

ANTÓNIO BÁRBOLO ALVES

ORCID: 0000-0002-2290-6298

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Correo: abarbolo@gmail.com

Verba volant, scripta manent*: as palavras e as vozes da literatura oral da Terra de Miranda

Palavras chave: literatura oral — análise do discurso — contos tradicionais.

Introdução

Numa civilização de oralidade, como é a Terra de Miranda, a palavra é um dos elos fundamentais na transmissão de conhecimentos. O velho adágio latino —algumas vezes mal compreendido e reduzido à expressão “palavras leva-as o vento”, com o significado de o que se diz e não é escrito se esquece facilmente— segundo o qual as palavras voam e a escrita permanece, ganhou aqui raízes profundas, cristalizadas numa cultura rica e polifacetada, onde a música, os contos, o teatro popular, os “ditos dezideiros”, para além de outras formas e expressões de saber constituem elementos estruturantes da chamada cultura mirandesa.

Contudo, não se dirá nada de muito novo se se afirmar que as cantigas, os contos, os adágios e todas as outras manifestações, transmitidas oralmente, pertencem à literatura e à cultura universal e não são exclusivamente mirandesas. Mas quererá isto dizer que não podemos falar em literatura popular ou em cultura mirandesa?

Naturalmente que não. As narrativas, as cantigas, as próprias melodias, sendo policulturais e, neste sentido, portadoras de valores universais e sendo

* Projeto de investigação financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), no âmbito do Centro de Estudos em Letras (CEL), com a referência nº UID / LIN / 00707/2016.

um “sistema metabolizante”¹, baseado no contacto existencial e dialéctico entre indivíduos e sociedades, adaptaram-se à realidade local, aclimataram-se ao ambiente natural da região, reflectindo as características sociais das aldeias da Terra de Miranda e enraizando-se no húmus local que as acolheu e as considera como suas.

1. Inquirições sobre o mito do *Mirandum*

Começemos esta nossa incursão por um dos temas e por um dos textos fundacionais da região mirandesa: o *Mirandum*.

Se perguntarmos, em Portugal, e também a alguns mirandeses, o que mais identifica a Terra de Miranda, é quase certo que obteremos como resposta a referência a dois traços fundamentais: o mirandês (a língua mirandesa) e os Pauliteiros de Miranda.

A língua, sendo a única diferente do português, reconhecida e falada em território nacional, constitui, naturalmente, um elemento diferenciador, embora, em rigor, a esmagadora maioria dos portugueses mal tenha ouvido falar dela, dificilmente saiba dizer onde é falada e muito menos indicar algumas das suas características.

Com os chamados “Pauliteiros de Miranda” a questão é um pouco diferente. Creio que muitos dirão que são oriundos da região mirandesa, ainda que poucos saibam dizer algo mais sobre a sua origem ou sobre a sua área geográfica.

Mas há outro elemento identificador que, de alguma forma, é denominador comum a muitas das respostas que se podem ouvir: *a terra do Mirandum*. Às vezes, a designação “*Mirandum*” é utilizada como sinónimo de “mirandês” ou “língua mirandesa”; outras, como referência a um herói mítico que ficou conhecido por esse mesmo nome, o *Mirandum*.

A verdade é que a história desta região não tem grandes feitos nem grandes heróis que tenham merecido ser guardados na memória colectiva. Com excepção de um episódio e de um herói: a *Guerra do Mirandum* e a figura com esse mesmo nome. Esta “Guerra” resultou das invasões que, na sequência da *Guerra dos Sete Anos*, as tropas espanholas fizeram ao território português. Ora, a invasão de Trás-os-Montes foi uma catástrofe para a cidade de Miranda e para toda a Terra de Miranda. Na explosão do armazém de pólvora, ocorrida em 8 de Maio de 1762, resultou a destruição do castelo e nela terão morrido umas 400 pessoas, o que representa cerca de 40% da população da cidade.

¹ Morin propõe a cultura como um sistema que põe em comunicação dialéctica uma experiência existencial e um saber constituído. Ou seja, “um sistema metabolizante que garanta os intercâmbios (variáveis e diferenciados segundo as culturas) entre indivíduos e sociedade”. E. Morin, *Cultura de massas no século XX*, Rio de Janeiro, Editora Forense, vol. I, 1997, p. 79.

O cônego Bento de Moraes Freyre, pároco de Miranda, que faz a lista dos mortos, diz que ele próprio viu sepultar mais de cem pessoas².

A guerra, como todas, à sua maneira, resultou na ruína daquela que era a maior praça-forte da região, numa destruição que não se limitou a passar a “certidão de óbito” à cidade, mas atingindo toda a Terra de Miranda³. Ferreira Deusdado, um ilustre trasmontano originário da região de Bragança, falando desta invasão e da conseqüente destruição da praça mirandesa, diz o seguinte: “Esta guerra é conhecida entre os nossos camponeses daquelas terras pelo nome de *guerra do Mirandum*, e Domingos Ferreira conhecido pelo nome de capitão da *guerra do Mirandum*”⁴.

Mas esta informação mistura já as informações históricas com a fantasia da memória, trazendo, no entanto, duas informações fundamentais: a primeira, ao atribuir aos camponeses a origem do nome e, conseqüentemente, do mito da *Guerra do Mirandum*; a segunda, ao personalizar no capitão Domingos Ferreira, natural de Rio Frio, no distrito de Bragança, os feitos heróicos de resistência aos invasores.

A passagem ou transformação do facto histórico para a memória colectiva terá ganho um impulso fundamental quando um grupo de cegos apareceu cantando uma canção que intitulavam do *Mirandum*⁵.

Ora, como se sabe, esta melodia não é mais do que a adaptação da canção francesa, do século XVII, conhecida por *Chanson de Malbournough*. Este pranto burlesco sobre a morte de John Churchill, 1º duque de Marlborough (1650–1722) foi escrito a partir de um falso rumor dessa circunstância após a Batalha de Malplaquet, ocorrida no dia 11 de Setembro de 1709. Conta como a mulher de Marlborough, aguardando o seu retorno da batalha, chora com a notícia

² A.M. Mourinho, *Guerra dos Sete Anos ou Guerra do Mirandum*, Miranda do Douro, Câmara Municipal de Miranda do Douro, 1994, p. 17. Outro testemunho do impacto desta explosão na Terra de Miranda, inédito até hoje, é-nos dado pelo general Charles-François Dumouriez, que, poucos anos depois desta ocorrência, editou em Lausanne um livro de carácter militar sobre Portugal. Segundo o autor, que participou na Guerra dos Sete Anos, Miranda era uma cidade episcopal com cerca de 24000 habitantes (incluindo as doze aldeias). Tinha uma fortificação “à antiga”, que os Espanhóis cercaram em 1762. O paiol de pólvora explodiu, por acidente, destruindo o castelo e uma parte da muralha, matando 600 homens quer da guarnição quer dos seus habitantes e deixando esta praça despovoada. Ver Ch.-F. Dumouriez, *Etat présent du royaume du Portugal, en l’année 1766*, Hambourg, P. Châteauneuf, 1797. A primeira edição, saída em Lausanne e editada por F. Grasset, é de 1775.

³ O general Charles-François Dumouriez, ao contrário dos historiadores regionais, acentua sobretudo o carácter desastroso desta invasão, motivada pelo isolamento e inacessibilidade da região: “La province de Tra-los-Montes n’est d’aucune importante dans une guerre entre l’Espagne et le Portugal; il est même dangereux pour les Espagnols de vouloir pénétrer par cette province; et c’est ce qu’ils ont éprouvé avec beaucoup de pertes en 1762, quand ils se sont avancés au nombre de plus de 40000 hommes sur la partie de Chavés, Bragança et Miranda, sans magasins ni provisions d’aucune espèce; ils ont perdu un quart de leur armée morts de maladies, de faim et de misère; sans avoir aucun but et sans tirer aucune utilité de leur expédition”; Ch.-F. Dumouriez, *op. cit.*, p. 11.

⁴ M.A. Ferreira Deusdado, *Escorços Transmontanos*, Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand, 1912, p. 149.

⁵ Ver abaixo, nota 8.

da morte do marido. E a melodia é provavelmente anterior à letra da música, sendo utilizada por outras duas músicas como “For It’s A Jolly Good Fellow”, tratando-se, segundo Chateaubriand, de uma cantiga árabe importada durante as cruzadas⁶.

No final do século XIX, Ferreira Deusdado publicou uma extensa versão, composta por 36 versos e 9 estrofes, que diz ser pela primeira vez editada em Portugal⁷. O autor não indica a fonte onde a recolheu, mas trata-se seguramente de uma fonte oral, talvez os cegos que, nessa altura, andavam de aldeia em aldeia, de porta em porta, cantando rimances e cantigas. Seja como for, o certo é que ela é agora bem conhecida em toda a Terra de Miranda, servindo também de letra para o *lhaço* (laço)⁸ dos pauliteiros, chamado precisamente *Mirandum*.

Ora, este *lhaço* é também um dos mais repetidos nos dois lados da fronteira⁹, e muito embora muitos deles tenham letra em castelhano, este foi adoptado pelos mirandeses como uma referência histórica ao seu herói, o *Mirandum*. Talvez, por isso, a letra tenha sido progressivamente transformada para mirandês que, neste caso, tem uma função literária e não apenas mnemotécnica, como acontece com os restantes textos da dança dos pauliteiros¹⁰.

É provável que a miragem da verdade histórica esteja para sempre escondida. Não sabemos se a invasão espanhola provocou uma destruição maciça, pilhagens e violações. Não sabemos se o capitão Domingos Ferreira foi, de facto, o intrépido herói que ousou fazer frente às hostes inimigas. O que nos resta é a emergência de um herói que é a encarnação do carácter mirandês na sua construção mítica e na sua identidade. O passado é (re)construído segundo opções que implicam rejeições e esquecimentos, mesmo que isso vá contra a história ou a force a adaptar-se. Esse herói é o *Mirandum*, figura que emerge dessa destruição para legitimar a composição de um passado mítico, a heroidade, a bravura e a diferença mirandesas.

⁶ Nestes sítios web podem-se ver e ouvir algumas das versões francesas e espanholas que nos dão conta da origem desta cantiga: <<https://www.youtube.com/watch?v=YqRpPMOaMIA>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=yjR7mMDzWLA>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=1rKZCFWpae4>>, 29 de abril de 2018.

⁷ Segundo informa José Leite de Vasconcelos, este artigo foi publicado pela primeira vez no *Diário de Notícias*, nº 11650, de 19 de Maio de 1898, e depois na *Revista de Educação e Ensino*, XIII, pp. 313–317. Ver *Estudos*, vol. I, p. 44, nota 2.

⁸ Nome dado a cada uma das danças dos pauliteiros.

⁹ Ver J.M. González Mattellán, “Os Laços na Dança de Paus – Uma Literatura Popular que une a Terra de Miranda e a Província de Zamora”, en: *Actas das Ias Jornadas de Língua e Cultura Mirandesas*, Miranda do Douro, 1987, p. 51.

¹⁰ Neste sítio web podemos ver uma versão desta dança, pelo Grupo de Pauliteiros de Malhadas, em que o apresentador afirma que o *Mirandum*, “é um pouco o D. Sebastião das Terras de Miranda, foi para a guerra e nunca mais voltou”: <<https://www.youtube.com/watch?v=BWOs-K3ZL5A>>, 11 de Abril de 2018. E aqui podemos apreciar mesmo tema dançado por um grupo de “danza de palos” da região vizinha de Zamora: <<https://www.youtube.com/watch?v=6YFuoZ516LA>>, 11 de Abril de 2018.

As circunstâncias históricas fizeram com que este mito-herói se revelasse, tal como Nuno Álvares Pereira, na luta contra os castelhanos. E a sua identidade não resulta de uma particularidade ou de uma forma específica dos mirandeses, em oposição aos portugueses ou espanhóis, mas de uma realidade variável e dinâmica, impossível de encontrar de outra forma que não seja um dizer, com a distância e a reflexão operadas pela magia da memória e baseadas em crenças subjectivas.

Ernest Renan, no seu célebre texto sobre a origem das nações¹¹, considera que estas se constituem a partir de laços intelectuais e não biológicos. Enquanto entidades políticas, não se fundam a partir de grupos raciais ou étnicos, muitas vezes inexistentes, e a adesão à pátria não se faz voluntariamente, mas através de sentimentos como o amor, os sacrifícios e o luto pelo passado, partilhado em comum, e cuja memória se transmite através do culto dos antepassados, dos grandes heróis e dos seus feitos extraordinários. A história dos povos não é uma realidade que se impõe, mas uma construção cujos pilares são o esquecimento e o erro. E a história do *Mirandum*, nas suas mais variadas versões e suportes, ajusta-se perfeitamente a esta construção identitária, assente na omissão, na fuga à história, na oralidade e na magia da memória.

O mito, assim como a lenda que lhe está associada, comunga da necessidade de um passado, essencial para a compreensão do presente e para a constituição de uma identidade. Não se trata de história, que é a reconstrução, sempre problemática, do passado, trata-se de memória, que é vida, porque é afectiva e é mágica.

E é neste quadro lendário, onde as palavras voam, que podemos colocar também os “Pauliteiros de Miranda”, considerados como um dos expoentes da cultura mirandesa, dançando e lembrando nas suas danças, o seu *Mirandum*, qual D. Sebastião perdido na memória de um mítico Alcácer Quibir.

2. Os contos da literatura oral mirandesa

Deixemos agora a história do “*Mirandum*” e façamos uma breve análise de dois contos tradicionais: “La raposa i l lhobo” e “La maçana colorada”.

Considerada nas suas múltiplas expressões, a chamada “literatura oral” é outro dos elementos estruturantes da cultura e da identidade mirandesas. Embora haja quem possa considerar que algumas das manifestações dessa literatura são específicas da Terra de Miranda, como seria o caso dos “Ihaços” que acompanham a dança dos pauliteiros¹², tal afirmação carece de verificação e de rigor científico. Na verdade, tal como a história e o mito do “*Mirandum*”, também os contos da literatura oral mirandesa estabelecem inevitáveis con-

¹¹ E. Renan, *Qu'est-ce qu'une nation?*, Paris, Agora, 1992.

¹² A. Ferreira, *A terra de duas línguas. Antologia de autores transmontanos*, Bragança, Associação das Universidades de língua Portuguesa, 2011.

x3es com a literatura universal, mesmo sendo ineg3veis as suas particularidades, comeando, naturalmente, pela l3ngua em que s3o contados.

Comecemos esta nossa abordagem por uma das narrativas que convoca dois dos her3is mais recorrentes nos chamados contos de animais: a raposa e o lobo.

2.1. *La raposa i l lobo*

Uma raposa e um lobo mataram um cordeiro, enterraram-no e combinaram ir comê-lo mais tarde. A raposa, por3m, dizia que tinha de ir a um batizado e n3o podia ir comer o cordeiro. Assim, durante tr3s dias, foi-o comendo sozinha, dizendo ao lobo que os seus afillhados se chamavam *começaches*, *ameaches* e *acabaches*. Ao quarto dia foram desenterrar o cordeiro, ao qual tinham deixado a ponta do rabo de fora. A raposa convenceu o lobo para que fosse ele a puxar, uma vez que era o mais forte. Ao fazê-lo, caiu para tr3s. Entre as acusações e suspeitas sobre quem tinha comido o cordeiro, decidiram dormir juntos, partindo do princ3pio de que aquele que defecasse na cama seria o que comeu o animal. Assim aconteceu, mas a raposa limpou o seu rabo ao do lobo, acusando-o de ter sido ele a comer o cordeiro.

Estamos perante mais um dos contos cl3ssicos, da boa tradição es3pica, em que a raposa engana o lobo¹³. Nele se reúnem alguns dos ingredientes mais comuns nestas narrativas: o humor escatol3gico e o tema da fome. O primeiro é um tabu em outros contos. O seu rompimento, servindo-se dos animais, é uma fonte garantida de riso. A fome, o saber quem come quem, ou como o animal mais pequeno e mais fraco n3o se deixa devorar pelo mais forte, s3o outros dos temas recorrentes. Estes bichos, que ganham nos contos uma “alma” semelhante à dos humanos, n3o podem deixar de nos lembrar as nossas sociedades. Afinal eles n3o s3o assim t3o diferentes! Criados à nossa imagem e semelhança, com todas as virtudes e defeitos, podem tamb3m ser uma forma subtil de criticar a crueldade, a arrog3ncia, o desprezo pelos mais fracos...

Em algumas vers3es, como a recolhida em Lumajo (prov3ncia de Le3n) por Aur3lio M. Espinosa, a raposa e o lobo s3o casados e o estratagema para descobrir o culpado consiste em saber a qual dos dois vai pingar o nariz. Noutras variantes europeias é a raposa que come a comida (a manteiga, o mel, etc.) pertencente a ela e a outro animal, e que os dois roubaram, dizendo sempre que vai a uma festa (batizado, casamento, etc.). Em alguns casos o culpado é descoberto, conseguindo, ainda assim, fugir. O que parece ser comum a quase todos os contos é a circunst3ncia de a raposa ir tr3s vezes à

¹³ Luis Cortes V3squez apresenta uma vers3o registada em Lubi3n, perto de Puebla de San3bria, acrescentando que se trata de um conto “muy popular en la zona”; L. Cortes V3squez, *Leyendas, cuentos y romances de San3bria*, Salamanca, Librer3a Cervantes, 1992, p. 165.

festa, referindo-se ao facto de ter comido tudo por palavras que só ela entende: *começaches, ameaches, acabaches*, na nossa versão; *empecê-lo, demediêlo, acabêlo*, em algumas versões espanholas; *comecei-te, ameei-te, acabei-te*, na versão portuguesa de Teófilo Braga¹⁴; *principiei-te, miei-te e acabei-te*, nas versões apresentadas por Paulo e Alda Soromenho¹⁵; *entamé, moitié, bien-léché*, no conto francês do catálogo de Paul Delarue e Marie-Louise Tenèze¹⁶.

O lobo é quase sempre o animal simples e ingénuo, que se deixa enganar pelas manhas da raposa. Mas é honesto, respeita a palavra e os contratos, seguramente melhor do que alguns humanos, e isto é muito importante numa civilização de oralidade onde “a palavra vale mais do que o dinheiro”.

No percurso narrativo e na configuração discursiva o cordeiro ocupa o lugar principal. Tal como o afilhado inexistente, ele é a figura central do conto, na medida em que tudo reside em saber quem o comeu. As circunstâncias temporais *hoije e soutro die*, assim como as formas verbais (*bamos, benistes, ir, bai, bin...*), introduzem-nos directamente na trama narrativa, denunciando os avanços e recuos, as peripécias com que se constrói o conto. Os dois litigantes, a raposa e lobo, encontram-se devidamente dissimulados nas diferentes formas de tratamento que utilizam (*comadre, bós, cumpadre*), embora nunca consigam ocultar-se completamente um do outro.

Neste jogo de esconde-esconde, sabemos que será a raposa a sair vencedora do confronto. Aliás, para além das astúcias de que faz prova, a sua semelhança com os humanos é também atestada pelo facto de ser chamada para madrinha. Ao apresentar-se diante da pia baptismal como uma testemunha cristã, afirma a sua pertença à comunidade humana. O lobo, incapaz de compreender esse ritual do sacramento do baptismo, vê-se rejeitado para o mundo das trevas.

Também a forma como os dois animais decidem a contenda é reveladora de uma ordem de valores. A raposa é a mais forte, embora, por escárnio, diga ao lobo que é ele: “– Á cumpadre, ide bós delante, bós teneis mais fuorça, puxai assi cun fuorça pa l sacardes!”. A estrutura narrativa do conto consiste em saber quem comeu o cordeiro e sobretudo em descobrir a forma como a raposa, mais fraca, consegue demonstrar que foi o lobo e não ela. Essa prova é conseguida através do humor, um humor escatológico, fonte garantida de riso, embora, paradoxalmente, também seja uma das causas principais da decadência destes contos, acossados pelo pudor das nossas sociedades. A nossa narrativa não o esconde nem o dissimula, basta vermos o vocabulário utilizado: *borrado, traseiro, borrar, borrou-se, culo*, etc. Ora, o factor esca-

¹⁴ T. Braga, *Contos populares do povo português*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1987, vol. II, p. 248.

¹⁵ A.S. Soromenho, P.C. Soromenho (coord.), *Contos populares portuguesas (inéditos)*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, vol. I, p. 104, contos número 77, 78, 79 e 80.

¹⁶ P. Delarue, M.-L. Tenèze, *Le Conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer...*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1964, vol. III, pp. 108–111.

tológico está directamente relacionado com a fome e a necessidade de comer. Num meio onde as condições de vida se assemelham a uma luta constante pela sobrevivência, bem podemos dizer que a boa defecação é sinónimo de boa saúde, de boa vida e também de poder.

Por outro lado, sendo os contos da literatura oral mirandesa comuns à tradição europeia e, por assim dizer, universal, esta característica, longe de fazer pensar que as lendas, tradições e costumes são exclusivos de um povo ou de uma civilização, mostra que a Terra de Miranda participou nas correntes universais de intercâmbio de ideias e de cultura. Contudo, ao serem contados em mirandês, para além de outros rasgos locais como alusões a pessoas, lugares ou coisas, ganham as raízes necessárias para que se possam chamar com toda a justiça *contos mirandeses*.

2.2. *La maçana colorada*

Este conto, enquadrável nos chamados “contos maravilhosos”, narra-nos a história de um rei que prometeu a filha única em casamento a quem a fizesse rir. Vieram muitos pretendentes de todos os cantos do mundo, mas nenhum o conseguiu convencer. Finalmente, um simples pastor passou diante da princesa mudando vinho de uma cabaça para outra, o que a fez rir. Como palavra de rei não volta atrás, a princesa casou com o pastor. Mais tarde, nasceu um príncipe que acabou por perguntar se não tinha irmãos. Os pais, desolados, disseram-lhe que tinha uma irmã, mas que tinha ido desgraçada com um pastor. Como insistiu em vê-la, foi ter com o pastor, que lhe demonstrou, através de alguns enigmas, a felicidade da sua irmã, criticando assim a reacção dos pais perante o casamento da filha.

Na estrutura narrativa do nosso conto são de referir alguns elementos que nos remetem directamente quer para as suas características textuais quer para as particularidades linguístico-discursivas.

A primeira forma que não passa despercebida é a palavra “diç” correspondente à terceira pessoa do indicativo do verbo *dezir* (dizer). Trata-se de uma forma verbal cuja função é introduzir o discurso indirecto, ou seja, a voz dos personagens¹⁷. O seu emprego pressupõe um tipo de relato predominantemen-

¹⁷ Trata-se de uma forma tantas vezes repetida que às vezes se torna quase imperceptível. Parece-nos que terá sido essa uma das razões pelas quais Leite de Vasconcelos a transcreve por um simples “z”, embora a sua justificação seja de carácter fonético. Escreve o filólogo: “É muito vulgar nas narrações ouvir-se uma sibilante em princípio de uma frase: esta sibilante é z (ou V?), se a frase começa por vogal ou consoante sonora; é s (ou ç?), se a frase começa por consoante surda.” Ver J. Leite de Vasconcelos, *Estudos*, vol. I, p. 211. No entanto, a nossa transcrição encontra um paralelo num conto transcrito por José Manuel González Matellán, investigador do centro de Estudos de Folclore de Zamora, a partir de um registo efectuado em *Dues Eigreijas*, em 1986. Apesar de a língua do conto ser quase sempre o português, a informante utiliza também esta forma mirandesa para introduzir a voz dos personagens. Ver J.M. González Matellán, “Tradição oral: o lobo e a raposa”, *El filandar. O fiadeiro*, nº 12, 2000, pp. 50–51.

te informativo e intelectual, sem o cariz teatral do discurso directo. O narrador subordina a si o personagem fazendo “sobressair o pensamento, a essência significativa do enunciado reproduzido, deixando em segundo plano as circunstâncias e os detalhes acessórios que o envolvem”¹⁸. Deste modo o contador chama a si a voz dos personagens, incorporando-a na sua voz. O ouvinte fica apenas com o conteúdo. Trata-se, pois, de um recurso expressivo sabiamente usado pelo contador em proveito de um discurso cuja finalidade é a de prender o mais possível o ouvinte à história narrada.

A segunda forma que nos merece destaque é o verbo “passar”, utilizada no pretérito perfeito do indicativo. Ela mostra-nos a importância do desfile de candidatos que “passaram” diante da princesa com o objectivo de a fazer rir. Mas lembra-nos também que o tempo passa, trazendo consigo as inevitáveis mudanças.

Ora uma das mudanças e metamorfoses operadas neste conto ocorre na vida do simples pastor que pede a mão da princesa. Consegue-o, não só remediando assim um eventual desejo de ascensão social, mas também criticando duramente os pais da princesa, que se opunham a tal casamento. Para além da eventual crítica ao cercear da liberdade, de que sofrem as mulheres, há um outro aspecto que ressalta da leitura do conto: a figura do pastor, o único a fazê-la rir. Embora a mão da princesa seja conseguida através do burlesco e do riso, é preciso notar que o pastor se sente orgulhoso da sua condição e da sua origem social, renunciando mesmo ao estatuto régio que conseguira através do casamento.

Numa leitura sociológica, poder-se-ia dizer que a luta de classes é sublimada pelo desejo popular de um casamento régio. E numa leitura mais psicanalítica diríamos que isso leva, fatalmente, à desilusão, uma vez que tal satisfação nunca se dá na vida real. De qualquer forma, todo o conto está impregnado de um tom satírico, dirigido aos caprichos dos reis e das rainhas, que apenas desejavam casar as suas filhas com pessoas da mesma estirpe.

Mas a chave do discurso desta narrativa é o riso. É ele que permite a sedução, o reconhecimento, a aproximação, o casamento e a consequente superação das convenções sociais que leva à felicidade pessoal. É a expressão da vida, da juventude e da plenitude negado à filha. Do ponto de vista lógico, é a qualidade do predicado —aquilo que se diz, a proposição— que é afectada pela negação: o universal é positivo e o particular é negativo, daí a distância entre o normal e o anormal. A norma é que a filha do rei se case com um príncipe, a transgressão é que ela se case com um pastor.

O riso tinha, nas sociedades tradicionais, um significado positivo, regenerador e fecundo. E a cultura popular, na qual se inclui a literatura oral, afirmar-se-ia sobretudo pela sátira, pelo grotesco, pelo constante jogo carnavalesco que faz dela um antagonista da verdadeira cultura, e não a criadora

¹⁸ C. Cunha, L. Cintra, *Nova gramática da língua portuguesa*, Lisboa, Sá da Costa, 1984, pp. 632–633.

de cultura¹⁹. Contudo, a questão central deste conto, não é a de uma oposição entre uma cultura cómica popular que, entre risos e gargalhadas, se opõe às ideias, valores e autoridades estabelecidos e uma cultura da elite, ou das classes dominantes, hegemónica e oficial, mas do seu valor enquanto forma de expressão e concepção do mundo.

A trajectória discursiva do conto desenvolve-se assim em três etapas. A primeira diz-nos que o riso é algo universal, faz parte da ordem estabelecida. A sua interdição, sublinhada pela negação, amplificada pelo valor do provérbio com valor assertivo —*palabra de rei nun bulbe atrás!*— e pela importância da palavra, corresponde à segunda etapa. A terceira, a violação do interdito, é feita pelo casamento do pastor com a princesa.

Contudo, esta forma não nos aparece referida na sua qualidade “real”, mas apenas como a irmã, a filha, e sobretudo a maçã vermelha e corada como uma romã: “La maçana borreilha, colorada, era eilha, que staba colorada cumo ua miligrama”. Por isso, sendo “armana” a forma de tratamento preferencial, privilegia-se a relação fraternal, sem esquecer todas as metáforas-enigma, em que o rubro dos frutos representa, no plano simbólico, o bem-estar e a satisfação da princesa, mas também o amor vigoroso, ardente e carnal que une a princesa ao pastor.

Aurélio Macedonio Espinosa fala, a propósito deste conto ou das suas variantes, no tema do “bobo e da princesa” para se referir às narrativas em que um rei promete a filha em casamento a um desconhecido, geralmente um doido, que faz rir a princesa. Como palavra de rei não volta atrás, o pai vê-se na obrigação e na contingência de deixar casar a filha. Em algumas versões, o pastor zomba também da princesa porque, de início, ela não queria casar com ele. Na nossa versão, a princesa que não ri é apenas uma vítima, um “fóssil milenário²⁰” que critica o costume arcaico de fechar as donzelas casadoiras. Tratando-se de princesas, é necessário preservá-las do mundo exterior até serem entregues ao marido, um costume ancestral atestado nos trabalhos de Frazer, que cita o caso dos índios da América do Sul, cujos filhos reais eram inclusivamente proibidos de verem o sol²¹. E Vladimir Propp, referindo-se a este rito, diz que a prisão prepara quase sempre o casamento, mas não um casamento qualquer: uma união com um ser de outra natureza divina da qual nascerá um outro ser divino²².

¹⁹ M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Éditions Gallimard, 1970.

²⁰ A. Rodríguez Almodóvar, *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*, Murcia, Universidad de Murcia, p. 203.

²¹ J.G. Frazer, *Le rameau d'or*, Paris, Robert Laffont, 1998.

²² V. Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, 1983, p. 49.

3. Conclusões e perspectivas

A literatura mirandesa, por razões cuja explicação vão muito além dos limites e dos objectivos deste artigo, foi esquecida durante muito tempo, vendo-se reduzida a uma forma de expressão exclusivamente oral. No entanto, alguns trabalhos mais recentes vêm demonstrando a importância desta literatura para a produção escrita²³, afirmando-se e assim a ligação, e não a exclusão, entre a voz e a escrita, abrindo as portas a uma “poética da vocalidade” e contribuindo para conferir à literatura oral aquilo que durante muito tempo lhe foi negado, o estatuto de literário²⁴. Outro dos preconceitos e dos estigmas que acompanha as histórias orais é a sua simplicidade, e também o mito de que se trata de criações autóctones, alheias a influências exteriores.

Ora, a forma como actualmente se encara a literatura oral tende claramente a depurá-la de adjectivos como primitiva, ingénuo, rural, pré-industrial ou analfabeta, que têm designado a literatura oral ou os seus produtores. As fronteiras entre a oralidade e a escrita, e entre os próprios textos são fluidas e sobretudo permeáveis. E é justamente esta porosidade que alimenta estas formas de expressão,

E um dos frutos que brotou deste complexo e vetusto mundo de influências e de relacionamentos é o que hoje conhecemos como conto popular, herdeiro de um passado tão rico quanto inexpugnável, cujo (des)conhecimento nos deve conduzir a um misto de orgulho e de responsabilização, tal como os contadores que, com legítimo e fundado direito, o sentem e o reclamam como seu.

Os contos da literatura oral mirandesa são, nesta perspectiva, uma das manifestações mais ricas, espontâneas e profundas da identidade desta região. Para além da língua que os veicula, numa amálgama tão perfeita e profunda que se torna impossível separá-los, eles são também uma arte social. Imbricam-se num poderoso sistema de signos que nos dizem quando e a quem podem ser contados. Mas, sobretudo, fornecem-nos a chave de decodificação dos seus enigmas, conservados no seio do grupo como garantia de identidade. Mais do que janelas, os contos são o espelho da cultura mirandesa. São uma realidade que tem um passado, um presente e um futuro. E é nesta tripla pertença que constituem parte da identidade da região, fazendo com que os mesmos elementos sejam reconhecidos diacronicamente, mantendo-se mais ou menos estáveis no tempo e sendo uma fonte de projecção para o futuro.

Neste processo, a literatura oral confunde-se com a situação da própria língua, com a vontade de resistir deixando marcas para o futuro. Sem ser uma garantia vitalícia, a literatura oral constitui mais uma força e uma energia nesta luta pela sobrevivência, em que nunca podemos esquecer a conexão com a oralidade pois, nas palavras do poeta popular Fonso Roixo:

²³ Ver, por exemplo, P. Zumthor, *Essais de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

²⁴ Ver J. Dournes, “Les traditions orales: oralité et mémoire collective”, en: *Le Grand Atlas des Littératures*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1991, p. 86.

*La léngua sin escrita bola,
Bai-se cumo ua airaçada
Pouco bal la escrita sola
Se por naide ye falada*²⁵.

Referencias bibliográficas

BAKHTINE Mikhaïl

1970 *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Éditions Gallimard.

BRAGA Teófilo

1987 *Contos populares do povo português*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

CORTES VÁSQUEZ Luis

1992 *Leyendas, cuentos y romances de Sanabria*, Salamanca, Librería Cervantes.

DELARUE Paul, TENEZE Marie-Louise

1964 *Le Conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer...*, Paris, Maisonneuve et Larose, vol. III, pp. 108–111.

DOURNES Jacques

1991 “Les traditions orales: oralité et mémoire collective”, en: *Le Grand Atlas des Littératures*, Paris, Encyclopaedia Universalis.

FRAZER James-George

1998 *Le rameau d'or*, Paris, Robert Laffont.

GONZÁLEZ MATELLÁN José Manuel

1987 “Os Laços na Dança de Paus – Uma Literatura Popular que une a Terra de Miranda e a Província de Zamora”, *Actas das Ias Jornadas de Língua e Cultura Mirandesas*, Miranda do Douro.

2000 “Tradição oral: o lobo e a raposa”, *El filandar. O fiadeiro*, nº 12, pp. 50–51.

MACEDONIO ESPINOSA Aurelio

1946 *Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral de España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto “Antonio Nebrija” de Filología.

MORIN Edgar

1962 *L'esprit du temps*, Paris, Grasset.

1997 *Cultura de massas no século XX*. Rio de Janeiro, Editora Forense.

PROPP Vladimir

1970 *Morphologie du conte*, Paris, Seuil.

1983 *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard.

RENAN Ernest

1992 *Qu'est-ce qu'une nation?*, Paris, Agora, 1992.

RODRIGUEZ ALMODÓVAR Antonio

1989 *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*, Murcia, Universidad de Murcia.

1990 “Les contes de tradition orale en Espagne: leur variabilité systématique et leur sens”, en: Görög-Karady V. (éd.), *D'un conte ... à l'autre – La variabilité dans la littérature orale*, Paris, Editions du CNRS, pp. 461–470.

ROIXO Fonso

2009 *L purmeiro libro de bersos*, Lisboa, Zéfiro.

²⁵ F. Roixo, *L purmeiro libro de bersos*, Lisboa, Zéfiro, 2009, p. 31.

SOROMENHO Alda da Silva, SOROMENHO Paulo Caratão (coord.)

1984 *Contos populares portugueses (inéditos)*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 2 vols.

VASCONCELOS José Leite de

1900 *Estudos de filologia mirandesa*, Lisboa, Imprensa Nacional.

ZUMTHOR Paul

1972 *Essais de poétique méviévale*, Paris, Seuil.

1983 *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil.

***Verba volant, scripta manent*: The words and the voices of the oral literature of Terra de Miranda**

Keywords: oral literature — analysis of speech — traditional tales.

Abstract

Terra de Miranda is known for its own language, the Mirandese, and also for the richness of its traditions, with special importance of the so-called “Pauliteiros de Miranda”, without forgetting the music and popular literature. One of the myths associated with this wealth and this singularity is that these traditions are unique to this region.

The Mirandum, for example, is one of the most structuring myths of its own identity. Its origin is not local; it is an oral tradition originating from England and known across regions, cultures, languages and eras. There are also traditional tales, which here are umbilically connected with the local language and geography, establishing inevitable connections with the universal literature of the oral tradition.

Therefore, in this article we aim to demonstrate how the roots of orality extend to a much wider territory, establishing connections that go beyond political, linguistic and cultural boundaries.

Fecha de recepción: 20.06.2018

Fecha de aceptación: 15.10.2018