbito da fábula envolve representar o local onde as personagens se movimentam à medida que desempenham os papéis que deles é esperado. E esse local é o espaço físico.

A categoria espacial tem uma grande relevância, pois indicia, em muitos casos, o carácter das personagens. Entretanto, o espaço deve estar em conformidade com a forma das personagens. Deve haver uma harmonia entre as categorias da narrativa que estão estritamente relacionadas ao espaço. Em conformidade com Carlos Reis e Ana Lopes, “estabelece-se uma tensa relação de interação entre três categorias fundamentais da narrativa, espaço, personagem e ação”²²⁷. Essa última categoria revela, claramente, o que se poderá esperar da primeira.

No âmbito da narrativa é normal ser distinguida uma variedade de tipologias de espaço: o físico, o psicológico, o social e até o cénico²²⁸. Mas, no que diz respeito à fábula de tradição oral, verifica-se uma maior predileção pelo espaço físico, porque se trata de uma narrativa oral curta que não permite, ainda que tenha, um grande destaque para o espaço psicológico em monólogo interior, visto que a psicologia das personagens seja importante para a moralidade da fábula. O espaço psicológico costuma ser, geralmente, subentendido nas ações das personagens, e não explícita. Só um estudo psicanalítico da personagem da fábula permite aprofundar o espaço psicológico do sujeito narrativo das fábulas de tradição oral. Tudo o que acontece na fábula sobre a atmosfera do espaço está estritamente ligado à forma simples dessa narrativa. Logo, o espaço leva em consideração o protótipo de cada narrativa e a condição das personagens.

Uma outra particularidade importante, que se deve ter em conta, quando se trata dessa

²²⁷ Carlos Reis e Ana Lopes. *Dicionário de narratologia*, s.v. “ação”, p. 132. Vide também Tzvetan Todorov. *Poética*, p. 22.

²²⁸ Olegário Paz e António Moniz. *Dicionário breve de termos literários*, s.v. “espaço”, pp. 81-82.

categoria na esfera da fábula de tradição oral, é que o espaço faculta a geografia, ou seja, os detalhes todos sobre a superfície espacial onde circulam as personagens. E na fábula, o espaço é, na maioria dos casos, no âmbito da natureza, num espaço rural ou selvagem. Isso corresponde à harmonia que se exige desse gênero narrativo, pois, já que as personagens centrais são os animais, ainda que por vezes completados por pessoas, então há uma grande lógica estrutural eles habitarem num espaço físico rural ou completamente selvagem como o bosque, a savana, o mato, as montanhas. Trata-se de um espaço quase sempre aberto, exterior que permite, pois, determinar as personagens. Situação que impede claramente a utilização abusiva da descrição. Entretanto, as descrições do espaço não são extensas, porque o centro de tudo é o conjunto das personagens.

Uma outra categoria da narrativa com a qual o espaço estreitamente se articula é o tempo.

2.3.1.5. Tempo

Todos os acontecimentos que se desenrolam dentro da fábula são localizados dentro de uma cadeia temporal. Os eventos são cabalmente organizados numa ordem de tempo que permite um ordenamento normal das ações. Deste jeito, o tempo é uma categoria essencial para a narrativa. Entretanto, “não há dúvidas de que a narrativa atinge a sua significação plena quando se torna condição da existência temporal”²²⁹. Porque, a dimensão temporal é dicotomizada em um antes vs. um depois, o que se chama uma «reviravolta da situação; onde uma ocorrência, ou desafio difícil é prontamente resolvido»²³⁰.

O vocábulo tempo, quer estejamos no âmbito da fábula ou de qualquer outra narrativa, designa a categoria da narrativa que se interessa com a prosseguimento temporal dos acontecimentos, esses que podem ser, normalmente, fixados com maior ou menor rigor.

O tempo é tratado segundo a modalidade de cada gênero literário. Porque, a sua extensão ou restrição, seja esta cronológica ou psicológica, depende, muitas vezes, do caráter de cada tipologia textual. E, em conformidade com Reis e Ana atesta-se que “o tempo revela, mais do que qualquer categoria da narrativa, inegáveis implicações propriamente linguísticas, consequência direta da importância do tempo como categoria gramatical sujeita, em muitas línguas, as múltiplas flexões e modulações aspetuais”²³¹.

Percebe-se nessa afirmação que a construção do tempo, tal como, também, verificamos a nível da fábula, é maioritariamente linguística. Advérbios e locuções adverbiais de tempo tratam de estruturar de forma ordeira toda a sequência de acontecimentos no núcleo da narrativa. E, estudar a ordem temporal de uma narrativa, como foi observado por Gérard Genette, é confrontar a ordem de disposição dos eventos ou segmentos temporais no discurso

²²⁹ Paul Ricoeur, *apud* Carlos Reis e Ana Lopes. *Dicionário da narrativa*, s.v. “tempo”, p. 387.

²³⁰ Algirdas Julien Greimas. “Elementos para uma teoria da interpretação da narrativa mítica”, in *Análise estrutural da narrativa*, trad. Maria Zélia Barbosa Pinto, rev. Milton José Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 4.ª ed., 1976, pp. 63-64.

²³¹ Carlos Reis e Ana Lopes. *Dicionário da narrativa*, s.v. “tempo”, p. 386.

narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos eventos ou segmentos temporais na história²³².

Na fábula, pelo que se observa, tudo se enquadra dentro da ordem temporal. Pois as ações realizadas confinam-se perfeitamente na harmonia melódica do tempo. A disposição de eventos ou os segmentos que a narrativa apresenta aparecem logicamente integrados no decurso do desenrolar da narrativa.

É indubitável que cada tipologia da narrativa tem a sua própria fisionomia temporal. Ou seja, o tempo não é medido nem sentido da mesma maneira em todas as narrativas. Por exemplo, há narrativas que tendem a se apresentar num tempo mais espesso, em contrapartida outras chegam a ser mais lacónica. Uma andando numa velocidade maior (o tempo da narrativa é mais curto), mas outras mais lentas (o tempo da narrativa é mais longo).

Assim sendo, o que se pode dizer sobre a fábula nesse respeito? O que se deve levar em conta quando se pretende medir o tempo dessa narrativa? No entanto, atentar a forma como essa narrativa passa, ou seja, escorre temporalmente até chegar ao seu ápice permite apreciar a sucessão cronológica dos eventos todos suscetíveis a serem fixados ou relatados na esteira temporal.

No âmbito da fábula o tempo é, normalmente, levado em conta graças a questão da velocidade das unidades da narrativa; respetivamente a ação. O tempo é a categoria que permite a narração ter um antes e um depois. Essas duas particularidades antes (que pode equivaler ao presente “aquilo o que acontece, ou em muitos casos o que sucedeu antes da própria narrativa que se traz em atenção”) e depois (equivalente ao futuro “o que sobrevém após a desordem narrativa) possibilitam o aparecimento da fórmula de quase todas as narrativas: calma, desordem, restabelecimento da ordem.

É notável conferir que, no domínio da fábula de tradição oral, todas as ações e as personagens vivem o mesmo tempo; quer uma quer outra obedecem estritamente todo arranjo temporal; situação que faculta uma associação entre essas duas categorias da narrativa. Logo, há um encadeamento, uns mais estreitos do que outros, de ordens narrativa o que dá a fábula uma armadura²³³ bem definida e, além disso, uma estética narrativa própria; diferente de outras tipologias.

2.3.1.6. Moralidade

A função fundamental da fábula de tradição oral é a moralidade. Ela é o elemento catalisador dessa narrativa; tudo é projetado mediante e para ela. Desse modo, apesar de vários aspetos estruturais que uma narrativa geralmente exige (o narrador, as personagens, a

²³² *Ibidem*, s.v. “ordem temporal”, p. 297.

²³³ Termo utilizado por A. Julien Greimas. Embora esse o associe como componente estrutural do mito, mas observa-se que se enquadra plenamente em outras narrativas, tais como a fábula. Entretanto, se for entendida como o “status estrutural, ou seja, o conjunto das propriedades estruturais comuns que visam a formação de toda unidade narrativa”. A conjuntura da fábula é formada por pequenas propriedades estruturais que a ajudam a ter um denominador comum significativo. Cf. A. Julien Greimas. “Elementos para uma teoria da interpretação da narrativa mítica”, in *Análise estrutural da narrativa*, pp. 63-64.

ação, o espaço e o tempo), a moralidade é o ponto de partida e o ponto de chegada da fábula. Tudo é medido segundo a função moral que se quer apresentar. Com ela objetiva-se a inculcação, ou ainda a revelação, de valores ligados à ética. Entretanto, quando se atinge o nível da moralidade, ficam expostos os valores, os costumes apropriados, a partir de uma reflexão moral, que é transmitida de uma forma indireta, na maior parte dos casos.

A fábula transmite uma forte lição moral que carrega uma intenção disciplinadora de condutas. Essa narrativa está estritamente ligada às intenções instrutivas e educativas, pois trata-se de uma dimensão didática. Por meio da moralidade, chega-se, portanto, a conhecer um conjunto de proibições e obrigações de uma cultura, que constitui um verdadeiro código de comportamento em relação à natureza e aos homens. Assim, o conhecimento herdado da tradição oral encarna-se na totalidade do ser²³⁴. Pois toda a atividade de tradição oral, como é o caso da fábula, funciona como uma escola onde os conhecimentos são transmitidos e preservados de geração em geração. Mas essa faceta da fábula “não deve, no entanto, levar-nos a menosprezar nem a perspicácia da observação e interpretação do mundo natural, nem o engenho da sua recriação”²³⁵.

A fábula de tradição oral acorda a sensibilidade e os afetos morais. Tudo está na base da sua construção. Sem dúvida, o fim dessa narrativa é a instrução, isto é, a cedência de bons hábitos e valores. Ela é arquitetada segundo a má conduta do homem diante de várias situações, como a arrogância, a altivez, a crueldade, a deslealdade e muito mais. Diante disso, encenam-se animais que funcionam como reflexo da vida social do homem. É nesse ambiente que floresce a fábula, pois este género narrativo tem uma arregaçada preocupação com os valores morais. Dessa maneira, pode ver-se a fábula como um meio de intervenção social, porque é uma narrativa eficaz que faculta a passagem de valores éticos.

Cada elemento aqui descrito constitui uma categoria importante para arquitecturalidade da fábula de tradição oral. E sem um dos elementos acima identificados não podemos afirmar que se está diante dessa narrativa. A fábula, assim como qualquer outra narrativa, quer seja oral quer seja escrita, funciona como um organismo onde tudo se compõe de forma ordeira e equilibrada. Quer dizer, todas as categorias no âmbito dessa narrativa são uniformes, manifestam-se e apresentam-se na mesma proporção.

Portanto, esta narrativa vale-se de três núcleos: por um lado, as categorias narrativas, que permitem a formação da sua narratividade; ao nível oral, por outro lado, a moralidade, que a narração encerra que serve para incutir valores éticos a transmitir à sociedade, e o atualizador da fábula que em determinado lugar e hora, conta a fábula a um público presente, já que se trata de um texto oral. Todavia, é nesse segundo ponto onde assenta a verdadeira essência da fábula de tradição oral.

Embora se tenha o conhecimento de que o narrador, a personagem, a ação, o tempo e o espaço formam uma pirâmide arquitectural para a construção e percepção das fábulas de

²³⁴ Amadou Hampaté Bâ. “A tradição viva” in *História Geral de África: Metodologia e pré-história de África*, p. 174.

²³⁵ Luciano Pereira. *A fábula em Portugal: contributos para a história e caracterização da fábula literária*, p. 29-30.

tradição oral é importante que se conheça, plenamente, a morfologia da fábula para melhor a distinguirmos de outras narrativas que também pertencem ao domínio da literatura oral. E para que se consiga isso, uma das melhores formas é analisar estruturalmente o tecido extrínseco deste género narrativo, facultando o conhecimento morfológico das fábulas de tradição oral.

CAPÍTULO III - ANÁLISE ESTRUTURAL COMPARATIVA DA FÁBULA DE TRADIÇÃO ORAL DE ICOLO E BENGO E DE BRAGANÇA

3.1. Considerações gerais

Esta secção é dedicada à análise estrutural das fábulas em estudo. O procedimento consiste no cotejo da fábula das duas literaturas, compreendendo para isso a observação das semelhanças e dissemelhanças existentes entre estas narrativas.

Procurou-se encontrar análises estruturais a nível da fábula da literatura oral angolana e portuguesa, no que fomos pouco afortunados. Portanto, neste domínio há muito terreno a desbravar.

Levando em conta os *corpora*, é feita uma decomposição das fábulas, embora esse processo segmentativo não seja, na sua totalidade, aqui apresentado, e posteriormente são descritos os aspetos convergentes e divergentes entre as fábulas de tradição oral de Icolo e Bengo e de Bragança. Neste capítulo, as análises são conduzidas segundo os pressupostos teóricos estruturalistas, esperando, deste modo, conhecer as características gerais da fábula de tradição oral. A análise estrutural que procedemos sobre a narrativa não é novo, pois esta tem sido estudada de forma sistemática desde os meados do século XX, pela chamada escola folclorista, primeiro de um ponto de vista histórico-positivista, depois do ponto de vista comparativo. É nesse último que nos baseamos para realizar a análise dissertativa. O russo Vladimir Propp com a *Morfologia do conto*, possibilitou fazer determinações sobre a estrutura interna dos contos de tradição oral.

A estrutura é uma base fundamental para que se compreenda a composição de vários elementos da narrativa e o sentido geral desta. Portanto, “qualquer obra é então apenas considerada como a manifestação de uma estrutura abstrata muito mais geral, de que ela não é senão uma das realizações possíveis”²³⁶. Esta afirmação de Tzvetan Todorov já não é atual. Deste modo, há a necessidade de se completar a análise estrutural com a análise semiótico contextual, o que será feita no capítulo IV.

O estruturalismo interessa-se a todo tempo na detenção coerente e lógica das estruturas²³⁷, isto é, na organização harmónica das obras literárias. Percebe-se isto a partir de ensaios tais como os de Propp, Barthes, Todorov, Greimas, Eco, Genette e outros²³⁸.

²³⁶ Tzvetan Todorov. *Introdução à literatura fantástica*, pp. 11-12.

²³⁷ Cf. Gustavo Adolfo P. da Silva. *Estruturas sintáticas do português: uma abordagem gerativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1983, p. 15, e Joseph Courtés. *Introdução à semiótica narrativa e discursiva*, trad. Norma Backes Tasca. Coimbra: Almedina, 1979, p. 11.

²³⁸ Para mais informações sobre os trabalhos destes autores que contribuíram para o crescimento dos

V. Propp considerou que poderia estudar o conto sem analisar a fundo o assunto dos mesmos²³⁹. Ora, sabendo hoje que isso é possível, na primeira fase da análise vamos aqui examinar as estruturas estáveis da fábula sem precisar o assunto que ela encerra, com comentários e explicações de detalhes mínimos do texto. E, assim procedeu-se porque, como se sabe, a fábula enquanto forma literária possui uma estrutura textual com as características adequadas à sua natureza que a diferenciam dos outros géneros da literatura oral.

A análise estrutural que aqui se procederá, o escopo é de esquadrihar comparativamente a estrutura externa da fábula de tradição oral de Icolo e Bengo e de Bragança, partindo da identificação das particularidades de cada estrutura básica que proporciona a construção desta narrativa. Até ao momento, a fábula de tradição oral, pelo menos até onde se conseguiu apurar, é estudada sem ser cabalmente analisada a sua estrutura, ou seja, os aspetos de ordenação, algo essencial para se conhecer a sua verdadeira natureza.

Como nos posicionaremos para começar e culminar a análise estrutural das fábulas? A verdade é que não existe um fio condutor, não há um princípio geral, muito menos específico para tal. Não se pode dizer, como afirma Tzvetan Todorov, que no momento atual se tenha feito um acordo sobre a maneira de proceder à análise da narrativa, particularmente, sobre o ponto de vista estrutural²⁴⁰.

A análise estrutural apresenta os aspetos sintagmáticos do discurso literário, bem como a forma como os mesmos se relacionam²⁴¹. Entretanto, é a partir da relação entre as categorias que se consegue explicar o funcionamento das estruturas arquitextuais dos discursos puramente literários.

Achou-se conveniente seguir metodologicamente um fio condutor que orientasse a análise das estruturas essenciais das fábulas das duas literaturas. Deste modo, prestou-se atenção às seguintes particularidades: lógica das ações, particularidades das personagens e coordenadas cronotópicas. E assim, procurar-se-á apresentar as características estruturais semelhantes e dissemelhantes entre as fábulas em questão, organizando deste modo em duas partes esta análise.

3.2. Semelhanças

As categorias da narrativa são dotadas da possibilidade de estabelecerem relações entre si. Esta realidade deixa evidente que cada unidade do elenco narrativo estabelece,

estudos narratológicos, vide Milton José Pinto. *Análise estrutural da narrativa*, trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 4.^a ed., 1976.

²³⁹ 249 Cf. Vladimir Propp. “As transformações dos contos fantásticos”, in *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*, trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1965, pp. 119-151.

²⁴⁰ Tzvetan Todorov. “As categorias da narrativa literária”, in *Seleção de Ensaios da Revista Communications: Análise estrutural da narrativa*, p. 216.

²⁴¹ É a inter-relação dos elementos narrativos que faculta o sentido da mesma. Cf. Roland Doron e Françoise Parot. *Dicionário de Psicologia*, trad. Maria Emília Marques, Álvaro Góis Santos et alii. Lisboa: Climepsi Editores, 2001, s.v. “estrutura”, pp. 311-312. Entretanto, assim como as notas musicais, quando utilizadas nos momentos adequados, permitem que a música tenha um verdadeiro sentido, quer a nível harmónico quer a nível da significação, de igual modo, quando os elementos estruturais da fábula de tradição oral são colocados nos lugares apropriados há uma realização e compreensão da narrativa.

normalmente, aproximações frequentes com as outras. Todas elas são dependentes de cada estrutura do elenco narrativo. E, portanto, essa ocorrência não se dá por acaso. Acontece a fim de se formar uma unidade lógica e, acima de tudo, harmónica na narrativa. No plano de qualquer narrativa não há, portanto, categorias completamente independentes. No final, estabelece-se, porém, uma unicidade significativa compacta da história.

No que diz respeito aos aspetos semelhantes, são observadas as particularidades que estão na base da construção estrutural da fábula de tradição oral. Pois são estas que facultam o surgimento dos enunciados narrativos. Uma destas particularidade é a ação.

3.2.1. Lógica das ações

As diversas sequências no esquema narrativo obedecem às relações estruturais que estão estritamente ligadas à lógica da ação. Esta que é uma das unidades que trata de organizar as estruturas narrativas. Todavia, considera-se aqui a ação sem que, necessariamente, se leve em conta a correspondência que ela mantém com os outros elementos da narrativa.

Normalmente, na fábula de tradição oral, logo na abertura, começa a projeção dos factos. Verifica-se, porém, uma lógica uniforme das ações que arquitextualizam a fábula desde o seu prólogo ao seu epílogo.

3.2.1.1. Prólogo

Toda a tipologia narrativa tem a sua fórmula de abertura, ou seja, apresenta uma forma própria em que os eventos começam a ser desenrolados: a isto chama-se prólogo, ou mais vulgarmente, situação inicial. Espaço onde, normalmente, se verifica o estado de equilíbrio da narrativa. Chamamos a isto a nascente dos eventos narrativos. No entanto, a forma como decorre a arrumação dos episódios do enunciado narrativo, desde a sua situação inicial, revela muito sobre a natureza de cada género pertencente à literatura oral.

A fábula sendo uma forma típica no âmbito da narrativa de tradição oral apresenta uma particularidade individual na abertura da narração. É neste ponto que assenta o princípio comunicativo entre as primeiras estruturas elementares desta narrativa. Para que se conheça o prólogo da fábula das duas literaturas, achou-se apropriado fazer o cotejo das vinte e quatro fábulas em tabelas. Na parte esquerda encontram-se as fábulas de tradição oral de Icolo e Bengo e na direita as da literatura oral brigantina. Em seguida, são dadas as devidas explicações sobre as semelhanças existentes entre estas narrativas.

Fábulas / 1-2	
Icolo e Bengo	Bragança
Prólogo	
Título: “Nzamba ni Yama yamukwa (O elefante e outros animais)”	Título: “As orelhas do burro”
“O elefante não trabalhava e vivia à custa dos outros animais”.	“Na aldeia de Pinhal Novo, Carrazeda de Ansiães, conta-se as crianças que, quando Deus criou o mundo, deu também um nome

	a todos os animais”.
--	----------------------

Fábulas / 3-4	
Icolo e Bengo	Bragança
Prólogo	
Título: “Kabulu, nzamba ni nguvu (O coelho, o elefante e o hipopótamo)”	Título: “A esperteza do esquilo”
“Numa mata, junto do rio vivia um coelho que um dia resolveu mostrar que era muito esperto. Foi pela mata e se encontrou com o elefante”.	“Certo dia, um cão e um esquilo tornaram-se amigos e passaram a andar sempre juntos”.

Fábulas / 5-6	
Icolo e Bengo	Bragança
Prólogo	
Título: “Mukongo ni imbwa (O caçador e o cão)”	Título: “O lobo e a raposa gaiteira”
“Um caçador tinha um cão que o ajudava em todas as atividades. Num dia, o caçador foi caçar com o cão”.	“Andava uma vez uma raposa cheia de fome, procurando o que comer, quando viu uma poça o que julgou ser um queijo. Era a lua refletida na água”.

Fábulas / 7-8	
Icolo e Bengo	Bragança
Prólogo	
Título: “Kyenze, mbaxi ni yama yamukwa (O grilo, o cágado e outros animais)”	Título: “O gato e o galo”
“Todos os animais tinham lavra de milho, mas não tinham fogo, só o grilo tinha o fogo”.	“Nesta altura do ano, no Verão, em que a gente andava a fazer as malhas dos cereais, as noites eram pequenas. Então o galo andava contente porque andava sempre em volta da eira onde havia grão, e ia pra lá comer, e, portanto, gostava daquele tempo”.

Fábulas / 9-10	
Icolo e Bengo	Bragança
Prólogo	
Título: “Ibhaku ni kyombo (Os animais domésticos e o javali)”	Título: “O lobo e o gavião”
“Os animais domésticos cultivavam as suas lavras, o javali só estragava todas as coisas alheias, arrancando todas mandiocas”.	“Era um lobo e um gavião. O gavião andava lá no alto e o lobo cá por baixo à procura dumas ovelhas que ele sabia que andariam ali perto”.

Fábulas / 11-12	
Icolo e Bengo	Bragança
Prólogo	
Título: “Nzamba ni kisoni (O elefante e a formiga vermelha)”	Título: “Fica-te, janjuno”
“A formiga vermelha apostou com o Elefante dizendo:...”.	“O lobo e a raposa juntaram-se para irem passear. Chegaram ao pé de um poço e, vendo a lua no fundo, diziam que era um queijo”.

Fábulas / 13-14	
Icolo e Bengo	Bragança
Prólogo	
Título: “Dibengu ni yama yamukwa (O rato e outros animais)”	Título: “O lobo e a cabaça”
“Era uma vez um rato que tinha por hábito roer os alimentos da dona da casa”.	“Uma neta namorava fora. Depois, ia-se a casar e disse-me assim: – Ó vó, olha que eu quero que vás ao meu casamento!”.

Fábulas / 15-16	
Icolo e Bengo	Bragança
Prólogo	
Título: “Hoji ni suthe (O leão e a toupeira)”	Título: “A raposa e a uva”
“O leão e a toupeira eram amigos. A Toupeira tinha três (3) filhos. O primeiro chamava-se Passa distante, o segundo chamava-se Tem que ter pessoa e o terceiro chamava-se Pensa ou reflete”.	“Estava uma raposa a olhar para uma uva numa ramada a ver se caía. Estava a olhar para ela e dizia assim:...”.

Fábulas / 17-18	
Icolo e Bengo	Bragança
Prólogo	
Título: “Dibulu ni mbaxi (A lebre e o cágado)”	Título: “O lobo e a partilha do lameiro”
“A lebre e o cágado fizeram uma aposta de corrida de 2 km de distância. Então, a Lebre disse...”.	“Havia dois carneiros que eram irmãos e andavam num lameiro que era deles. E disseram...”.

Fábulas / 19-20	
Icolo e Bengo	Bragança
Prólogo	
Título: “Dikolombolo ni mukenge (O galo e a raposa)”	Título: “A raposa em viagem para o Porto”
“Um dia, a raposa perguntou ao galo:...”.	“Uma vez a raposa foi a bober água ó rio”.

Fábulas / 21-22	
Icolo e Bengo	Bragança
Prólogo	
Título: “Hima ni kabulu (O macaco e o coelho)”	Título: “A penitência do lobo”
“Era uma vez um macaco e um coelho fizeram um desafio de quem conseguiria casar-se com a filha do rei Leão”.	“Um lobo uma vez foi-se a confessar ao senhor padre”.

Fábulas / 23-24	
Icolo e Bengo	Bragança
Prólogo	
Título: “Ngandu, nyoka, dibengu ni njila (O crocodilo, a cobra, o rato e o pássaro)”	Título: “A raposa e a saca da merenda”
“Era uma vez uma cobra fez amizade com um crocodilo, o crocodilo fez amizade com um rato e o rato fez amizade com um pássaro”.	“Como a gente sabe, a raposa é gulosa e gosta de comer bem. E então, uma vez, ao ver um burro que ia por um caminho, reparou naquela bolsa que ele levava ao dependurão e logo pensou que era a saca da merenda”.

A nível do prólogo verificam-se semelhanças entre as narrativas da literatura oral de Icolo e Bengo e de Bragança. Nota-se que a maior parte delas apresentam a mesma fórmula de abertura.

Na situação inicial destacam-se dois elementos essenciais, que são a denominação das personagens e a sua descrição mínima. O primeiro elemento trata de identificar o nome dos protagonistas. No âmbito da fábula das duas literaturas, normalmente, logo no início, as personagens são identificadas diretamente pelo narrador. E, quando nomeadas elas são construídas com nomes próprios, coletivos e até com pronomes deícticos²⁴².

No que diz respeito ao segundo elemento, a descrição, particularidade não muito

²⁴² Vide exemplos desta natureza nos excertos das fábulas número 9, 11 e 18 que aparecem nas tabelas que tratam sobre o prólogo das fábulas em análise.

recorrente neste domínio narrativo, serve apenas para traçar com brevidade os detalhes mínimos das personagens ou o que está à volta delas. Mas, quando se recorre a ela é utilizada para apresentar a forma de ser das personagens, ou seja, revela-se as atitudes destas em relação à sua participação na narrativa: inferiores, superiores, manhosos, sábios, maldosos ou benfeitores²⁴³. O papel da descrição é mínimo no prólogo, sendo nas duas literaturas realizado maioritariamente de forma indireta. Por exemplo, na fábula quinze, da literatura oral brigantina indica-se:

Um outro aspeto semelhante que se verifica na fábula das duas literaturas assenta no facto de que, em primeiro lugar, elas têm um princípio idêntico que trata de orientar, ou seja, definir o prólogo, a situação inicial da narrativa. Geralmente, todas as personagens são introduzidas na situação inicial, ou por outra, apresentam-se, primariamente, apenas as personagens principais do enunciado narrativo. Por outro lado, a narrativa cinge-se sempre ao essencial, isto é, àquilo que se espera do conteúdo narrativo; entenda-se aqui conteúdo como a mensagem que se pretende transmitir por meio de um discurso narrativo. Geralmente, evita-se toda a informação desnecessária que poderia levar a paragem do percurso normal da narrativa, logo, todo esclarecimento exagerado não tem espaço a nível da fábula. As sequências fluem facultando o desenvolvimento natural e normal que leva, deste modo, ao clímax da narração.

Em ambas as literaturas, o prólogo, porém, é o meio que dá acesso as outras partes do discurso narrativo. Deste modo, a situação inicial é o ponto de partida da fábula de tradição oral. É a técnica narrativa que marca o início deste discurso, a sua especificidade permite que se conheça a particularidade deste género. Por meio dele verifica-se que a fábula é uma narrativa económica, pois dá apenas o mínimo detalhe em cada categoria estrutural que preenche o seu envoltório estético. A natureza desta narrativa exige uma composição²⁴⁴ simples das palavras e de todos os processos narrativos que preenchem o núcleo da fábula de tradição oral. Se entre os géneros narrativos cada um possui a sua fórmula, ou seja, o seu princípio de abertura, então a fábula da literatura oral angolana e portuguesa não se encontram isentas disso. Apresenta-se também uma forma essencial de expor todos os elementos, sempre em ordem harmónica, a sua situação inicial; baseando-se, geralmente, no processo de denominação e no de descrição.

Uma outra similitude observada entre as fábulas da literatura oral angolana e portuguesa observa-se na forma como são apresentadas as personagens; isto ainda no âmbito do prólogo. Observa-se, no entanto, que a partir do momento em que se apresentam as personagens a ação já começou, e vai acompanhando-se o desenvolvimento da narração, o que

²⁴³ As fábulas que recorrem a descrição não abusam desta técnica. Procuram ser o mais breve possível, e quase que nem se percebe que a narrativa tende a fazer pequenas, mais muito pequenas mesmo, paragens para contar pormenorizadamente certas personagens, espaços e certas coisas. Cf. Os excertos números 1, 2, 6 e 12 nas tabelas apresentadas acima, ou nos anexos 1.1., 1.7., 2.2. e 2.3. das fábulas da literatura oral de Icolo e Bengo.

²⁴⁴ Esta arrumação literária da fábula de tradição oral não deve ser motivo para que se veja de maneira depreciativa esta narrativa, pelo contrário, deve-se olhar para esta contextura como um sistema ornamental próprio deste género da literatura oral.

leva a imaginação dos factos antecipadamente ou retrospectivamente. Em diversas ocorrências, em que estas ações são normalmente projetadas, são referidas em muitos casos pelas atitudes ou pelas palavras dos sujeitos da narrativa.

Tanto numa como noutra literatura verifica-se a mesma coisa, isto é, as fábulas não apresentam um padrão que regule a forma como se deve iniciar as narrativas.

Portanto, conhecer o denominador comum das fábulas envolve ter o domínio das manifestações que ocorrem no núcleo desta narrativa de tradição oral; que começam com o prólogo. E uma destas presencia-se no facto de como, mesmo antes de chegar ao prólogo, se constrói o título destas narrativas; algo que demonstra uma particularidade genuína da fábula. Assim como as outras, esta narrativa é dotada de um título, e verifica-se que o nome das personagens centrais, que varia, normalmente, em uma, duas ou mais personagens, constituem o título da fábula. E, comprova-se isso nas duas literaturas. Maior parte delas são os nomes dos animais, sujeitos que lideram a consumação da narrativa, que constituem o título da fábula da literatura oral angolana e portuguesa.

3.2.1.2. Epílogo

Na narrativa de tradição oral, e não só, há um forte elo entre o prólogo e o epílogo. Deste modo, não se pode ter um e subjugar ou ignorar o outro, conseqüentemente, ambos desempenham um papel importante na architextualidade da fábula. Enquanto o primeiro se interessa em fazer a abertura do enunciado narrativo, ou seja, introduzir os elementos primários do discurso narrativo, o segundo preocupa-se, de forma genuína, em construir o final da narração. Estes dois elementos estão estritamente associados ao núcleo narrativo, são elementos indispensáveis para a compreensão de qualquer especificidade da narrativa; particularmente da fábula de tradição oral.

Assim como se atesta uma técnica de abertura no domínio da narrativa, também está presente uma maneira singular que normalmente faculta o desenlace deste discurso. Embora se reconheça que a história não termina com o proferimento do epílogo, pois ela não dá respostas satisfatórias a todas indagações que surtem por meio dela.

A fábula culmina, normalmente, com a enunciação do epílogo, o que leva o desfecho dos factos. Deste modo, para que se percebesse a maneira como se expõe o epílogo na fábula das duas literaturas agiu-se de forma parecida ao que aconteceu no nível do prólogo. Procedeu-se a um levantamento das formas de desfecho, ou seja, o epílogo, da fábula da literatura oral angolana e portuguesa. Portanto, a finalidade é de atestar as semelhanças que estas narrativas apresentam neste sentido. A apresentação e a divisão serão feitas dentro de tabelas, mas as explicações fora dela.

Fábulas / 1-2	
Icolo e Bengo	Bragança
Epílogo	
Título: “Nzamba ni yama yamukwa (O elefante e outros animais)”	Título: “As orelhas do burro”
“Todos os animais festejaram por se livrarem da opressão do elefante para sempre”.	“– Seu grande burro! Hás de ficar burro para sempre. E ficou. E diz-se também que foi por Deus lhe ter puxado tanto as orelhas, que elas ficaram compridas como estão”.

Fábulas / 3-4	
Icolo e Bengo	Bragança
Epílogo	
Título: “Kabulu, nzamba ni nguvu (O coelho, o elefante e o hipopótamo)”	Título: “A esperteza do esquilo”
“Então o coelho foi junto do elefante e do hipopótamo, um de cada vez, e eles tiveram que reconhecer a força do Coelho que afinal tinha estado a meio a ver para que lado ia a corda”.	“E do alto do galho, dizia o esquilo: Então já me não queres abraçar? E ela respondia: Agora não, que já não tenho vagar!”

Fábulas / 5-6	
Icolo e Bengo	Bragança
Epílogo	
Título: “Mukongo ni imbwa (O caçador e o cão)”	Título: “O lobo e a raposa gaiteira”
“Então, a exigência da sogra e da comunidade toda fez que o caçador falasse, porque sorriu e desvendou o segredo. Depois de falar morreu”.	“O que diz, comadre Raposa? – pergunta o Lobo. – Não digo nada, compadre! Sou eu que já não digo coisa com coisa! Pobre de mim. E o coitado lá a levou até a casa”.

Fábulas / 7-8	
Icolo e Bengo	Bragança
Epílogo	
Título: “Kyenze, mbaxi ni yama yamukwa (O grilo, o cágado e outros animais)”	Título: “O gato e o galo”
“O cágado matou o grilo com uma sapatada e levou o fogo aos outros animais. Mas quando assaram o milho não permitiram ao cágado comer”.	“Só que depois vinha o inverno, as noites compridas, o galo agora passava mal, e então dizia: - Quer seja quer não! Quer seja quer não! Bem ele se importava que fosse de dia ou num fosse...!”

Fábulas / 9-10	
Icolo e Bengo	Bragança
Epílogo	
Título: “Ibhaku ni kyombo (Os animais domésticos e o javali)”	Título: “O lobo e o gavião”
“– Vocês acham que o senhor porco condenaria o seu parente javali? Nunca! Porque o porco é animal doméstico, o javali é animal selvagem, mas são parentes”.	“– Iam, iam, a atravessar o rio! – Responde o gavião. E lobo lá foi então nessa direção”.

Fábulas / 11-12	
Icolo e Bengo	Bragança
Epílogo	
Título: “Nzamba ni kisoni (O elefante e a formiga vermelha)”	Título: “Fica-te, janjuno”
“Perante esta situação, o elefante aflito começou a lutar dando trombadas em todas as árvores sem poder se livrar do incómodo até que morreu. Assim, a formiga vermelha venceu o elefante”.	“- Fica-te janjuno, que eu quero cuspinhar às unhas! E ao tempo que deixou a corda... bumba! ela veio abaixo. E vinha então no ar, e vinha assim: - Ai s’eu desta escapar e num me pelar, às bodas do céu num quero tornar!”

Fábulas / 13-14	
Icolo e Bengo	Bragança
Epílogo	
Título: “Dibengu ni yama yamukwa (O rato e os outros animais)”	Título: “O lobo e a cabaça”
“A dona de casa piorou e faleceu. No óbito, abateram a Vaca. O rato, então, exclamou: - Isso, poderíamos evitar se me ajudassem a desfazer a armadilha!”	“Porque se eu falasse assim, mais fininho, com certeza que me conhecia. Depois... terminou assim. O lobo lá ficou e eu fui p’ra casa. Dei um murro à cabaça, a rolha saiu e eu entrei em casa. O lobo ainda lá está hoje à espera de mim”.

Fábulas / 15-16	
Icolo e Bengo	Bragança
Epílogo	
Título: “Hoji ni suthe (O leão e a toupeira)”	Título: “A raposa e a uva”
“- É preciso refletirmos antes de tomarmos uma decisão. Tem que ter pessoa para enfrentarem as dificuldades. Passa longe para não sentirmos, mas se for perto (connosco) sentimos”.	“Pôs-se então a fugir, a fugir, atrás dela. E depois, quando o vento parou, a folha chegou-se-lhe frente do nariz e diz ela por fim ao ver que não era a uva: – Óh! Também prá vontade que t’eu tinha!”

Fábulas / 17-18	
Icolo e Bengo	Bragança
Epílogo	
Título: “Dibulu ni mbaxi (A lebre e o cágado)”	Título: “O lobo e a partilha do lameiro”
“Então a lebre rendeu-se ao cágado. Cumprimentou e reconheceu que nunca se deve subestimar o adversário”.	“E assim, consante vieram, trróooo...! Arrebetaram-no e ficaram contentes”.

Fábulas / 19-20	
Icolo e Bengo	Bragança
Epílogo	
Título: “Dikolombolo ni mukenge (O Galo e a Raposa)”	Título: “A raposa em viagem para o Porto”
“– Que brincadeira é esta? O que está a fazer, raposa? Estás a fazer-me mal. A raposa não respondeu, mordeu -lhe o pescoço e o matou”.	“– Olha! Eu j’á que tempos andava pra ir ó Porto! E que mais me dá a mim ir por terra ou por água?”

Fábulas / 21-22	
Icolo e Bengo	Bragança
Epílogo	
Título: “Hima ni kabulu (O macaco e o coelho)”	Título: “A penitência do lobo”
“- Papa, o coelho não conseguiu terminar com as obrigações, mas o macaco conseguiu terminar as três obrigações. O soba leão deu a sua filha para se casar com o macaco”.	“– Olha que conta certinha! Um arrate da burra e meio da burriquinha! E comeu as duas”.

Fábulas / 23-24	
Icolo e Bengo	Bragança
Epílogo	
Título: “Ngandu, nyoka, dibengu ni njila (O crocodilo, a cobra, o rato e o pássaro)”	Título: “A raposa e a saca da merenda”
“– Nós continuaremos a fazer o melhor, seremos sempre verdadeiros amigos e muito felizes. A nossa forma de ser incomoda-te, mas, isso é teu problema, não podemos fazer nada, porque assim é a nossa natureza”.	“– Olha! Até podia ser que a merenda fosse boa, mas a saca estava tão suja...! Portanto, num me importo. E voltou para trás”.

Depois de analisar a parte final da fábula em ambas as literaturas, compreende-se que o epílogo permite a perceção do verdadeiro conteúdo da narrativa. Só depois do epílogo, podem levantar-se ou confirmar certas deduções feitas ao longo da audição da fábula. Assim sendo, se o prólogo abre a narrativa, o epílogo encerra-a.

Foi observado que as fábulas de tradição oral de Icolo e Bengo e de Bragança apresentam um epílogo, isto é, expressões que assinalam o fecho da narrativa, enunciam o fim dos enunciados narrativos. Isso é comum aos dois sistemas em cotejo. Entretanto, infere-se que esta narrativa, no domínio das duas literaturas, apresenta uma estrutura organizada com informações precisas e específicas que marcam o final de todo evento narrativo.

Tanto numa como noutra literatura não há uma forma uniforme de terminar os eventos narrativos da fábula. Neste caso, cada uma tende a terminar segundo aquilo que foram os preceitos do prólogo. Esta semelhança comprova a veracidade de que este género da literatura de tradição oral não está circunscrito a um sistema estrutural fixo, sendo, em contrapartida variável, porque os elementos que particularmente o fazem funcionar apresentam características específicas, como por exemplo o epílogo.

Ainda quanto ao epílogo, observou-se que quer na fábula de Icolo e Bengo quer na bragantina, a narrativa é organizada em função da ação derradeira que conclui o enunciado narrativo. Os factos decorrem num percurso linear sem que haja variados conflitos, mas um único no qual se envolvem as personagens principais. Daí a brevidade que de forma geral se percebe na fábula.

Portanto, esta particularidade da narrativa, em outra expressão “a situação final”, facilita a arrumação lógica da arquiteculturalidade da fábula nas duas literaturas em análise. Graças a ela, a narrativa ganha o seu reconhecimento como um discurso harmónico que transmite um sentido completo. Em todo o caso, no que toca à arrumação narrativa da fábula, deve reconhecer-se que o prólogo bem como o epílogo se encontra no mesmo quadrante, como componentes da estrutura narrativa, embora cada elemento apresente especificidades.

Do ponto de vista estrutural, ou seja, da organização e do desenvolvimento do enunciado narrativo das fábulas, o prólogo e o epílogo são elementos que fazem parte da ação. Em todas estas fábulas, a ação principia logo com a situação inicial (prólogo), seguida de uma situação mediana (parte onde o episódio único e principal se desenrola). Esta é projetada após o prólogo e antes do epílogo, e conclui-se com uma situação final, isto é, o epílogo.

Portanto, se no prólogo se apresenta a ideia inicial do enunciado narrativo, no epílogo evidencia-se a parte final do programa narrativo. É na senda do epílogo onde reside a cadeia significativa da narrativa, porque é depois de terminada que as sequências narrativas transferem o sentido aproximado do conteúdo da fábula.

No que diz respeito à lógica das ações, verifica-se que na fábula de tradição oral, quer no âmbito angolano bem como no português, a ação da narrativa leva em conta uma ordem harmónica. As ações são constituídas por um modelo triádico que envolve, geralmente, ‘o desejo’, ‘a comunicação’ e ‘a participação’. Cada parte é essencialmente complementar a outra, estão estritamente confinadas. Normalmente, uma leva a outra, o cumprimento de uma

particularidade leva à realização de outras. Entretanto, elas são da mesma natureza, embora se deixem isolar uma das outras. É, porém, neste modelo triádico que se organiza todo encaixamento e encadeamento lógico das fábulas.

No primeiro nível não se evidencia necessariamente uma falta ou interdição, característica típica dos contos maravilhosos ou mágicos, mas a vontade, ou seja, o desejo das personagens que se manifesta normalmente pela vontade de se desafiar, de apostar ou até mesmo em se vingar. Logo no prólogo, porém, nota-se o anelo em querer, em ser ou em manter algo que muitas vezes se encontra ao alcance das personagens, quer sejam bens materiais ou imateriais. Assim sendo, em muitos casos, para que se consiga o que se quer realiza-se um desafio, uma prova, um julgamento. Mas, apesar da manifestação da modalidade do querer nem sempre os agentes da narrativa conseguem o que pretendem; leva sempre a melhor quem faz o bom uso da astúcia.

A comunicação é o momento em que as personagens entram, geralmente, em contato umas com as outras. É a circunstância de a narrativa em que elas, normalmente, dialogam, propondo-se desafios, estabelecendo-se de julgamentos. Quer dizer, é o momento que os sujeitos perseguem o que pretendem alcançar. Entretanto, é neste âmbito que começa o desenrolar dos episódios para que se chegue ao fim dos acontecimentos. Em algumas narrativas é neste estágio que as personagens apresentam os respectivos monólogos.

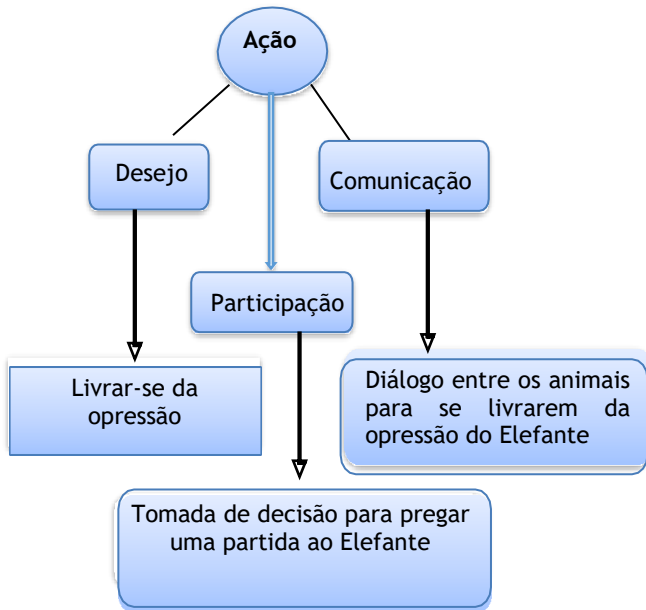
No que toca à participação, última fase, verifica-se a aproximação dos sujeitos da narrativa para que se confrontem, ou mesmo, para que um domine o outro, para que se pratique a justiça ou a injustiça. É a consumação daquilo que se incita na comunicação. Consequentemente, quando dois ou vários sujeitos intervêm numa narrativa, o narrador pode levá-los a seguir primeiramente percursos independentes, mas deverá em seguida preparar um encontro (senão não se trataria de uma narrativa, mas de várias)²⁴⁵. Entretanto, quando acontece esse encontro, isto é, se dá a participação de cada sujeito, cumprindo cada um o seu respetivo papel dentro da narrativa abeira-se, geralmente, a preparação do epílogo. Porque a acoplagem entre os sujeitos é indício de que se levará a cabo o cumprimento de um desafio, previamente, anunciado por um dos sujeitos, e, quando consumado, se anuncia o fim do programa narrativo.

Assim, procede-se a análise das vinte e quatro narrativas para que se observe a maneira como estas três partes funcionam (o desejo, a comunicação e a participação) no núcleo das fábulas das duas literaturas em análise. Para melhor visualização do cotejo feito entre as narrativas das duas literaturas selecionadas, são segmentadas e explicadas do lado esquerdo a organização da ação das fábulas de tradição oral de Icolo e Bengo, e no lado oposto as de Bragança.

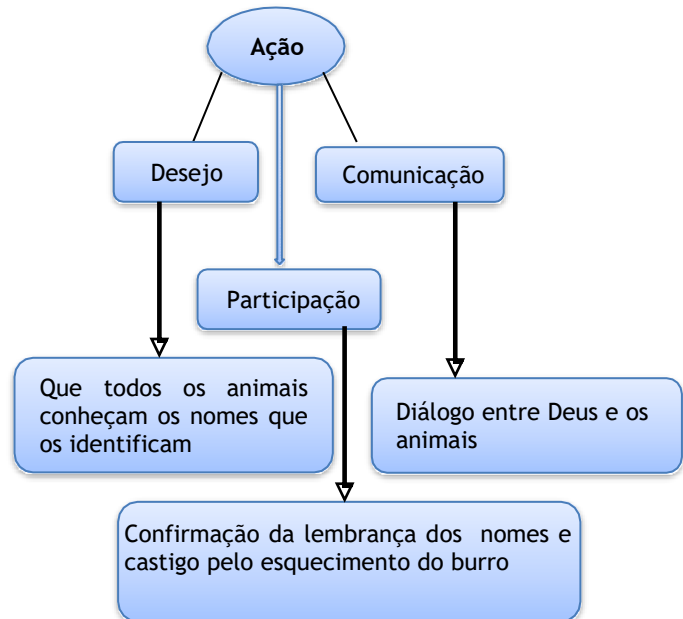
Verificar, porém, a lógica da ação narrativa a nível da fábula é um meio importante para que se perceba de forma cabal a estrutura base desta narrativa de feição primariamente de tradição oral.

²⁴⁵ Nicole Everaert-Desmedt. *Semiótica da narrativa*, p. 41.

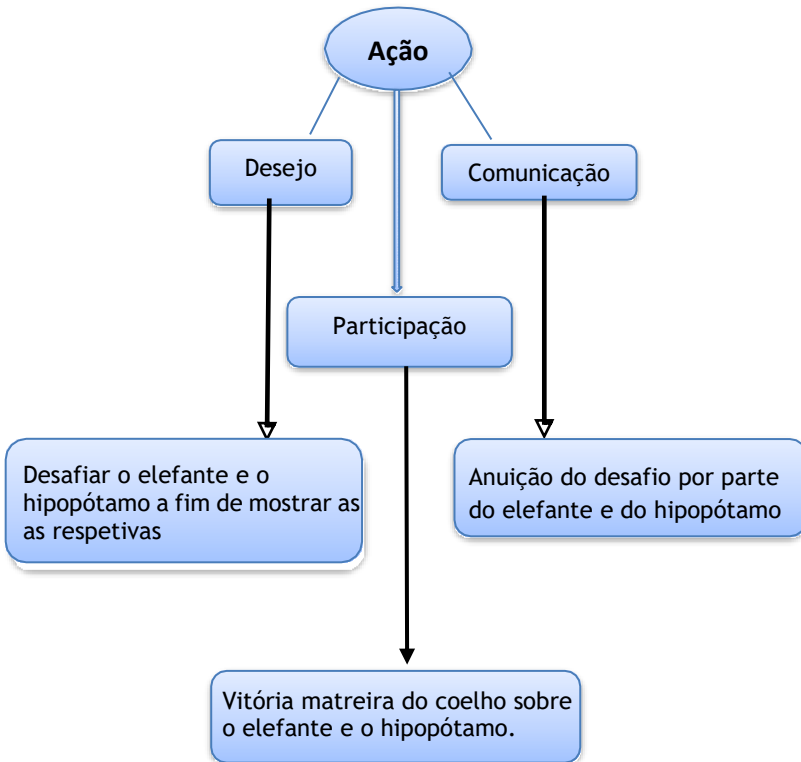
1. O elefante e os outros animais



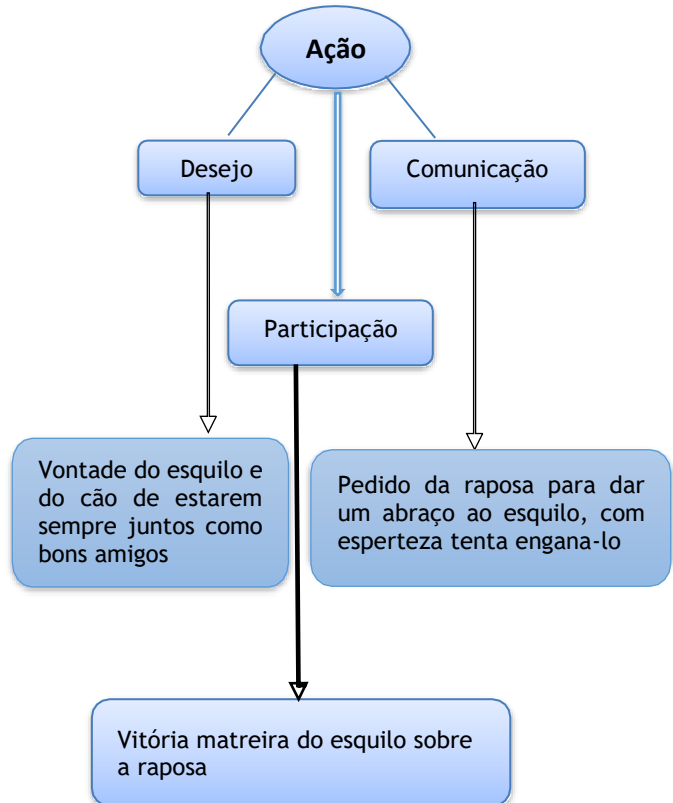
2. As orelhas do burro



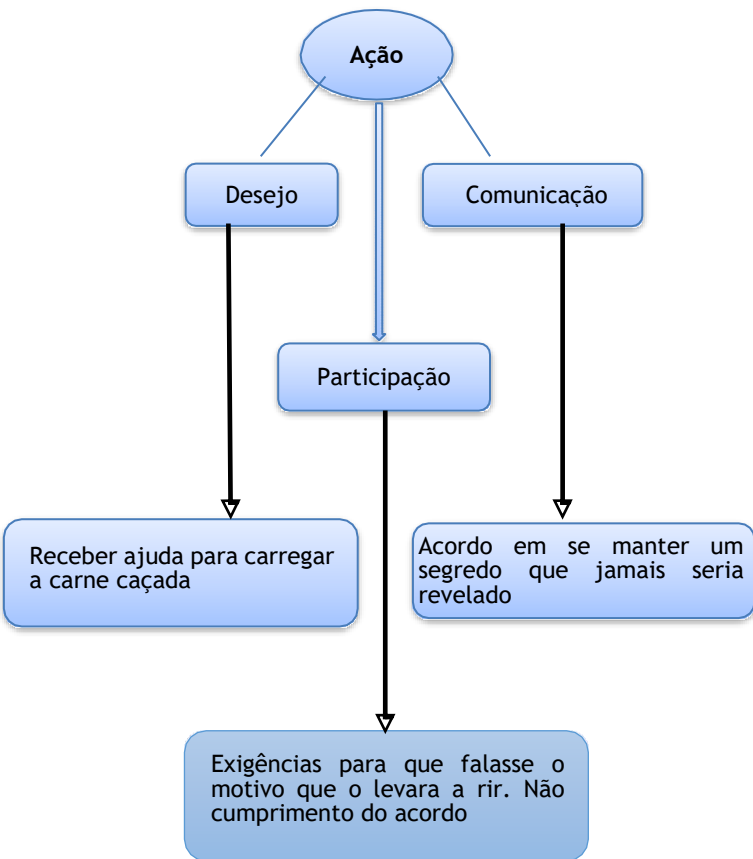
3. O coelho, o elefante e o hipopótamo



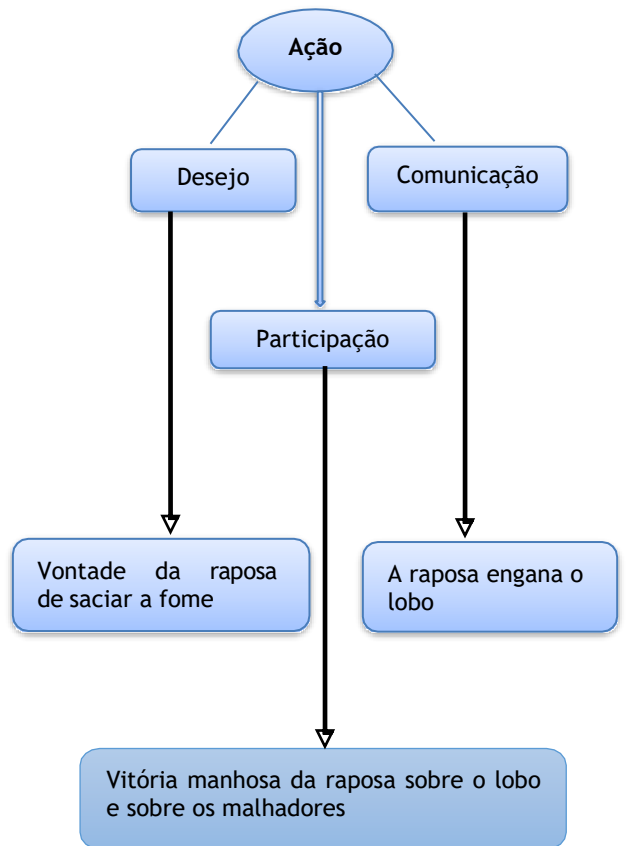
4. A esperteza do esquilo



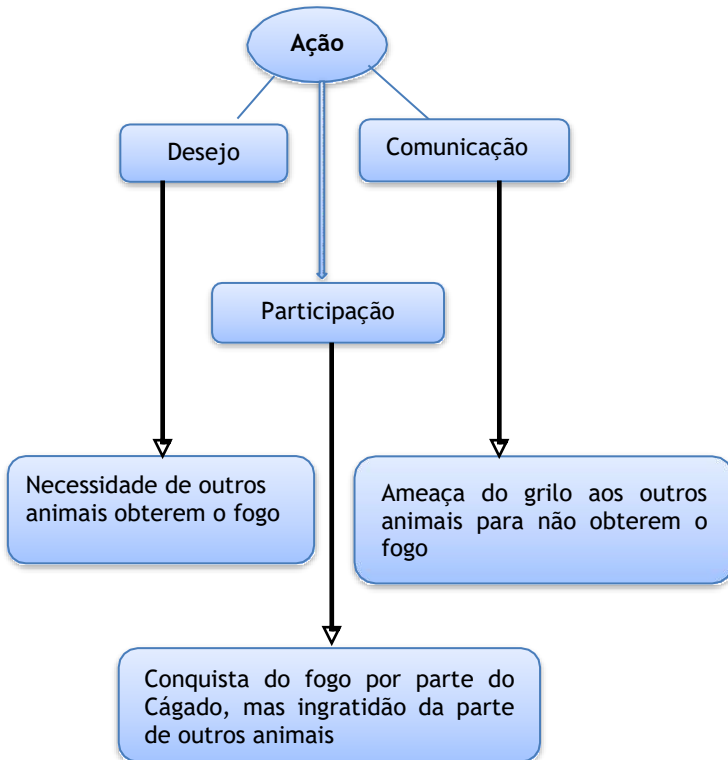
5. O caçador e o cão



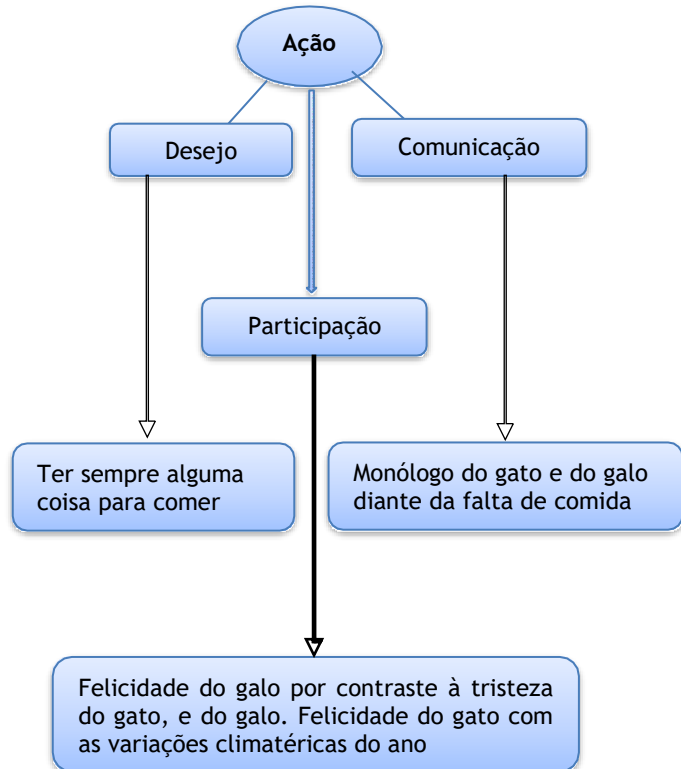
6. O lobo e a raposa gaiteira



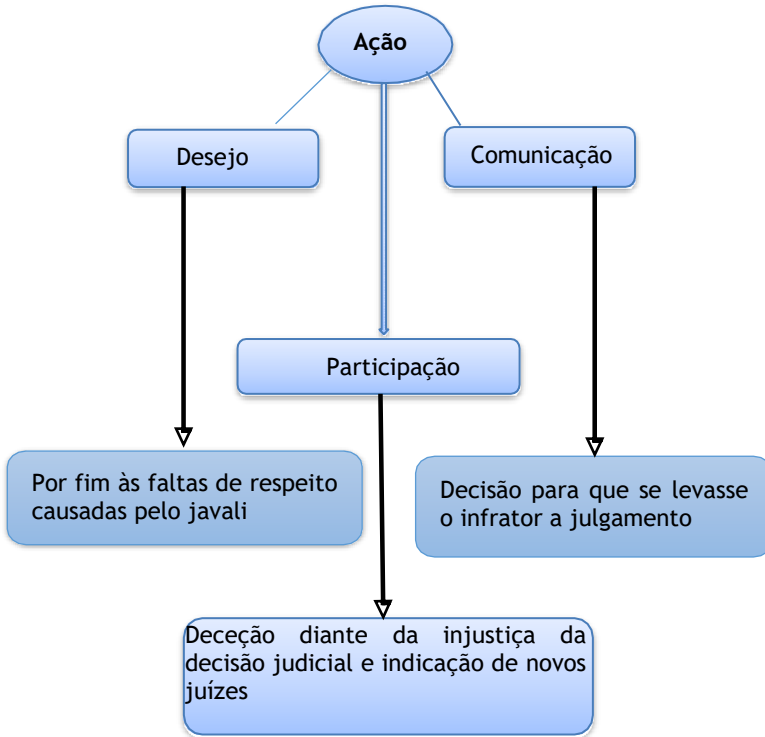
7. O grilo, o cágado e os outros animais



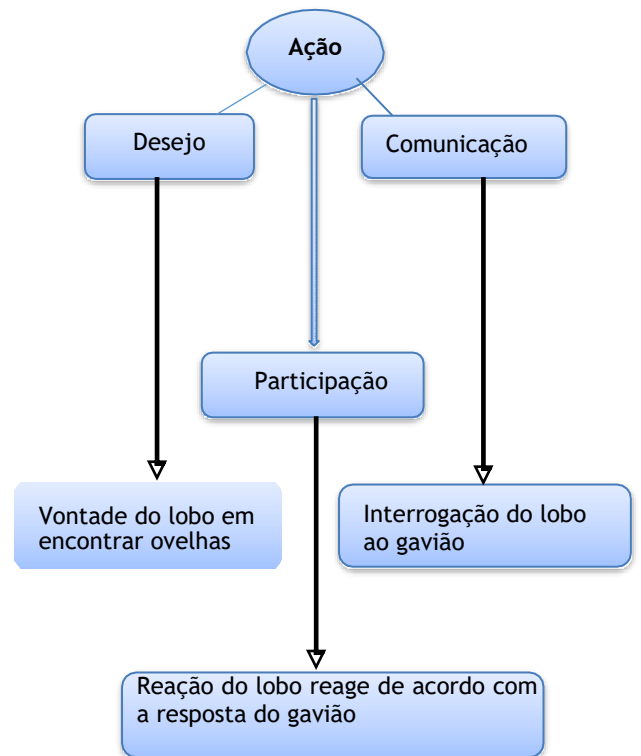
8. O gato e o galo



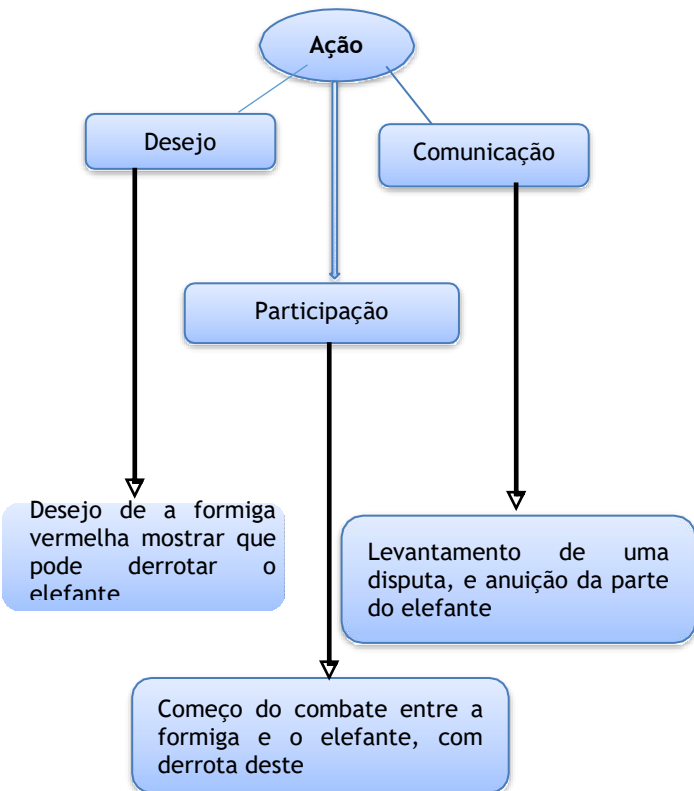
9. Os animais domésticos e o javali



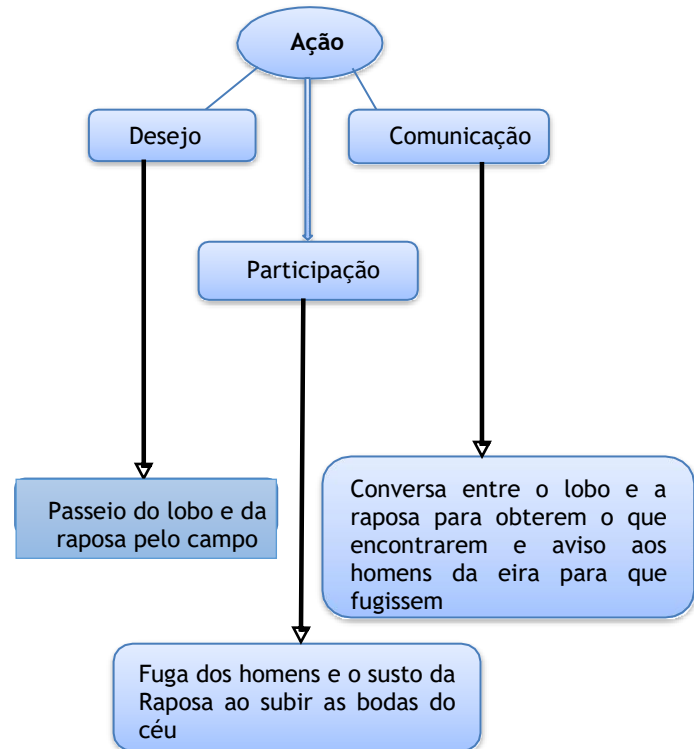
10. O lobo e o gavião



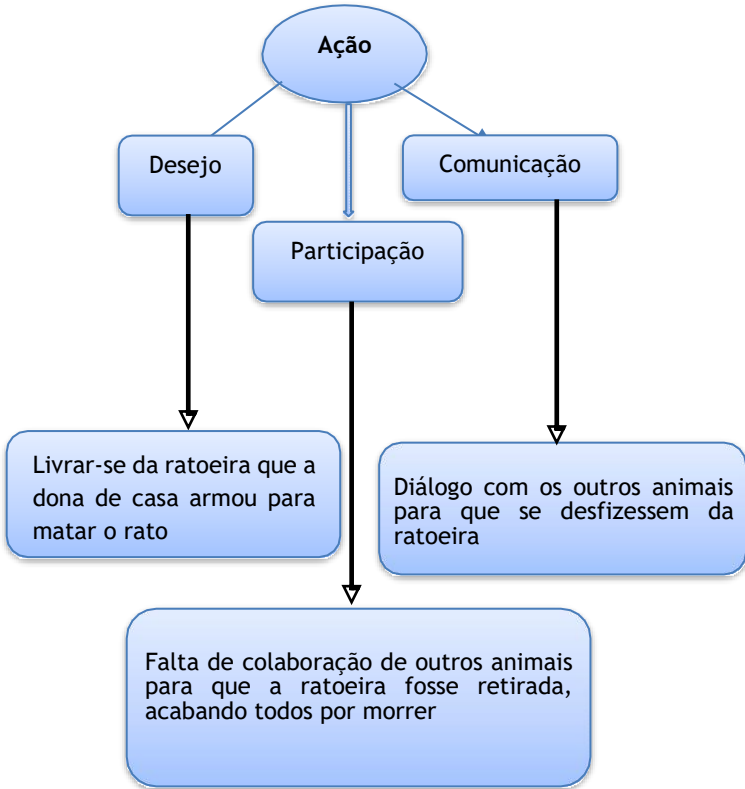
11. O elefante e a formiga vermelha



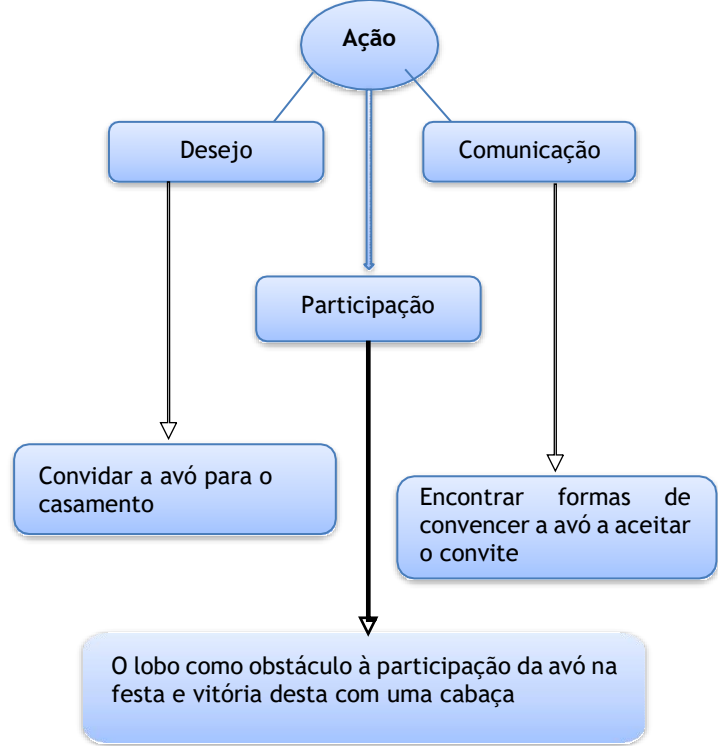
12. Fica-te, janjuno



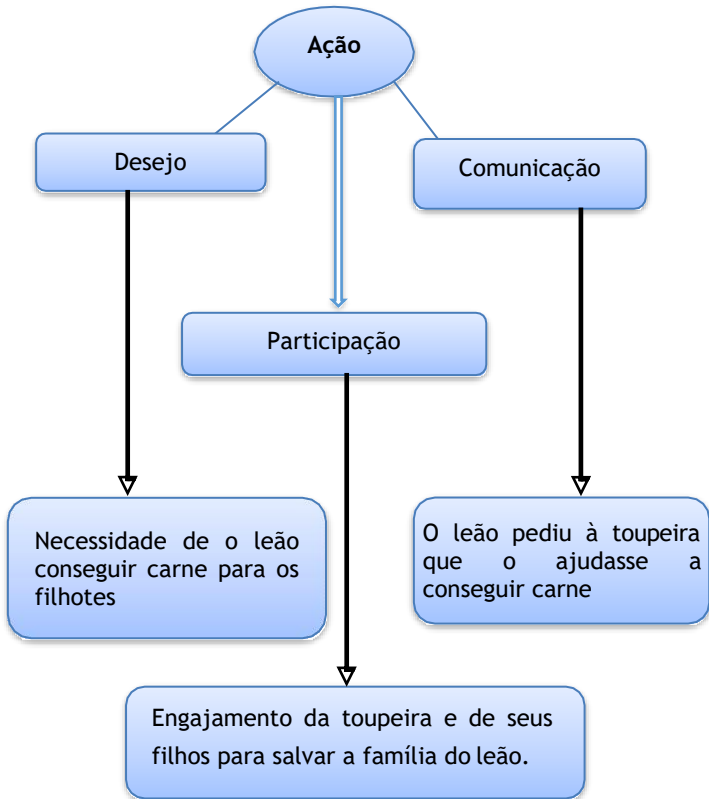
13. O rato e os outros animais



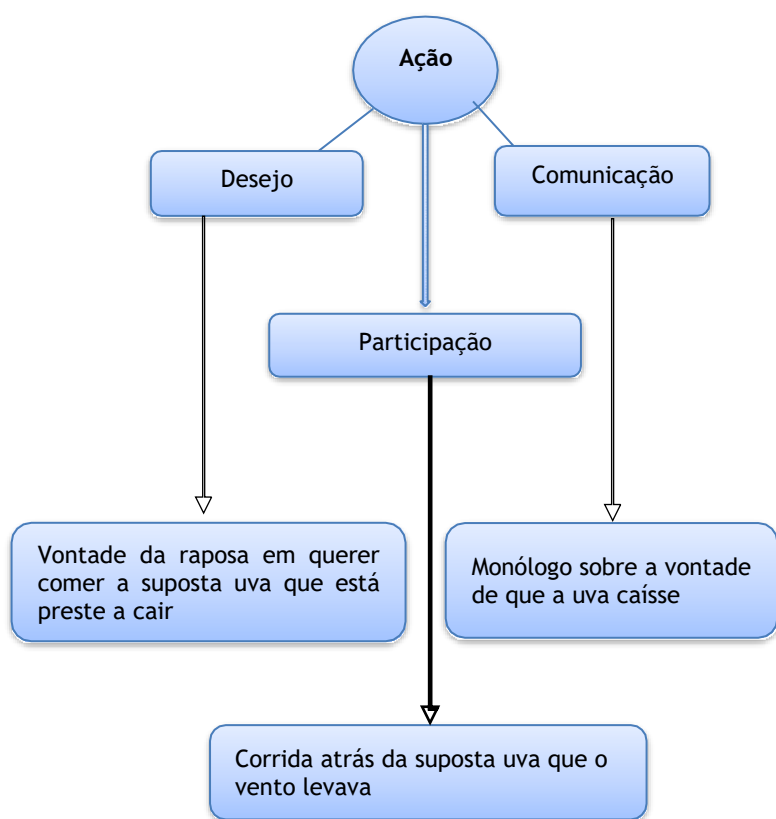
14. O lobo e a cabaça



15. O leão e a toupeira



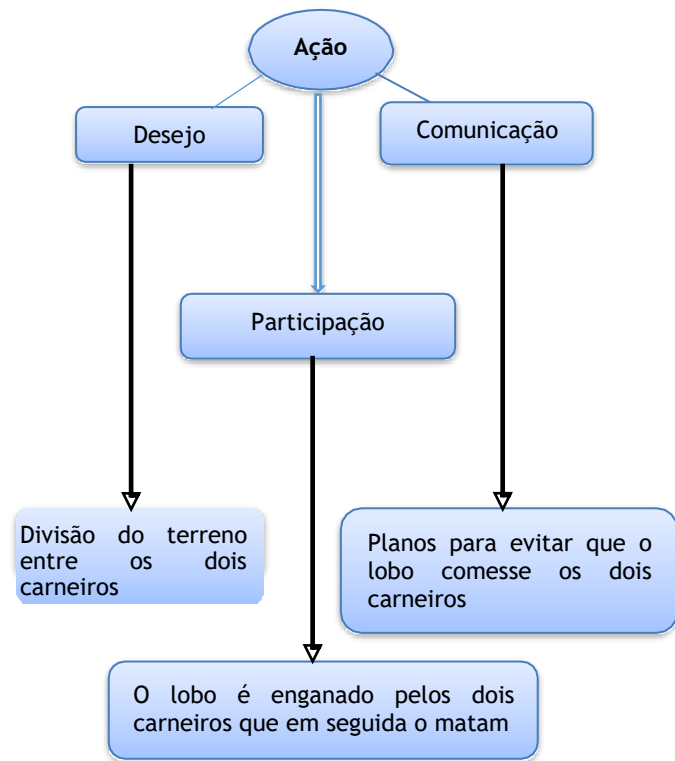
16. A raposa e a uva



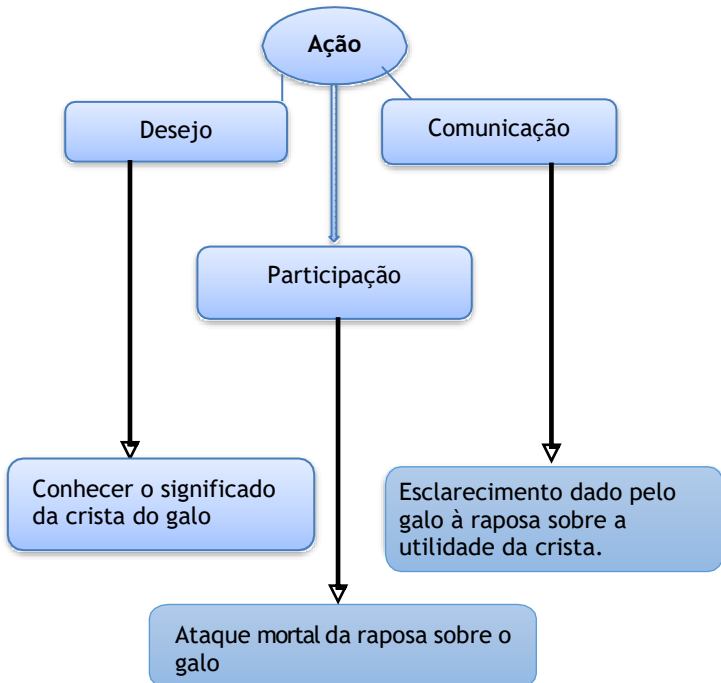
17. A lebre e o cágado



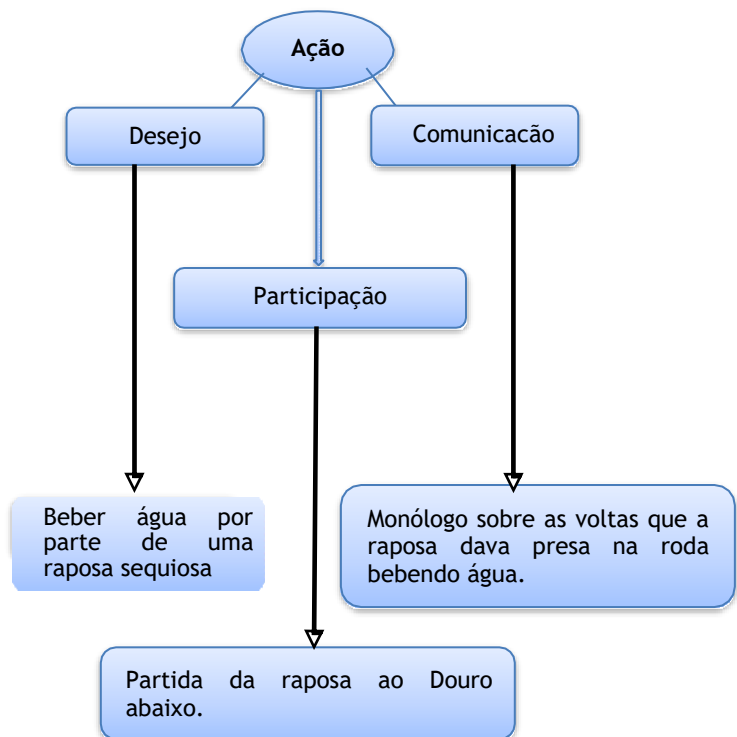
18. O lobo e a partilha do lameiro



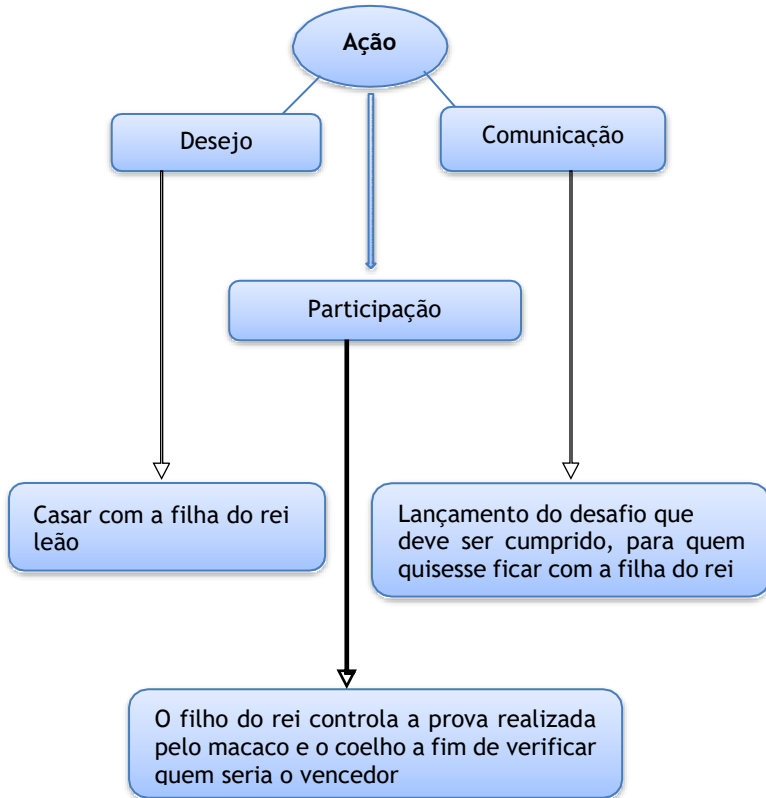
19. O galo e a raposa



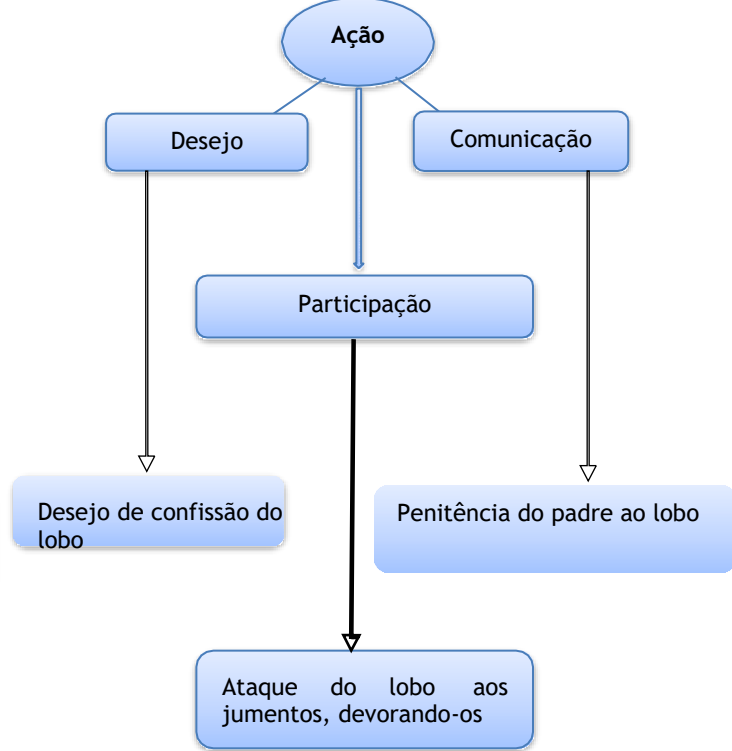
20. A raposa em viagem para o Porto



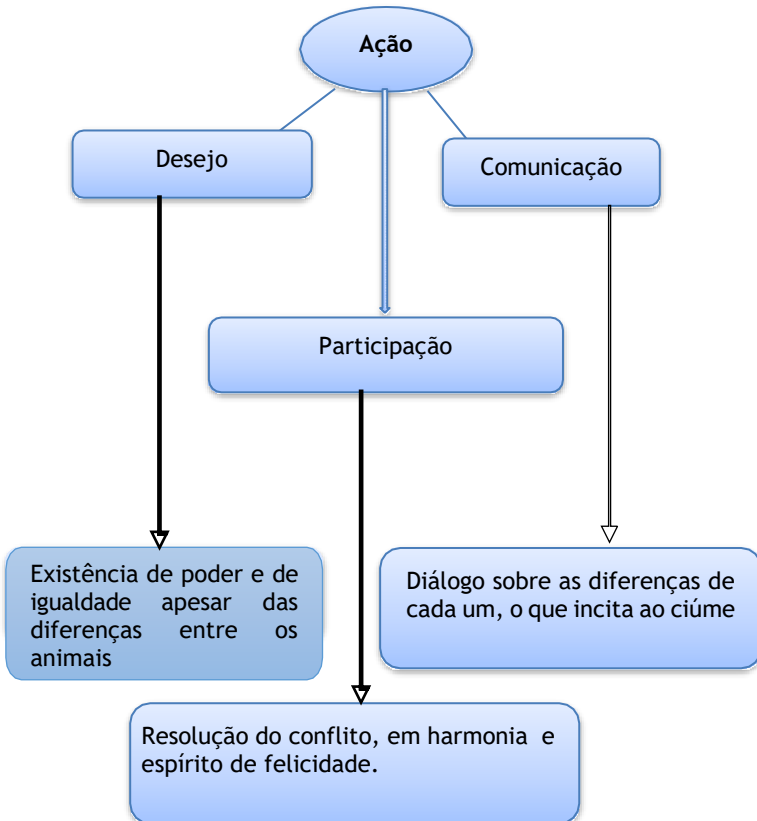
21. O macaco e o coelho



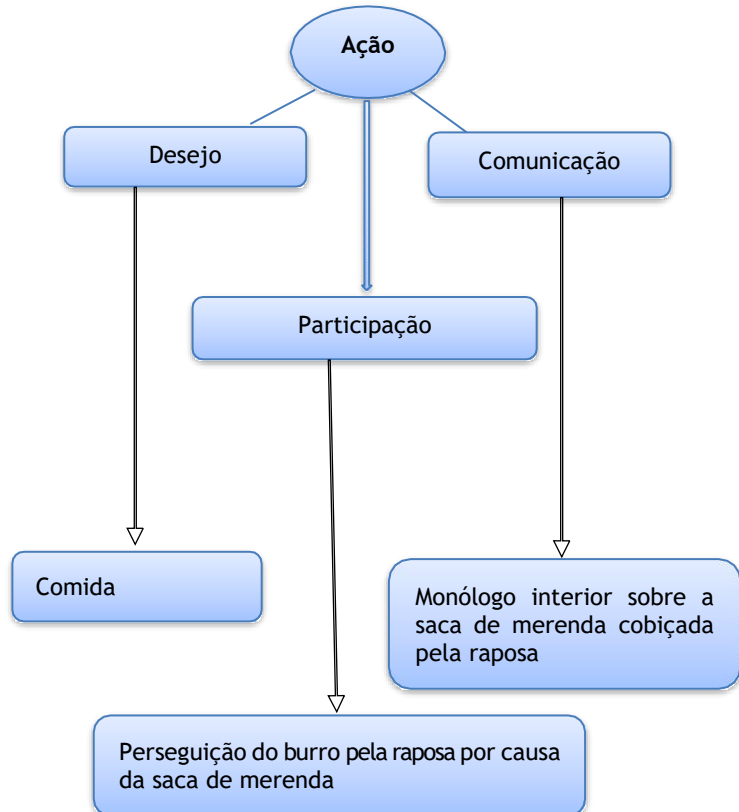
22. A penitência do lobo



23. O crocodilo, a cobra, o rato e o pássaro



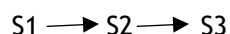
24. A raposa e a saca de merenda



Comparativamente, a nível da ação as fábulas das duas literaturas são organizadas numa estrutura semelhante. Observa-se que a linha de evolução é, geralmente, ascendente. Quer dizer, os episódios narrativos desenrolam-se na maior simplicidade, isto é, sem intervenções secundárias nas seqüências da narrativa. Há uma linearidade nas ocorrências que não permitem que eventos desnecessários, nem descrições exageradas comprometam a ordem normal da história.

A ação segue um fio condutor que passa por uma situação inicial, mediana (corpo central da narrativa) e a final. São estas três particularidades que se encontram associadas ao modelo triádico da lógica da ação da fábula: o desejo, localizado, normalmente, na situação inicial, elemento que prepara a arquiteculturalidade da narração. A comunicação geralmente concretizada no desenrolar da ação narrativa e a participação, singularidade que marca a situação final ou a enuncia, tal situação facultada na economia diegética da fábula.

Considerando a seqüência da narrativa da fábula das duas literaturas em análise, observa-se que há uma posição fixa do enquadramento das ações que formam o tecido narrativo, sempre segundo uma ordem triádica: desejo, comunicação e participação. Entretanto, a maneira linear como a ação se desenvolve e se organiza no domínio da fábula de ambas as literaturas pode-se representar esquematicamente do seguinte modo:



S1 representa a situação inicial da narrativa (prólogo), S2 a situação média e S3 a situação final (epílogo).

Em todo o caso, são as personagens da fábula os sustentáculos das ações, ativando-se à medida que é necessário desempenhar os devidos papéis, e deste modo vão cumprindo cabalmente as suas funções. E as ações que as personagens executam diferem umas das outras, porque cada entidade narrativa age e reage de acordo com o seu estatuto no plano narrativo. Em geral, o nome das personagens na fábula é uma marca primordial para que se reconheça a posição ocupada pelas entidades responsáveis do desenvolvimento da seqüência narrativa.

Portanto, identificar e analisar a lógica das ações conduz-nos, diretamente, à análise das particularidades das personagens no âmbito da fábula de tradição oral, dada a relação estreita entre a ação e a personagem.

3.2.2. Particularidades das personagens

Relativamente às particularidades das personagens nota-se que na fábula das duas literaturas há semelhanças no que diz respeito às singularidades dos sujeitos que compõem a narrativa. As personagens são normalmente definidas com clareza, embora sem descrições extensas. Porque, como se vê, a fábula é uma narrativa curta e por isso os aspetos descritivos não têm muito espaço no corpo da narrativa.

Observa-se que, tanto na fábula da literatura oral angolana bem como na portuguesa, todas as personagens são construídas tendo como base um nome identificativo que na maioria

das denominações é de animal. São estes seres que, acima de tudo, permitem que a fábula seja reconhecida como um género da literatura oral.

É como se o nome de cada personagem fosse um código, ou seja, um regulador de atitudes e de comportamentos que os animais devem desempenhar dentro da narrativa. Claro que, não importa a tipologia da narrativa, não basta um nome para criar uma personagem²⁴⁶. A designação individual de cada sujeito da narrativa serve de motivação para realizar, isto é, cumprir determinadas ações. Portanto, a forma como os agentes da narrativa são constituídos e organizados permite que eles sejam claramente conhecidos durante todos os episódios da fábula de tradição oral. Aqui, a nomeação de cada personagem está intimamente associada à ação que desempenha. Entretanto, a construção da personagem é capaz de criar uma imagem mental ao ouvinte, associando-se, geralmente, um carácter e procedimento ao nome da personagem.

A avaliação axiológica das personagens na fábula das duas literaturas é um outro aspeto onde se verifica outro grau de similitude. Os sujeitos da fábula de tradição oral, além do nome, são estruturados segundo um padrão moral: bom-mau; inteligente-menos inteligente; perspicaz-néscio; corajoso-covarde; justo-injusto; bondoso-maldoso; trabalhador-preguiçoso. Com isso, entende-se que, no âmbito da fábula, as singularidades das personagens, especificamente as morais, não deixando de lado as físicas, refletem-se no nome de cada entidade narrativa, e isto é evidente tanto na literatura oral angolana bem como na portuguesa.

No que diz respeito à descrição das personagens, particularidade que trata de dar indicações explícitas de traços destes seres fictícios, repara-se que nas duas literaturas o termo descrição²⁴⁷ deve ser apenas encarado e entendido como a apresentação das características ou elementos que estão associados à natureza da personagem. Não se dá lugar a hipérboles, ou seja, não se vai além daquilo que aparentemente é, porque toda a estratégia utilizada neste domínio leva sempre em conta o carácter simples desta narrativa.

Entretanto, o enquadramento²⁴⁸ descritivo que se faz no espaço da fábula de tradição oral é bastante pormenorizado, delimitado. Quer dizer, o narrador, na maioria dos casos, não atribui muitas características aos intervenientes da narrativa, muito menos, aos objetos que aparecem ao lado destes. No domínio desta narrativa, quer seja na literatura oral angolana quer seja na literatura portuguesa, a descrição das personagens é realizada em curtas passagens, em breves instantes da ação, sem que se note a paragem da diegese.

Ainda no âmbito da descrição da personagem, uma outra similitude entre as fábulas das

²⁴⁶ Cf. Philippe Hamon, *apud* Cristina Costa Vieira. “Para uma nova tipologia da descrição da personagem narrativa”, in *Revista de Estudos Literários*, Carlos Reis e Maria Henriques (coord.). Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, Vol. IV, 2014, p. 128.

²⁴⁷ Entende-se aqui descrição como ilusão mimética construída não apenas pelo conjunto de elementos textuais fornecidos pelo autor, mas o fruto de uma simbiose entre tais elementos e o leitor ao nível da sua mundividência e da sua “compétence intertextuelle”. Cf. Vincent Jouve, *apud* Cristina da Costa Vieira. “Para uma nova tipologia da descrição da personagem narrativa”, in *Revista de Estudos Literários*, p. 126.

²⁴⁸ Um dos sete parâmetros apresentado por Cristina Vieira no âmbito da narrativa para servir a uma nova tipologia da descrição da personagem narrativa. Cf. Cristina da Costa Vieira. *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, cap. *Processos linguísticos*, pp. 39-122.

duas literaturas é relativa ao uso quer de descrição direta quer indireta. No primeiro caso, cabe ao narrador dar alguns detalhes sobre as personagens, mas no segundo caso, a responsabilidade descritiva é concedida ao ouvinte, cabendo a este ter um papel mais participativo na representação e significação das personagens. Portanto, pode verificar-se que, não importa a tipologia da narrativa, toda personagem é, normalmente, dotada de caracterização direta e indireta. Como diz Philippe Hamon, “tout personnage [...] d’un récit n’est peu- être que la somme, la resultante d’un certain nombre «d’effets descriptifs» disseminés dans l’*énoncé*”²⁴⁹.

Por outro lado, não há uma regra fixa neste *corpus* que regule o número exato de personagens que devem participar numa fábula, pois ele é muito variável. No entanto, infere-se que esta é uma narrativa livre, quanto à ordenação e seleção de personagens, dependendo muito da organização geral das sequências. Nota-se esta variedade no número de personagens nos seguintes exemplos:

Era uma vez, a *Cobra* fez amizade com o *Crocodilo*, o *Crocodilo* fez amizade com o *Rato* e o *Rato* fez amizade com o *Pássaro*²⁵⁰.

Então o *galo* andava contente porque andava sempre em volta da eira onde havia grão, e ia pra lá comer, e, portanto, gostava daquele tempo. Gostava mais do que das noites do Inverno. Mas o *gato* não. Esse passava pior²⁵¹.

Presencia-se ainda na fábula de tradição oral de Icolo e Bengo e de Bragança, que as personagens, normalmente, cumprem apenas um papel, o que se atende à simplicidade do género. Cabe apenas a cada uma concentrar-se e executar a função que lhe compete, evitando-se repetições ou trocas sucessivas de funções no desenrolar dos eventos. Por exemplo, na fábula da literatura oral de Icolo e Bengo a lebre desempenha unicamente a função de arrogante quando aceitou o desafio da tartaruga, e esta o de ser manhosa e persistente no decurso do desafio à corrida²⁵². O mesmo ocorre na fábula de tradição oral de Bragança, o lobo desempenha o papel de ingénuo, de maneira diferente a raposa é matreira consegue não só influenciar, mas ludibriar o lobo²⁵³. Em raros casos, quando se dá a repetição é apenas de natureza mecânica, nunca se inicia uma outra sequência.

Normalmente, a comunicação, isto é, o diálogo entre as personagens, faculta que uma aprenda ou aceite o que a outra propõe. Verifica-se nesse âmbito uma associação entre os seres que preenchem a narrativa. Consequentemente, é a partir da interação entre as personagens que cada uma consegue definir melhor o seu estatuto no domínio dos programas narrativos.

Falar de personagem no parâmetro da fábula de tradição oral, por um lado, envolve destacar particularidades primordiais destes seres que encontram a sua essência à medida que cumprem as suas funções, inseridas sempre no discurso de um narrador. Por outro lado, envolve também identificar a relação que a personagem estabelece com o espaço, o tempo e ainda o

²⁴⁹ Philippe Hamon. *Introduction à l’analyse du descriptif*. Paris: Hachete, 1981, p. 111.

²⁵⁰ “O crocodilo, a cobra, o rato e o pássaro”, in anexo 1. Fábulas de tradição oral de Icolo e Bengo.

²⁵¹ “O gato e o galo”, in anexo 2. Fábulas de tradição oral de Bragança.

²⁵² Vide “A lebre eo cágado”, in anexo 1. Fábulas de tradição oral de Icolo e Bengo.

²⁵³ Cf. “O lobo e a raposa gaitera”, in anexo 2. Fábulas de tradição oral de Bragança.

modo como ocorrem os diálogos e os monólogos. Estes elementos narrativos complementam a construção da personagem da fábula de tradição oral de Icolo e Bengo e de Bragança.

3.2.3. Coordenadas cronotópicas

Para analisar comparativamente os limites cronotópicos da fábula de tradição oral de Icolo e Bengo e de Bragança, conforme o nome indica, há que ter em conta os aspetos tempo “*cronos*” e espaço “*topos*”. Essa análise envolve as dominantes espaço-temporais, que se encontram ligadas às imposições de proveniência histórico e geo-cultural que se projetam sobre o texto narrativo, mediatizadas pelos seus específicos códigos técnico-literários²⁵⁴.

Tendo em conta a aglutinação de duas categorias no termo cronótopo achou-se conveniente, por uma questão metodológica, analisar as fábulas de cada literatura primeiro quanto ao espaço físico, verificando as suas semelhanças, e, em seguida, centrando-nos no tempo.

Entendido como o domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações e objetos²⁵⁵. É nesta vertente que se entende o espaço, embora não se negue o facto de que o termo pode ganhar outros sentidos, mesmo dentro do âmbito da narrativa.

Observa-se que nas duas literaturas a descrição do espaço, na maioria das histórias é breve, mesmo havendo necessidade de mudanças de locais por parte de algumas personagens. Os espaços são maioritariamente abertos, como se vê nos seguintes exemplos:

*Numa mata, junto do rio vivia um Coelho que um dia resolveu mostrar que era muito esperto. Foi pela mata e se encontrou com o Elefante com quem conversou*²⁵⁶.

*E davam grandes passeios. Num desses passeios, fez-se-lhes noite no bosque e tiveram de arranjar onde dormir. Encontraram então um velho carvalho, onde o cão logo achou uma toca para se meter, preferindo o esquilo subir à árvore e acomodar-se num galho*²⁵⁷.

Na fábula da literatura oral angolana e portuguesa, a componente espacial física onde normalmente se desenrola a ação, mesmo em muitos casos não sendo identificadas transmite a ideia de extensão, ou seja, uma zona ampla, geralmente, recatada. Por causa deste pormenor, o espaço da fábula de tradição oral é designado por rural ou campestre. Não se descarta o facto de que isto está muito associado ao tipo de personagem que preenche esta narrativa.

Para a identificação do espaço recorrem-se aos nomes comuns bem como aos advérbios de lugar. Na fábula de tradição oral, os lugares onde as personagens se movimentam aparecem

²⁵⁴ Carlos Reis e Ana Lopes. *Dicionário de narratologia*, s.v. “cronótopo”, pp. 83-84. Acrescento nosso.

²⁵⁵ *Ibidem*, s.v. “espaço”, p. 129.

²⁵⁶ “O coelho, o elefante e o hipopótamo”, in anexo 1. Fábulas de tradição oral de Icolo e Bengo.

²⁵⁷ “A esperteza do esquilo”, in anexo 2. Fábulas de tradição oral de Bragança.

indicados de duas maneiras. A primeira e a mais usual, é realizada de forma direta. Aqui as referências espaciais são construídas por nomes próprios e advérbios de lugar:

Havia dois carneiros que eram irmãos e andavam num *lameiro* que era deles²⁵⁸.

Era um lobo e um gavião. O gavião andava lá *no alto* e o lobo *cá por baixo* à procura dumas ovelhas que ele sabia que andariam *ali perto*²⁵⁹.

Meu amigo, procura ainda *fora*. Se não conseguires, então voltas *aqui* para falares comigo [...] mas como o Leão sabia que a Toupeira vivia por debaixo da terra, chegou *perto* e pôs-se a chorar²⁶⁰.

Já na segunda maneira, a referência espacial é apresentada de maneira indireta. Deste modo, cabe ao ouvinte situar aproximadamente o local onde os factos decorrem. Portanto, as referências espaciais estão sempre destacadas na fábula de tradição oral angolana e portuguesa, nunca estão ausentes, quer a referência se faça de maneira direta quer indireta.

Uma outra semelhança reside na maneira simples e discreta como o espaço é normalmente apresentado, ou seja, descrito. Esta sobriedade abrange também a referencialidade dos espaços, isto é, fica-se sempre sem saber em que zona geográfica específica as personagens se defrontaram, são julgadas ou injustiçadas. A ausência de referencialidade leva a perceber que esta não é uma característica pertinente nas fábulas analisadas.

Ainda no que diz respeito ao lugar onde as personagens exercem o seu papel, na fábula de ambas as literaturas, a indicação dos pontos geográficos jamais ocupa grande espaço na narrativa, a ponto de deixar a narrativa laboriosa.

Normalmente, o narrador prefere fazer a descrição espacial de forma panorâmica e sem grandes detalhes. Em muitos casos, entretanto, deixa-se que o recetor complete por si vários aspetos a que a fábula de tradição oral faz alusão. Entretanto, a primeira maneira de interação e crescimento social entre os seres. Portanto, a categoria espacial das fábulas das duas literaturas está estreitamente ligada aos princípios sociais e culturais de cada povo. Portanto, não restam dúvidas de que o espaço no âmbito da fábula de tradição oral desempenha um papel importante para significação desta narrativa, que por meio dela se pode entender a conjuntura social de qualquer povo.

Vejamos agora na análise cronotópica o elemento temporal com um lugar importante para a significação da fábula. Quer estejamos no campo da literatura oral angolana quer na portuguesa, o tempo na fábula é vista como um elemento de ordem. É esta categoria que realmente trata de dar a ordem, ou seja, a sequência, a frequência e a duração das ações narrativa. É a ordem temporal que ativa a sucessão lógica dos acontecimentos integrados no enunciado narrativo. Afirma Genette:

²⁵⁸ “O lobo e a partilha do lameiro”, in anexo 2. fábulas de tradição oral de Bragança.

²⁵⁹ “O lobo e o gavião”, *ibidem*.

²⁶⁰ “O leão e a toupeira”, in anexo 1. Fábulas de tradição oral de Icolo e Bengo.

Toda narrativa é uma sequência duas vezes temporal...: há o tempo da coisa contada e o tempo da narrativa [...] A dualidade temporal aqui tão vivamente acentuada, e que os teóricos alemães designam pela oposição entre *erzählte Zeit* (tempo da história) e *Erzählzeit* (tempo da narrativa), é um traço característico não somente da narrativa cinematográfica como também da narrativa oral²⁶¹.

Segundo esta assertiva, pode afirmar-se que as fábulas das duas literaturas podem ser analisadas segundo o tempo da história (elemento primordial que nos dedicamos em analisar) e o tempo do discurso. A preocupação principal é de analisar, exclusivamente, o tempo da história, não por ser menos problemático, mas pelo facto de que o tempo do discurso varia de acordo com o ritmo que cada recetor dedica ao mesmo.

O tempo da história refere-se, no entanto, ao tempo dos episódios narrativos à medida que estes são organizados rigorosamente. E, por meio desta particularidade temporal, consegue-se datar de forma aproximada as ações umas em relação às outras. E isso é bem evidente a nível da fábula de tradição oral das duas literaturas. Verifica-se que há semelhança no modo como os enunciados obedecem uma hierarquia temporal, deixando-se guiar numa velocidade acelerada. Todas as ocorrências destas fábulas fluem de forma linear, sem que se verifiquem constrangimentos. Na fábula das duas literaturas utilizam-se saltos temporais ou elipses para acelerar o epílogo. Vejam-se os seguintes exemplos:

*Passou um tempo, o cão envelheceu e morreu.
Certo dia, a sogra do caçador estava a pilar mbombo e os animais rodearam-na, chamando-se uns aos outros²⁶².*

Um dia, depois de algum tempo passado, Deus veio verificar se todos os animais se lembravam dos nomes. E todos eles se lembravam, menos um: o burro²⁶³.

Desta maneira, nesta narrativa de tradição oral cada particularidade do evento narrativo é tratada em seu acontecido tempo.

O que ocorre na categoria espacial também se verifica na modalidade do tempo quanto à simplicidade. Entretanto, na maioria dos casos, nota-se que são as categorias gramaticais que indicam as realizações de ordem temporal da narrativa. Por este facto, conclui-se que o tempo é uma categoria da narrativa que recorre diretamente às implicações linguísticas. Os verbos, os advérbios e as locuções adverbiais de tempo são as principais referências quando se pretende identificar as partículas que orientam o escoamento temporal das fábulas da literatura oral de Icolo e Bengo e de Bragança:

²⁶¹ Gérard Genette. *Discurso da narrativa*, trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade, 1972, pp. 31-32.

²⁶² “O caçador e o cão”, in anexo 1. Fábulas de tradição oral de Icolo e Bengo.

²⁶³ “As orelhas do burro”, in anexo 2. Fábulas de tradição oral de Bragança.

Bem, *lá fui* ao casamento. *Ao outro dia lá fui*. E ia por um caminho e nisto apareceu-me um lobo e eu vi nele mesmo que me queria comer. Eles são muito lambões pela carne... já estava a aguçar-se todo²⁶⁴.

Certa altura, a dona de casa *foi ver* a ratoeira, não encontrou o Rato, encontrou a cobra, mas a Cobra não estava morta [...] *passou alguns dias*, a dona da casa não melhorava e as visitas continuaram: houve necessidade de abater também a Cabra²⁶⁵.

Lá o Cágado foi andando lentamente até chegar à meta, cortou a fita e ganhou. A Lebre, toda convencida, *quando acordou* pôs-se a correr e não encontrava o Cágado pelo caminho. *Depois de tanto correr*, já próximo da meta, *constatou* que o Cágado *já lá estava*²⁶⁶.

As ações respeitam uma velocidade temporal acelerada. Entretanto, há uma frequência que doseia o equilíbrio temporal. E, estas particularidades, sem dúvida, são traços da fábula de tradição oral. Essa frequência é, em ambas literaturas, singulativa, ou seja, a ação é narrada uma única vez, como é próprio das narrativas curtas. Por fim, a duração da narração da ação é obviamente curta.

Na análise de base estrutural comparativa da fábula de tradição oral angolana e portuguesa não foram apenas identificadas semelhanças, pois se destacam também dissemelhanças, embora estas fossem notadas em pequenos detalhes, que merecem também toda a nossa atenção. Entretanto, seguem-se os aspetos dissemelhantes que foram detetados entre as fábulas das duas literaturas em análise no que tange ao nível estrutural.

3.3. Análise sintática-categorial da fábula de tradição oral de Icolo e Bengo e de Bragança

O objetivo da análise sintática categorial da fábula de tradição oral das duas literaturas é de perceber a organização da narrativa, o que, no entanto, permitirá uma interpretação dos papéis que cada categoria desempenha no enunciado narrativo.

No percurso desta análise, as fábulas das duas literaturas são cotejadas uma após outra, começando-se com a fábula da literatura oral bragantina, e em seguida, a da literatura oral de Icolo e Bengo. São destacados dois pontos essenciais: primeiro, a segmentação da narrativa, parte onde são apontadas as singularidades que sustentam a movimentação da narrativa; segundo, a organização da narrativa, parte onde são identificadas as particularidades que preenchem os elementos da comunicação narrativa, o que permite a construção da fábula de tradição oral.

²⁶⁴ “O lobo e a cabaça”, in anexo 2. Fábulas de tradição oral de Bragança.

²⁶⁵ “O rato e os outros animais”, in anexo 1. Fábulas de tradição oral de Icolo e Bengo.

²⁶⁶ “A lebre e o cágado”, *ibidem*.

1.1. Segmentação da narrativa em sequências

Sequência I. Indica as categorias que marcam a narrativa. No texto verifica-se a indicação temporal “quando”, o espaço físico “o mundo” e as personagens principais da narrativa, “Deus e os animais”.

Sequência II. A partir de “um dia, depois de algum tempo passado”. Está marcada por uma conjunção entre as personagens.

- a. **Personagens:** Deus e todos os animais;
- b. **Temporal:** um dia;
- c. **Espacial:** o mundo.

A realização desta sequência conduz à terceira.

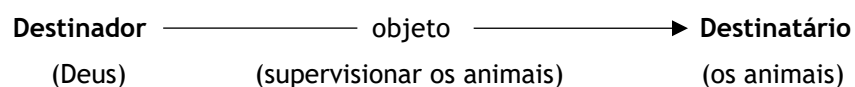
Sequência III. A partir de “e ficou. E diz-se também que foi por Deus lhe ter puxado tanto as orelhas [...]”. A personagem Deus protagoniza esta sequência.

1.2. Organização sintática e categorial da narrativa

Sequência I. Fica marcado o desejo que Deus realiza: a obediência à sua autoridade por todos os animais. Deste modo, Deus desempenha o papel greimasiano de sujeito.

Sequência II. Há um regresso do sujeito para confirmar se a ordem estabelecida foi cabalmente obedecida. Nesta ação, realça-se o objeto do sujeito, pormenor que autentica a sua posição no programa narrativo.

Os animais desempenham o papel de destinatário na história, simbolizando os seres inferiores, que recebem ordens e devem cumpri-las tais como foram prescritas. Por outro lado, Deus representa, pela sua superioridade, um sujeito absoluto que ordena e vigia se a ordem por ele estabelecida é cumprida, verificando o bom ou o mau desempenho dos animais. Todos os animais cumpriram o seu papel, salvo o Burro. O nome da personagem indica que foi uma escolha motivada, dado o trocadilho deste vocábulo. Fica evidente que os animais foram criados por Deus com as mesmas capacidades, e cada um deles foi possivelmente denominado segundo as características que apresentava. Entretanto, o esquecimento é sinónimo de desobediência às ordens estabelecidas e por esse motivo o burro foi severamente castigado: “– Seu grande Burro! Hás de ficar burro para sempre”. Nota-se nesta sequência a seguinte estrutura:



Sequência III. Há castigos duradouros, ou seja, as suas consequências são sentidas a vida toda. Isto sucedeu com o Burro: “E diz-se também que foi por Deus lhe ter puxado tanto as orelhas, que elas ficaram compridas como estão”.

Portanto, o esquecimento do burro significa uma violação à ordem dada por Deus. Nesta antítese entre “aviso vs. esquecimento” e “ordem vs. desobediência” o castigo dado ao burro é a moralidade da fábula.

1. O grilo, o cágado e os outros animais Fábula de tradição oral de Icolo e Bengo

1.1. Segmentação da narrativa em sequências

Esta fábula encontra-se estruturada em quatro sequências.

Sequência I. Inicia indicando as personagens individuais a saber o grilo e o cágado, e a coletiva constituída pelos outros animais. É dado a conhecer também o espaço central da história, a lavra de milho. Marca-se uma falta: a maioria dos animais não tinha o fogo, exceto o grilo. Percebe-se o desejo que a maioria dos animais tinha em adquirir este elemento. Esta sequência termina com a indicação: “resolveram então ir até lá um a um”. Verifica-se, pois, uma conjunção entre as personagens.

- a. **Personagens:** “todos os animais”;
- b. **Espaços físicos:** “Lavra de milho e em cima da montanha”.

Sequência II. Está marcada pela uma aproximação a um espaço físico onde o grilo assusta todos os outros animais, impedindo-os de se aproximarem. A passagem da primeira para a segunda sequência é marcada por uma disjunção das personagens:

- a. **Personagens:** “afastamento do grilo da lavra para a montanha e aproximação dos outros animais”;
- b. **Ação:** o grilo ameaça os outros animais;
- c. **Espaço físico:** a montanha.

Sequência III. A partir de “então, perante esta ameaça todos os animais desistiram de chegar até ao local [...]”. Esta sequência está marcada por uma disjunção:

- a. **Personagens:** afastamento dos outros animais, salvo o cágado;
- b. **Espaço físico:** a montanha.

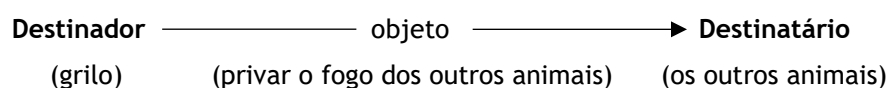
Sequência IV. Na última sequência está novamente marcada uma disjunção entre as personagens.

- a. **Personagens:** ausência dos outros animais, com confronto entre o cágado e o grilo;
- b. **Espaço físico:** saída da montanha para a lavra.

1.2. Organização sintática e categorial da narrativa

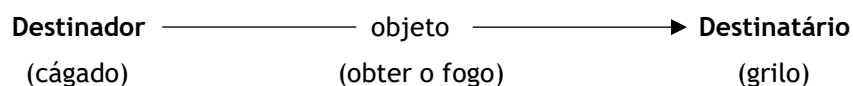
Sequência I. Presencia-se a busca de um bem que muitos animais necessitavam: o fogo. Entretanto, fica evidente o desejo da maioria das personagens, a modalidade de querer. No entanto, o desejo de um objeto pode pressupor a realização ou a não realização de um querer, dependendo muito do saber e do poder do sujeito. A movimentação dos outros animais até à montanha torna-os personagens ativas no enunciado narrativo. Atendendo à sua função e designação desempenham o papel greimasiano de sujeito coletivo.

Sequência II. O programa narrativo do grilo é revelado: deseja impedir que os outros animais obtenham o fogo, querendo mantê-lo apenas para ele. Nesta sequência, o grilo desempenha o papel de sujeito e ao mesmo tempo de destinador, ao desejar afastar o objeto dos outros animais. Ele tem a modalidade do querer e do saber para realizar o seu desejo. Apresenta-se como um destinador de saber, tem bem planeado o que fazer para afastar os outros animais do fogo: “começava a amedrontá-los cantando assim: [...]”. Eis um esquema clarificador desta sequência:



Sequência III. A função que o cágado desempenha no plano narrativo assinala não só o desejo que tinha, mas a sua valentia, o seu saber: “Todos os animais desistiram de chegar até ao local onde se encontrava o fogo. Somente o cágado foi capaz”.

O cágado tratou de realizar com êxito o seu desejo e por isso também ocupa o papel de sujeito. O programa narrativo do cágado é determinante, pois derrota o grilo e consegue o objeto que ele e os outros animais desejam. O confronto direto entre o cágado e o grilo torna aquele em oponente. O cágado mostra ser um sujeito competente, preenchendo as modalidades de querer, poder e saber. O grilo, de igual modo, também revela ter estas modalidades, mas não as consegue usar plenamente. Entretanto, o cágado é auxiliado por um adjuvante: a coragem, permitindo nesta sequência trocas de posições narrativas. Nesta sequência, o cágado é o destinador, o grilo destinatário.



Sequência IV. Concretiza-se de forma plena o desejo do cágado, graças ao seu saber. Por isso, conquista o objeto, o fogo, como é explícito no seguinte trecho: “O Cágado matou o Grilo com uma sapatada e levou o fogo aos outros animais”.

Esta sequência encerra o percurso narrativo. E assim, nesta fábula são visíveis os seguintes elementos do esquema greimasiano: destinadores (grilo / cágado), destinatários (os outros animais / grilo), objeto (fogo), adjuvante (coragem do cágado), sujeitos (cágado, o grilo e os outros animais) e oponente (grilo). Portanto, o grilo opõe-se ao cágado e aos outros

animais. O primeiro não compartilha o fogo com os restantes animais que também pretendem adquirir tal objeto. Ambiciosamente, o grilo pretende privar os outros animais desse bem para manter uma posição de poder.

2. A raposa e a uva

Fábula de tradição oral de Bragança

2.1. Segmentação da narrativa em sequências

Sequência I. Destacam-se os seguintes elementos:

- a. **Personagem:** A raposa;
- b. **Espaço físico:** marcada no texto por: “numa ramada”.

Sequência II e III. Também se encontram marcados os aspetos espaciais e a personagem:

- a. **Personagem:** a raposa;
- b. **Espaço físico:** a ramada.

2.2. Organização sintática e categorial da narrativa

Sequência I. Logo no início da narrativa a raposa toma a iniciativa de “olhar para uma uva numa ramada a ver se caía”. Nota-se neste pormenor o desejo da raposa, preenchendo assim a modalidade do querer. A raposa realiza o papel temático de gulosa, pois deseja tudo o que vê, quer sempre comer o que lhe aparece. Ao ver a uva, a raposa pretende comê-la, algo atípico na alimentação deste tipo de animais carnívoros. Mas a sua atitude faz que desempenhe o papel de sujeito.

Sequência II. O vento que surge não desempenha o papel de adjuvante. Porque não chega a fornecer a ajuda necessária à raposa para alcançar as uvas desejadas. A ror de vento não deixou cair a uva, e sim a folha. Portanto, aquela não desempenha nenhum papel no programa narrativo.

Sequência III. Nesta última sequência a raposa preenche plenamente o papel de sujeito, porque participa ativamente no desenvolvimento da ação. Pôs-se a seguir uma folha, pensando que fossem uvas, até perceber que perseguia o objeto errado: “Pôs-se então a fugir, a fugir, atrás dela. E depois, quando o vento parou, a folha chegou-se-lhe frente do nariz e diz ela por fim ao ver que não era a uva: – Óh! Também prá vontade que t’eu tinha!”

O sujeito não é competente: falta-lhe o saber. A ingenuidade da raposa não a permite alcançar o objeto. Daí o não poder-fazer e um não saber-fazer. Nesta narrativa, determina-se a seguinte estrutura:

Sujeito: raposa —————▶ objeto: obter a uva

2.1. Segmentação da narrativa em sequências

A narrativa apresenta duas sequências.

Sequência I. Marca claramente um desafio, havendo a indicação dos elementos primários que se movem na abertura da narrativa, menos o espaço. É notada aqui uma conjunção:

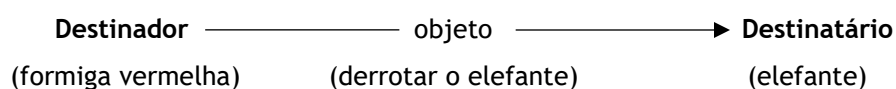
- a. **Personagens:** a formiga vermelha e o elefante;
- b. **Enunciativa:** a formiga vermelha propõe um desafio ao elefante.

Sequência II. Há uma conjunção entre as personagens.

- a. **Personagens:** a formiga vermelha vs. o elefante;
- b. **Tempo:** o texto demarca a elipse temporal “depois de alguns dias”.

2.2. Organização sintática e categorial da narrativa

Sequência I. Logo no começo da narrativa identifica-se o desejo da formiga: desafiar o elefante, ou seja, mostrar ao elefante que o conseguia derrotar. Manifesta-se na narrativa um querer, o saber não é cabalmente demonstrado, isto é, a formiga não menciona como faria para consumir o seu desejo. É deste jeito que esta personagem executa o primeiro programa narrativo, ocupando o papel de sujeito. Mesmo sendo inferior ao elefante, no que diz respeito à sua estatura física, a sua atuação preenche o poder-fazer e o saber-fazer, particularidades necessárias para a realização da performance. Por causa disso, no esquema narrativo, a formiga vermelha desempenha o papel de destinador:

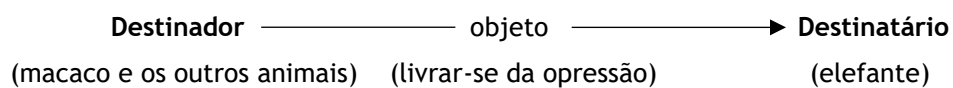


Sequência II. A formiga vermelha defronta o elefante. As duas personagens são reciprocamente anti-sujeitos, porque desejam o mesmo objeto: a vitória. Mas, por meio de um adjuvante, a matreirice, a formiga vermelha consegue derrotar o elefante. Demonstrando ser um sujeito competente, não dá possibilidades ao elefante, ataca e derrota, mostrando a sua força.

Ela teve, deste modo, poder e saber para atingir os seus objetivos. Usando a matreirice, a formiga pôs-se na tromba do elefante, embora este tentasse lutar para expulsar a formiga de lá, mas não foi bem sucedido. Infringindo vários golpes na tromba do elefante, a formiga derrotou o elefante e deste jeito conseguiu o objeto que pretendia: enfrentar e derrotar o elefante. Portanto, na segunda sequência a formiga alcança os seus objetivos: “com a astúcia e persuasão”, e, moral da história, nem sempre o animal maior, isto é, a força física vence: “assim, a Formiga vermelha venceu o Elefante”.

poderiam livrar da opressão do elefante. A atuação do macaco bem como a dos outros animais no programa narrativo permite-lhes desempenhar o papel de sujeitos, preenchendo a modalidade de querer: buscam um objeto, livrar-se da tirania do elefante. Os restantes animais são considerados como sujeito composto, são dotados do saber, mas no cumprimento das suas funções nota-se que não são dotados da modalidade do poder. Não tinham como enfrentar diretamente o elefante. Mas, mesmo assim, todos chegaram a um acordo: “Decidiram então pregar-lhe uma partida”.

O macaco e os outros animais desempenham o papel de destinadores, apresentam uma solução para se livrarem de uma vez por todas da tirania do elefante. Este, apesar da força física, não consegue livrar-se da partida que o macaco e os outros animais lhe haviam preparado. E assim, no decorrer da segunda sequência, há uma inversão de papéis, clarificável no seguinte esquema actancial:



Por meio de um adjuvante, a astúcia, usando “insultos e caretas”, o macaco e os outros animais apercebem-se da maneira precisa de como conduzir o elefante à armadilha, e assim demonstram a modalidade do saber: “O Macaco estava em cima da árvore insultando e fazendo caretas ao Elefante”. O macaco atrai o elefante à armadilha. Desapercebido, o elefante dirige-se furiosamente em direção ao macaco e, desapercebido, cai no buraco, onde morre. Em virtude disto, “todos os animais festejaram por se livrarem da opressão do elefante para sempre”. A reação à morte do elefante por parte dos restantes dos animais está justificada nesta frase. O elefante pensava que jamais seria derrotado, por causa da sua força física. Verifica-se assim um confronto entre o elefante e o restante dos animais, permitindo que se observe uma oposição entre “fraco vs. forte” e “opressão vs. liberdade”.

4. A raposa e a saca merenda Fábula de tradição oral de Bragança

4.1. Segmentação da narrativa em sequências

Sequência I e II. A primeira e a segunda sequência dão a base significativa à narrativa. A primeira começa em “como a gente sabe, a raposa é gulosa e gosta de comer bem” e a segunda em “comparou a bolsa do animal com as sacas onde dantes a gente levava de comer pró campo”. Nestas duas sequências a conjunção está marcada a nível das personagens.

a. **Personagens:** a raposa e o Burro.

A primeira sequência anuncia as características da raposa e o que ela observa ao ver o burro. No início da segunda sequência explica-se o motivo pelo qual a raposa se confundiu ao ver a bolsa do jumento.

Sequência III. Inicia-se em “ora ela pensava que aquilo também era um saquinho de merenda que o jumento ali levava”. Nota-se novamente a conjunção das personagens: a raposa e o burro (jumento).

4.2. Organização sintática e categorial da narrativa

Sequência I. Destaca o que a raposa deduziu quando viu o burro. É com esta ocorrência que se dá o princípio da montagem narrativa. Todo o programa narrativo desenrola-se segundo esta estrutura, sendo nesta sequência de perseguições entre a raposa e a sua tentativa de querer roubar a saca de merenda ao burro que se desenvolve a narrativa.

Sequência II. Trata-se de uma sequência explicativa, quer dizer, é uma simples descrição do que acontecia. Nada contribui para a arquitecualização da narrativa, visto que ocorre uma paragem dos factos. Mostra-se uma ação realizada pelos camponeses.

Sequência III. Está marcada uma perseguição. Confundida, a raposa persegue o jumento, pensando que o que este carregava era uma saca de merenda, obcecada que estava em saciar o seu apetite. A raposa desempenha o papel greimasiano de sujeito, tem um papel ativo, diferentemente do jumento, que tem sempre aqui um papel passivo. O Burro representa o sentido da transparência, isto é, da inocência. Não consegue perceber que estava a ser seguido durante muito tempo pela raposa.

Ao contrário, a raposa, destinador, preenche mais a modalidade de querer do que do saber. Representa sempre o papel temático de malfeitor, e em quase todas as ocorrências, é a falha de inteligência. Ela não consegue perceber que o burro carregava uma simples bolsa e não uma saca de merenda. Cegada pelo desejo não adquire a faculdade do raciocínio. Por isso não consegue realizar o seu desejo, comer.

4. A lebre e o cágado

Fábula de tradição oral de Icolo e Bengo

4.1. Segmentação da narrativa em sequências

Sequência I. Marcada pela apresentação das personagens, a lebre e o cágado. Desafiam-se para uma partida. E como acontece na maioria das fábulas, o destinatário acaba consentindo, isto é, aceita o desafio. A sequência termina com as palavras da lebre: “– Então podes começar já a andar, porque eu ainda estou a comer. Vou dormir. Depois vou começar a correr”.

Sequência II. Apresenta-se uma transição em relação à sequência anterior: começa-se a corrida. Nesta sequência está marcada uma disjunção inicial entre as personagens da narrativa e no final uma conjunção (ou reencontro) das mesmas, ou seja, há no incipit ausência da lebre da corrida e a presença do cágado andando sozinho até chegar a meta.

E na parte final da sequência verifica-se uma conjunção entre as personagens, com o encontro entre o cágado e a lebre na meta.

Sequência III. É a parte final da história, onde a lebre aceita a derrota. Quer dizer, reconhece que o cágado é o vencedor, e pela atuação da lebre verifica-se que ela consente que foi um erro menosprezar o seu adversário.

4.2. Organização sintática e categorial da narrativa

Sequência I. A atuação das personagens logo na situação inicial permite-as desempenhar funções dinâmicas, isto é, dotadas da capacidade de fazer. “A Lebre e o Cágado fizeram uma aposta de corrida de 2 km de distância”. O desafio anuncia a atitude, ou seja, o desejo de ambos os sujeitos. Parece que se pretende mudar uma “verdade” instituída, e pelo que se vê, o cágado quer mostrar o oposto das palavras da lebre: – Óh Cágado! Você bem lento pode concorrer comigo?. Portanto, os sujeitos tornam-se oponentes, um opõe-se à ideia do outro. Tornam-se assim anti-sujeitos, pois desejam conseguir o mesmo objeto, a vitória.

Sequência II. Pelo que realizam na narrativa, a lebre e o cágado desempenham o papel de sujeitos: ambos têm o querer necessário para realizar a performance. Na realização da sua função, a lebre mostra que não é um sujeito competente: falta-lhe o saber. Diz ao cágado: “– Então podes começar já a andar, porque eu ainda estou a comer. Vou dormir. Depois vou começar a correr”. Diferentemente da lebre, o cágado apresenta-se como um destinador de saber, levando em conta a seriedade do desafio. Logo, o programa narrativo do cágado é revelado: pretende ganhar a aposta, com o auxílio dos adjuvantes “confiança e determinação”. E o cágado cumpre com êxito o plano narrativo, vencendo a lebre.

Sequência III. Com efeito, a lebre, arrependida rende-se ao cágado. Perde o desafio porque menosprezou o seu adversário. Há um fazer transitivo na narrativa, porque se opera uma transição do caráter depreciativo que se tinha do cágado, que consegue vencer a lebre.

A atitude do cágado revela a possibilidade de poder derrotar a lebre. Esta considerou o cágado incapaz de competir com ele. A soberba foi castigada, eis a moralidade desta fábula. Há assim a oposição entre “fraco vs. forte” e “possibilidade vs. impossibilidade”. Esta mesma função manifesta-se a propósito de um confronto. No final da narrativa, pode traçar-se o seguinte trajeto para as categorias semânticas.

5. A raposa em viagem para o Porto Fábula de tradição oral de Bragança

5.1. Segmentação da narrativa em sequências

Sequência I. Destaca-se uma personagem, a raposa, e um espaço físico, o rio. Depois identificado referencialmente como Douro, algo não habitual nas fábulas de tradição oral.

Sequência II. A passagem da primeira para a segunda sequência é marcada por uma transformação, isto é, ocorre uma mudança de espaço, com apenas uma dinâmica da personagem na sua relação com esse espaço físico: Douro abaixo.

5.2. Organização sintática e categorial da narrativa

Sequência I. Com um ato direto, a raposa começa por cumprir um papel narrativo, que evidencia o seu desejo: “foi a beber água ó rio”. Tal como em outras fábulas de tradição oral portuguesa, a raposa não apresenta a competência de saber, por isso sofre sempre as consequências de uma situação e na maior parte dos atos narrativos ela não consegue realizar a performance.

Sequência II. A raposa não é um sujeito competente, falta-lhe o saber. A viagem que fez não era planeada, mas como foi arrastada ao Douro pela água teve de fazer a viagem para o Porto. Pelo que se constata, nas fábulas onde a raposa aparece como única personagem, esta protagonista revela sempre incompetência, ou seja, nunca preenche a modalidade do saber. Por isso, no desempenho das suas funções narrativas presencia-se pouca ou mesmo nenhuma habilidade de raciocínio. A referencialidade dos espaços físicos (Douro, Porto) é algo raro na fábula de tradição oral, constituindo esta uma exceção,

5. O caçador e o cão

Fábula de tradição oral de Icolo e Bengo

5.1. Segmentação da narrativa em sequências

Sequência I. As personagens ganham destaque logo no começo da narrativa, o caçador e o cão. Está marcada uma conjunção entre elas:

- a. **Personagem:** o caçador e o cão;
- b. **Tempo:** destaca-se no texto pela expressão “*num dia*, o caçador foi caçar com o cão / – não me fales mal: *a partir de hoje*, tu passas a ouvir a linguagem de todos os animais”;
- c. **Ação:** diálogo entre o caçador e o cão.

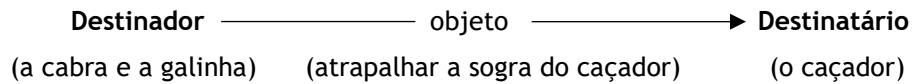
A sequência termina com uma referência ao espaço físico: “pegas em paus, amarra-os e coloca toda a carne. Vou conseguir levar em *casa*”.

Sequência II. Anuncia-se o aparecimento de uma nova personagem no enunciado narrativo. Deste modo, marcam-se os aspetos:

- a. **Temporal:** indicada no texto pela expressão “*passou um tempo*, o cão envelheceu e morreu”.
- b. **Personagem:** ausência do cão, presença do caçador e da sogra do caçador. A sequência termina com a indicação: “o caçador assim que ouviu, pôs-se a rir”.

Sequência III. A partir de “a sogra do caçador chateou-se e, por causa disso, pediu uma reunião”. A sequência está marcada por uma conjunção:

- a. **Personagens:** a sogra do caçador, o caçador e a comunidade.



Sequência III. Preenchendo a modalidade de querer, a sogra do caçador deseja que ele conte o motivo que o levou a rir. O querer é declarado, o que permite que a sogra desempenhe o papel de sujeito. Além dela, surge um sujeito coletivo que obriga o caçador a falar.

Nesta sequência, o caçador desempenha o papel de oponente, por admitir um não poder-fazer do que lhe é exigido. A sogra ocupa o papel de influenciadora, pois leva a comunidade a fazer que o caçador explique as razões do riso.

A não revelação do motivo do riso, apenas por um instante, permite ao caçador desempenhar o papel de sujeito de saber. Este estava ciente das consequências e por isso preferiu não revelar a verdade. Mas por causa da insistência revelou o segredo, e segundo o acordo que fizera com o cão, acabou por morrer.

O cão revela a possibilidade de poder ajudar o caçador, embora este o considerasse um ser inferior. A atitude do cão opõe-se a isto. Por outro lado, a postura do caçador não foi digna ao acordo estabelecido com o cão. Verifica-se uma incapacidade do caçador em manter o segredo. Portanto, se, por um lado, se levanta uma oposição entre “acordo vs. desacordo”, por outro lado, há uma antítese entre “impossibilidade vs. possibilidade”. E o não cumprimento de coisas estabelecidas acarreta consequências, sendo essa a moralidade evidente desta fábula.

6. A esperteza do esquilo Fábula de tradição oral de Bragança

6.1. Segmentação da narrativa em sequências

A história apresenta quatro sequências, que proporcionam o sentido à narrativa.

Sequência I. Começa com uma indicação temporal, seguido dos intervenientes primários da narrativa. E para que se completasse a estrutura apresenta-se o espaço. Esta disposição clarifica as instâncias básicas da fábula:

- a. **Tempo:** “certo dia”;
- b. **Personagens:** o *cão* e o *esquilo*;
- c. **Espaço físico:** “fez-se lhes noite no *bosque*... encontraram um velho carvalho, o cão achou *uma toca*, preferindo o esquilo *subir à árvore* e acomodar-se num *galho*”.

Sequência II. É marcada pela introdução de mais uma personagem, que tenta com a sua artimanha enganar o esquilo. É neste ponto que se começa o desencadear da ação, marcado pelo diálogo. Tal como na primeira sequência, verificam-se as seguintes categorias:

- a. **Tempo:** “ao amanhecer”;
- b. **Personagens:** a raposa e o esquilo;
- c. **Espaço físico:** no alto galho.

Sequência III. Evidencia-se uma transição em relação à sequência anterior. A raposa passou de enganador a enganado: foi derrotada pelo esquilo. Esta sequência é marcada por uma conjunção entre as personagens:

- a. **Personagens:** a raposa e o cão;
- b. **Ação:** diálogo entre o esquilo e a raposa.

Sequência IV. A parte final é marcada por uma disjunção, como é evidente no último diálogo entre o esquilo e a raposa “dizia-lhe o esquilo: - Então já me não queres abraçar? E ela respondia: - Agora não, que não tenho vagar!”.

- a. **Personagens:** ausência do cão, esquilo vs. raposa.

6.2. Organização sintática e categorial da narrativa

Sequência I. Os passeios amigáveis entre o cão e o esquilo anuncia uma busca de amizades improváveis, cujo desejo é conhecer o outro. O programa narrativo evidencia a intenção indireta que os dois amigos pretendem: viver despreocupadamente. Deste modo, o cão e o esquilo assumem o papel de sujeito e também de destinador.

Sequência II. A presença de novas personagens no enunciado narrativo permite que se complete o seu sentido progressivo. Nesta sequência surge a raposa, que se pôs à procura de algo para comer: viu o esquilo e dirigiu-se a ele. Aqui, o esquilo passa a desempenhar o papel de destinatário, deixando-se o papel de destinador para a raposa. Como sujeito, a raposa tem o desejo de comer o esquilo. E tenta fazer isso por meio de um adjuvante: astúcia. Como diz a raposa: “Olá, meu lindo esquilinho! Vem até aqui que te quero abraçar!”

Sequência III. A transformação que ocorre nesta sequência permite que o esquilo volte à posição de destinador, e que a raposa ocupe o papel de destinatário. Graças a um adjuvante, o esquilo preenche a modalidade de saber. Isso se realiza graças ao fazer persuasivo exercido por aquele animal. O poder do esquilo reside na sua força de persuasão, que lhe vai granjear a vitória sobre a raposa.

A atuação do cão permite-lhe preencher o papel de oponente, pois consegue de algum modo entrar a realização do programa narrativo da raposa, tendo esta o papel de sujeito. Quando ela notou que foi enganada, pôs-se a fugir. É nesta sequência que o cão ganha o estatuto de sujeito ativo, ou sujeito de fazer, pois ao longo dos outros é tido como o sujeito de estado.

Sequência IV. Como última sequência, verifica-se o momento em que se verifica a performance do sujeito. A raposa nega-se a comer o esquilo, pois foge depois de ser atacada pelo cão. A atuação da raposa, usando sempre a astúcia, não consegue influenciar o esquilo. Presencia-se uma oposição entre “astúcia vs. inteligência”. Logo, nota-se que a inteligência está além da astúcia.

6.1. Segmentação da narrativa em sequências

Sequência I e II. O primeiro bloco desta narrativa começa em “os animais domésticos cultivavam as suas lavras”. E a segunda sequência em “então, achou-se que o caso tinha que ir ao julgamento”. Destacam-se três categorias da narrativa:

- a. **Personagens:** os animais domésticos e o Javali;
- b. **Espaço físico:** as lavras;
- c. **Tempo:** marcada no texto por “*um dia*, um dos animais domésticos pensou ir recolher mandiocas”.

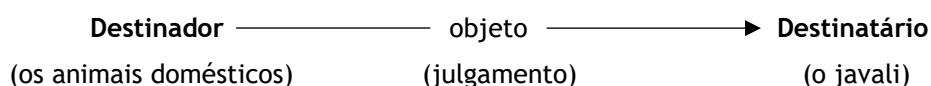
A primeira sequência apresenta a realização de uma malfeitoria: “o Javali só estragava todas as coisas alheias, arrancando todas mandiocas”. Há uma concatenação de sequências de ação, sendo que a segunda completa o sentido da sequência inicial: “Então, achou-se que o caso tinha que ir ao julgamento. Escolheram o Porco como juiz da causa”.

Sequência III. A partir de “Os animais domésticos não receberam bem o veredito”. A passagem da segunda para a terceira sequência é marcada por uma conjunção entre as personagens.

- a. **Personagens:** os animais domésticos, a vaca e o lobo;
- b. **Ação e espaço social:** tumulto resultante do veredito judicial.

6.2. Organização sintática e categorial da narrativa

Sequência I. A malfeitoria causada pelo javali, presente na primeira sequência, conduz toda a narrativa. Como não cabia aos restantes animais resolver por conta própria a situação, resolveu-se levar o javali a tribunal. A primeira sequência é regida pela estrutura:



O javali manifesta o seu desejo à medida que vai preenchendo as ações e alcança a modalidade do querer. Consegue, no entanto, alcançar o objeto: danificar as lavras dos outros animais.

Sequência II. No início da segunda sequência os animais domésticos tomam a iniciativa de fazer a pergunta ao juiz: “Senhor Porco, acha mesmo o que o Javali fez é correto?”. Esta atitude faz com que os animais domésticos desempenhem o papel de sujeito da narrativa. São tidos como um sujeito composto; preenchem a modalidade de querer e poder. Demonstram ser sujeitos competentes, porque demonstram o saber-fazer e o poder-fazer.

O porco, por outro lado, desempenha o papel de protetor do javali, algo que define bem o seu objeto. O preenchimento da sua ação fá-lo desempenhar o papel de opositor, pois a sua atitude opõe-se contra os outros animais domésticos.

tais como o tempo e as personagens.

a. **Tempo:** “Só que depois vinha o inverno”

b. **Personagens:** o galo e o gato.

7.2. Organização sintática e categorial da narrativa

Sequência I. A narrativa apresenta-se como uma moeda e destacam-se os dois lados da mesma. No primeiro lado identifica-se a primeira sequência. O programa narrativo do galo é revelado na primeira parte da narração: gosta do verão porque consegue andar em volta de eira, debicando os grãos. Não precisa de fazer grandes esforços para conseguir a sua comida. O galo assume o papel de sujeito: tem o desejo de um objeto, a comida. Por isso, quer sempre que o verão dure mais tempo, mas nada pode fazer para impedir a chegada do inverno.

Sequência II. O outro lado da moeda é visto na segunda sequência. O gato, diferentemente do galo, não era feliz no verão, mas no inverno. Por isso, no verão enquanto o galo era feliz, “o gato passava pior”. As duas personagens têm papéis diferentes. O galo desempenha o papel de sujeito de fazer, mas o gato não tem diretamente um desejo explícito, ou seja, um objeto, e a sua presença não dá nenhuma transitividade narrativa, o que significa que é um sujeito passivo.

Os tempos variam, trazendo alegrias para uns e tristezas para outros. Em todo o caso, enquanto uns aproveitam o máximo para conseguirem o que querem, conforme o galo na época em que vive, outros dependem que lhes coloquem tudo à sua volta. E este é este o papel do gato. O que ocorre com o galo e o gato põe em oposição os sentimentos “alegria vs. tristeza”.

7. O rato e os outros animais

Fábula de tradição oral de Icolo e Bengo

7.1. Segmentação da narrativa em sequências

Sequência I. Destacam-se categorias tais como o espaço físico (a casa) e duas personagens, o rato e a dona de casa. A sequência termina com a indicação “quando viu a ratoeira ficou com medo”.

Sequência II. É a maior sequência desta narrativa, e por outro lado, é a parte onde se verifica o desenvolvimento dos eventos narrativos. A transição é feita por uma conjunção entre as personagens da narrativa. É aqui que começa o diálogo entre os sujeitos: “então, (o rato) foi falar com a dona galinha”.

a. **Personagens:** ausência da dona de casa, presença do rato, da dona galinha, da cabra e da vaca;

b. **Espaço físico:** o texto precisa: “o rato, vendo que nenhum dos animais aceitou ajudá-lo foi *no buraco e lá ficou*”. Tal referência à categoria espacial marca o fim da segunda sequência.

Sequência III. Atinge-se o outro estágio da narrativa: “Certa altura, a dona de casa foi ver a ratoeira, não encontrou o Rato, encontrou a cobra, mas a Cobra não estava morta”. Destacam-se aqui as seguintes categorias da narrativa:

a. **Tempo:** logo no começo da sequência “certa altura”, seguem ainda expressões temporais tais como: “com o tempo, a senhora voltou para casa” e “passou alguns dias, a dona da casa não melhorou”.

b. **Espaço físico:** a casa;

c. **Personagens:** ausência do rato, presença da dona de casa, a cobra e as visitas. No final da sequência nota-se a presença do rato: “– Isso poderíamos evitar se me ajudassem a desfazer a armadilha”.

7.2. Organização sintática e categorial da narrativa

Sequência I. Anuncia-se uma malfeitoria: o rato tinha por hábito roer os alimentos da dona da casa. Diante desta situação, o querer é adquirido e expresso pela dona da casa, que pretende pôr fim aos estragos causados pelo rato: “a senhora, já cansada, fez uma armadilha (ratoeira)”.

A função da dona de casa é determinante, desempenhando o papel de sujeito. Adquire a modalidade de poder (capacidade). Dispõe assim de toda a competência necessária (querer e poder) para cumprir o seu programa. Mas ao cumprir a sua função torna-se num oponente, pois verifica-se uma confrontação entre a mulher, a fim de impedir de roer as coisas: “o rato saiu à procura de mais alguma coisa para roer. Quando viu a ratoeira, ficou com medo e muito atrapalhado”. Matar o rato, eis o objeto desta sequência:

Destinador	————— objeto —————	▶ Destinatário
(dona de casa)	(matar o rato)	(o rato)

Sequência II. Novas personagens entram em ação, fazendo com que a narrativa se alargue: a cabra, a galinha e a vaca desempenham o papel de sujeito. São destacadas por um não-querer, o que os leva a ocupar a posição de opositor, agem de maneira oposta ao querer do rato. Não o impedem, mas não concordam com a ideia deste. A tentativa do malfeitor, do rato, fracassa: “o rato, vendo que nenhum dos animais aceitou ajudá-lo, foi no buraco e lá ficou”. Ocorre uma troca de papéis narrativos, pois a ausência da dona de casa dá ao rato a liberdade de pedir ajuda para se livrar da armadilha. Mas não a consegue. Verifica-se o seguinte esquema:

Destinador	————— objeto —————	▶ Destinatário
(o rato)	(livrar-se da ratoeira)	(a cabra, a galinha e a vaca)

A oposição dos outros animais deixa o destinador num estado de tristeza, o que origina o seu afastamento.

Sequência III. A dona de casa aparece como paciente na ação, diferentemente da cobra que surge na narrativa como malfeitora. Não só ataca, como também causa danos à dona de casa. Atitude que a faz desempenhar o papel de sujeito: “A senhora aproximou-se da ratoeira e a

Cobra picou-a”.

A ratoeira representa de forma simbólica a segurança e a proteção, mas de nada serve quando a cobra surge e ataca a dona de casa. Esta ocorrência que quando realizada permite a entrada no enunciado narrativo de novas personagens que ocupam na narrativa o papel de sujeito coletivo.

O papel da dona de casa e a atuação do rato e da cobra permite que haja uma oposição entre “proteção vs. perigo”.

8. O lobo e o gavião

Fábula de tradição oral de Bragança

8.1. Segmentação da narrativa em sequências

Sequência I. Indicam-se as personagens centrais da narrativa: o lobo, o gavião, vinte e cinco ovelhas, o pastor e dois cães. Apresenta-se também o espaço físico onde os intervenientes da narrativa se movimentam: lá no alto encontra-se o gavião, cá por baixo, estão o lobo e as outras personagens.

Sequência II. É relativamente curta e está marcada por três categorias:

- a. **Personagens:** ausência dos dois cães, das vinte e cinco ovelhas e do pastor, presença do gavião e do lobo.
- b. **Espaço físico:** a resposta do gavião precisa esta categoria “o rio!”;
- c. **Ação:** diálogo entre o lobo e o gavião.

8.2. Organização sintática e categorial da narrativa

Sequência I. A atuação do lobo anuncia a manifestação de um desejo: caçar, e, como sempre, as ovelhas parecem ser o alvo principal dos lobos. Assim sendo, o lobo assume o papel de sujeito, embora não tenha a mobilidade de querer necessário para realizar a performance.

O lobo não é competente, falta-lhe o saber. Recorre ao gavião, que desempenha o papel de destinatário. Graças ao seu espaço de circulação consegue controlar o que lhe rodeia. As outras personagens que são mencionadas na narrativa, os dois cães, o pastor e as ovelhas, servem apenas como meios de decoração da narrativa: pode dizer-se que são sujeitos passivos.

Sequência II. Confirma-se o papel de destinatário do gavião, que responde à pergunta colocada pelo lobo. A atuação do primeiro demonstra que não é enganador, opta pela verdade, pois não trapaceou o lobo. Parece que o gavião entende a necessidade que o lobo tem de encontrar as ovelhas.

O lobo desempenha o papel de caçador, principalmente de ovelhas. Preenche a modalidade de querer, e seguiu o caminho que lhe foi indicado. Este desempenho dá ao lobo o papel de sujeito de fazer e não de estado. Pode afirmar-se que o gavião desempenha também o papel de adjuvante, pois o seu conhecimento ajuda o lobo a ir à busca do objeto.

8.1. Segmentação da narrativa em sequências

Sequência I. Começa a partir de “um dia, a raposa perguntou ao galo:...”, está marcada nesta sequência uma conjunção entre as personagens.

- a. **Personagens:** o galo e a raposa;
- b. **Ação:** diálogo entre as duas personagens (a raposa e o galo);
- c. **Espaço físico:** casa do galo e o esconderijo da raposa.

Sequência II. Contém uma transição que completa o sentido geral da narrativa. Está marcada também uma conjunção entre a raposa e o galo.

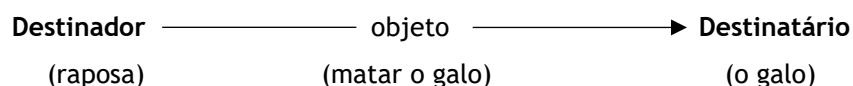
- a. **Personagens:** a raposa e o galo;
- b. **Tempo cronológico:** o texto faz referência “Passou a noite toda a pensar num plano”, “No dia seguinte, apareceu o Galo e foram brincar”;
- c. **Ação:** diálogo entre o galo e a raposa.

8.2. Organização sintática e categorial da narrativa

Sequência I. As perguntas da raposa evidenciam que ela procura obter informações sobre a crista do galo. É desta forma que se cumpre o objetivo desta sequência: a raposa pretende saber a razão de os galos possuírem uma crista. A raposa e o galo desempenham o papel de sujeitos. O galo não preenche nenhuma sequência, mas a raposa sim. Esta adquire a modalidade do querer e de poder, o que lhe permite dirigir questões pertinentes para montar a sua malfeitoria.

Sequência II. Assiste-se à malfeitoria da raposa. Esta quer saber o significado da crista para poder atacar o galo: “e eu com medo do galo, afinal ele não tem defesa nenhuma”. E consegue informações para derrotar o galo.

A raposa revela o seu objeto: atacar o galo e matá-lo, através da adjuvante astúcia. Deste modo, a raposa consegue adquirir a modalidade de poder e saber, demonstra um poder-fazer:



A raposa aproveita-se da inocência do galo. Entretanto, a raposa aparece no papel temático que é próprio nas fábulas de tradição oral: traidora, matreira, falsa, aproveitadora: “de repente, a raposa saltou para cima do galo e agarrou-lhe no pescoço com força. O galo lutou, esforçou-se para libertar-se”.

Nesta narrativa não ocorrem mudanças de papéis narrativos. Cada sujeito desempenha apenas a ação que deste o começo realizado. Portanto, a raposa e o galo marcam oposição entre “falsidade vs. amizade” e “traição vs. confiança”.

9.1. Segmentação da narrativa em sequências

Sequência I. A partir de “havia dois carneiros que eram irmãos”. A passagem da primeira para a segunda sequência é marcada por uma conjunção entre as personagens.

- a. **Personagens:** os dois carneiros;
- b. **Espaço físico:** o lameiro.

Sequência II e III. No desenvolvimento da narrativa aparece uma nova personagem: o lobo. Algo que amedronta os dois irmãos, pois estes conhecem a malvadez do lobo. O papel temático do lobo é quase o mesmo em todas as narrativas. Verificam-se categorias tais como:

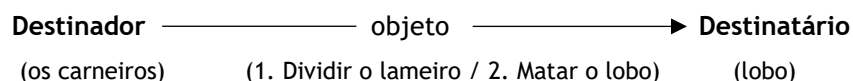
- a. **Personagens:** os dois irmãos e o lobo (sequência II e III);
- b. **Espaço físico:** o lameiro (sequência II e III);

9.2. Organização sintática e categorial da narrativa

Sequência I. A narrativa é comandada pelos dois carneiros que logo no começo apresentam o mesmo desejo: dividir o lameiro. São estas duas personagens que dão início ao enunciado narrativo, e desde o começo preenchem o papel de sujeito.

Sequência II. O lobo aparece como em outras fábulas desempenhando o papel de malfeitor, sendo temido por causa disso. Dá-se uma mudança do fazer, ou seja, do desejo entre os sujeitos da narrativa, os dois carneiros. O primeiro plano narrativo não se cumpriu, por causa da presença do lobo nesta sequência. Nota-se um novo querer no comunicado narrativo: “puseram-se a pensar e disseram: – Olha, vamos ver se o matemos”.

Em todo o caso, estes desempenham o papel de destinador. Os dois irmãos são competentes: têm o saber necessário para cumprir o papel narrativo desta sequência, e o demonstram, deste modo, pode afirmar-se que são destinadores de saber. Usando a astúcia conseguiram traçar um modo apropriado para matar o lobo, assim sendo, a astúcia desempenha na narrativa o papel de adjuvante. Portanto, pode formular-se aqui a seguinte estrutura:



Sequência III. O lobo foi morto, e pelo que se nota, não chegou a preencher o papel de sujeito, porque não cumpre as modalidades para tal. Na parte final da narrativa, vê-se que o lobo, símbolo de maldade, é derrotado pelos dois carneiros, que simbolizam união. Os dois carneiros notaram que o lobo se dirigia para a direção onde se encontravam. Apesar da sua malvadez, o lobo nada conseguiu fazer aos carneiros graças à sua união, matando-o. Verifica-se o cumprimento de um plano traçado pelos sujeitos: matar o lobo para se protegerem.

A atitude que os carneiros tiveram diante do lobo põe em oposição “união vs. vitória” e “medo vs. coragem”.

9.1 Segmentação da narrativa em sequências

Sequência I. Aqui é marcada a relação entre as duas personagens que comandam a narrativa, o leão e a toupeira.

Sequência II e III. A segunda sequência da narrativa começa com o nascimento dos filhos do leão. Verifica-se aqui uma conjunção entre as personagens.

- a. **Tempo:** marcado no texto pela expressão “certo dia”;
- b. **Personagens:** a mulher do leão e os dois filhotes, o leão e a toupeira.

A terceira sequência anuncia o afastamento do leão. Mas nota-se o aparecimento de novas personagens que são os três filhos da toupeira. Nesta sequência identifica-se apenas uma categoria. Por outro lado, presencia-se uma disjunção.

- a. **Personagens:** afastamento do leão, presença dos caçadores, da toupeira e dos seus três filhos.

O ato de salvação da mulher e dos filhos do leão conclui a terceira sequência.

Sequência IV e V. Há aqui uma conjunção entre as personagens, diferentemente do que acontece na terceira sequência.

- a. **Personagens:** o regresso do leão, a mulher e os filhos do leão, a toupeira e os seus filhos;
- b. **Espaço físico:** marcada pela expressão “debaixo da terra”.

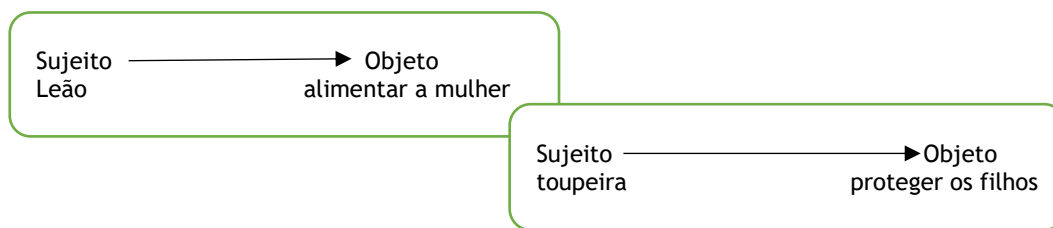
9.2. Organização sintática e categorial da narrativa

Sequência I. No domínio da narrativa, particularizando as fábulas, as personagens desempenham um papel fundamental. Não é por acaso que nas fábulas de tradição oral as personagens são previamente apresentadas, e é o que se nota nesta primeira sequência. Destacam-se em primeiro lugar os agentes principais da narrativa: o leão e a toupeira.

Sequência II. Os eventos propriamente ditos começam na segunda sequência. O leão e a sua mulher, isto é, a leoa têm papéis narrativos distintos. Enquanto a mulher desempenha um papel de sujeito de estado, o leão preenche o papel de sujeito de fazer. O leão desempenha a modalidade de sujeito de fazer, porque propõe-se ao cumprimento de um objeto, manifestada pela modalidade de querer. Anuncia-se o desejo do leão, que pretende carne para alimentar a mulher.

O leão faz um pedido à toupeira. Ele pede-lhe um dos filhos dela, mas a toupeira recusa o pedido. Parece malvadez do leão para conseguir comida e alimentar a mulher. A toupeira tenta fazer o leão refletir sobre o pedido feito, mas ele não entende a lição prática.

O leão executa um programa narrativo primário. Um outro sujeito que apresenta as mesmas competências que as do leão e a toupeira. Entretanto, nesta sequência observa a seguinte arrumação:



Esta estrutura comanda esta sequência e o conjunto de narrativa.

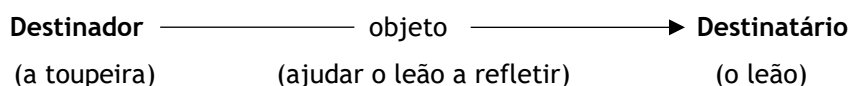
Sequência III. Surgem novas personagens, os caçadores, que permitem o desenvolvimento da narrativa, possibilitam a realização de novos acontecimentos. Estes não são classificados como sujeitos. Porque não cumprem um objeto e não manifestam uma modalidade de querer. Mas, em todo o caso, a função destes é importante não só para o desenrolar da narrativa, mas para a realização da mesma.

A atuação destes permite preencher o papel de oponente, pois impossibilitam o leão de realizar o seu objeto, o que deixou o leão muito aflito. Nesta sequência, a toupeira e os seus filhos desempenham o papel de adjuvante. Ajudam o leão, salvam a família dele.

Sequência IV. O leão não consegue levar a melhor no cumprimento do objeto e regressa a casa. Ao se aproximar o desenlace da narrativa, ele ocupa o papel de destinador. E na sequência de um fazer interpretativo, ou seja, a recordação, o leão adquire a competência do saber. Acontecendo isso: “o leão, com toda alegria, pediu para a toupeira lhe perdoar”

Antes do acidente, o leão apenas conhecia um aspeto do objeto, a vontade de alimentar a mulher. Agora ele entendeu um outro aspeto importante, pensar antes de fazer qualquer pedido.

Sequência V. A toupeira preenche a modalidade de saber e de poder. O final da sequência termina com uma exortação moral que ajuda o leão a pensar no ato que havia cometido. Entretanto, a toupeira assume o papel de destinador e aqui assume a modalidade de querer: ajudar o leão a refletir, a fim de aprimorar a maneira de agir.



A ação do leão marca uma carência. Por outro lado, sente-se a necessidade em querer supri-la, e isto leva o leão a realizar o seu papel narrativo. Pede ajuda à toupeira, e este quer colocá-lo a refletir. Deste modo, verifica-se a oposição “necessidade vs. reflexão” e “pensar vs. agir”.

10.1. Segmentação da narrativa em sequências

Sequência I. Destacam-se as personagens principais, o lobo e a raposa, e o espaço físico, ao pé do poço. Termina com a indicação: “– Oh! Aquilo é um queijo!”

Sequência II. A partir de “e depois a raposa disse”. Marca-se uma continuação, não uma transição da ação anterior e também há uma conjunção entre as personagens.

- a. **Personagens:** a raposa, o lobo e um rebanho de homens;
- b. **Espaço físico:** distinguem-se várias referências espaciais, tais como, o poço, a eira e a fraga;
- c. **Ação:** diálogo entre a raposa e o bando de homens.

Anuncia a sequência seguinte: “Tirou a rolha ao lobo e ficou tudo inundado de água. Tiveram de fugir”.

Sequência III. Há um afastamento, ou seja, uma disjunção. Destacam-se as seguintes categorias da narrativa:

- a. **Personagens:** afastamento do bando de homens, presença da raposa;
- b. **Espaço físico:** o texto indica “Prenderam então uma corda numa árvore e ele estava por baixo a puxar e ela por cima a subir”.

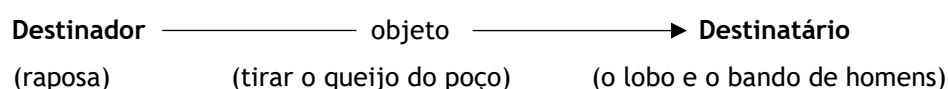
10.2. Organização sintática e categorial da narrativa

Sequência I. Os protagonistas, a raposa e o lobo, são apresentados e chegam a mesma conclusão, pois desejam o mesmo objeto.

Sequência II. A iniciativa da raposa em determinar o procedimento a seguir permite-lhe preencher o papel de destinador do enunciado narrativo. No PN₁, a raposa demonstra ser um destinador de saber que com “a astúcia” consegue influenciar o lobo a agir de acordo com as sugestões dela: “E depois a raposa disse: - Temos que ir a fazer uma rolha, vamos pra aí arranjar uma cortiça, e ponho-ta no rabo a ver se bebes a água toda pra eu tirar o queijo”.

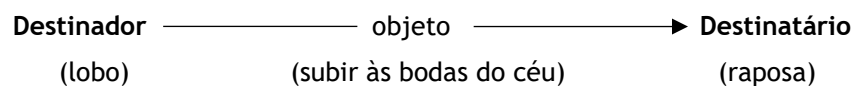
Os dois sujeitos demonstram ser sujeitos de fazer. Mas a raposa distingue-se como o sujeito de poder e de saber nesta sequência. Ela acaba sempre alcançando a sua performance, usando a astúcia: “e disse assim a raposa: - Fugide homens da malhada, que lá vai a trovoadal!”.

No primeiro programa narrativo verifica-se o seguinte esquema comunicacional narrativo:



Sequência III. O lobo executa o plano narrativo. Por meio do “raciocínio” consegue perceber a esperteza da raposa. Há uma troca de papéis narrativos, o lobo desempenha o papel de influenciador, isto é, leva a raposa a anuir o que ele propõe. Desempenhando o papel de paciente, a raposa vê o que é viver por situações difíceis: “E ao tempo que deixou a corda... bumba! ela veio abaixo. E vinha então no ar, e vinha assim: - Ai s’eu desta escapar e num me pelar, às bodas do céu num quero tornar!”

Nesta sequência verifica-se a seguinte estrutura actancial:



A atuação da raposa, usando sempre de matreirice, e, até certo ponto, a ingenuidade do lobo, põem em oposição “amizade vs. exploração”.

10. O crocodilo, a cobra, o rato e o pássaro Fábula de tradição oral de Icolo e Bengo

10.1. Segmentação da narrativa em sequências

Sequência I. Distinguem-se as personagens a cobra, o crocodilo, o rato e o pássaro, bem como o que estes fizeram: amizade.

Sequência II. A partir de “com o tempo, tornaram-se todos bons amigos”. Marca-se uma conjunção entre as personagens.

- Personagens:** a cobra e o crocodilo;
- Tempo:** identificada no texto pela expressão “com o tempo”.

O diálogo entre a cobra e o crocodilo prepara a terceira sequência bem como a entrada de novas personagens no programa narrativo. O narrador coloca as personagens no seu devido lugar e cronometra ligeiramente o momento em que cada uma deve desempenhar a sua função. Porem, é um processo típico das narrativas em geral, particularmente da fábula de tradição oral de Icolo e Bengo e Bragança.

Sequência III. A partir de “enquanto eles conversavam, o pássaro e o rato obviamente”. É marcada por uma disjunção entre as personagens.

- Personagens:** possível ausência do crocodilo, presença do pássaro, do rato e da cobra;
- Tempo:** indicada no texto pela expressão “enquanto eles conversavam”.

A última fase da sequência III faculta a ligação com a sequência seguinte, ela resume o ponto de vista da cobra e do rato: “é que eu não suporto ver-te passar, a fazeres truques com

esperteza”.

Sequência IV. Esta última sequência indica a conclusão a que o rato e o pássaro chegaram. Marca-se unicamente uma categoria, a da personagem.

10.2. Organização sintática e categorial da narrativa

Sequência I. Apresenta todas as personagens que desempenham os devidos papéis narrativos. Todos eles fazem votos de amizade. O que simbolicamente se compreende que o meio de ligação, isto é, a união entre os seres é a amizade.

Logo na primeira sequência percebe-se que os quatro (a cobra, o crocodilo, o pássaro e o rato) desempenham o papel de sujeito, porque preenchem a modalidade de querer: fazer amizade.

Sequência II. Marca-se na primeira sequência o cumprimento dos planos narrativos. A cobra simboliza a inveja e o crocodilo a paz e a união. Isso é bem evidente na forma como ambos desempenham os seus papéis narrativos. Percebe-se o objeto que o crocodilo pretende alcançar, e consegue-o. Por outro lado, o crocodilo é totalmente competente, porque possui a competência necessária do saber. Na estrutura narrativa ocupa, no primeiro caso, o papel de destinatário, mas no segundo caso, o de destinador. Ele tenta fazer a cobra entender que as indiferenças não podem impedir verdadeiras amizades. “O crocodilo continuou. Ai está a diferença. Mas não faz mal eles serem nossos amigos”.

Sequência III. O pássaro e o rato aparecem na narrativa simbolizando o papel de amigos verdadeiros. As duas personagens atingem a categoria de sujeitos, estão intrinsecamente ligados a um objeto: tentar saber a razão pela qual a cobra desenvolvia inveja, e por que os perseguia. Expressam a vontade de querer ouvir o que a cobra pensava.

Tal como na segunda sequência, a cobra ocupa o lugar de destinatário, enquanto que o pássaro e o rato constituem-se como destinador desta sequência. Já na última sequência determina-se um querer-fazer proposto pelo rato e o pássaro, apesar das diferenças de ambos. Os dois cumprem a modalidade de saber, demonstram o que precisavam para realizar a performance, por isso terminam a narrativa dizendo que: “nós, continuamos a fazer o melhor, seremos sempre verdadeiros amigos e muito felizes”.

O papel da cobra e a atuação da mesma contrasta a do pássaro e a do rato. Por isso, esta narrativa levanta a oposição “indiferença vs. amizade”. Deste modo, é evidente que apesar da indiferença entre as personagens nada as impede de desenvolver laços de amizade.

11.1. Segmentação da narrativa em sequências

Sequência I e II. A primeira começa em “Andava uma vez uma raposa cheia de fome, procurando o que comer, quando viu uma poça o que julgou ser um queijo.” Está marcada uma conjunção entre as personagens.

- a. **Personagens:** a raposa e o lobo;
- b. **Tempo:** indicado no texto pela expressão “andava uma vez”;
- c. **Espaço físico:** poça;
- d. **Ação:** diálogo entre a raposa e o lobo.

Percebe-se que esta é mais uma das narrativas onde se desenrola um jogo de inteligência, característica particular da fábula de tradição oral. No que diz respeito a segunda sequência, verifica-se um seguimento de ações que remetem ao que se atentou na primeira: “E o lobo lá continuou a beber, convencido de que chegaria ao queijo”.

Sequência III. A partir de “neste, entretanto, os malhadores, ao descobrirem que tinha sido o lobo o causador da enxurrada, foram sobre ele e deram-lhe tantas com os malhos”. Esta sequência também é marcada por uma conjunção entre as personagens.

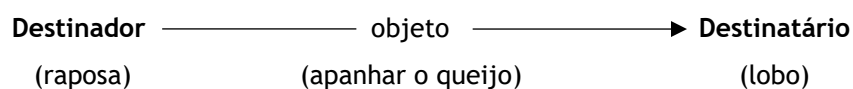
- a. **Personagens:** os malhadores, o lobo e a raposa;
- b. **Ação:** diálogo entre o lobo e a raposa;
- c. **Espaço social:** confusão entre os malhadores e o lobo.

Sequência IV. A partir de “e o tolo do lobo aceitou. Carregou-a às costas.” A passagem da terceira para a quarta sequência é marcada por uma conjunção entre o lobo e a raposa.

- a. **Personagens:** o lobo carregando às costas a raposa;
- b. **Ação:** diálogo entre a raposa e o lobo.

11.2. Organização sintática e categorial da narrativa

Sequência I. Apresenta o desejo que as personagens principais almejam, o queijo. Ambas desejam alcançar o mesmo objeto, o que as faz logo no começo da narrativa preencherem o papel de sujeito. O diálogo entre a raposa e o lobo deixa bem evidente a modalidade do querer que os dois apresentam. Nota-se já nesta sequência a esperteza da raposa, aproveitando-se da “inocência” do lobo. Se o objeto é o queijo, então a raposa está na posição de destinador e o lobo de destinatário.



Sequência II. As duas personagens envolvem-se intensamente no que pretendem, de forma ativa procuram fazer tudo, conforme a intensidade do querer. Os dois não são competentes:

11. O coelho, o elefante e o hipopótamo Fábula de tradição oral de Icolo e Bengo

11.1. Segmentação da narrativa em sequências

Sequência I. Apresenta-se o habitat do coelho e o seu desejo. Evidencia-se a intenção deste: persuadir o elefante a terem uma disputa. Verifica-se uma conjunção entre as personagens.

- a. **Personagens:** o coelho e o elefante;
- b. **Espaço físico:** numa mata junto ao rio;
- c. **Tempo:** indicada no texto pela expressão “um dia”.

Sequência II. A partir de “o coelho em seguida foi à beira do rio, onde encontrou um hipopótamo com quem teve a mesma conversa”. Não há uma nova ocorrência, dá-se uma repetição do que acontece na primeira sequência, embora surja aqui uma nova personagem. Marca-se novamente uma conjunção entre as personagens.

- a. **Personagens:** o coelho e o hipopótamo;
- b. **Espaço físico:** a beira do rio;
- c. **Tempo:** a marca do tempo é marcada pela expressão “em seguida”.

Sequência III e IV. Na primeira marca-se o confronto entre as três personagens da narrativa. A quarta sequência anuncia o vencedor. As sequências estão marcadas por uma conjunção entre as personagens.

- a. **Personagens:** o coelho vs. o elefante e o hipopótamo;
- b. **Espaço físico:** o texto indica “tinha estado a meio a ver para que lado ia a corda”.
- c. **Tempo:** marcada pela expressão “passaram-se alguns dias”.

11.2. Organização sintática e categorial da narrativa

Sequência I e II. Estas sequências revelam o primeiro estágio da narrativa. O coelho comanda o programa narrativo das duas sequências, revela a modalidade de querer e de poder, o que o permite desempenhar o papel de sujeito. Como destinador de fazer, tudo o que se desenvolve na narrativa é fruto das realizações das suas funções. Observa-se a estrutura:

Destinador ————— **objeto** ————— **Destinatário**
(o coelho) (mostrar a sua força) (o elefante e o hipopótamo)

Sequência III. Nesta sequência assiste-se ao desafio entre o coelho, o elefante e o hipopótamo. A intervenção do coelho situa-se no plano cognitivo: exerce plenamente um poder-fazer persuasivo. O coelho mostra-se competente: possui a modalidade de saber. O que lhe permite realizar a sua performance com competência.

O coelho é ajudado por um adjuvante, a astúcia, esta que lhe permite persuadir o elefante e o hipopótamo para a disputa²⁶⁸. Os três nesta sequência desempenham o papel de

²⁶⁸ A teoria das modalidades priva o adjuvante da sua dimensão actancial, mostrando que ele é apenas

anti-sujeitos, desejam alcançar o mesmo objeto: a vitória.

Sequência IV. Na última sequência da história, reconhece-se a vitória do coelho sobre o elefante e o hipopótamo. Estes dois últimos consentem e aceitam a derrota. O coelho astutamente consegue derrotar o elefante e o hipopótamo.

O desempenho das funções do coelho, embora a princípio o elefante e o hipopótamo não acreditassem nele, são executadas com êxito. E o confronto realizado na narrativa levanta a oposição entre “fraco vs. forte” e “impossibilidade vs. possibilidade”.

12. O lobo e a cabaça

Fábula de tradição oral de Bragança

12.1. Segmentação da narrativa em sequências

Sequência I. Marcada por um diálogo entre as personagens principais. Há uma conjunção entre elas.

- a. **Personagens:** a neta e a avó;
- b. **Ação:** diálogo entre a neta e a avó.

Sequência II. A partir de “bem, lá fui ao casamento. Ao outro dia lá fui”. A passagem da primeira para a segunda sequência é também marcada por uma conjunção.

- a. **Personagens:** o lobo e a avó;
- b. **Ação:** diálogo entre o lobo e a avó e a neta e a avó.
- c. **Espaço físico:** indicada no texto por “e ia por um caminho”;
- d. **Tempo:** marcada pela expressão “– Ó vó, hoje é o dia do meu casamento e vens triste! O que é que te aconteceu?”

Sequência III e IV. A terceira sequência anuncia uma ocorrência nova, prepara-se um meio para salvar a avó dos planos do lobo: “– Olha que num te vai comer, ó vó! Num te vai comer!”. E a última sequência, que começa em “porque se eu falasse assim, mais fininho, com certeza que me conhecia”. Destaca-se o livramento da avó. Ambas as sequências estão marcadas por uma conjunção.

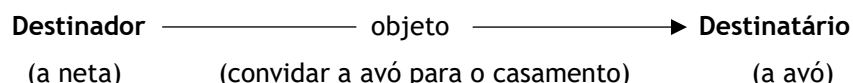
- a. **Personagens:** afastamento do lobo, presença da neta, a avó e os convidados;
- b. **Espaço físico:** a cabaça;
- c. **Tempo:** marcada no texto por “até que cheguei a uma certa altura e diz assim uma voz”;

uma exteriorização dos atributos modais do sujeito. Nesta perspectiva, o adjuvante corresponde ao poder-fazer do sujeito, pode manifestar-se sob forma de actor perfeitamente individualizado ou como mero atributo. Vide Carlos Reis e Ana Lopes. *Dicionário de narratologia*, s.v. “adjuvante/oponente”, pp. 22-23.

d. **Ação:** diálogo entre a neta, a avó e os convidados / entre o lobo e a avó.

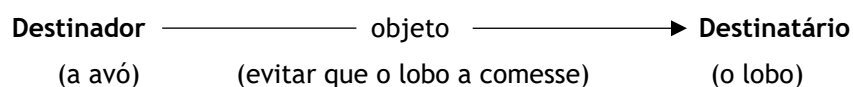
12.2. Organização sintática e categorial da narrativa

Sequência I. Começa por apresentar o desejo da neta. E a suposta reação da avó. A neta desempenha um papel de influenciadora, consegue convencer a avó a aparecer no casamento. É nesta sequência onde se nota a estrutura básica da história. Identificam-se o destinador, o objeto e o destinatário. Verifica-se a seguinte estrutura:



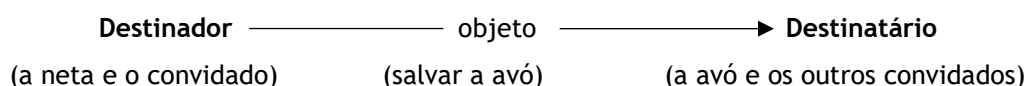
Sequência II. Anuncia-se o desequilíbrio. O aparecimento de uma nova personagem, o lobo, marca o surgimento do medo, pois onde está o lobo está a malfeitoria. Ocorre uma troca de papéis narrativos, a avó passa a destinador, enquanto o lobo preenche o lugar de destinatário. As duas personagens são dotadas da modalidade de querer, enquanto o lobo quer comer a avó, pelo contrário, a avó quer impedir que isto aconteça; objetos contrariamente opostos: “– ó senhor Lobo, num me comas que eu estou muito magrinha. Eu vou ao casamento de uma netinha e depois à vinda comes-me, que já estou mais gordinha!”.

Convencendo o lobo a não a comer, a avó além do querer é dotada também da modalidade do saber e do poder, consegue convencer o lobo.



Sequência III. A neta e um dos convidados, o que oferece a cabaça, desempenham o papel de provisosores, ou melhor, adjuvante. Procuram ajudar a avó, evitando assim que ela fosse devorada pelo lobo. Busca-se então um equilíbrio para a narrativa: “depois ela perguntou a todos os convidados se tinham uma cabaça. Então eles diziam-lhe que não. Depois lá houve um que disse: – Eu tenho lá uma muito grande!”.

A neta e o convidado determinam um novo programa narrativo (PN₃) cujo querer-fazer visa ajudar a avó. Desempenham, deste modo, o papel de destinador. Veja-se o seguinte esquema comunicacional:



Os destinadores, principalmente, a neta demonstra que é competente: detém a modalidade do saber o que lhe permite realizar a sua performance com a competência necessária e prestar a melhor ajuda a avó.

Sequência IV. Na última sequência verifica-se a “confrontação” entre o lobo e a avó. Fica evidente o fracasso do lobo, mas a vitória da avó. No diálogo entre ambos, a intervenção da avó situa-se no plano cognitivo, exerce com efeito uma fazer persuasivo. Consegue ludibriar o

lobo, e este ingênuo deixa-se acreditar: “— ó cabacinha, não viste por ali uma velha, muito velha, muito velhinha! E eu respondi assim [com voz grossa]: — Não vi velha, nem velhinha, nem velhão! Corre, corre cabacinha, corre, corre cabação! Porque se eu falasse assim, mais fininho, com certeza que me conhecia. Depois... terminou assim. O lobo lá ficou e eu fui p’ra casa”. A avó destaca-se como o destinador de fazer, preenchendo as modalidades de querer e de saber.

O comportamento da avó diante do convite feito pela neta, que mais tarde acabou aceitando levanta a oposição “impossibilidade vs. possibilidade”, a neta conseguiu persuadir a avó a aceitar o convite. Por outro lado, na conjunção entre a avó e o lobo verifica-se a oposição “acordo vs. desacordo”.

12. O macaco e o coelho

Fábula de tradição oral de Icolo e Bengo

12.1. Segmentação da narrativa em sequências

Sequência I. Indicam-se as personagens: o macaco e o coelho. E como acontece normalmente no domínio da fábula: fizeram um desafio.

Sequência II. Nota-se a conjunção entre as personagens.

- a. **Personagens:** provavelmente a presença do coelho e o macaco, o rei, o filho e a filha do rei.

Sequência III e IV. A partir de “o coelho apressado pediu para ser o primeiro”. Marca-se uma disjunção.

- a. **Personagens:** o coelho, possivelmente a presença do filho do leão, o macaco;
- b. **Espaço físico:** a sala de mosquitos e a mata;
- c. **Tempo:** quando acontecem, *voltaram para casa*.

O regresso para casa marca o fim da terceira sequência e anuncia a quarta, que é marcada por uma conjunção entre as personagens.

- a. **Personagens:** O cassule, o leão, o coelho, o macaco e a filha do leão;
- b. **Espaço físico:** “assim que chegaram à *casa*”.

No final de tudo, o rei leão cumpriu com a sua palavra: “o soba leão deu a sua filha para se casar com o macaco”.

12.2. Organização sintática e categorial da narrativa

Sequência I. O desafio feito entre o coelho e o macaco deixa claro que ambos pretendem alcançar algo. Os dois querem consumir um desejo. O coelho e o macaco procuram alcançar o mesmo objeto: casar com a filha do rei leão. E com este proceder cada um define o seu papel

no programa narrativo, ambos são sujeitos e a filha do rei objeto.

Sequência II. O programa narrativo do leão é apresentado: prescrever regras “difíceis” que impossibilitassem os homens a se casar com a sua filha. O leão preenche a modalidade de querer, de poder e de fazer. E isto sucede por causa do papel que o leão desempenha na narrativa, é rei, tem o direito de ordenar e fazer o que bem entende. Nesta sequência a modalidade de querer é destacada abertamente no texto: “quem quer casar-se com a minha filha tem de cumprir com três obrigações: “primeiro tem que correr 500 m; segundo tem que ficar numa sala com muitos mosquitos; terceiro tem de ficar três dias sem defecar”.

É uma ordem estabelecida pelo rei e ninguém, pelo que se vê, ousa em desafiar, cabe apenas cumprir. E é isto que o macaco e o coelho fizeram. Voltando deste modo a desempenhar o papel de destinatários no enunciado narrativo.

Sequência III. O filho do leão entra no programa narrativo desempenhando o papel de vigia. Os três (o coelho, o macaco e o filho do leão) desenvolvem a narrativa preenchendo a modalidade de querer, os dois pretendem casar e o terceiro quer cumprir a ordem do rei. O macaco mostrou-se mais competente: usa a astúcia para poder passar com êxito nas provas, mas o coelho não conseguiu porque fez as coisas do modo correto.

Nota-se a troca de papéis nesta narrativa, o macaco e o coelho desempenham o papel de destinatários, mas o filho do leão o de destinatário. Os destinatários não trocam de objeto, continuam focado na mesma coisa: vencer a prova imposta pelo rei. Ambos demonstram ter o poder para desempenhar o papel que lhes cabe.

Sequência IV. Na sequência final apresenta-se um vencedor da prova, o macaco. Ajudado pela astúcia conseguiu reverter a situação e levar a melhor ao rei, ou seja, vence-o. O que não se consegue diretamente, consegue-se de forma indireta, usando-se a astúcia.

O desafio simboliza o sacrifício que se deve fazer quando realmente se pretende algo. O mais importante não é passar por sacrifícios, mas ter discernimento suficiente para ultrapassá-los.

Com a proposta que o leão impôs aos pretendentes da sua filha mostra que desejava amedrontá-los. Mas o macaco e o coelho aceitaram o desafio, e o primeiro conseguiu vencer a prova. O que o permitiu casar com a filha do rei. Nesta narrativa verifica-se uma oposição entre “impossibilidade vs. possibilidade”. De maneira astuta o macaco conseguiu ser bem-sucedido nas provas impostas pelo leão.

3.4. Dissemelhanças

Cabe também apontar as dissemelhanças que foram observadas entre as fábulas da literatura oral de Icolo e Bengo e de Bragança.

3.4.1. Lógica das ações

A ação é uma categoria de grande relevância para que se desenvolva e se estruture o

discurso de caráter narrativo. A nível da fábula verificaram-se dissemelhanças no que diz respeito à lógica das ações. E, apontá-las poderá servir de ajuda para que se possa entender a base estrutural da fábula das duas literaturas.

3.4.1.1. Prólogo

No que diz respeito ao prólogo foram identificadas dissemelhanças. Diferentemente da fábula da literatura de tradição oral de Icolo e Bengo, nota-se que na literatura oral de Bragança a maioria das fábulas tende a começar com um breve esclarecimento sobre uma personagem, o espaço onde a narrativa é concretizada bem como alguns aspetos temporais.

Estas notas explicativas aparecem logo no começo de cada narrativa; contudo, pelo que parece, elas são referidas a fim de melhor situar o ouvinte sobre a fábula. Esta realidade não se observa nas fábulas de tradição oral de Icolo e Bengo, onde o prólogo apresenta logo as personagens sem referência ao espaço e ao tempo. Nota-se em certas fábulas a expressão “era uma vez”, que é, normalmente, destacada no texto, embora em muitos casos ela se encontre subentendida. Tal fórmula de abertura ocorre mais nas fábulas de Icolo e Bengo do que nas de Bragança.

Portanto, a nível do prólogo da fábula da literatura oral bragantina, também se apresentam os aspetos destacados na fábula da literatura oral de Icolo e Bengo, diferenciando-se apenas pelas particularidades explicativas, ou seja, há mais detalhes no prólogo das fábulas da literatura oral bragantina. E isto é bem patente nos excertos da fábula de tradição oral angolana e portuguesa que se encontram nas quatro tabelas que se seguem.

Fábulas / 23-24	
Icolo e Bengo	Bragança
Prólogo	
Título: “Ngandu, nyoka, dibengu ni njila (O crocodilo, a cobra, o rato e o pássaro)”	Título: “A raposa e a saca da merenda”
<i>Era uma vez, a cobra fez amizade com o crocodilo, o crocodilo fez amizade com o rato e o rato fez amizade com o pássaro.</i>	<i>Como a gente sabe, a raposa é gulosa e gosta de comer bem. E então, uma vez, ao ver um burro que ia por um caminho, reparou naquela bolsa que ele levava ao dependurão e logo pensou que era a saca da merenda.</i>

Fábulas / 21-22	
Icolo e Bengo	Bragança
Prólogo	
Título: “Hima ni kabulu (O macaco e o coelho)”	Título: “A penitência do lobo”
<i>Era uma vez, o macaco e o coelho fizeram um desafio de quem conseguiria casar-se com a filha do rei Leão.</i>	Um lobo uma vez foi-se a confessar ao senhor padre.

Fábulas / 7-8	
Icolo e Bengo	Bragança
Prólogo	
Título: “Kyenze, mbaxi ni yama yamukwa (O grilo, o cágado e outros animais)”	Título: “O gato e o galo”
Todos os animais tinham lavoura de milho, mas não tinham fogo, só o grilo tinha o fogo.	<i>Nesta altura do ano, no Verão, em que a gente andava a fazer as malhas dos cereais, as noites eram pequenas. Então o galo andava contente porque andava sempre em volta da eira onde havia grão, e ia pra lá comer, e, portanto, gostava daquele tempo.</i>

Fábulas / 1-2	
Icolo e Bengo	Bragança
Prólogo	
Título: “Nzamba ni yama yamukwa (O elefante e outros animais)”	Título: “As orelhas do burro”
O Elefante não trabalhava e vivia à custa dos outros animais.	<i>Na aldeia de Pinhal Novo, Carrazeda de Ansiães, conta-se as crianças que, quando Deus criou o mundo, deu também um nome a todos os animais.</i>

3.4.1.2. Epílogo

No campo do epílogo não foram encontradas dissemelhanças. Não há uma maneira fixa de se encerrar o discurso narrativo das fábulas de tradição oral de Icolo e Bengo e de Bragança. Assim sendo, todas elas apresentam o fim dos enunciados narrativos segundo a arquitetura projetada no prólogo. Deste modo, nas fábulas da literatura oral de Icolo e Bengo e na bragantina analisadas a presença do prólogo anuncia o aparecimento e o cumprimento do epílogo.

3.4.2. Particularidades das personagens

Em relação aos sujeitos que preenchem o espaço das fábulas das duas literaturas foram verificadas dissemelhanças. Tanto no domínio angolano como no português as personagens são maioritariamente animais, aparecendo em poucos casos seres humanos.

Os animais, personagens centrais, que aparecem no âmbito da fábula das duas literaturas são totalmente diferentes. Esta é uma dissemelhança pertinente. Sucede-se isto porque as duas regiões onde as fábulas foram recolhidas apresentam uma fauna diferente e um contexto cultural distinto. Entretanto, na fábula de ambas as literaturas os animais são diferentes na nomenclatura, tamanho físico e, acima de tudo, nas funções narrativas desempenhadas.

Enquanto na fábula de tradição oral angolana, particularmente na região de Icolo e Bengo, predominam personagens tais como o elefante, o macaco e o leão, contrariamente, na fábula da literatura oral bragantina são mais destacados personagens tais como o lobo e a raposa. Em vários casos também se faz referência ao cordeiro, à ovelha e ao burro.

Uma outra dissemelhança notada na fábula das duas literaturas verifica-se na forma como os homens aparecem a dividir o espaço da narrativa com os animais. Aqueles, desempenham normalmente atividades diferentes, ligadas às realidades sociais das duas regiões, que são díspares. Estas atividades estão sempre em concordância com a natureza das fábulas, pois tudo é feito para que os aspetos externos e internos da fábula estejam em harmonia. São ofícios simples, maioritariamente rurais. Na fábula da literatura oral de Icolo e Bengo distinguem-se figuras tais como a do caçador, mas no que toca à realidade das narrativas de Bragança evidenciam-se as personagens humanas do pastor, agricultor e padre, como se pode verificar nos seguintes exemplos:

Um caçador tinha um cão que o ajudava em todas as atividades. Num dia, o caçador foi caçar com o cão. A carne era muita, o caçador então, pensou e disse:...²⁶⁹.

O gavião andava lá no alto e o lobo cá por baixo à procura dumas ovelhas que ele sabia que andariam ali perto. Eram vinte e cinco ovelhas, o pastor e dois cães²⁷⁰.

Um lobo uma vez foi-se a confessar ao senhor padre. E quando foi para lhe dar a penitência, diz o padre:...²⁷¹.

Há um outro elemento distinto que se destaca nas fábulas de tradição oral bragantina. Deus aparece como sujeito uma divindade, recebendo todo o respeito, tido como o ser supremo e o criador de todas as coisas, incluindo os animais, personagens centrais das fábulas. Contrariamente, os seres divinos não estão presentes em nenhuma das fábulas que constituem o *corpus* da narrativa de tradição oral de Icolo e Bengo. Veja-se esta realidade na fábula

²⁶⁹ Cf. “O caçador e o cão”, in anexo 1. Fábulas de tradição oral de Icolo e Bengo.

²⁷⁰ “O lobo e o gavião”, in anexo 2. Fábulas de tradição oral de Bragança.

²⁷¹ “A penitência do lobo”, *ibidem*.

bragantina “As orelhas do burro”:

Na aldeia de Pinhal Novo, Carrazeda de Ansiães, conta-se as crianças que, quando Deus criou o mundo, deu também um nome a todos os animais²⁷².

Portanto, percebe-se que, apesar de os animais serem distinguidos como as figuras principais da fábula de tradição oral, nada impede que outros seres participem dos eventos deste género narrativo. Entretanto, as personagens vão variando segundo o assunto que as fábulas apresentam. Mas, em todo o caso, elas não são referenciadas mais do que deviam, pois permanecem assim como os animais, sem grandes atributos. São na sua essência seres vazios, que não recebem uma grande consistência descritiva.

3.4.3. Coordenadas cronotópicas

No âmbito das coordenadas cronotópicas foram notadas dissemelhanças apenas no âmbito do espaço e que obedecem às imposições de proveniência histórico e geo-cultural que se projetam sobre o tecido narrativo de ambas as literaturas, porém, mediatizadas pelos seus específicos códigos técnico-literários.

Atendendo ao facto de que as duas regiões (Icolo e Bengo, em Angola, e Bragança, em Portugal) onde foram recolhidas as fábulas pertencem a lugares muito distintos, é natural que cada região possui a sua forma típica de designar certas localidades, zonas. Este facto encontra-se bem evidente nas fábulas das duas literaturas em apreço. Embora as narrativas das duas literaturas apresentem sempre espaços abertos geralmente rurais, onde decorrem todas as ações são detalhados, de forma distinta os lugares onde se movimentam os agentes da narrativa.

Nas fábulas da literatura oral angolana os espaços mais comuns onde se realizam as ações são à beira do rio e a mata. Além destes destacam-se ainda a montanha e a lavra:

Numa *mata*, junto do *rio* vivia um Coelho que um dia resolveu mostrar que era muito esperto. Foi pela mata e se encontrou com o Elefante²⁷³.

Os animais domésticos cultivavam as suas *lavras*, o Javali só estragava todas as coisas alheias, arrancando todas mandiocas²⁷⁴.

Todos os animais tinham *lavra de milho*, mas não tinham fogo, só o Grilo tinha o fogo. Ao observarem nos arredores, viram fumo em cima de uma *montanha* onde se encontrava o Grilo. Resolveram então ir até lá um a um²⁷⁵.

A realidade é diferente nas fábulas da literatura oral bragantina, onde as expressões que fazem referência à categoria do espaço físico são a eira, o bosque, a ramada, o lameiro, o

²⁷² “As orelhas do burro”, in anexo 2. Fábulas de tradição oral de Bragança.

²⁷³ “O coelho, o elefante e o hipopótamo”, in anexo 1. Fábulas de tradição oral de Icolo e Bengo.

²⁷⁴ “Os animais domésticos e o javali”, *ibidem*.

²⁷⁵ “O grilo, o cágado e os outros animais”, *ibidem*.

poço, o carvalho, o mundo. Destacam-se ainda o Douro e o Porto. Entretanto, isso acontece devido aos contextos culturais. Os nomes distintos dos espaços narrativos variam segundo a realidade socio-cultural de cada literatura:

Num desses passeios, fez-se-lhes noite no *bosque* e tiveram de arranjar onde dormir. Encontraram então um velho *carvalho* [...] ²⁷⁶.

Estava uma raposa a olhar para uma uva numa *ramada* a ver se caía. Estava a olhar para ela e dizia assim:... ²⁷⁷.

Havia dois carneiros que eram irmãos e andavam num *lameiro* que era deles. E disseram: [...] ²⁷⁸.

O lobo e a raposa juntaram-se para irem passear. Chegaram ao *pé de um poço* e, vendo a lua no fundo, diziam que era um queijo [...]. Andava então um rebanho de homens a malhar numa *eira* e eles foram para cima de uma fraga ²⁷⁹.

Levou-a, levou-a por aí fora, até *Douro*, e lá foi depois pelo *Douro* abaixo [...]. Eu j'á que tempos andava pra ir ó Porto! ²⁸⁰

Entretanto, a fábula leva em conta a realidade cultural de cada povo. Esta narrativa de tradição oral apresenta um arquétipo estrutural, que não é fixo, pois certas categorias tendem a variar segundo a proveniência histórico-cultural e geo-cultural.

Saber que as personagens, a ação, o tempo e o espaço dão vida à estrutura da fábula de tradição oral de Icolo e Bengo e de Bragança é vital, mas ter noção disto não é o suficiente para que se conheça mais profundamente esta narrativa. Por isso, o nosso próximo enfoque restringe-se aos aspetos semiótico-contextual. Tenha-se ainda em conta que a passagem à escrita destas narrativas orais procura manter os traços de coloquialidade, de oralidade, próprias da oratura, visíveis nos passos acima citados, como é o caso da repetição anafórica de expressões (“levou-a, levou-a”) e o uso reiterado da coordenação, sobretudo com a copulativa “e”, mais simples na forma de conectar as orações e dando fluidez ao texto.

²⁷⁶ “A esperteza do esquilo”, in anexo 2. Fábulas de tradição oral de Bragança.

²⁷⁷ “A raposa e a uva”, *ibidem*.

²⁷⁸ “O lobo e a partilha do lameiro”, in anexo 2. Fábulas de tradição oral de Bragança.

²⁷⁹ “Fica-te, janjuno”, *ibidem*.

²⁸⁰ “A raposa em viagem para o Porto”, *ibidem*.

CAPÍTULO IV - ANÁLISE SEMIÓTICA COMPARATIVA DA FÁBULA DE TRADIÇÃO ORAL DE ICOLO E BENGO E DE BRAGANÇA

4.1. Considerações gerais

A análise estrutural está na base de um entendimento prático e lógico das narrativas. Mas não se deve dispensar a análise semiótica da narrativa, porque esta permite um acesso mais profundo ao significado das narrativas, da sua sintaxe e dos elementos mais dotados de valores simbólicos dos textos literários. Aart Van Zoest explica que é “positivo que um estudo semiótico, sobre qualquer fenómeno comece por uma avaliação sintática para passar em seguida a investigações de ordem semântica e pragmática”²⁸¹. E assim o fizemos²⁸².

Procurou-se encontrar estudos que abordassem as análises semióticas a nível da fábula da literatura oral angolana e portuguesa. Mas até onde se conseguiu chegar, não foram encontrados estudos desta natureza, nem pelo menos propostas que se aproximassem deste tipo de abordagem. Neste campo, nota-se que nas duas literaturas ainda se têm adiado as análises semióticas da fábula de tradição oral. Talvez tudo se deva ao facto de que, conforme esclarece Alicia Yllera, os estudos de semiótica literária ou da narrativa, particularmente no âmbito das narrativas de tradição oral, serem ainda muito recentes. Atualmente, só um reduzido número de ideias gerais une os diversos estudos semióticos realizados nos últimos anos²⁸³.

Ao falar de Propp assinalamos a sua influência sobre o estudo semiótico da prosa, embora nunca tenha tratado da semiótica propriamente dita. O formalista russo não criou uma semiótica da narrativa. Mas, como se verifica atualmente, a partir do esboço da *Morfologia do conto*, foram subtraídos resultados importantes que servissem de base para os pressupostos da semiótica narrativa.

A fábula, como produto da narrativa literária, apresenta um sistema simbólico e de relação com o domínio intra e extra-textual, quer dizer, tem uma componente semiótico-contextual, como diz Cristina Vieira a partir de estudos de Julia Kristeva²⁸⁴, de Jean Bellemin-

²⁸¹ Aart Van Zoest, *apud* Cristina da Costa Vieira. *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 31.

²⁸² A pragmática narrativa especifica os fatores cognitivos e comunicativos que afetam o processamento, a narrabilidade, a conveniência e o valor das narrativas. Esta “disciplina” interessa-se pelo contexto histórico-cultural em que se insere a criação literária, na medida em que as narrativas veiculam, ostensiva ou camufladamente, significados axiológicos determinados em boa parte por esse contexto, por ação consciente ou inconsciente do autor, ou do contador. Vide Carlos Reis e Ana Lopes, *apud* Cristina Vieira. *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, pp. 469-470.

²⁸³ Alicia Yllera. *Estilística, poética e semiótica literária*, p. 196.

²⁸⁴ Julia Kristeva. *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, col. «Points» 2000, *apud*

-Noel²⁸⁵, ou ainda de Pierre Zima²⁸⁶. Ou seja, o texto relaciona-se com o contexto²⁸⁷. Essa é uma propriedade inquestionável da literatura, seja esta oral ou escrita. Assim, também a fábula remete para um sistema semiótico contextual.

Além dos aspetos estruturais que os elementos narrativos devem, normalmente, respeitar, deve ter-se em conta que o estudo semiótico no domínio da narrativa envolve também a análise das leis que regem o seu universo, quer seja antes ou depois da materialização dos eventos narrativos²⁸⁸. A planificação da fábula, como particularidade narrativa, está estreitamente associada às convenções do seu universo particular, característico de uma cultura, que cada região, cada sociedade cria e recria segundo a tipologia genérica de cada narrativa, e, a fábula de tradição oral não foge a essa realidade. Deste modo, há um contexto que está na base da criação textual da fábula. Entretanto, relaciona-se a estrutura com o contexto semiótico-contextual de Icolo e Bengo e de Bragança. Entretanto, de acordo com o método comparativista continuamos a analisar as fábulas, destacando os aspetos de semelhanças e dissemelhanças.

4.2. Semelhanças

Por meio da análise semiótico-contextual percebe-se as razões subjacentes ao uso dos elementos da fábula da literatura oral de Icolo e Bengo e de Bragança, compreendendo melhor o valor literário desta narrativa. Portanto, neste nível atinge-se o patamar da realização arquiteitual da fábula de tradição oral.

Portanto, perceber a sintaxe e a semiótica da narrativa da fábula de tradição oral angola e portuguesa é o meio eficaz, pensamos nós, para compreender a maneira como se processa a arquiteitualização desta narrativa, o que faculta não só uma maior percepção da fábula, mas a sua distinção dos outros géneros narrativos da literatura de tradição oral. Pois é necessário que se encontre os denominadores comuns desta narrativa para que se estabeleça a sua idiossincrasia diante de outras narrativas de tradição oral, tais como o conto, a lenda, o mito, o apólogo e outras.

4.2.1. Interpretação semiótico-contextual da fábula de tradição oral de Icolo e Bengo e de Bragança

Como uma narrativa literária, a construção da fábula não se dá por acaso. Existem

Cristina Vieira. *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, 2008; e idem. *O texto do romance. Estudo semiológico de uma estrutura discursiva transformacional*, trad. Manuel Ruas. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

²⁸⁵ Jean Bellemin-Noel. *Le texto et l'Avant-text. Les brouillons d'un poème de Milosz*. Paris: Larousse, col. «L», 1972, *apud* Cristina Vieira. *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, 2008.

²⁸⁶ Pierre Zima. *Manuel de Sociocritique*. Paris-Montréal: L'Harmattan / L'Harmattan Inc, 2000, *apud* Cristina Vieira. *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, 2008.

²⁸⁷ Cf. Cristina da Costa Vieira. *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, cap. V - *Processo semiótico-contextual*, pp. 465-548.

²⁸⁸ Vide Claude Bremond. "A lógica dos possíveis narrativos", in *Análise estrutural da narrativa*, trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 4.ª ed., 1971, p. 110.

vários processos que estão na base da configuração da sua planificação narrativa. Cada pormenor que surge no plano diegético desta narrativa de tradição oral é cabalmente planificado e devidamente enquadrado, a fim de que a narrativa cumpra a moralidade pretendida. Entretanto, pelo que se constata, há uma necessidade de se processar à análise semiótico-contextual a nível das fábulas analisadas para compreender melhor as escolhas feitas, ou seja, estabeleceremos o elo entre o texto (a fábula) e o contexto. Assim sendo, neste âmbito, prestar-se-á mais atenção a categoria da personagem da fábula das oraturas em estudo, visto ser a que ocupa um papel central na organização da narrativa. Todavia, outras categorias como o espaço serão igualmente analisados em termos semiótico-contextuais.

Para analisar os contornos da fábula de ambas as literaturas teve-se como ponto de partida, atendendo àquilo que são os pressupostos da semiótica-contextual, as observações realizadas por Cristina da Costa Vieira no livro sobre *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, particularmente, o quinto capítulo, onde são desenvolvidos os aspetos concernentes aos processos semióticos-contextuais. Em todo o caso, deve reconhecer-se que nem toda a teoria desenvolvida, nomeadamente a relação que existe entre qualquer texto e o contexto em que ele é produzido, por esta ensaísta foi aplicada nesta dissertação porque, tal como se constata no título da obra referenciada, o teor da pesquisa enquadra-se no âmbito da personagem de romance²⁸⁹. Entretanto, para que a análise semiótico-contextual da fábula da literatura oral de Icolo e Bengo e de Bragança fosse orientada e sustentada da melhor maneira, levou-se em conta três procedimentos referidos por Cristina Vieira a macroplanificação, a referencialização e a intencionalidade. Nós aplicaremos esses processos à da fábula de tradição oral de ambas oraturas.

Começamos pela macroplanificação. A sintaxe narrativa da fábula de tradição oral angolana e portuguesa mostra uma preparação das categorias do núcleo narrativo, ou seja, são tidas em conta todas as particularidades que sustentam a arrumação da fábula, embora se trate de um texto de natureza oral. Portanto, elas não são projetadas e colocadas de maneira desorganizada. Este processo implica a montante da construção da fábula uma macroplanificação, termo que sintetiza a abrangência global de todo o procedimento, bem como a sua anterioridade, relativamente ao seu processo de textualização²⁹⁰. Este processo encontra-se bem patente na fábula das duas oraturas na prévia preparação dos elementos desta narrativa, ou seja, na organização constante dos componentes que facultam uma harmonia entre personagens, ação, espaço, tempo e narrador, logo, uma significação lógica e completa da narrativa. Entretanto, a fábula dá particular atenção à personagem, visto que é o elemento primário para a construção da fábula de tradição oral. É nela que se condensa a maior parte da informação que se quer transmitir.

Embora não se consiga encontrar um esboço onde se apresente de maneira detalhada todos os mecanismos tidos em conta na criação desta narrativa, atendendo ao facto de que se

²⁸⁹ Cristina da Costa Vieira. *A construção da personagem romanesca: princípios definidores*. Cap. V - processos semióticos-contextuais, pp. 465-556.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 471. Acrescento nosso.

trata de uma narrativa de tradição oral, não duvidamos de que a fábula apresenta uma planificação hierárquica muito bem equilibrada. E é por este motivo que ganha o estatuto de uma narrativa literária.

Ao observar-se a maneira como as categorias a nível da fábula da literatura de tradição oral angolana e portuguesa são conduzidas dá para entender que há um tipo de organização primária, o que presume uma norma que comanda o funcionamento da narrativa. Facto que possibilita que a fábula tenha um código próprio, ou seja, apresente traços específicos de uma estrutura basilar que a define como um sistema narrativo autónomo, diferenciando-a de outras narrativas, embora não se negue o facto de que ela possa estar muito entestada a outras espécies de narrativas de natureza oral. Essas ocorrências, pelo que se constata, pressupõem, de forma direta, que há uma intenção planificada de organização de todos os processos que sustentam o núcleo da fábula de tradição oral angolana e portuguesa.

Na fábula das duas literaturas não há uma referência autoral. E, por mais que se tente não se consegue indicar qualquer referência a um autor individual claramente identificado. Mas à medida que os atualizadores destas narrativas, os griout, os domas e os contadores de história, os mais velhos, se propõem a relatar estas histórias comprova-se que, quer de forma direta quer indireta, eles não conseguem ocultar o processo de planificação, que funciona como diretriz de “criação artística”²⁹¹. E tendo em conta as categorias envolvidas no âmbito da fábula, que não são demasiadas, muito menos complexas, não há grandes dificuldades quando se procede à arrumação estrutural desta narrativa. Donde a classificação da fábula de tradição oral como uma narrativa simples, uma forma simples, se quisermos usar a expressão de André Jolles²⁹².

De facto, na fábula de tradição oral angolana e portuguesa a construção da personagem é presidida de uma intencionalidade. Entre as mais comuns são o desejo de vingança, denúncias de injustiças, criação de teses filosóficas da vida, análise da sociedade, demonstração de inveja, egoísmo, abuso de poder e orgulho, reivindicação social e outras particularidades que comandam a construção da personagem da fábula²⁹³. Em todo o caso, é importante que se esclareça que nem sempre as intencionalidades são marcas individuais de cada fábula de tradição oral angolana e portuguesa. Entretanto, em muitos casos, dá-se o facto de que muitas intencionalidades se conjugam no centro de uma só narrativa.

Observam-se semelhanças entre as fábulas de ambas as literaturas na forma como as narrativas são previamente planificadas antes de serem narradas ao público ou antes que cheguem às mãos do leitor. E tudo isso é realizado para que a narrativa cumpra todos os estágios para qual foi delineada.

No âmbito da fábula das duas literaturas, observa-se que na construção de cada personagem está implícito o conhecimento pleno das particularidades que cada sujeito

²⁹¹ Cf. Carlos Reis e Maria do Rosário Milheiro. *A construção da narrativa Queirosiana. O espólio de Eça de Queirós*. Lisboa: IN-CM, Temas Portugueses, 1989, p. 128.

²⁹² Cf. André Jolles. *Las Formas Simples*, 1972.

²⁹³ Algumas destas funções foram justificadas no livro da Cristina da Costa Vieira. *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, 2008.

preenche no enunciado narrativo. E isso indicia ou permite-nos supor (é uma hipótese) que alguns dos criadores destas fábulas terão sido caçadores ou agricultores, no caso de Icolo e Bengo, e agricultores ou pastores, no caso de Bragança. Este processo envolve, geralmente, a referencialização, quer dizer, o estabelecimento de uma conexão entre uma personagem e o mundo exterior, o que obriga à concorrência de processos miméticos para a sua consubstanciação²⁹⁴. Portanto, pode concluir-se, que as personagens da fábula de tradição oral são, de forma natural, fictícias e os aspetos exteriores estão diretamente associados à construção delas.

A referencialização é um processo importante, que possibilita os ouvintes ou os leitores a identificarem plenamente as personagens no âmbito do real. Reconhecem-nos, e, acima de tudo, compreendem-nos, devido às co-referências ao real. A formiga vermelha é um inseto muito pequeno, o leão, o hipopótamo e o elefante são animais, que representam perigo para o homem caso aqueles se sintam ameaçados, o mesmo sucedendo com o javali e o lobo. Os lobos, referencialmente, atacavam rebanhos aos pastores de Bragança, por isso é visto nas fábulas como malvado. A lebre é rápida e o cágado lento. São dados da natureza e da realidade dos animais, que se aplicam à realidade do povo de Icolo e Bengo e de Bragança. Entretanto, na fábula de tradição oral das duas literaturas, os elementos externos que simbólica ou metaforicamente qualificam a personagem estão na base significativa de toda a narrativização.

As personagens da fábula das duas literaturas são dotadas de pormenores que aludem a um significado, que pode ser novo ou que já é cabalmente conhecido. Entretanto, a presença de uma personagem no plano da enunciação narrativa relativiza uma função referencial da personagem, ou seja, preenche um conjunto de elementos representativos que faculta, portanto, um melhor conhecimento da personagem e da perceção narrativa. Deste modo, na fábula de tradição oral das duas literaturas, as personagens são construídas tendo-se em conta referencialidades, o que sucede desde a atribuição dos nomes ao desempenho das funções actanciais e papéis axiológicos. E por isso quer se esteja no domínio da fábula de tradição oral angolana, quer se esteja no domínio da fábula da literatura oral portuguesa, a moralidade das personagens só é plenamente percebida quase no final da narrativa ou no epílogo.

Um outro aspeto semelhante entre a fábula de tradição oral de Icolo e Bengo e de Bragança, como se verifica, é a possibilidade de poder levantar-se, direta ou indiretamente, os pormenores referenciais de cada personagem, ou seja, fazer o juízo de valor de cada uma delas segundo as referências contextuais que apresentam. E, levando em conta a interação, isto é, a convivência que se estabelece entre as personagens ao longo das narrativas percebe-se que elas pertencem a diferentes esferas sociais. Existem os mais fortes e os mais fracos, uns são tratados como reis, outros não. Por outro lado, uns são tidos como inteligentes. Diferentemente, outros não atingem esta categoria.

A lebre, a formiga vermelha e o esquilo, atendendo às características que denotam no meio animal na cultura Kimbundu do município de Icolo e Bengo simbolizam, normalmente, a

²⁹⁴ Vide Cristina da Costa Vieira. *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, p. 525. Acrescento nosso.

inteligência. A lebre também é tida como arrogante, dado à sua incrível velocidade, que a torna em princípio superior a outros animais mais vagarosos, igualmente existentes na fauna de Icolo e Bengo, como o cágado. No caso do elefante, do hipopótamo e do leão, tidos como superiores, segundo as fábulas analisadas, tais animais são reconhecidos pela força. Por isso oprimem, castigam, determinam leis que ninguém ousa contestar. Mas mesmo assim são enfrentados e vencidos. Todavia, entre eles, só o leão é tratado como rei de acordo com a tradição popular do leão e não do elefante como o rei da selva, ainda que o leão se levante, na savana, para deixar passar um elefante macho ou uma manada de elefantes. Essa relação do leão à realeza talvez se deva ao medo mais natural incutido por este felino carnívoro de alto porte. O porco e o javali associam-se, ao nível ideológico, do elefante, do hipopótamo e do leão, pelo facto de serem considerados malfeitores e injustos, isto por serem egoístas. Diferentemente destas personagens, a vaca, o gavião, o coelho e o pássaro são conhecidos pela sua sinceridade e transparência, ou seja, demonstram sempre honestidade. A este grupo junta-se também o rato, mas este, às vezes, tende a cometer malfeitoria.

Embora estes últimos sejam considerados pequenos, no que toca ao porte físico, revelam sempre franqueza: dizem apenas a verdade sem precisar ludibriar os outros. O mesmo não se pode dizer do macaco, personagem que consegue sempre ser bem sucedido não só pela sua inteligência, mas, acima de tudo, pela astúcia. Usa sempre de artimanha para poder conseguir o que deseja. Deste modo, consegue sempre vencer mesmo os considerados mais fortes. Este papel atribuído ao macaco deve-se à inteligência que o primata revela, animal pertencente à fauna de Angola. É natural, por isso, quando esteja ausente da fábula tradicional de Bragança, onde o papel correspondente é desempenhado pela raposa, animal conhecido dos agricultores pela astúcia no roubo de galináceos nos galinheiros, à noite.

Associados também a malvadez, encontram-se o lobo, a raposa, a cobra e o grilo que tudo fazem para ganharem vantagens, usando sempre de manha a fim de tentar amedrontar os outros participantes da narrativa a anuírem aos seus pedidos. O lobo é tido como falso, mentiroso e é sempre inapto, porque lhe falta o discernimento. O cão, o galo e a toupeira têm traços comuns: são honestos e sinceros em tudo, e, por outro lado, não desconfiam de ninguém. Têm plena confiança nos amigos. Normalmente, sentem-se à vontade em partilhar qualquer informação. O cágado, um dos mais lentos dos animais, embora esteja na categoria dos animais fracos, demonstra um grande conhecimento no cumprimento das suas funções. Neste nível, assemelha-se à toupeira. Além disto, o cágado é tido como destemido e generoso. Em muitos casos mostra-se um verdadeiro filantropo. Diferentemente, o burro é falho de sabedoria. Por isso, na maior parte dos casos, não consegue cumprir com êxito as suas funções. A honestidade do cão e do galo dever-se-á, talvez, à sua nobreza demonstrada e a toupeira pelo facto de ser cega.

Na fábula de tradição oral angolana e portuguesa o procedimento é o mesmo. Todos os elementos característicos das personagens são destacados de uma forma mínima, sem que haja necessidade de se alargar desnecessariamente o grau de densidade referencial. Tudo é descrito com brevidade, porém, com clareza, para que daí se esclareça as características das

personagens. Entretanto, apenas apresentamos os pormenores que conseguimos levantar no nosso *corpus*²⁹⁵. Pois narrativas há em que elas poderiam variar de função. Essa variação depende precisamente do contexto referencial de cada fábula. Por isso, a presença de cada animal numa determinada narrativa não a define categoricamente, ou seja, no que toca ao papel das personagens na narrativa, elas apresentam significações diferentes em função de cada contexto.

A planificação e a pesquisa na escolha dos animais que constituem as personagens da fábula das duas literaturas serve como fio condutor que permite que se estabeleça um código próprio desta narrativa. Por outro lado, a atuação das personagens e o que se espera delas no plano narrativo permite que se estabeleça uma definição deste género narrativo que difere do conto tradicional, no que diz respeito ao aspeto organizativo, pois cada narrativa se distingue pela forma como as personagens pensam, agem e reagem, e acima de tudo, o que desejam.

Ainda no que diz respeito às personagens da fábula das duas literaturas, nota-se que elas são construídas tendo-se em conta elementos simbólicos codificados a nível social que indicam certos comportamentos, qualidades e defeitos que determinam certas ações. Assim sendo, a presença de uma personagem reflete, direta ou indiretamente, um determinado defeito ou qualidade social. Por exemplo, nas fábulas de tradição oral angolana, quando surgem personagens tais como o elefante, o hipopótamo ou o leão, figuras que simbolizam a tirania, a opressão, a força e o abuso de poder que ninguém ousa combater, indica-se que parte da sociedade angolana, particularmente, o povo de Icolo e Bengo, age, de alguma forma, segundo o que estes animais representam no domínio desta narrativa. Ao olharmos para o macaco, personagem quase sempre bem sucedida no desenvolvimento das suas funções, usando sempre técnicas de engano e astúcia, observa-se também um defeito social. Em Angola, a palavra utilizada para este expediente é “esquema” em termos de calão, e muito bem retratado no início do romance “O cão e os caluandas” (2012) de Pepetela²⁹⁶. Sugere que há pessoas que conseguem tudo na base da desonestidade. Mas, por outro lado, evidenciam-se também boas qualidades e atitudes referenciadas por personagens tais como o galo, o pássaro, o cágado e o rato, este último em alguns contextos. A benevolência do rato pode parecer surpreender em termos de fábula, dado que aparece ligado à difusão de muitas doenças. Mas pela sua pequenez simboliza também o povo, que procura migalhas no meio do esbanjamento dos ricos.

Por outro lado, no caso da fábula de tradição oral bragantina, evidencia-se a mesma ocorrência. Neste domínio, são frequentes personagens tais como o lobo e a raposa. Atendendo o que é factual no âmbito da fábula desta literatura, o lobo é temido pelos demais, porque conhecem bem as façanhas dele. Devora tudo o que é carne, ou mesmo, tudo o que lhe apetece comer. Já a raposa, caracterizada também por comilona, usa sempre a manha para alcançar o que deseja porque é um animal mais pequeno do que o lobo. Influencia, normalmente, o lobo

²⁹⁵ Os bestiários tratam de apresentar de forma geral a atitude, os pronomes de tratamento, as qualidades bem como a significação que os animais apresentam no domínio da fábula de tradição oral. Cf. Leonardo da Vinci. *Bestiário, fábulas e outros escritos*, trad. José Colaço Barreiro. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007; e António Fonseca. *Contribuição ao estudo da literatura oral angolana*, 1996.

²⁹⁶ Pepetela. *O cão e os caluandas*. Lisboa: Dom Quixote, 5.ª ed., 2012.

a fazer o que ela pretende. Todavia, em alguns casos, a raposa não consegue ter a competência necessária para realizar com êxito o que tenciona. Um outro pormenor, é o facto de quer o lobo quer a raposa serem desleais para com os acordos, particularmente o lobo, fazendo apenas o que o favorece, o que revela a sua natureza egoísta e tirânica, já explicamos, no entanto, o porquê de serem atribuídas estas características à raposa e ao lobo no contexto socio-cultural bragantino.

Mas há também na fábula de tradição oral portuguesa personagens que indicam bons comportamentos e boas qualidades. É o caso do gavião, do galo e do esquilo. Estas qualidades e comportamentos que são verificadas nas personagens desta narrativa aludem, direta ou indiretamente, à maneira como o povo português, de forma particular da zona onde as fábulas foram recolhidas: perspicaz como o gavião, ave de rapina com excelente visão; autoconfiante como o galo, o “senhor” da capoeira, e útil à economia doméstica; ágil e rápido como esquilo. E, sendo um dos ramos da literatura oral, a fábula reflete estritamente a alma da sociedade, por isso, também pode ser considerada como o ventre do povo, como diz António Alves²⁹⁷.

Há semelhança ainda na forma como as personagens da fábula de tradição oral angolana e portuguesa são apresentadas. Enquanto umas são individualizadas, ou seja, isoladas de um conjunto, o que, no entanto, faculta a descrição das mesmas, outras são apresentadas em grupo, isto é, não acontece um isolamento dos agentes da narrativa, o que traduz nestes casos uma caracterização indireta. Mas, em todo o caso, quer se trate de um processo quer se trate de outro ambos permitem que se compreenda melhor o estatuto das personagens da fábula de tradição oral angolana e portuguesa.

Outra particularidade similar à fábula de Icolo e Bengo e de Bragança é o facto de as personagens serem dotadas de traços humanos, quer dizer, agem e vivem como verdadeiros homens, ganham fala e adotam costumes sociais próprios dos homens. Deste modo, nota-se que, a nível da fábula de tradição oral, ocorre entre as personagens uma antropomorfização, adoção de traços humanos, o que implica um abandono de características animais irracionalistas. O processo de antropomorfização implica, no entanto, literariedade e verosimilhança.

Mas qual é a intenção, ou seja, o que se tem em mira quando se projetam, e ademais, quando são usadas as fábulas de tradição oral angolana e portuguesa?

A terminologia aqui utilizada, *intencionalidade*, serve de base para apresentar a intenção, ou seja, o motivo pelo qual a fábula de tradição oral de Icolo e Bengo e de Bragança é elaborada e narrada no âmbito social. Entretanto, como é evidente não é por acaso que a fábula é frequentemente utilizada. Tendo em conta a máxima latina *ex nihilo nihil fit* e, por outro lado, como se sabe tudo é feito para que se cumpra um determinado objetivo, deste modo, pode inferir-se que a fábula de tradição oral desempenha um importante papel. Por isso, acredita-se que estas narrativas são um meio para que se atinja um fim. Portanto, há uma forte razão que leva estas narrativas a circularem no meio social de uma geração a outra.

²⁹⁷ Vide António Bárlolo Alves. “A estética discursiva nos contos da literatura oral mirandesa” in *Estudos de Literatura Oral* (ELO), n.º 9/10, p. 1.

Seria uma atividade bastante exaustiva proceder ao levantamento de todos os motivos, isto é, razões pelas quais a fábula de tradição oral angolana e portuguesa são, realmente, utilizadas nos locais onde estas narrativas foram recolhidas. Mas, em conformidade com Kapitiya, verifica-se que em ambas as literaturas a fábula tem um mesmo fim. Este autor afirma que “as fábulas [...] exprimem a sabedoria dos povos através de animais e pessoas [...]. São instrumentos de educação cujas lições envolvem todos os âmbitos do homem (a moral, a honra, a economia, o poder, o respeito, a tradição, a cultura, etc.)”²⁹⁸. Entretanto, nestas narrativas residem as motivações principais, primariamente, para os processos de formação e educação, ou seja, a sua moralidade visa dar lições éticas a quem ouve tais narrativas. O processo de formação que referimos está intimamente ligado aos fatores de crescimento do homem como ser social, conhecedor putativo da sociedade que o cerca para que consiga enfrentar adversidades. Entretanto, aprendem-se verdades vitais da vida por meio das narrativas. Portanto, não é por acaso que a fábula tenha as crianças, seres em formação, como destinatário privilegiado, mas não exclusivo, pois os adultos estão sempre a aprender e uma fábula é sempre uma história interessante para ouvir e nela meditar. Portanto, no domínio da literatura oral, as narrativas têm um grande impulso para a continuidade da vida das gerações. Encara-se a narrativa como um aviso, uma exortação, uma chamada de atenção.

Na fábula das duas literaturas verifica-se uma desatenção dos elementos temporais. Isso acontece por causa da estruturação da fábula. Toda a atenção cabe às personagens. Os seus comportamentos são encarados como típicos. Por isso a categoria do tempo não é tão relevante, e isso é visível na expressão “era uma vez”, o que denota uma despreocupação na regulação taxativa do tempo. Entretanto, na narrativa a maior atenção é dada as funções que as personagens desempenham ao longo de todo percurso narrativo, é nelas que a atenção de todos deve estar. Logo, todos os elementos da macroestrutura da fábula de tradição oral angolana e portuguesa induzem à memorização como sucede com as personagens sobre as quais se projeta a lição moral.

Todas as fábulas apresentam por natureza uma lição moral, um aviso, um conselho, uma chamada de atenção que se pretende transmitir aos ouvintes, e isto é bem patente quer na fábula de tradição oral de Icolo e Bengo quer na de Bragança. Nota-se que entre as duas literaturas verificam-se narrativas que apresentam a mesma lição. Por exemplo, em “O elefante e outros animais”, fábula de Icolo e Bengo, e “O lobo e a partilha do lameiro”, fábula de Bragança, atesta a importância da coragem e da união. Para vencer o malfeitor, apesar do medo, na primeira o macaco uniu-se aos outros animais, já na segunda foram apenas dois carneiros que decidiram se unir. Entretanto, a partir da fábula percebe-se que é preciso valentia e agir em grupo, isto é, estar unidos. Todos, no entanto, devem ter a mesma atitude e o mesmo desejo livrar-se dos opressores para que se deixe de viver atemorizado. Isto concretiza-se nas fábulas mencionadas, na primeira consegue-se matar o elefante, opressor, e

²⁹⁸ Francisco Kapitiya. *O Cágado nas Fábulas Africanas*. Benguela: Secretariado Diocesano de Pastoral, 2.^a ed., 2007, p. 7.

“todos os animais festejaram por se livrarem da opressão do elefante para sempre”²⁹⁹. Já na segunda o resultado é o mesmo o lobo foi morto pelos carneiros. Portanto, a lição é visível “a união faz a força”.

Normalmente os mais “fortes” tendem a oprimir, a perseguir e a derrubar os mais vulneráveis. E estas ocorrências são bem destacadas nas fábulas. Por exemplo, por que é que a nível da fábula de tradição oral de Bragança os lobos tendem, maioritariamente, a perseguir as ovelhas? Pelo que se nota, tudo deve-se ao facto de estas serem naturalmente mansas, frágeis e indefesas, simbolizavam os mais fracos, o povo, e os desprotegidos, aqueles que não têm quem os defenda. Entretanto, é comum os lobos atacarem, e em muitos casos, comerem as ovelhas, pelo facto de elas não conseguirem se defender. Porém, não é por acaso que o lobo desempenha sempre a função de malfeitor. Eles, no entanto, não atacam e comem apenas as ovelhas, quase tudo serve para o lobo comer. Por isto, na realização de algumas sequências narrativas é tratado como comilão, como se pode verificar, por exemplo, em “O lobo e o gavião”, “A penitência do lobo”, “O lobo e a raposa gaiteira” e “O lobo e a cabaça”, fábulas de tradição oral de Bragança.

Na fábula de ambas as literaturas, a raposa também aparece a desempenhar o papel de aproveitadora, mas, diferentemente do leão, do elefante, do hipopótamo e, às vezes, do lobo, ela não usa a força física, é especialista em usar a astúcia. A raposa aproveita-se de forma eficaz da franqueza, honestidade e fraqueza intelectual dos outros. Pelo qual somos alertados de que devemos ter cuidado com as pessoas que tencionam sempre saber de tudo, há que meditar a intenção delas. A raposa tende a influenciar as outras personagens de maneira a beneficiar-se do que deseja, isso pode verificar-se nas fábulas “O galo e a raposa”, fábula de Icolo e Bengo, “O lobo e a raposa gaiteira” e “Fica-te, janjuno”, fábulas de Bragança. Assim como o lobo, cabe também a raposa a função de comilona, pois lhe apetece sempre comer o que deseja. Contudo, nem sempre a raposa consegue levar de vencida quando usa a astúcia, por exemplo, quando defronta o esquilo não o consegue vencer. Este mostra ser mais inteligente do que aquela, como se pode observar em “A esperteza do esquilo”.

Se por um lado, as fábulas visam a transmissão de sabedoria, por outro lado, servem também para apresentar a realidade social dos homens, embora, nesta narrativa, se use os animais como as personagens centrais. Todavia, pode tirar-se diversas conclusões a partir das fábulas, mas não se descarta o facto delas apresentarem o realismo social, isto é, a maneira natural do comportamento da sociedade. É uma característica da fábula das duas literaturas. Por exemplo, em “Os animais domésticos e o javali”, fábula de tradição oral de Icolo e Bengo, percebe-se que um julgamento nunca será devidamente realizado quando se deixa que os graus de parentesco fiquem em primeiro lugar e os danos causados em segundo. Deste modo, enquanto o infrator for um familiar haverá sempre uma maneira de o inocentar, atitude incorreta, mas que prevalece no âmbito social. Por outro lado, na fábula de tradição oral bragantina “A esperteza do esquilo” nota-se que é necessário discernir cautelosamente as

²⁹⁹ “O elefante e outros animais” in anexo 1. Fábula de tradição oral de Icolo e Bengo.

intenções dos pedidos que muitas vezes recebemos, pois podem ser armadilhas que visam nos prejudicar. Portanto, às vezes, há que analisar as espertezas que muitas vezes se encontram escondidas por detrás dos supostos pedidos embrulhados com boas intenções.

No âmbito da narrativa de tradição oral ocorre uma transição ou um paralelismo entre determinados géneros. Quer dizer, há fábulas que parecem se originar de contos populares e mitos, têm a base textual nestas narrativas, embora possa suceder o inverso.

Observa-se esta situação nas fábulas de ambas as literaturas. Por exemplo, a fábula bragantina “O lobo e a cabaça” remete-nos ao conto popular “O chapeuzinho vermelho”. Assim como nesta narrativa, naquela as personagens principais são as mesmas o lobo, a avó e a neta, e também se dá espaço para as personagens secundárias que ajudam a realização do programa narrativo. Porém, quando se processa as transições de géneros é normal que muitas mudanças ocorram no enunciado narrativo primário, conforme se pode verificar nas duas narrativas. Deste modo, cada narrativa ganha a sua própria autonomia literária. Entretanto, há que ter em conta que quando se efetua a transição de um conto a uma fábula, ou vice versa, cria-se, na maioria dos casos, um género híbrido, pois a narrativa, pelo que se vê, fica na margem da fábula, pelo facto de possuir animais, como personagens, a representar determinadas simbologias, e do conto, pelo facto de se notarem seres humanos como personagens, maior parte delas, desempenhando funções que se exigem de personagens dos contos propriamente ditos.

Se na fábula de Bragança encontramos um conto, na de Icolo e Bengo presencia-se um mito. Há probabilidades de que muitas fábulas de tradição oral têm como fundo textual o mito. Por exemplo, a fábula de Icolo e Bengo “O grilo, o cágado e outros animais” está estreitamente associada à um mito grego que envolve a figura de “Prometeu”. Há grandes aproximações entre as duas narrativas, as personagens Prometeu e o cágado, como se verifica, realizam o mesmo papel narrativo, enfrentam desafios e demonstram coragem, entretanto, são verdadeiros altruístas. Estas personagens simbolizam os homens filantrópicos, aqueles que estão dispostos a dar a vida em benefício de um bem coletivo. As duas personagens fazem exatamente a mesma coisa: oferecem o fogo aos seus semelhantes, um bem que era importante e necessário para todos. Mas mesmo praticando um ato bondoso Prometeu e o cágado foram castigados³⁰⁰. O primeiro foi amarrado num monte, vendo o seu fígado a ser comido por uma águia, já o segundo foi tratado injustamente não recebeu nada daquilo que foi feito com o fogo: “mas quando assaram o milho, não permitiram ao cágado comer”³⁰¹.

Estas ocorrências comprovam claramente que mesmo no âmbito da literatura oral, principalmente no domínio da narrativa, decorre o processo de intertextualidade, ou seja, há uma relação genérica entre as narrativas de tradição oral. Estas entretecem-se, adaptando-se para que cada uma se enquadre segundo o seu protótipo. Por causa disto, observa-se um forte relacionamento entre os géneros narrativos da literatura oral, o que, até certo ponto, dificulta que cada tipologia genérica tenha um conceito definido, isto é, fixo porque a intertextualidade

³⁰⁰ Cf. Georges Hacquard. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, trad. Maria Helena Trindade Lopes. Lisboa: Edições Asa, 1996, s.v. “Prometeu”, p. 247.

³⁰¹ Vide “O grilo, o cágado e outros animais” in anexo 1. Fábula de tradição oral de Icolo e Bengo.

permite que haja uma miscigenação narrativa, embora cada tipologia se identifique com as suas particularidades próprias.

Quer a fábula de tradição oral de Icolo e Bengo quer a de Bragança serve para instruir, moldar o pensamento do homem, bem como mostrar como é a sociedade em que está inserido, os perigos a evitar e a forma como deve reagir em diversas situações. Em todos os aspetos da vida a regra é a mesma: mudam-se os tempos, mudam-se os hábitos. Com isto, pretende dizer-se que as fábulas em ambas as literaturas com o passar dos anos têm perdido cada vez mais o seu verdadeiro impacto, ou ainda, têm sido colocadas de parte diante daquilo que é a sua verdadeira função. Isso pode dever-se à perda da influência das gerações mais velhas sobre as mais novas.

A medida que se processou a análise se constatou que além dos aspetos semelhantes que foram verificados se averiguam ainda alguns pormenores dissemelhantes entre a fábula de tradição oral angolana e portuguesa, que são importantes mencioná-los.

4.3. Dissimilitudes

No que toca aos processos semióticos foram levantados também aspetos dissemelhantes existentes nas fábulas de tradição oral angolana e portuguesa.

4.3.1. Interpretação semiótico-contextual da fábula de tradição oral de Icolo e Bengo e de Bragança

Relativamente à interpretação semiótico-contextual da fábula de tradição oral de Icolo e Bengo e de Bragança foram identificadas dissemelhanças. Os processos analisados no domínio semiótico, a macroplanificação, a referencialização e a intencionalidade funcionam de igual modo nas narrativas das duas literaturas. Entretanto, as dissemelhanças devem-se muito por causa dos aspetos culturais que cada sociedade cultiva e preza.

Na relação analítica entre texto e contexto das fábulas das duas literaturas não basta apenas ter em conta as personagens, suas simbologias e a intertextualidade que, normalmente, se processa no domínio das narrativas de tradição oral, há que ter também em conta as marcas linguísticas de cada povo. Há referências de certos elementos que se encontram estreitamente associados aos aspetos culturais e sociais. Por isso, a medida que se entra em contato com as fábulas se consegue identificar minimamente a procedência das narrativas devido às referências espaciais e dos objetos que estão à volta das personagens.

Na fábula de tradição oral de Icolo e Bengo e de Bragança destacam-se referências que dizem respeito a situação cultural, social e económica de cada sociedade, isto é, terminologias específicas que dizem respeito a realidade dos dois espaços geográficos. Por exemplo, nas fábulas bragantinas distinguem-se, pelo menos, duas referências que normalmente são consumidas dentro deste espaço geográfico. Trata-se da uva, produto muito cultivado em Bragança, e do queijo. Isto pode verificar-se nos seguintes exemplos:

Estava uma raposa a olhar para uma *uva* numa ramada a ver se caía. Estava a olhar para ela e dizia assim: – Estás a querer cair!³⁰².

Andava uma vez uma raposa cheia de fome, procurando o que comer, quando viu uma poça o que julgou ser um *queijo*³⁰³.

Além disto, destacam-se expressões tais como a “cabaça”, o “inverno” e os “malhadores”, expressões que nos remetem, diretamente, à fábula de tradição oral bragantina. Veja-se nos seguintes exemplos:

Depois ela perguntou a todos os convidados se tinham uma *cabaça*. Então eles diziam-lhe que não³⁰⁴.

Então o galo andava contente porque andava sempre em volta da eira onde havia grão, e ia pra lá comer, e, portanto, gostava daquele tempo. Gostava mais do que das noites do *inverno*³⁰⁵.

Os *malhadores* largaram as papas e foram acudir o cereal. A raposa aproveitou e foi logo sobre elas³⁰⁶.

No domínio da fábula de tradição oral de Icolo e Bengo acontece o mesmo, as narrativas são projetadas segundo um nível lexical que faz referência às realidades sociais e culturais deste povo. Destacam-se, no entanto, dois elementos muito consumidos o milho e a mandioca, e uma atividade frequentemente realizada é de caçar e de pilar o mbombo para se extrair a chamada fuba de mbombo, conforme se pode verificar nos seguintes exemplos:

O Cágado matou o Grilo com uma sapatada e levou o fogo aos outros animais. Mas quando assaram o *milho*, não permitiram ao Cágado comer³⁰⁷.

Os animais domésticos cultivavam as suas lavras, o Javali só estragava todas as coisas alheias, arrancando todas *mandiocas*³⁰⁸.

Um *caçador* tinha um cão que o ajudava em todas as atividades. Num dia, o caçador foi *caçar com o cão*. A carne era muita, o caçador então, pensou e disse: - Se fosses pessoa, ajudar-me-ias a carregar toda essa carne³⁰⁹.

Certo dia, a sogra do caçador estava *a pilar mbombo* e os animais rodearam-na, chamando-se uns aos outros³¹⁰.

Entretanto, o aparato lexical também serve de base para indicar a origem das narrativas de tradição oral.

Nas narrativas das duas oraturas, as personagens são vistas como um meio e nunca como um fim. Isto é, os agentes do plano narrativo, na sua totalidade animais, são previamente

³⁰² “A raposa e a uva” in anexo 2. Fábulas de tradição oral de Bragança.

³⁰³ “O lobo e a raposa gaiteira” *ibidem*.

³⁰⁴ “O lobo e a cabaça”, *ibidem*.

³⁰⁵ “O gato e o galo”, in anexo 2. Fábulas de tradição oral de Bragança.

³⁰⁶ “O lobo e raposa gaiteira” *ibidem*.

³⁰⁷ “O grilo, o cágado e outros animais” in anexo 1. Fábulas de tradição oral de Icolo e Bengo.

³⁰⁸ “Os animais domésticos e o javali” *ibidem*.

³⁰⁹ “O caçador e o cão” *ibidem*.

³¹⁰ *ibidem*.

selecionados no reino animal das regiões de cada fábula pelos autores anónimos, e daí as diferenças entre os animais usados neste *corpus*, uns tipicamente angolanos, como é o caso da formiga vermelha, do hipopótamo, do elefante e do leão, e outro tipicamente bragantinas, como é o caso da ovelha, do carneiro ou do lobo. Essa seleção animal resulta, por outro lado, da intencionalidade a atingir, isto é, da moralidade da fábula. Portanto, assim como em qualquer outra narrativa literária, a personagem também é a marca tipológica na arrumação da fábula de tradição oral das duas literaturas³¹¹.

Nestas fábulas, por exemplo, o elefante, o hipopótamo e o leão simbolizam os tiranos por serem de maior porte ou poder no reino animal no município de Icolo e Bengo, pelo menos nos tempos ancestrais, antes da urbanização extensiva destes animais. Aqueles eram temidos pelos caçadores e agricultores. Também o Javali tem uma carga axiológica negativa porque estraga as lavras, ou seja, o campo de cultivo angolano. Similar papel tem o lobo e a raposa nas fábulas de Bragança, dados os ataques que faziam e continuam a fazer aos rebanhos dos pastores e às galinhas, respetivamente. Diferentes animais pois, consoante o contexto animal e económico. Por isso, aqueles animais opressores são castigados ou humilhados pelos mais fracos que simbolizam o povo, aquele que, através da fábula, sua criação literária, se revolta desta forma contras tais injustiças ou danos materiais.

Diferentemente da fábula de Bragança, nas narrativas de Icolo e Bengo presencia-se duas personagens que tratam de aproveitar-se de outras. Tratam-se da raposa e do macaco. Este também vence, geralmente, os outros porque é perito em usar a esperteza. Em “O macaco e o coelho” o primeiro consegue vencer o desafio e, por isso, consegue casar com a filha do leão. Fica evidente que, às vezes, para vencer os espertos é necessário também usar a esperteza. No entanto, não se descarta a função de influenciador que o macaco desempenha na fábula de tradição oral de Icolo e Bengo, como se pode notar em “O elefante e outros animais”.

A referencialidade contextual está também visível nos espaços, tornando distintas as fábulas de Icolo e Bengo das de Bragança. As matas e as lavras são os espaços físicos daquelas; os campos, desta. Além disso, há dois topónimos que permite diferenciar naturalmente o contexto espacial português do angolano: Douro e Porto na fábula de tradição oral bragantina.

A partir da análise semiótico-contextual conseguiu-se conhecer detalhadamente as particularidades das categorias que permitem a arquitetura e a realização da fábula de tradição oral de Icolo e Bengo e de Bragança. Com certeza, não foram esgotados cabalmente todos os aspetos da pesquisa semiótico-contextual das fábulas de ambas literaturas, isto devido ao nosso pioneirismo nesta área de estudo, mas os resultados apresentados nesta pesquisa dissertativa mostra, claramente, a riqueza literária da fábula, género, inconfundível, da literatura de tradição oral.

³¹¹ Vide Roland Barthes. *Introduction à l'analyse structural des récits*. Paris: Communications - n.º 8, 1966, pp. 1-27.

CONCLUSÃO

Em final de percurso, fica evidente que examinar minuciosamente a fábula de tradição oral de Icolo e Bengo e de Bragança envolve conhecer a forma como é realizada a construção desta narrativa e, por outro lado, percebe-se ainda a maneira de ser e de agir de cada sociedade. Desta maneira, muito se tem a dizer quando se estuda diligentemente este gênero narrativo de natureza oral. Seus aspectos teóricos e práticos são ilimitados. No entanto, é quase impossível esgotar a essência estrutural e semiótica da fábula das duas literaturas. Mas atendendo aos resultados obtidos nos dados da presente dissertação e retomando os objetivos, particulares e gerais, inerentes à pesquisa foram retiradas várias conclusões, de seguida expostas.

A fábula é um gênero típico e peculiar da literatura de tradição oral, regido por um sistema literário, embora seja menos estudada e valorizada do que outros gêneros da tradição oral, como o conto popular e a saga. Entretanto, a fábula apresenta um protótipo variável que a distingue dos outros gêneros da oralidade, isto é, exibe uma forma que a particulariza. É uma macronarrativa que possui uma estrutura que regula o seu funcionamento em todas as sequências narrativas. Há uma harmonia em todos os elementos, ou seja, as categorias que a arquitextualizam permitem que ela tenha um sentido lógico, completo, apresentando sempre uma ação fechada na sequência final. A este fechamento está associado à moralidade mais ou menos explícita, como forma de treinar a mente, para que se esteja preparado para os desafios da vida em sociedade. A fábula, entretanto, é uma narrativa virada, na maioria dos casos, para um jogo psicológico, uma disputa de inteligência, onde, geralmente, o mais perspicaz, matreiro ou habilidoso sai vitorioso.

Quer estejamos no âmbito da fábula de Icolo e Bengo quer na bragantina esta narrativa apresenta características literárias que lhe permite ser estudada do ponto de vista estrutural e semiótico.

Considerando a análise estrutural comparativa da fábula de tradição oral de Icolo e Bengo e de Bragança, foi possível verificar que nas duas literaturas as fábulas apresentam semelhanças e dissemelhanças. Apesar de se tratar de literaturas diferentes, verificam-se, curiosamente mais aspectos semelhantes do que distintos.

Relativamente à estrutura, nas duas literaturas destacam-se particularidades narratológicas mínimas que ajudam a estruturar de forma geral a organização da fábula de tradição oral. Neste ponto foi observado que a ação segue uma lógica ordenada segundo o modelo próprio da fábula, que permite o desenrolar de cada sequência do enunciado narrativo. Tanto nas fábulas de Icolo e Bengo bem como nas de Bragança há um padrão inicial de ação bem como um de finalização. Quer dizer, existe um prólogo e um epílogo paradigmático. O primeiro responsabiliza-se pela abertura, e o segundo, pelo fecho da narrativa com características comuns dentro do *corpus* analisado. Estas partes estruturais, o prólogo e o epílogo, da fábula de Icolo e Bengo e de Bragança nunca exageram nos pormenores descritivos

ao designar os protagonistas e os dados cronotópicos. E assim respeitam a estrutura simples desta macronarrativa, pois estas caracterizações discretas são comuns a muitas outras fábulas angolanas, portuguesas e de outros povos.

A fábula de tradição oral é um género livre, isto é, aberto a inovações, embora tenha normas que sustentam a sua existência como narrativa literária. As personagens são maioritariamente animais que abundam na fauna de cada sociedade. Daí a reiteração de animais como o elefante ou o macaco nas fábulas de Icolo e Bengo e a sua ausência em fábulas de Bragança, onde abundam mais a raposa, o lobo e a ovelha. Mas estes animais são dotados de traços simbólicos, semioticamente explicativos. Na fábula de tradição oral de Icolo e Bengo e de Bragança as personagens carecem de momentos de pausa descritiva, o que representa uma particularidade da fábula de tradição oral.

Relativamente às coordenadas espaço-temporais, fica evidente que nas duas literaturas o espaço físico é geralmente aberto, sendo este, normalmente, rural e nunca o marítimo, com descrições mínimas. A ausência do mar ou do oceano reflete semioticamente a realidade das regiões de Icolo e Bengo e de Bragança, ambas de interior. No que diz respeito ao tempo, este não é datado categoricamente. Na maioria dos casos, o tempo nas fábulas de ambas as literaturas flui no decorrer ligeiro das sequências narrativas, ou seja, no momento em que as sequências vão terminando e outras vão surgimento no enunciado narrativo até que a história chegue ao seu desenlace.

Propriamente na análise estrutural comparativa conclui-se que as fábulas de tradição oral angolana e portuguesa seguem uma ordem sintática. Esta regula a organização das narrativas e, deste modo, facilita a memorização das histórias bem como a significação real de cada uma delas. As categorias variam com as sequências de cada programa narrativo. O que significa que, no âmbito da fábula de tradição oral de Icolo e Bengo e de Bragança as personagens à medida que vão desempenhando o seu papel não são estáticas, mas dinâmicas. E, geralmente, elas carregam uma forte simbologia. É aqui que assenta a natureza da fábula.

Após a análise global da sintaxe narrativa observou-se como se comportam as categorias narrativas durante a tessitura de todas as sequências, o que muito tem haver com a significação das histórias.

Na fábula de tradição oral de Icolo e Bengo e de Bragança existe um processo comunicativo que permite a organização lógica do discurso narrativo. Nada se dá por acaso. Todas as categorias narrativas estão em concordância. As narrativas são compostas por sequências, ou seja, são constituídas por elementos básicos que formam um todo. Elas são normalmente organizadas por categorias simples que dão estrutura e sentido à narrativa. Ao longo da atividade segmentativa das sequências narrativas ficou claro que elas não são estáticas, mas dinâmicas, pois, variam, normalmente, de acordo com as circunstâncias dos programas narrativos. É desta maneira que a fábula de tradição oral é arquiteitualizada.

Uma outra semelhança que se verifica entre a fábula de tradição oral de Icolo e Bengo e de Bragança assenta no facto de a organização destas narrativas depender em muito das personagens devido aos papéis e à moralidade que se pretende atingir com os seus

comportamentos. Nota-se, no entanto, que umas ocupam um tecido narrativo mais extenso do que outras. Isso significa que nem todas as personagens têm o mesmo grau de relevo.

Nas fábulas quando as personagens são humanas, estas tendem a ter um relevo inferior à dos animais, salvo raras exceções. Essa é outra semelhança entre as fábulas de Icolo e Bengo e de Bragança. No que toca à individualização do sujeito atesta-se que na fábula de ambas as literaturas, as personagens podem ser simples ou compostas. No primeiro caso, a personagem atua sempre de forma individual, mas no segundo caso desempenha uma função grupal. Simboliza muitas vezes o povo. Há uma participação mais plena, ou seja, mais significativa quando o sujeito desempenha a sua função individualmente, mas quando assim não sucede, e atua de forma coletiva, tem sempre uma participação reduzida.

Nas fábulas de ambas as oraturas, como se observa, nem todas as narrativas apresentam o mesmo modelo configuracional, isto é, a mesma estrutura sintática, os mesmos elementos categoriais que ordenam o domínio do plano narrativo.

Diferentemente das fábulas de tradição oral de Icolo e Bengo, nas fábulas bragantinas há fábulas onde todo o percurso narrativo é apresentado apenas por uma personagem, que protagoniza toda a ação sem que haja intervenção de outras figuras, como sucede nas fábulas bragantinas “A raposa e a uva” e “A raposa em viagem para o Porto”. Não se verifica confrontação, muito menos desafios, particularidades que são habituais na fábula de tradição oral. Em algumas fábulas estão presentes duas personagens, mas uma delas tem uma participação menos presente ou bastante passiva. Assim sendo, nestas narrativas, cabe apenas a uma personagem desenvolver toda a ação, o que pressupõe que a fábula de tradição oral pode ser construída segundo tais traços. Deste modo, é impossível que nestes casos se verifiquem as estruturas comunicacionais narrativas que, normalmente, regulam a composição e a realização das fábulas.

Nota-se na maioria das fábulas de tradição oral de Icolo e Bengo diálogos entre personagens, exigidos pelo seu cruzamento no decorrer da ação. Mas isto não é tão evidente no âmbito das fábulas de tradição oral de Bragança. Porque existem fábulas onde apenas uma personagem lidera a narrativa do princípio ao fim. Por este motivo, não há ocorrências de diálogos, facilitando, deste modo, que haja o predomínio do monólogo. Esse processo pode ser visto como uma forma de descrever melhor certas personagens, como por exemplo o lobo e a raposa. Diz-se isso porque, quando se dá a ocorrência de monólogo entre as personagens verifica-se um fazer reflexivo, e isto é bem patente em algumas fábulas de tradição oral bragantina. Desta maneira, é a partir do fazer reflexivo que se consegue medir o grau de sabedoria do lobo e da raposa. Esta ocorrência, pelo que se nota, é uma das raras maneiras de se processar a descrição das personagens. Portanto, esta é uma faceta típica da organização da fábula de tradição oral de Bragança, facto que não se nota na fábula da literatura oral de Icolo e Bengo, onde o destaque recai exclusivamente no diálogo entre as personagens.

À medida que os sujeitos a nível da fábula se encontram, eles dialogam, desafiam-se, e, deste modo, cumprem com as modalidades do querer, do poder, do saber e do fazer. É desta maneira que começa a produção narrativa. E a fábula de tradição oral em ambas as literaturas,

atendendo à sua feição, é construída numa frequência relativamente lenta, permitindo que cada personagem desempenhe apenas o papel que lhe é devido. Evitam-se discursos longos, competições demoradas, tudo acontece num instante. As ações fluem rapidamente, como requer uma narrativa breve, para ser contada oralmente.

Normalmente, as personagens mudam de papéis de acordo com as diversas situações que ocorrem na história. Isto é verídico nas fábulas de tradição oral de Icolo e Bengo e de Bragança. À medida que a narrativa decorre, é normal que novas personagens apareçam para preencher o programa narrativo, e com isto, as primeiras personagens, em muitos casos, podem mudar o papel que primariamente desempenhavam, passando, muitas vezes, de destinador a destinatário, ou mesmo, de adjuvante a opositor. Mas há que referir que em muitos casos não é necessário que novas personagens surjam no núcleo narrativo da fábula para que estas vejam os seus papéis trocados à medida que as sequências se sucedem.

Um outro pormenor na fábula das duas oraturas é a similaridade no que toca ao diálogo entre as personagens. Há personagens cuja presença, mesmo não tendo uma atuação direta nas ocorrências narrativas, revelam o que são, o que querem e o que acham. Entretanto, diante disto, cabe aos outros precaverem-se ou usarem a artimanha para provarem o inverso. Verifica-se a demonstração de uma linguagem corporal, quer dizer, uma atuação conduzida apenas por atitudes. Porque, mesmo não havendo diálogos entre as personagens verifica-se um determinado pavor, susto, desconfiança.

Como se constatou, na fábula de tradição oral de Icolo e Bengo e de Bragança há personagens que desempenham as suas funções sem dialogar com as outras ao longo de todo o percurso narrativo, embora estas participem em todas as sequências. Neste caso, a base é o comportamento, a reação de cada agente da narrativa. Portanto, nem todas as personagens têm direito ao diálogo, como ocorre com o elefante na fábula de Icolo e Bengo, in “O elefante e os outros animais”, e com o burro, in “As orelhas do burro” na fábula de Bragança. Isso cabe apenas àquelas que desempenham um papel vital no âmbito da narrativa. Entretanto, esta é mais uma característica de que a fábula de tradição segue o padrão de uma narrativa simples.

As personagens são, normalmente, construídas segundo o seu estatuto, segundo os atributos que cada uma apresenta. As esferas das ações são primordiais para a construção da narrativa. Em cada fábula as personagens representadas por animais podem simbolizar um indivíduo, uma sociedade, um grupo restrito. Portanto, quer se esteja no domínio da literatura oral de Icolo e Bengo quer no domínio da literatura oral bragantina, a fábula torna-se um género notável e particular não por ser apenas uma narrativa curta, mas por ter de forma exclusiva um padrão definido. Por exemplo, os animais são as personagens centrais do núcleo narrativo, e por outro lado, explora-se fortemente os aspetos simbólicos que estes apresentam.

Tendo isso em conta, pode inferir-se que quando se observa nas fábulas de tradição oral angolana uma predominância de personagens tais como o elefante, o hipopótamo e o leão por causa da força física que têm, estes são respeitados, e, na maioria dos casos, abusam do poder que lhes é atribuído. Por isso, oprimem, ridicularizam, exploram os outros animais inferiores. E nisso há uma simbologia e uma moralidade que se quer transmitir. Vale o mesmo

para as fábulas de tradição oral bragantina, quando se depara o predomínio de personagens tais como o esquilo, o lobo e a raposa. Não é sinónimo apenas de que são os animais que fazem parte da fauna de cada zona. Entretanto, atendendo ao teor social da fábula pode dizer-se que a constituição da fauna de uma região se encontra estreitamente associada às organizações sociais, aos hábitos e condutas de um povo.

Ficou patente que não são apenas as personagens que formam as sequências do enunciado narrativo da fábula de tradição angolana e portuguesa. Destacam-se, por exemplo, a ação bem como os elementos cronotópicos, mas o elemento primordial para a execução dos planos narrativos é a personagem. Todos outros elementos podem, e acontece em muitas ocasiões nas fábulas, aparecer subentendidos (como por exemplo as referências espaço-temporais), mas as personagens são identificadas prontamente no discurso narrativo, logo deste o prólogo.

À medida que se vão desenrolando as sequências narrativas toda a atenção é virada para o sujeito da narração, pois os outros elementos são secundários. Deste modo, pode inferir-se que a personagem é o elemento catalisador da fábula da literatura oral angolana e portuguesa. Ela é a metáfora mãe do discurso da fábula, assim sendo, tudo gira à volta dele e para ele.

As particularidades socioculturais estão na base dos aspetos dissemelhanças entre as fábulas de ambas as literaturas. Isso observa-se pelo menos em duas situações: nas referências espaciais e nos agentes da narrativa das fábulas da literatura de tradição oral angolana e portuguesa. Tendo em conta a realidade de cada zona verifica-se o uso de diferentes animais como personagens bem como de locais distintos onde elas se movimentam para realizar as suas funções. Tanto numa como noutra literatura, verificam-se na fábula processos próprios que proporcionam a construção desta narrativa. Destacam-se processos tais como a macroplanificação, a referencialização e a intencionalidade. Entretanto, são estes elementos que permitem que a fábula tenha uma base estrutural e semiótica. E, deste modo, consegue ter-se uma significação lógica deste género de tradição oral.

Considerando as análises realizadas pode inferir-se que a fábula de tradição oral é uma narrativa curta, como é característica geral da oratura, onde os animais são protagonistas por regra e realizam desafios de ordem psicológica. Só os mais inteligentes conseguem vencer. Normalmente, todos os agentes da narrativa são dotados de papéis simbólicos estreitamente ligados aos contextos históricos-culturais de cada povo, conseqüentemente, estas narrativas curtas encerram uma moralidade, mais ou menos explícita no epílogo, e transmitem fortes lições morais. Assim, as atitudes dos animais na fábula transferem aos ouvintes princípios vantajosos bem como se apresentam comportamentos que devem ser evitados.

Através do cotejo destas vinte e quatro fábulas de duas literaturas ou oraturas distintas compreendemos melhor o contexto subjacente a estas histórias e surpreendemo-nos pelo facto de duas oraturas tão longínquas no espaço terem em vários casos pontos coincidentes.

Portanto, os resultados obtidos confirmam que não há um código fixo que defina a fábula de tradição oral, em termos universais, estando sujeita a variações e transformações,

graças ao contexto em que se enquandra.

BIBLIOGRAFIA

Ativa

- GRIMM, Irmãos. *Contos completos*, trad. Teresa Aica Barros. Lisboa: Temas e Debates, 2013.
- LOPES, Angelina A. Simão. *Estudo da fábula Ambundu*. Luanda: Faculdade de Letras da Universidade Agostinho Neto, 2015.
- PARAFITA, Alexandre. *Património imaterial do Douro: Narrações orais (Contos, lendas, mitos)*. Lisboa: Âncora Editora, vol. II, 2010.
- PEPETELA. *O cão e os caluandas*. Lisboa: Dom Quixote, 5.^a ed., 2012.
- _____. *A montanha da água lilás: fábula para todas as idades*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- PIRES, José Cardoso. *Dinossauro Excelentíssimo*. Lisboa: Dom Quixote, 7.^a ed., 1999.
- VIDIGUEIRA, Manuel Mendes, (org.). *Fábulas de Esopo*. Lisboa: Rolandiana, 1791.

Passiva

- AA.VV., *Artes e tradições de Bragança*. Lisboa: Terra Livre, 1984.
- CORREIA, João David Pinto. “Os géneros de literatura oral tradicional: contributo para a sua classificação”, *Revista internacional de Língua Portuguesa*. Lisboa: n.º 9, 1993.
- FONSECA, António. *Contribuição ao estudo da literatura oral angolana*. Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1996.
- _____. *Contos de antologia (reflexões, contos e provérbios)*. Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 2008.
- KAPITIYA, Francisco. *O Cágado nas Fábulas Africanas*. Benguela: Secretariado Diocesano de Pastoral, 2.^a ed., 2007.
- OLIVEIRA, Américo Correia de. *O papel da criança na literatura tradicional angolana de transmissão oral*. Leiria: Magno Edições, 2000.
- PEREIRA, Luciano. *A fábula em Portugal: contributos para a história e caracterização da fábula literária*. Porto: Profedições, 2007.

Geral

- AA.VV., *Bragança: estratégia municipal de adaptação às alterações climáticas*. Bragança: Fundo Português do Carbono, 2015.
- ALEXANDRE, Pirre. “A África: zonas culturais e grandes tradições orais”, in *Grande atlas das literaturas*. s/l: Página Editora, 2000, pp. 90-95.
- ALVES, António Bárlo, “A estética discursiva nos contos da literatura oral mirandesa” in *Estudos de Literatura Oral (ELO)*, n.º 9/10. Faro: Centro de Estudos Ataíde de Oliveira, 2003/2004, pp. 7-38.
- ARON, Thomas. *Littérature et littéralité: un essai de mise au point*. Paris: Annales Littéraires

- de L'universite de Besancon, Janvier, 1.^a trimestre, 1984.
- BÂ, Amadou Hampâté. "A tradição viva", in *História Geral de África: Metodologia e pré-história de África*. Brasília: Europa-América, vol. 1, 2.^a ed., 2010, pp. 167-212.
- BARTHES, Roland. "Introdução à análise estrutural da narrativa", in *Seleção de Ensaios da Revista Communications: Análise estrutural da narrativa*, n.º 1, trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 4.^a ed., 1971, pp. 19-60.
- _____. "Introduction à l'analyse structural des récits", in *Communications* - n.º 8. Paris: 1966, pp. 1-27.
- BAUSSINGER, Hermann. *Formen der volkspoesie*. Berlim: Edich Schmidt Verlag, 1968, apud PARAFITA, Alexandre. *A comunicação e a literatura popular*. Lisboa: Plátano, 1999.
- BELLEMIN-NOEL, Jean. *Le texto et l'Avant-text. Les brouillons d'un poème de Milosz*. Paris: Larousse, col. «L», 1972, apud VIEIRA, Cristina. *A construção da personagem romanesca: processos definidores*, Lisboa: Colibri, 2008.
- BERNHEIMER, Charles. "O relatório Bernheimer, 1993: Literatura comparada na transição do século", in *Floresta encantada: Novos caminhos da literatura comparada*, trad. Maria Helena Serôdio. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001, pp. 17-26.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*, trad. Manuel Frias Martins. Lisboa: Temas e Debates, 3.^a ed., 2002.
- BOLOGNA, Corrado. "Literatura oral e teatralidade" in *Grande Atlas das Literaturas*. s/l: Página Editora, 2000, pp. 84-85.
- BONVINI, Emílio. "Textos orais e textura oral", in *A tradição oral*, trad. Ana Elisa Ribeiro e Fernanda Mourão Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, s/d, pp. 139-166.
- BREMMOND, Claude. "A lógica dos possíveis narrativos", in *Seleção de Ensaios da Revista Communications: Análise estrutural da narrativa*, n.º 1, trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 4.^a ed., 1971, pp. 110-135.
- _____. "O papel do influenciador", in *Seleção de Ensaios da Revista Communications: Pesquisas de retórica*, n.º 10, trad. Leda Pinto Mafra Iruzun. Rio de Janeiro: Vozes, 1975, p. 41-54.
- BRIK, Osip Maksimovich. "Ritmo e sintaxe" in *Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos*, trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1965, pp. 13-22.
- BRUNEL, Pierre. *Compêndio de literatura comparada*, trad. Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BRUNER, Jerome. *Actos de significado: para uma psicologia cultural*, trad. Vanda Prazeres, rev. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1997.
- CABRAL, António. *Morfologia literária*. Porto: Porto Editora, 1970.
- CANDIDO, António, ROSENFELD, Anatol et alli. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2.^a ed., s/d.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Introdução à literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2004.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 3.^a ed., 1984.

- _____. *Dicionário do folclore brasileiro*. Natal: Brasileira de Ouro, 3.^a ed., 1972.
- CASTAGNINO, Raúl H. *Análise literária: Introdução metodológica a uma estilística integral*, trad. Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, s/d.
- CLAUDON, Francis e HADDAD-WOTLING, Karen. *Elementos de literatura comparada: teoria e métodos da abordagem comparatista*, trad. Luís Serrão. Mem Martins: Inquérito, 1992.
- COURTÉS, Joseph. *Introdução à semiótica narrativa e discursiva*, trad. Norma Backes Tasca. Coimbra: Almedina, 1979.
- CUISENIE, Jean. “Literatura oral e criação literária”, in *Grande Atlas das Literaturas*. S/l: Página Editora, 2000, pp. 108-109.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*, trad. Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.
- CUNHA, António Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexicon, 4.^a ed., 2010.
- DORON Roland, e PAROT, Françoise. *Dicionário de Psicologia*, trad. Maria Emília Marques, Álvaro Góis Santos *et alii*. Lisboa: Climepsi Editores, 2001.
- DOURNES, Jacques. “As tradições orais: oralidade e memória colectiva” in *Grande Atlas das Literaturas*. s/l: Página Editora, 2000, pp. 86-89.
- DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan. *Dicionário das ciências de Linguagem*, trad. António José Massano, *et alii*. Lisboa: Dom Quixote, 8.^a ed. 2007.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*, trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 4.^a ed., 2001.
- EIKHENBAUM, Boris. “A teoria do «Método Formal»”, in *Teoria da Literatura: textos dos Formalistas Russos*, trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, vol. I, 1965, pp. 29-72.
- ELIADE, Mircea. “Littérature orale, Mythologie, folclore, littérature populaire”, in *Historie des littératures*. Paris: Gallimard, vol. I, 1955, pp. 3-24.
- ERVERDOSA, Carlos. *Itinerário da Literatura Angolana*. Luanda: Editorial Culturang, 1971.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole. *Semiótica da narrativa*, trad. Alice Maria Frias. Coimbra: Almedina, 1984.
- FAGES, J. B. *Para entender o estruturalismo*, trad. Miguel Castro Henriques. Lisboa: Moraes Editores, 1969.
- FARIA, Duarte. *Outros sentidos da literatura*. Lisboa: Editorial Vega, Lisboa, 1981.
- FERNANDES, João e ZAVONI, Ntondo. *Angola: Povos e Línguas*. Luanda: Editora Nzila, 2002.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *Últimas aventuras*. Rio de Janeiro: A Noite, 1941.
- FILHO, Domício Proença. *A linguagem literária*. São Paulo: Ática, 8.^a ed., 2007.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspects of the Novel*. London: Edited by Oliver Stallybrass, Penguin Books, 2000.
- FORTINI, F. “Literatura” in *Enciclopédia - Literatura / Texto*. Mem Martins: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989, pp. 176-198.

- FOX-GENOVESEE, Elizabeth. “Entre elitismo e populismo: para onde vai a literatura comparada?”, in *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*, trad. Maria Helena Serôdio. Lisboa: Dom Quixote, 2001, pp. 27-36.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GENETTE, Gérard. “Fronteiras da narrativa” in *Seleção de Ensaios da Revista Communications: Análise estrutural da narrativa*, n.º 1, trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 4.ª ed., 1971, pp. 255-274.
- _____. *Introdução ao arquitexto*, trad. Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.
- _____. *Discurso da narrativa*, trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade, 1972.
- GREIMAS, A. Julien. “Elementos para uma teoria da interpretação da narrativa mítica”, in *Seleção de Ensaios da Revista Communications: Análise estrutural da narrativa*, n.º 1, trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 4.ª ed., 1971, pp. 61-109.
- GUERREIRO, Manuel Viegas. *Para a história da literatura popular portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 2.ª ed., 1983.
- _____. *Guia de recolha de literatura popular*. Lisboa: Trabalho e Cultura, 1976.
- HACQUARD, Georges. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, trad. Maria Helena Trindade Lopes. Lisboa: Edições Asa, 1996.
- HOMEM, Benedito Narciso. *Estudo comparativo da forma verbal do Umbúndu (R10) e Kimbúndu (H20)*, TFCL. Luanda: Faculdade de Letras da Universidade Agostinho Neto, 2011.
- HOUAISS, Antônio *et alli*. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates, tomo III, 2003.
- IRELE, Abiola. “A literatura africana e a questão da língua”, in *A tradição oral*, trad. Ana Elisa Ribeiro, Fernanda Mourão e Sônia Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, s/d, pp. 27-43.
- JOLLES, André. *Las Formas Simples*, trad. Rosemarie Kempf Titze. San Francisco: Editorial Universitaria, 1972.
- JÚDICE, Nuno. “A transmissão do conto”, in *Estudos de Literatura Oral (ELO)*. Algarve: Centro de Estudo Ataíde de Oliveira, n.º 1, 1995, pp. 119-124.
- KAISER, Gerhard R., *Introdução à literatura comparada*, trad. de Teresa Alegre. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.
- KANDJIMBO, Luís, “A disciplinarização da literatura angolana história, cânones, discursos legitimadores e estatuto disciplinar” in *Revista de Estudos Literários: Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Coimbra: coord. Pires Laranjeira, Centro de Literatura Portuguesa, 2015, pp. 49-104.
- KI-ZERBO, Joseph. *História da África Negra*, trad. Américo de Carvalho. Mem Martins: Publicações Europa- América, vol. I, 3.ª ed., 1999.
- KRISTEVA, Julia. *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, col. «Points», 2000, *apud* VIEIRA, Cristina. *A construção da personagem romanesca: processos definidores*,

- Lisboa: Colibri, 2008.
- _____. *O texto do romance. Estudo semiológico de uma estrutura discursiva transformacional*, trad. Manuel Ruas. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.
- LAMA, Estela *et alli*. *Dicionário de metalinguagem da didáctica*. Porto: Porto Editora, 2000.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*, trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980.
- LESKY, Albin. *História da Literatura Grega*, trad. Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 3.^a ed., 1995.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e realidade*, trad. António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978.
- LOPES, Ana Cristina Macário. *Analyse sémiotique de contes traditionnels portugais*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Literatura da Universidade de Coimbra, 1987.
- MACHADO, José Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, vol. II e IV, 7.^a ed., 1995.
- MALAMOUD, Charles. “A voz e o sagrado”, in *Grande Atlas das Literaturas*. s/l: Página Editora, 2000, pp. 78-80.
- MARTINS, J. Cândido. “Fidelino de Figueiredo e o Mito de Pirene: o comparativismo entre as Histórias Literárias Portuguesa e Castelhana”, in *Histórias Literárias Comparadas: Colóquio Internacional Universidade Católica Portuguesa, 11 e 12 de novembro*, org. Teresa Seruya e Maria Lin Moniz. Lisboa: Edições Colibri, 2001, pp. 131-142.
- MARTINS, José Vitorino de Pinas *et alli*. *Dicionário da língua portuguesa contemporânea: Academia das Ciências de Lisboa*. Lisboa: Verbo, vol. II, 2001.
- MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 3.^a ed., 1983.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 12.^a ed., 2013.
- MORAIS, Ana Paiva. “Imagens, enganos e desenganos - A neutralização da fábula nas «fábulas tradicionais»” in *Máscaras, mistérios e segredos*. Lisboa: Instituto de estudos de Literatura Tradicional, Edições Colibri, 2011, pp. 121-130.
- MORENO, Armando. *Biologia do conto*. Coimbra: Almedina, 1987.
- MOURALIS, Bernard. *As contra-Literaturas*, trad. António Filipe Marques e João David Correia. Coimbra: Almedina, 1982.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: USP, 1992.
- NOGUEIRA, Maria da Conceição *et alii*. “Breves traços sobre o património arquitetónico da Covilhã” in *Cultura e identidade regional: (Re)encontros com a tradição e a memória*, CFAECC. Covilhã: 2002, pp. 211-255.
- ORTEGA, Soledad Varela. *Fundamentos de morfologia*. Madrid: Editorial Síntesis, 2.^a ed., 1996.
- PANDOLFO, Maria do Carmo Peixoto. *Zadig: Análise da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.
- PARAFITA, Alexandre e FERNANDES, Isaura N., *Os provérbios e a cultura popular*. Vila Nova de Gaia: Gailviro, 2007.

- PARAFITA, Alexandre. *A comunicação e a literatura popular*. Lisboa: Plátano, 1999.
- _____. *Antropologia da comunicação - ritos, mitos, mitologias*. Lisboa: Âncora Editora, 2012.
- PAZ, Olegário e MONIZ, António. *Dicionário Breve de Termos Literários*. Lisboa: Editorial Presença, 2.ª ed., 2004.
- PEREIRA, Cláudia Sousa. “Literatura tradicional oral: letra ou voz?” in *Anais da UTAD*. Vila Real: Universidade de Trás os Montes e Alto Douro, vol. IV, 1992, pp. 253-257.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da Cultura Clássica: Cultura Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, vol. I, 8.ª ed., 1997.
- PÉREZ, Domingo Blanco. *História da literatura popular Galega*. Galiza: Universidade de Santiago de Compostela, 1994.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo, Cultrix, 11.ª ed., 2006.
- PROPP, Vladimir. “As transformações dos contos fantásticos”, in *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*, trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1965, pp. 109-137.
- _____. *Morfologia do conto*, trad. Jaime Ferreira e Vítor Oliveira. Lisboa: Editorial Vega, 1978.
- QUINO, António. *Duas faces da esperança: Agostinho Neto e António Nobre num estudo comparado*. Luanda: Letras, 2014.
- QUINTILIANO, M. Fabio. *Instituições oratórias*, trad. Jeronymo Soares Barboza. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, tomo I, 1836.
- RAMOS, Santa e NARANJO, Ernan. *Metodologia da Investigação Científica*. Lobito: Escolar Editora, 2014.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 5.ª ed., 2015.
- REIS, Carlos e MILHEIRO, Maria do Rosário. *A construção da narrativa queirosiana. O espólio de Eça de Queirós*. Lisboa: IN-CM, Temas Portugueses, 1989.
- RICOUER, Paul. *Teoria da interpretação*, trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1976.
- ROCHA, Ana. *Termos básicos de literatura, linguística e gramática*. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 1997.
- ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. *A narrativa africana de expressão oral: transcrita em português*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1989.
- SANTERRES-SARKANY, Stéphane. *Teoria da literatura*, trad. Maria do Anjo Figueiredo. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, 1990.
- SANTOS, Boaventura de Sousa *et alli*. *O pulsar da revolução: cronologia da revolução de 25 de Abril (1973-1976)*. Porto: Afrontamento, 1997.
- SARAIVA, Arnaldo, *Literatura Marginalizada*. Porto: Edição de Autor, 1975.
- SARTRE, Jean Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Éditions Gallimard, 1948.
- SCHIPPER, Mineke. “Literatura oral e oralidade escrita” in *A tradição oral* trad. Ana Elisa Ribeiro e Fernanda Mourão Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, s/d, pp. 12-26.

- SCHWEIZER, Hans *et alli*, *O grande atlas das literaturas*. s/l: Página Editora, 2000.
- SEIXO, Maria Alzira. “Romance narrativa e texto” in *Categorias da narrativa*. Montijo: Arcádia, 3.^a ed., 1979, pp. 7-19.
- SHAW, Harry. *Dicionário de termos literários*, trad. Cardigos dos reis. Lisboa: Dom Quixote, 1973.
- SILVA, Gustavo Adolfo P. da. *Estruturas sintáticas do português: uma abordagem gerativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1983.
- SILVA, Vítor Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 8.^a ed., 2011.
- SIMONSEN, Michèle. *O conto popular*, trad. Luís Cláudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- SOARES, Angelina. *Géneros literários*. São Paulo: Ática, 7.^a ed., 2007.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 10.^a ed., 2007.
- STEINER, Georges. *Gramáticas da criação*, trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d’Água, 2002.
- TAMEN, Miguel. *Maneiras da interpretação: os fins do argumento nos estudos literários*, trad. Miguel Tamen. s/l: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1993.
- THINES, Georges e LEMPEREUR, Agnès. *Dicionário geral das Ciências Humanas*, trad. Artur Morão *et alli*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- TITO, Salvador. *Do conto tradicional: (Missosso I de Óscar Ribas) ao conto moderno: (O homem que não tira o palito da boca de João Melo) - Estudo Comparativo*. Luanda: Faculdade de Letras da Universidade Agostinho Neto, 2015.
- TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*, trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1971.
- _____. *Teoria da Literatura*, Textos dos formalistas russos, trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, vol. I, 1965.
- _____. “As categorias da narrativa”, in *Seleção de Ensaios da Revista Communications: Análise estrutural da narrativa*, n.º 1, trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 4.^a ed., 1971, pp. 209-244.
- _____. *Introdução à literatura fantástica*, trad. Maria Ondina Braga. Lisboa: Morais Editores, 1977.
- _____. *Os géneros do discurso*, trad. Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1978.
- _____. *Poética*, trad. António José Massano. Lisboa: Editorial Teorema, 1977.
- TOMACHEVSKI, Boris. “Sobre o verso”, in *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*, trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, vol. I, 1965, pp. 23-39.
- TYNIAHOV, Yuri. “Da evolução literária”, in *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*, trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, vol. II, 1965, pp. 125-142.
- VALENTE, José Francisco. *Paisagem africana (uma tribo angolana no seu fabulário)*. Luanda: Instituto de Investigação Científica de Angola, 1973.
- VANSINA, Jean. «A tradição oral e sua metodologia», in *História Geral de África - Metodologia e pré-história de África*. São Paulo: Ministério da Educação do Brasil, vol. I, 2.^a ed.,

2010, pp. 139-166.

VIEGAS, Ana Margarida Laranjeira. *Contributos da leitura recreativa e da escrita criativa para o processo de ensino-aprendizagem de português língua estrangeira*. Braga: Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho, 2015.

VIEIRA, Cristina da Costa. *A construção da personagem romanesca: processos definidores*. Lisboa: Edições Colibri, 2008.

_____. “Para uma nova tipologia da descrição da personagem narrativa”, in *Revista de Estudos Literários*, Vol. IV, Coord. Carlos Reis e Maria Henriques. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2014, pp. 123-171.

VILLALVA, Alina. *Morfologia do Português*. Lisboa: col. Universidade Aberta, 2009.

Leonardo da Vinci. *Bestiário, fábulas e outros escritos*, trad. Jose Colaço Barreiro. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.

WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da literatura*, trad. José Palla e Carmo. Nova Iorque: Publicações Europa-América, 5.ª ed., 1949.

YLLERA, Alicia Estilística. *Poética e semiótica literária*, trad. Evelina Verdelho. Coimbra: Almedina, 1974.

YVANCOS, José María Pozuelo. *Teoría del lenguaje literário*. Madrid: Catedra, 5.ª ed., 2003.

ZIMA, Pierre. *Manuel de Sociocritique*. Paris-Montréal: L’Harmattan / L’Harmattan Inc, 2000.

ZUMTHOR, Paul. “Literaturas da voz”, in *Grande atlas das literaturas*. s/l: Página Editora, 2000, pp. 70-71.

_____. *Introdução a poesia oral*, trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria L. D. Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

ANEXOS

1. Fábulas da literatura oral de Icolo e Bengo

1.1. “Kabulu, nzamba ni nguvu”

Mu muxitu bhu mbandu ya ngiji benyobu bwakexile kabulu ka xinganekene kulondekesa unjimu we.

Wayi mu muxitu wa disange ni Nzamba wa mutangela kwila:

Eme ngala ni nguzu ya kutena kukukoka. Ó Nzamba anga udita mu kaxexe, kabulu wamuxikinisa mukwila wexile mu zwela kidi.

Ó kabulu phala kudikisa oh kutena kwé ni unjimu wé, wayi bhu mbandu ya ngiji phala kuzwela ni Nguvu yoso yazwela we ni Nzamba.

Kwa biti tuyizwa wayi ni mukolo phala ku kasa ku kinama kya Nzamba, wayi we ni mukolo phala ku kasa ku kinama kya Nguvu.

Kyoso kya tula o kitangana amateka kudisunga. Kyoso kya biti kitangana mu kusunga-sunga bwale woso watena ku koka mukwa.

Kabulu utunda mu kuzwela ni Nzamba ni Nguvu umoxi umoxi. Benyobu ene a kixikana kwila, o kabulu wala mwene ni nguzu yavulu.

Kabulu wa kexi bhu kaxi phala ku tala kwoso kwiya o mukolo.

Fonte: João António Miguel, 76 anos; com.: Catete, Icolo e Bengo, 2014.

Tradução

O coelho, o elefante e o hipopótamo

Numa mata, junto do rio vivia um Coelho que um dia resolveu mostrar que era muito esperto. Foi pela mata e se encontrou com o Elefante com quem conversou:

- Eu tenho muita força e sou capaz de arrastar-te. O Elefante achou graça e o Coelho ficou de lhe provar que estava a falar a verdade.

O Coelho em seguida foi à beira do rio, onde encontrou um Hipopótamo com quem teve a mesma conversa. Então ficou de mostrar ao Hipopótamo que não era mentira o que dizia.

Passaram-se alguns dias, o Coelho apareceu com uma corda muito comprida, foi junto do Elefante amarrou-lhe uma ponta da corda na perna e a outra ponta amarrou na perna do Hipopótamo. Combinou-se um sinal e começou o puxa-puxa, mas ninguém venciu um ao outro.

Então o Coelho foi junto do Elefante e do Hipopótamo, um de cada vez e eles tiveram que reconhecer a força do Coelho que, afinal tinha estado a meio a ver para que lado ia a corda.

1.2. “Mukongo ni imbwa”

Ó mukongo wakexile ni Imbwa imukwatekesa mu ikalakalu yoso.

Kizuwa kimoxi, ó mukongo wayi mutomba ni Imbwa, ó xitu yavudile, mukongo phe waxinganeka, yu wazwela:

He eye wakexile muthu, wanzo ngi kwatekesa ni kwambata ó xitu yoso ayi. Ó Imbwa kyoso kyevu ó ngana yé, wa vutwila:

Ku ngi zwela kyaíba, tunde lelu eye ubita mu kwívwa ó dizwi dya Yama yoso, kana kuzwela muthu he eye uzwela úfwa. Kwata ku mixi kase ulongesa ó xitu yoso, Ngondotena kwambata kubata.

Kwabiti kitangana ó Imbwa yakuka, wafú.

Kizwa kimoxi, ó kowakimi wa mukongo wakexile muzuka jimbombu, ó Yama yakexile kumukondoloka ni kudixana mu dya.

O Hombo yazwela:

Zenu kuku, kwene alubaluka ó kisesekenha. Ó sanji yazwela:

Twende kumukondela, mukonda he mwene utandanganya kubaluka kyavulu. Ó mukongo kyoso kyevu, wa dite ni kasekelu.

Ó kowakimi wa mukongo watemena mukonda dya ima yiyi wabingi kibongolokelu, mwene wambe kuma ó holome wa muxingi.

Anga, ó kibindamenu kya kowakimi ni ngongo yoso, ó mukongo waxikina kuzwela, mukonda welela yi wazwela ó kijinganu.

Kyoso kyazwela wafú.

Fonte: João António Miguel, 76 anos; com.: Catete, Icolo e Bengo, 2014.

Tradução

O caçador e o cão

Um caçador tinha um cão que o ajudava em todas as atividades.

Num dia, o caçador foi caçar com o cão. A carne era muita, o caçador então, pensou e disse:

- Se fosses pessoa, ajudar-me-ias a carregar toda essa carne.

O cão quando ouviu o seu dono, respondeu:

- Não me fales mal: a partir de hoje, tu passas a ouvir a linguagem de todos os animais: não fales a ninguém, se falares morrerás, pegas em paus, amarra-os e coloca toda a carne. Vou conseguir levar em casa.

Passou um tempo, o cão envelheceu e morreu.

Certo dia, a sogra do caçador estava a pilar mbombo e os animais rodearam-na,

chamando-se uns aos outros.

A Cabra disse:

- Vêm aqui, onde cai mais migalhães.

A Galinha disse:

- Vamos cercá-la, porque se ela se atrapalhar vai cair muito.

O caçador assim que ouviu, pôs-se a rir.

A sogra do caçador chateou-se e, por causa disso, pediu uma reunião.

Ela disse que o genro a ofendera.

Então, a exigência da sogra e da comunidade toda fez que o caçador falasse, porquê sorriu e desvendou o segredo. Depois de falar morreu.

1.3. “Kyenze, mbaxi ni yama yamukwa”

Ó Yama yoso yakexi ni dibya dya masa maji, kakexile ni tubya. Kyoso ene amono ó dixi ku mulundu a xinganeka kwiya umoxi, umoxi mu kutakana ó tubya, boso bwakexi ó tubya bene bwakexi ó kyenze.

Kyoso kya bixila bu kididi ó kyenze wakwata, ku akwatesa woma ni kwimba keneki: “woso ubanda o mulundu wa zenzenzó, banda, banduluka utale ó kYama, Nzamba ngamubatula mu luyadi kapaka nga mu minya o kulu-kusu”.

Mu kiki mukonda dya ukusilu wa kyenze, Yama yoso yalenge kuya mu takana ó tubya.

Mbaxi mukonda dya kitutu, wayi ni kuzomba yu wasange kyenze.

Mbaxi wajiba kyenze ni kinama yu wambata tubya ku Yama yamukwa. Kyoso ene akange o masa, Mbaxi amwimina.

Fonte: João António Miguel, 76 anos; com.: Catete, Icolo e Bengo, 2014.

Tradução

O grilo, o cágado e outros animais

Todos os animais tinham lavra de milho, mas não tinham fogo, só o Grilo tinha o fogo. Ao observarem nos arredores, viram fumo em cima de uma montanha onde se encontrava o Grilo. Resolveram então ir até lá um a um.

Quando se aproximavam do local, o Grilo começava a amedrontá-los cantando assim: “Quem tiver o atrevimento de chegar até aqui verá o que é bom, porque eu comi o Elefante apenas em duas metades e a pacaça engoli-a por inteiro”.

Então, perante esta ameaça todos os animais desistiram de chegar até ao local onde se encontrava o fogo. Somente o Cágado foi capaz, protegido com a sua carapaça descobriu que

era um simples Grilo que os ameaçava.

O Cágado matou o Grilo com uma sapatada e levou o fogo aos outros animais. Mas quando assaram o milho, não permitiram ao Cágado comer.

1.4. “Ibhaku ni kyombo”

Ó Ibhaku yakunu díbia dya, ó Kyombo wakexile uzange ngó ima yoso yagene, watutumuna ó mikamba yoso.

Kizuwa kimoxi, ibhaku imoxi ya xinganeka kwya mu sola mikamba ya- sange ó díbia dyozange, kyamono ó ima yoso a banzela kuma Kyombo ngo wazange ó díbia dyetu. Yama yoso a dizwela, a dinduka.

Anga, a xinganeka phala kwya ku mufundisa, asolela ó Ngulu phala kukala mufundixi.

Ngana Ngulu, eye uxikana yoso yabange Kyombo, kyawaba? Ó Ngulu wa banze, wa banze, wa zwela:

Bwale maka! Mukonda ima yoso yabiti yawaba, kybwale kyaxingina ni akwa ituxi.

Ibhaku katambule kyambote kifundisu, anga a bingi dingi mufundixi wakamukwa, kumbandu ya ibhaku asolele (ngana Ngombe), ku bandu ya Yama ya muxitu a solele (ngana Mbwiji).

Kyoso kya evu, ó kiyadi kya fundixi azwela:

Enu mwafikile kuma ó ngana Ngulu anzo belesa phange Kyombo? Kana! Mukonda ó Ngulu kybhaku, ó Kyombo kYama kya muxitu maji ene jiphange.

Fonte: João António Miguel, 76 anos; com.: Catete, Icolo e Bengo, 2014.

Tradução

Os animais domésticos e o javali

Os animais domésticos cultivavam as suas lavras, o Javali só estragava todas as coisas alheias, arrancando todas mandiocas.

Um dia, um dos animais domésticos pensou ir recolher mandiocas: encontrou a lavra destruída. Concluiu-se logo que seria obra do Javali.

Então, achou-se que o caso tinha que ir ao julgamento. Escolheram o Porco como juiz da causa.

Senhor Porco, acha mesmo o que o Javali fez é correto? Perguntaram os animais domésticos.

O Porco pensou, pensou e disse:

— Não há problema nenhum: é normal o que aconteceu, não há ofendidos nem culpados.

Os animais domésticos não receberam bem o veredito. Então, pediram outro julgamento, escolheram do lado dos animais domésticos a Vaca e do lado dos animais selvagens o Lobo. Depois de serem ouvidos, os juízes disseram:

- Vocês acham que o Senhor Porco condenaria o seu parente Javali? Nunca! Porque o Porco é animal doméstico, o Javali é animal selvagem, mas são parentes.

1.5. “Nzamba ni kisondi”

Kizwa kimoxi ó Kisondi wai kwa Nzamba kumwambela kwila:

Eye kutene kubanga ni eme.

Ó Nzamba kyoso kyevu ó kubuma kwa Kisondi, wa mu monó kuma wa lwala.

Kya biti ó izwa, ó Kisondi wa bokona mu mukembo wa Nzamba, yu wakwata kumulumata. Nzamba wa kwata ku divunda ni mukembo ku mixi katé kyafu.

Mu kiki Kisondi wajiba Nzamba, wamutolola.

Fonte: José Francisco, 69 anos; com.: Cassoneca, Icolo e Bengo, 2014.

Tradução

O elefante e a formiga vermelha

A formiga vermelha apostou com o elefante dizendo:

Tu, elefante, não consegues lutar comigo. O elefante achou graça perante a afirmação da formiga vermelha.

Depois de alguns dias, a formiga introduziu-se na tromba do elefante e aplicou-lhe várias picadelas. Perante esta situação, o elefante aflito começou a lutar dando trombadas em todas as árvores sem poder se livrar do incómodo até que morreu. Assim, a formiga vermelha venceu o elefante.

1.6. “Dibengu ni yama yamukwa”

Mu itangana ya izuwa, Dibengu dyakexile ni kífwa kya kujanguta ó kudya kwangene kwa mukwanzo, ó ngana muhatu phe ni kuwila, wabange mubetu.

Kwabiti kitangana ó Dibengu watundu mu kusota ima phala kujanguta dingi, kyoso kyamono ó mubetu wakwata-woma, watandanganya. Anga, wayi muzwela ni sanji:

-Kamba sanji, mu inzo sayi mubetu, za ku, ngikwatekese phala tuzange mubetu, mukonda eye wanda dibalamu.

Sanji watambujila:

Eme ngalami kima ni maka ya! Mukonda eme ngikinga masa kuku kudibata dyame. Dibengu phe ni kutandanganya kwé, wayi muzwela ni Hombo:

Kamba Hombo, za ku, ngikwatekese phala tukatule mubetu wala mu inzo, mukonda eye wé, wanda dibalamu.

Hombo wamutambujila:

Kana, eme ngitenami kwyá, mukonda eme ngiwonene, ki ngidibale mu mubetu wa Dibengu.

Dibengu, wayi muzwela ni Ngombe.

Kamba Ngombe, za ku, ngikwatekese phala tukatule ó mubetu wala mu inzo, mukonda eye wanda dibalamu.

Ó Ngombe wamutambujila:

Eme kingitenami, eme ngidya yangu, ki ngitenami kubixila kwoso kwala ó mubetu.

Dibengu, wa tale phe kuma kikwale Yama kyaxikana ku mu kwatekesa, wayi ku dikungu waxalamu.

Kwa tula kitangana ó mukwanzo, wayi mumona ó mubetu kasangelé ó Dibengu, wa sange Nyoka maji phe ó Nyoka kyafwile.

Ó mukwanzo wa zukama ku mubetu, ó Nyoka yamulumata.

Mukwanzo wayi musukila mu inzo ya kusakela jihaxi, anga kyoso kya kexile sembele wa vutuka kubata.

Maji phe watambula mujitu, anga ajiba ó sanji, kwabiti kitangana kya kizuwa ó mukwanzo kadisakele, ajitu adiweza, kwabingi wé kujiba ó Hombo.

Mukwanzo wakexile kyaiba yu wafu.

Ku tambi ya mukwanzo a jibile ó Ngombe. Dibengu phe wazwela ni kudikola:

Kimókyo, twanzo tena kukifudisa, he akwetu axikanene kuzanga ó mubetu.

Fonte: José Francisco, 69 anos; com.: Cassoneca, Icolo e Bengo, 2014.

Tradução

O rato e outros animais

Era uma vez, um rato que tinha por hábito roer os alimentos da dona da casa.

A senhora, já cansada, fez uma armadilha (ratoeira). Depois de algumas horas, o rato saiu à procura de mais alguma coisa para roer. Quando viu a ratoeira, ficou com medo e muito atropalhado.

Então, foi falar com a dona galinha:

Amiga galinha, dentro de casa há uma armadilha, vem ajudar-me a desfazê-la, porque você vai cair nela.

A galinha respondeu-lhe:

Eu não tenho nada a ver com esse problema, porque eu espero o milho aqui na minha capoeira.

O rato, então, com a sua atrapalhão foi falar com a cabra:

Amiga cabra, vem ajudar-me para tirarmos a armadilha que está dentro de casa, porque você pode cair nela.

A cabra respondeu-lhe:

Não, não posso ir, porque eu sou grande, não caio na armadilha de rato. O rato foi falar com a vaca:

Amiga vaca, vem ajudar-me para tirar a armadilha que está dentro de casa, porque você pode cair nela.

A vaca respondeu-lhe:

Não posso, eu alimento-me de capim, não tenho como chegar aí onde está a armadilha.

O rato, vendo que nenhum dos animais aceitou ajudá-lo, foi no buraco e lá ficou.

Certa altura, a dona de casa foi ver a ratoeira, não encontrou o rato, encontrou a cobra, mas a cobra não estava morta.

A senhora aproximou-se da ratoeira e a cobra picou-a.

A dona de casa foi parar ao hospital. Com tempo a senhora voltou para casa. Mas, precisou receber visitas, então houve necessidade de abater a galinha. Passou alguns dias, a dona da casa não melhorava e as visitas continuaram: houve necessidade de abater também a cabra.

A dona de casa piorou e faleceu. No óbito, abateram a vaca.

O rato, então, exclamou:

Isso, poderíamos evitar se me ajudassem a desfazer a armadilha!

1.7. “Nzamba ni yama yamukwa”

Ó Nzamba wa kexi ka kalakalee. Ó Yama yamukwa yene ngo ikalakala, mwene udyanga ngo.

Kizwa kimoxi watundu. Ó hima wexana akwa phala kuxikama ni kuta kikutu kya kutena kutunda mu ubika wa Nzamba.

Axinganeka kukanda kidikungu, kusota mixi phala ku isonga ni ku itwika mu dikungu ó yamukwa kwizala ku thandu ya dhikungu. Kuthandu ya mixi azalako ó yangu, phala ó Nzamba katene kumona ó dikungu.

Mu kizwa kya kwila ó Nzamba wavutuka kya. Yama yoso yemana bu mbandu ya dikungu. Ó Hima wa labe kuthandu a muxi nga ufunyisa Nzamba. Ó Nzamba anga njinda imukwata, kyoso kya sota kuzukama woso kwala ó Hima ukuzuka mu dikungu mwala ó misongo.

Yama yoso anga a dikula ku ubika wa Nzamba.

Fonte: José Francisco, 69 anos; com.: Cassoneca, Icolo e Bengo, 2014.

Tradução

O elefante e outros animais

O elefante não trabalhava e vivia à custa dos outros animais.

Aquele que não quisesse trabalhar para ele sofria punições. Um dia, o elefante saiu e o macaco reuniu todos os animais para ver como poderiam se livrar da opressão do elefante. Decidiram então pregar-lhe uma partida. Cavaram um buraco grande e dentro deste espetaram paus aguçados; taparam por cima com folhas e capim. Eles ficaram do outro lado da margem contrária por onde viria o elefante. O macaco estava em cima da árvore insultando e fazendo caretas ao elefante, alheio do perigo que o esperava, furioso e sem dar conta da armadilha caiu no buraco.

Todos os animais festejaram por se livrarem da opressão do elefante para sempre.

1.8. “Hoji ni suthe”

Hoji ni Suthe akexile makamba.

Ó Suthe wakexi ni ana atatu; kamoxi amwixana (ubitila dikanga), kayadi amwixana (bukala muthu), katatu amwixana (xinganeka).

Kizuwa kimoxi, ó muhatu wa hoji wavwala ana ayadi maji, phala ó muhatu kudya wamesenene xitu.

Ó hoji wayi kuzwela ni Suthe wixi:

- Kamba dyami Suthe, ngibane mone umoxi phala mukajami kudya. Ó Suthe wa mutale wa mwambela:

Xinganeka, bukala muthu, ubitila dikanga maji, ó hoji kathetuluka. Ó Suthe a jijila ku muzwela:

Dikamba dyami, ndé hanji musota ku mbandu yengi, he kwatene anga uvutuka kwenaku phala kuzwela ni eme.

Kyoso hoji kyabana o dikunda ó mikongo atele tubhya mu muxitu, hoji ya salukile katene kubanga kima waxikama mudila.

Ó Suthe wamonó ó tubhya walenge ni ané atatu phala ku katula ó muhatu wa hoji ni twané.

Kyoso tubhya twabiti, hoji wavutuka phala kwambata ngo imbi, kasangelé ó jindandu maji, ó hoji kuma wejija ó inzo ya Suthe boxe dya mavu watula mwaxaxi ke yu wakexile mudila.

Ó Suthe watundu ni paxi ya kamba dyé, waxana ó moné:

Xinganeka; za ni muhatu wa hoji.

Bukala muthu; za ni mona umoxi wa hoji.

Ubitila dikanga; za ni mona wa kayadi wa hoji.

Hoji ni kusaNguluka kwoso wabingi phala Suthe kumuloloka. Suthe yazwela:

1. Twatokala tudyanga kuxinganeka phala kubanga kima;
2. Twatokala bukala muthu phala kukwotekesa mu ithangana ya maka;
3. Ubitila dikanga phala kakutatele, bwabutu akutatela.

Fonte: José Francisco, 69 anos; com.: Cassoneca, Icolo e Bengo, 2014.

Tradução

O leão e a toupeira

O leão e a toupeira eram amigos.

A toupeira tinha três (3) filhos. O primeiro chamava-se passa distante, o segundo chamava-se Tem que ter pessoa e o terceiro chamava-se pensa ou reflecte.

Certo dia, a mulher do leão teve dois filhotes, mas a mulher tinha que se alimentar de carne.

O leão foi ter com a amiga toupeira e disse:

Amiga toupeira, dê-me um dos teus filhos para a minha mulher comê-lo.

A toupeira olhou para o compadre e disse: reflecte, tem que ter pessoa, passa distante, mas o Leão não entendeu. A Toupeira continuou.

Meu amigo, procura ainda fora. Se não conseguires, então voltas aqui para falares comigo.

Quando o leão deu as costas, os caçadores atearam fogo na floresta. Preocupado, sem saber o que fazer, sentou e pôs-se a chorar.

A toupeira, vendo a situação, correu com os três (3) filhos para poderem tirar a mulher do Leão e os filhos.

Depois da queimada, o leão voltou para recolher os cadáveres e não encontrou a família, mas como o leão sabia que a toupeira vivia por debaixo da terra, chegou perto e pôs-se a chorar.

A toupeira saiu. Vendo a aflição do amigo, chamou pelos filhos:

Reflecte; traga a mulher do leão.

Tem que ter pessoa; traga um dos filhos do leão.

Passa distante; traga o outro filho do leão.

O leão, com toda alegria, pediu para a toupeira lhe perdoar. A toupeira lhe disse:

1. É preciso refletirmos antes de tomarmos uma decisão;
2. Tem que ter pessoa para enfrentarem as dificuldades;
3. Passa longe para não sentirmos, mas se for perto (connosco) sentimos.

1.9. “Ngandu, nyoka, dibengu ni njila”

Mu itangana ya izuwa, ó Nyoka wabange ukamba ni ngandu; ó gandu wabange ukamba ni Dibengu, ó Dibengu wabange ukamba ni njila.

Wabiti kitangana en`oso a dibange makamba mambote. Ó Nyoka wixi:

Kamba ngandu, eye kwaxinganeke kuma ó Dibengu ni Njila ki-kyene dya ngongo dyetu? Ó ngandu wa tambujila:

Eme, kyene ngabanze, maji phe, eye wé ki-kyene dya ngongo dyami. Ó Nyoka wa mubwidisa. - Mukonda?

Ó ngandu wambe:

Ngi bita kitangana kyoso kya mwenyo wami bhu menha, ngi kwata ó iokwike wami bhu menha, eye ubanga woso bhu mavu. ó kiki twadisoko?

Ó Nyoka wa tambujila:

Kana.

Ó ngandu wa bangamane dingi:

Benyobu bene ó katungu, maji, kybwale kima ene akala makamba metu.

Kyeneki phe ó Nyoka wambe:

Eme ngi seya maMbengu mukonda ó kudya kwami, ó Njila wé ki wangiwabelami mukonda ngala ni lwimbi dya tuku ni pupuluka kwé. Eme ngixenena ngó.

Ó ngandu wa mubana mulongi wambote:

Eye, watokala usondoloka.

Kyoso ene akwatele kuzwela, ó Njila ni Dibengu a kexile mu kuyywa, ene kamonene. Ó Njila ni Dibengu, ni kuxixima kwa, abwidisa:

Ngana Nyoka, kituxi kyaí twa kubange? Ó Nyoka wa tambujila:

Ki kima.

Ó Njila ni Dibengu abangamane dingi ku mwibula:

Amba phe, kikuma kyahi wala ni lwimbi yu? Ó Nyoka wazwela ó kidi, kwa Njila ni Dibengu:

Eme ki ngitenami kumona ó pupuluka ni tuku dyé dyawaba; eye wé Dibengu ngitenami ku kumona kubita, kubanga ndunge ni kusaNguluka kwé.

Ó Njila ni Dibengu amwambela:

-Etu, twondo bangamana kubanga ima ya mbote, twondo kala dya kidi ni kuzedíwa. Ó mbutu yetu mbutu yetu, he eye ukala kyaíba ni ima yiyi maka me; tutenetu kubanga kima, mukonda ó yiyi mbutu yetu kya.

Fonte: Francisco Milagre, 82 anos; com.: Catete, Icolo e Bengo, 2014.

Tradução

O crocodilo, a cobra, o rato e o pássaro

Era uma vez, a cobra fez amizade com o crocodilo, o crocodilo fez amizade com o rato e o rato fez amizade com o pássaro.

Com o tempo, tornaram-se todos bons amigos. A cobra disse:

Amigo crocodilo, não achas que o rato e o pássaro não são do nosso mundo? O crocodilo respondeu-lhe:

Penso o mesmo, mas, então, você também não é do meu mundo.

Porquê? Perguntou a cobra. O crocodilo disse-lhe:

Passo a maior parte da minha vida na água, apanho as minhas presas na água e você faz tudo na terra, assim somos iguais?

A cobra, respondeu:

Não.

O crocodilo continuou.

Aí está a diferença. Mas não faz mal eles serem nossos amigos. Então, a cobra disse:

É que eu persigo os ratos, porque faço deles a minha alimentação e não gosto do Pássaro, porque invejo as penas e o seu vôo e eu só rastejo.

O crocodilo aconselhou-lhe:

Tu, tens de mudar.

Enquanto eles conversavam, o pássaro e o rato ouviam, sem que eles se apercebessem.

Tristes os dois, perguntaram:

Senhora cobra, fizemos-te algum mal? A cobra respondeu: nada.

O pássaro e o rato continuaram a interrogá-la: então porque tanta inveja e perseguição? A cobra confessou aos dois: é que eu não suporto ver-te voar com tuas penas bonitas e tu rato não suporto ver-te passar, a fazeres truques com esperteza.

Então, o pássaro e o rato disseram-lhe:

Nós, continuaremos a fazer o melhor, seremos sempre verdadeiros amigos e muito felizes. A nossa forma de ser incomoda-te, mas, isso é teu problema, não podemos fazer nada, porque assim é a nossa natureza.

1.10. “Dikolombolo ni mukenge”

Kizwa kimoxi ó mukenge, wabudisa kwa Dikolombolo:

Kamba dyami kolombolo, kima kyanhi kyala ku mútwe o kwila musongo? oh kwila ikwama kyoso ki úbanga ni mukwenu?

Kilunji kamba mukenge, kiki xituee phala kufwamesa o makolombolo.

Ah, kenyoko? Eme nga kexi mu fika kwila uta phala ku banga.

Ó kolombolo wa mono kusaNguluka. Kiyadi kya akala mu tonoka. Mu usuku kala kyene kya mu kubanga, kolombolo waye kubata dye, Mukengewavutukile we mu kungu dye.

Mukengekyenókoyo ukwata mu kuxinganeka yoso ya mutangela

Kuma “kikoekoe ngo ki ki kwame? Ngexile ngo ni woma”. Wabiti usuku oso kuxinganeka kyoso kya tena kubanga ni kolombolo.

Mu kizwa kya kayadi mu kimenemene kolombolo wiza. Kala kioso kiene kia mu kubanga akala mu tonoka, kitanganokyo Mukengeudileka ku thandu dya Dikolombolo anga ukwata bhu xingu ni nguzu yoso, o kolombolo wa bange phala ku tunda bhu maku dya mukenge, kate o kolombolo wua dikola:

Se ima yanyi wala ku banga mukenge? kutonoka kwanyi wala ku ngi kwama.

Ó MukengekataMbwijile, wamubobola o xingo kate kyafu.

Fonte: Francisco Milagre, 82 anos; com.: Catete, Icolo e Bengo, 2014.

Tradução

O Galo e a raposa

Um dia, a raposa perguntou ao galo:

Amigo galo, isso que tens na cabeça será uma arma? Será que aleija quando lutas com alguém?

Que é isto, amiga raposa? Isso são só carnes para enfeitar e dar vaidade aos galos.

Óh! Afinal? E eu pensava que fosse uma arma, o segredo da tua defesa.

O galo riu-se. Os dois continuaram a brincar. À tardinha, como sempre, o galo foi para sua casa e a raposa para o seu esconderijo.

A raposa ficou a pensar no que tinha acabado de descobrir. “E eu com medo do galo, afinal ele não tem defesa nenhuma”.

Passou a noite toda a pensar num plano. No dia seguinte, apareceu o galo e foram brincar como de costume. De repente, a raposa saltou para cima do galo e agarrou-lhe no pescoço com força. O galo lutou, esforçou-se para libertar-se e gritou:

Que brincadeira é esta? O que estás a fazer, raposa? Estás a fazer-me mal. A raposa não respondeu, mordeu -lhe o pescoço e o matou.

1.11. “Hima ni kabulu”

Kizuwa kimoxi ó hima wate phata ni kabulu nanyi utena kusokana mona muhatu wa soba Hoji.

Ó soba wambe:

- Woso wandala kusokana monami wa muhatu, ukala utumaka imbamba itatu: “moxi: watokala ulenga hama jitanu jakilekwa; yadi: watokala uxala mu hondo ya inzo mwezala

jihamwa; tatu watokala ubita izuwa itatu kanena. Ó monami wa kasule mwene umitalela.

Ó kabulu, wasakamana, wa bingi phala ku twamena, watena phe kulenga hama jitanu jakilekwa maji, katené kuxala itangana ya vulu mu hondo ya nzo yavula jihamwa. Walembwa

Wayi phe ó hima. Walenge hama jitanu jakilekwa, watula.

Wabokona mu hondo ya nzo yezala jihamwa, wakwata kubanga ndunge ni ku zwela:

- Mu muiji wami tubanga kyavulu, tubanga kiki, tubanga kiki.

Mwene wa bandulukile phala ku jiba ó jihamwa suke kyabhiti kitangana kya kutunda mu hondo ya nzo yezala jihamwa. Watena.

Wayi mu muxitu ni mona wa kasule ka soba Hoji. Kwabhiti izwa imoxi, izwa iyadi. Mu kizwa yatatu wandalele kunena, wakwata kubanga ndunge ni kuzwela:

- Kasule, eye womona ó dixi ditunda kuna, ku dikanga kuná?

Mona wa kasule ka soba watambujila:

- Kana, kingamumonami dixi!

Hima phe wambe:

- Tulabetu ku muxi phala tumona kyambote. Eye mbanda mwene bu tandu ya muxi.

Eme ngi kala dingi kudima dya eye.

Kyoso ó mala a mu lumata dingi, hima wa kwata kubanga ndunge wa bandulukile phala kunena, wa zwela:

- Kasuuule, wamumona o diiiiixi ditunda kuna kukuku dikanga?

Mona kasule ka soba watambujila:

- Kana.

Ó hima wa zwela:

- Kuuuuuuna kwa suku ó ngongo?

Mona kasule ka soba Hoji, watambujila:

- Kana, ki ngi monami.

Suke-suke hima wazuba kunena maji, ó mona kasule kamóné kyoso hima kyanena, mukonda mwene wakexile bu tandu dya muxi. Kyoso usuku wabixila, avutuka kubata.

Kyoso abixila, ó kasule phe wakwata kuzwela:

- Papa, kabulu katené kusuka ó ituminu maji, hima wa tena kusuka ó ituminu itatu.

Ó soba Hoji phe wa bana moné wa muhatu phala kusokana ni hima.

Fonte: Francisco Milagre, 82 anos; com.: Catete, Icolo e Bengo, 2014.

Tradução

O Macaco e o coelho

Era uma vez, o macaco e o coelho fizeram um desafio de quem conseguiria casar-se com a filha do rei leão.

O rei disse:

Quem quer casar-se com a minha filha tem de cumprir com três obrigações: “primeiro tem que correr 500 m; segundo tem que ficar numa sala com muitos mosquitos; terceiro tem de ficar três dias sem defecar. O meu filho cassule vai controlar tudo”.

O coelho apressado pediu para ser o primeiro. Conseguiu então correr os 500 m mas não conseguiu ficar por muito tempo na sala cheia de mosquitos. Desistiu.

Foi então o macaco. Correu os 500 m e chegou.

Entrou na sala cheia de mosquitos e começou a fazer truques e falava:

Na minha família, lutamos muito! Lutamos assim, lutamos assim.

Ele aproveitava e matava os mosquitos até quando passou o tempo para sair da sala cheia de mosquitos. Conseguiu.

Foi na mata com o cassule do soba Leão. Passou o primeiro dia, o segundo dia. No terceiro dia, sentiu necessidade de defecar, começou a fazer truques e falava:

Cassule, tu estás a ver o fumo que está a sair alí longe? O cassule do soba leão respondia:

Não, não estou a ver. O macaco então disse:

Vamos subir a árvore para vermos melhor. Você sobe mesmo mais para cima da árvore.

Eu fico mais em baixo de ti.

Quando a barriga lhe doeu de novo, o macaco começou com os truques e aproveitando para defecar, dizia:

Cas-suuuule, estás a ver o fuuuuuumo que está a sair aliiiiii longe? O filho cassule do soba Leão respondia:

Não.

O macaco falava:

Aliiiiiiiiiiii onde terminou o mundo.

O filho cassule do soba leão respondia:

Não, não estou a ver.

Até que o macaco terminou de defecar, mas o filho cassule do soba leão não viu quando o macaco defecou, porque ele estava mais para cima da árvore. Quando anoiteceu, voltaram para casa.

Assim que chegaram à casa, o cassule começou a contar:

Papa, o coelho não conseguiu terminar com as obrigações, mas o macaco conseguiu terminar as três obrigações.

O soba leão deu a sua filha para se casar com o macaco.

1.12. “Dibulu ni mbaxi”

Kizwa kimoxi ó dibulu ni mbaxi a kexi ni phata mu dya. Nanyi utwamena kubixila mu dikanga.

Dibulu wixi:

Eye wenda okabotwa, utena kulenga ni eme? Ó mbaxi watambujila:

Eme ngitena.

Ó Dibulu wambe:

- Eye twamena kya. Eme ngidya hanji, phala ngizeke, kyene ngó ngikukayela ni kulenga.

Mbaxi wamateka kwenda anga watwama kubixila.

Dibulu kyoso kyabalumuka ku kilu, walenge, walenge maji katene dingi ku kwata ó mbaxi, yu wabele.

Yu waxala ngo mukwijiya kuma kitutena kuta kaxexe kwa nguma, mukonda woso udizangeleka amubutisa.

Fonte: Francisco Milagre, 82 anos; com.: Catete, Icolo e Bengo, 2014.

Tradução

A lebre e o cágado

A lebre e o cágado fizeram uma aposta de corrida de 2 km de distância. Então, a lebre disse:

- Óh cágado! Você bem lento pode concorrer comigo?

- Sim, eu posso concorrer consigo. Respondeu o cágado.

- Então podes começar já a andar, porque eu ainda estou a comer. Vou dormir. Depois vou começar a correr.

Lá o cágado foi andando lentamente até chegar à meta, cortou a fita e ganhou.

A lebre, toda convencida, quando acordou pôs-se a correr e não encontrava o cágado pelo caminho. Depois de tanto correr, já próximo da meta, constatou que o cágado já lá estava.

Então a lebre rendeu-se ao cágado. Cumprimentou e reconheceu que nunca se deve subestimar o adversário.

2. Fábulas de tradição oral de Bragança

2.1. “A esperteza do esquilo”

Certo dia, um cão e um esquilo tornaram-se amigos e passaram a andar sempre juntos. E davam grandes passeios. Num desses passeios, fez-se-lhes noite no bosque e tiveram de arranjar onde dormir. Encontraram então um velho carvalho, onde o cão logo achou uma toca para se meter, preferindo o esquilo subir à árvore e acomodar-se num galho.

Ao amanhecer, passou por ali uma raposa à procura de algo para mata-bichar, e ao ver o esquilo muito sossegadinho no alto do galho disse-lhe:

- Olá, meu lindo esquilinho! Vem até aqui que te quero abraçar!

- Abraçar-me?! E porque não?! Mas primeiro tens de pedir licença ao meu pai que está aí nessa toca!

A raposa ficou toda satisfeita, pois pensou que iria ter dois esquilos como mata-bicho. Vai daí, meteu o focinho na toca, e foi o bastante para que o cão acordasse, ferrando-lhe logo os dentes. À raposa, só lhe restou fugir a sete pés.

E do alto do galho, dizia-lhe o esquilo:

- Então já me não queres abraçar?

E ela respondia:

- Agora não, que não tenho vagar!

Fonte: Maria Goreti Lages Trigo, 33 anos; rec.: Mogo de Malta, C. Ansiães, 2004.

2.2. “O lobo e a raposa gaiteira”

Andava uma vez uma raposa cheia de fome, procurando o que comer, quando viu uma poça o que julgou ser um queijo. Era a lua reflectida na água, mas ela pensava que era um queijo e, como a fraqueza era muita, não se achava com forças para ir lá buscá-lo. Chamou então pelo compadre lobo, dizendo-lhe:

- Ó compadre lobo, alguém deixou cair um queijo naquela poça, vamos tirá-lo e comê-lo? - É para já! - respondeu o lobo, que também estava com uma certa fraqueza. - E que quer que faça?

- Como é mais encorpado que eu, veja se, bebendo a água, consegue chegar até ele.

O lobo, pensando que assim seria o primeiro a ferrar os dentes no queijo, nem hesitou. Pôs-se a beber, a beber, a beber, e nunca mais lhe chegava. A alturas tantas, diz ele para a raposa:

- Se a comadre me pusesse uma rolha no cu, eu ainda bebia mais uma quanta água e havia de lhe chegar...!

A raposa foi logo arrancar uma grande cenoura da horta e espetou-lha. E o lobo lá continuou a beber, convencido de que chegaria ao queijo. Até que bebeu a água toda, e do queijo... nada.

Seguiram então à procura de outra coisa que lhes matasse a fome. Até que avistaram uma eira, e, lá perto, estavam uns malhadores na sua refeição. A raposa, ao ver lá uma grande panela de papas, ficou logo de água na boca. E então que faz? Tirou a cenoura do cu ao lobo, fazendo com que a água corresse em enxurrada pelo cereal. E ao mesmo tempo dizia:

- Eh malhadores, acudi à eira,
que lá se vai o pão e a jeira!

Os malhadores largaram as papas e foram acudir o cereal. A raposa aproveitou e foi logo sobre elas. Meteu a cabeça na panela e comeu o mais que pôde. Saiu, por isso, dali bem farta e com a cabeça toda salpicada das papas.

Neste, entretanto, os malhadores, ao descobrirem que tinha sido o lobo o causador da enxurrada, foram sobre ele e deram-lhe tantas com os malhos que o pobre só a muito custo conseguiu fugir, ainda que com o corpo todo moído. Quando encontrou a raposa, diz-lhe:

- Ai, comadre raposa, olhe como me deixaram, todo moído de pancada! E com a fome que levo, mal me tenho em pé.

E ela:

- E eu compadre lobo? Não me vê? Olhe bem para mim! - e mostrava a cabeça toda besuntada de papas. - Aqueles malvados até me deixaram os miolos de fora.

- Bem vejo, bem vejo, comadre! Como de facto, não está muito melhor que eu!

- Se o compadre me levasse à carracha, era uma esmola que me fazia! - ainda lhe pediu a espertalhona.

E o tolo do lobo aceitou. Carregou-a às costas. E enquanto seguiam, dizia a raposa:

- Ai, raposinha gaiteira, raposinha gaiteira,

Vais farta e ainda vais de cavaleira!

- O que diz, comadre raposa? - pergunta o lobo.

- Não digo nada, compadre! Sou eu que já não digo coisa com coisa! Pobre de mim. E o coitado lá a levou até casa.

Fonte: Ilda Areis, 61 anos; rec.: lavandeira, C. Ansiães, 2002.

2.3. “Fica-te, janjuno”

O lobo e a raposa juntaram-se para irem passear. Chegaram ao pé de um poço e, vendo a lua no fundo, diziam que era um queijo. Disseram um pró outro:

- Oh! Aquilo é um queijo!

E depois a raposa disse:

- Temos que ir a fazer uma rolha, vamos pra aí arranjar uma cortiça, e ponho-ta no rabo a ver se bebas a água toda pra eu tirar o queijo.

Assim fizeram. O lobo bebeu a água toda, mas o queijo não apareceu. Andava então um rebanho de homens a malhar numa eira e eles foram para cima de uma fraga e disse assim a raposa:

- Fugide homens da malhada,

Que lá vai a trevoada!

Tirou a rolha ao lobo e ficou tudo inundado de água. Tiveram de fugir. E depois o lobo diz:

- Já que és tão esperta, vamos subir às bodas do céu.

Prenderam então uma corda numa árvore e ele estava por baixo a puxar e ela por cima a subir. Nisto, diz ele:

- Fica-te janjuno, que eu quero cuspinhar às unhas!

E ao tempo que deixou a corda... bumba! ela veio abaixo. E vinha então no ar, e vinha assim:

- Ai s’eu desta escapar e num me pelar,
às bodas do céu num quero tornar!

Fonte: Florentina Augusta Gonçalves, 76 anos, de Paradela, Carrazeda de Ansiães (Lar da Santa Casa da Misericórdia de Carrazeda de Ansiães, 2004)

2.4. “O gato e o galo”

Nesta altura do ano, no Verão, em que a gente andava a fazer as malhas dos cereais, as noites eram pequenas. Então o galo andava contente porque andava sempre em volta da eira onde havia grão, e ia pra lá comer, e, portanto, gostava daquele tempo. Gostava mais do que das noites do Inverno.

Mas o gato não. Esse passava pior. E dizia ele:

- Onde é que andarás a minha ama? Onde é que andarás a minha ama?

E o galo, todo contente e farto, dizia:

- Anda eira!

Só que depois vinha o Inverno, as noites compridas, o galo agora passava mal, e então dizia:

- Quer seja quer não! Quer seja quer não!

Bem ele se importava que fosse de dia ou num fosse...!

Fonte: Álvaro Júlio Pinto, 86 anos, rec. Benlhevai, 2010.

2.5. “O lobo e o gavião”

Era um lobo e um gavião. O gavião andava lá no alto e o lobo cá por baixo à procura dumhas ovelhas que ele sabia que andariam ali perto. Eram vinte e cinco ovelhas, o pastor e dois cães. Então perguntou assim à ave que estava lá em cima:

- Ó piu piu que vais sobre o rio,

Que tens pena sobre pena

E pena sobre outra pena,

Tu num vistes prá'qui passar

Vinte e cinco marmanjolas,

Que também ia um carrapato

E dois pantolas?

- lam, iam, a atravessar o rio! - responde o gavião.

E o lobo lá foi então nessa direcção.

Fonte: Álvaro Júlio Pinto, 86 anos, rec. Benlhevai, 2010.

2.6. “O lobo e a partilha do lameiro”

Havia dois carneiros que eram irmãos e andavam num lameiro que era deles. E disseram:

- Agora vamos a parti-lo. Metade é para um e metade pró outro.

E quando andavam a partir o lameiro, aí aparece o lobo. E dizem eles:

- Olha, já nos vai a comer! Como é que nos havemos de ver livres dele?

Puseram-se a pensar e disseram:

- Olha, vamos a ver se o matemos! Vamos lhe pedir uma ajuda, e que nos coma só depois, pra ficarem já as partilhas feitas prós nossos filhos. Ele põe-se aqui ao meio a fazer de marco, e nós, quando estiver distraído... tu vens dali e eu vou daqui, e demos-lhe assim uma turra contra ele e matemo-lo.

E assim, consante vieram, trrróooo...!, arrebutaram-no e ficaram contentes.

Fonte: Álvaro Júlio Pinto, 86 anos, rec. Benlhevai, 2010.

2.7. “O lobo e a cabaça”

Uma neta namorava fora. Depois, ia-se a casar e disse-me assim:

– Ó vó, olha que eu quero que vás ao meu casamento!

E eu disse-lhe:

– Eu estou velha, já num posso!

– Ó vó, então agora não vais ao meu casamento?!

Bem, lá fui ao casamento. Ao outro dia lá fui. E ia por um caminho e nisto apareceu-me um lobo e eu vi nele mesmo que me queria comer. Eles são muito lambões pela carne... já estava a aguçar-se todo. E eu disse-lhe assim:

– Ó senhor Lobo, num me comas que eu estou muito magrinha. Eu vou ao casamento de uma netinha e depois à vinda comes-me, que já estou mais gordinha!

Ele ainda lhe custou a..., mas depois lá me deixou passar. Depois cheguei lá, e eu ia triste e ela disse-me assim:

– Ó vó, hoje é o dia do meu casamento e vens triste! O que é que te aconteceu?

E eu disse:

– Num me aconteceu nada!

– Não, mas aconteceu!

Depois eu disse:

– Sabes o que me aconteceu? No meio do caminho encontrei um lobo mau. Queria-me comer! E agora tenho medo que à ida p’ra lá me coma, que eu lhe disse que me num comesse, que estava muito magrinha, que me deixasse passar, que ao outro dia que vinha mais gorda do teu casamento. E agora tenho medo.

E ela disse assim:

– Olha que num te vai comer, ó vó! Num te vai comer!

Depois ela perguntou a todos os convidados se tinham uma cabaça. Então eles diziam-lhe que não. Depois lá houve um que disse:

– Eu tenho lá uma muito grande!

E foi-a buscar. Nisto terminou a cerimónia e eu, claro, tive que regressar a casa. Cortaram então um bocado do cimo da cabaça e meteram-me lá dentro. Depois botaram-me a rebolar pela estrada fora. E eu fui rebolando, rebolando, rebolando... até que cheguei a uma certa altura e diz assim uma voz:

– Ó cabacinha, não viste por ali uma velha, muito velha, muito velhinha!

E eu respondi assim [com voz grossa]:

– Não vi velha, nem velhinha, nem velhão!

Corre, corre cabacinha, corre, corre cabação!

Porque se eu falasse assim, mais fininho, com certeza que me conhecia. Depois... terminou assim. O lobo lá ficou e eu fui p'ra casa. Dei um murro à cabaça, a rolha saiu e eu entrei em casa. O lobo ainda lá está hoje à espera de mim.

Fonte: inf. Isabel Maria Moutinho, 79 anos, de Codessais, Carrazeda de Ansiães [rec. No Lar da Santa Casa da Misericórdia de Carrazeda de Ansiães], 2004.

2.8. “As orelhas do burro”

Na aldeia de Pinhal Novo, Carrazeda de Ansiães, conta-se as crianças que, quando Deus criou o mundo, deu também um nome a todos os animais. E disse-lhes para fixarem os respetivos nomes, pois se esquecessem seriam castigados.

Um dia, depois de algum tempo passado, Deus veio verificar se todos os animais se lembravam dos nomes. E todos eles se lembravam, menos um: o burro. Então Deus, como castigo, puxou-lhe muito as orelhas e disse:

– Seu grande burro! Hás-de ficar burro para sempre!

E ficou. E diz-se também que foi por Deus lhe ter puxado tanto as orelhas, que elas ficaram compridas como estão³¹².

Fonte: inf. Maria de Fátima Teixeira Colmeais, 47 anos; rec.: de Codessais, Carrazeda de Ansiães, 1999.

³¹² Não era por acaso que antigamente havia o hábito de os professores darem fortes puxões de orelhas aos alunos mais cábulas e mais atrasados, que, aliás, gozavam de nomenclatura sugestiva na gíria da hierarquia sapiencial: eram os burros.

2.9. “A raposa e a uva”

Estava uma raposa a olhar para uma uva numa ramada a ver se caía. Estava a olhar para ela e dizia assim:

– Estás a querer cair!

Passou ali uma ror de tempo a ver se ela caía, mas não caía. Por fim, em vez de cair a uva, o que caiu foi uma folha velha pró chão, mas o vento levou-a. E diz logo ela:

– Olha, ali vai a uva!

Pôs-se então a fugir, a fugir, atrás dela. E depois, quando o vento parou, a folha chegou-se-lhe frente do nariz e diz ela por fim ao ver que não era a uva:

– Óh! Também prá vontade que t’eu tinha!

Fonte: inf. Álvaro Júlio Pinto, 86 anos; rec.: Benlhevai, 2010.

2.10. “A penitência do lobo”

Um lobo uma vez foi-se a confessar ao senhor padre. E quando foi para lhe dar a penitência, diz o padre:

– Olha, tu agora, daqui em diante, só vais a comer um arrate³¹³ e meio de carne.

– Pronto, eu lá vou a cumprir essa penitência!

Lá saiu, e ao chegar ali adiante a um lameiro, onde é que andava uma jumenta e uma filha, uma burriquinha, diz logo ele:

– Olha que conta certinha!

Um arrate da burra

E meio da burriquinha!

E comeu as duas.

Fonte: inf. Álvaro Júlio Pinto, 86 anos; rec.: Benlhevai, 2010.

³¹³ Designação popular correspondente a arrátel, que é uma medida de peso muito antiga que equivaleria hoje a cerca de meio quilo.

2.11. “A raposa e a saca merenda”

Como a gente sabe, a raposa é gulosa e gosta de comer bem. E então, uma vez, ao ver um burro que ia por um caminho, reparou naquela bolsa que ele levava ao dependurão e logo pensou que era a saca da merenda.

Comparou a bolsas do animal com as sacas onde dantes a gente levava de comer pró campo. Íamos sempre com uma saca de retalho de pano, onde levávamos o pão e o conduto, e, por lá, ao meio-dia a gente abria e comia dali.

Ora ela pensava que aquilo também era uma saquinha de merenda que o jumento ali levava. Então seguiu-o muito tempo... e, como aquilo ia a abanar, ela pensava:

– Olha! A saca vai cair...! Se num for mais aqui, é mais além...! Então vou seguir-te e assim que cair a saca, fico eu com a merenda!

E lá foi ela atrás do burro. Mas aquilo que nunca mais caía...! Andou, andou, andou... até que se aborreceu. E como teve de abandonar, diz então lá pra ela:

– Olha! Até podia ser que a merenda fosse boa, mas a saca estava tão suja...! Portanto, num me importo.

E voltou para trás.

Fonte: inf. Álvaro Júlio Pinto, 86 anos; rec.: Benlhevai, 2010. 126

2.12. “A raposa em viagem para o porto”

Uma vez a raposa foi a bober água ó rio. E então à beira do rio havia uma azenha, que tinha uma roda de madeira, que rodava com a força da água e moía o trigo. Ora a raposa, ao bober a água, descuidou-se e foi indo pela corrente, até que passou debaixo da tal roda. Só que a roda tinha um prego bastante saído e prendeu-se-lhe a um beiço, e então quantas voltas aquilo dava, tantas vezes ela passava na água. E ao passar, dizia ela:

– Olha! Bobemos e vamos!

Depois, voltava a passar e...

– Bobemos e vamos!

Até que lá arranjou a tirar-se do prego, mas a corrente da água nunca mais a abandonou. Levou-a, levou-a por aí fora, até Douro, e lá foi depois pelo Douro abaixo. Até que disse assim:

– Olha! Eu j’á que tempos andava pra ir ó Porto! E que mais me dá a mim ir por terra ou por água?

Fonte: inf. Álvaro Júlio Pinto, 86 anos; rec.: Benlhevai, 2010.