

DIÁLOGO  
SÉRIE CONVERGÊNCIA

# A NARRATIVA AFRICANA DE EXPRESSÃO ORAL

(Transcrita em português)

# A NARRATIVA AFRICANA DE EXPRESSÃO ORAL



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

ANGOLÊ

1989

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa

A Narrativa Africana de expressão oral: transcrita em português / Lourenço Joaquim da Costa Rosário.

Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa;

Luanda: Angolê, 1989.

368 pp.; 16,5 x 24 cm

(Diálogo: convergência)

Cultura — Expressão oral — Línguas africanas — Literatura — África

*Título*

A NARRATIVA AFRICANA DE EXPRESSÃO ORAL

1.ª edição, 1989

INSTITUTO DE CULTURA E LÍNGUA PORTUGUESA (PORTUGAL)  
ANGOLÊ-ARTES E LETRAS (ANGOLA)

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Angolê-Artes e Letras*

Praça do Príncipe Real, 14-1.º — 1200 LISBOA (Portugal)

Angolê — Secretaria de Estudo da Cultura de Angola — LUANDA (Angola)

Direitos de tradução, reprodução e adaptação reservados para todos os países

*Capa:* Aguarela de Inácio Matsinhe

*Arranjo gráfico:* Maria Fernanda Carvalho

*Tiragem*

3000 exemplares

*Composição e Impressão*

Tipografia Minerva do Comércio

Travessa da Oliveira à Estrela, 10 — 1200 Lisboa

Depósito legal n.º 22 913/88

*Aos meus Pais*  
*À Alzira*  
*Aos meus Filhos,*  
*Nuno, Sara Verónica e Carmeliza*

## A VALORIZAÇÃO DA CULTURA E DA LITERATURA AFRICANAS

Escrever e editar estudos sobre a literatura africana é navegação em rio caudaloso, tão arriscada como sedutora.

Arriscada, porque os preconceitos e escolhos são múltiplos, quer na delimitação dos territórios oral e escrito, quer na opção a fazer entre os diversos métodos de abordagem, classificação de géneros e narrativas, tradução para sistemas linguísticos e culturais muito diferentes do original; sedutora, porque novas e maravilhosas paragens se descobrem na revelação do imaginário africano e no alargamento das fronteiras teóricas da literatura e da cultura ainda demasiado indo-europeias e ocidentais para realizarem a indispensável função de descreverem e proporem uma ética e uma estética universais.

Felizmente, para o conhecimento dos rios culturais dos países africanos lusófonos, novos e valiosos contributos vão surgindo desde há anos, continuando o trabalho dos pioneiros como Cadornega ou Carlos Estermann que transmitiram às culturas ocidentais informações desenvolvidas tanto sobre a história dos povos de África como sobre as suas lendas e mitos.

Contributos que no domínio da historiografia e do ensaísmo literário são tanto mais dignos de apreço quanto mais independentes das interpretações religiosas, ideológicas e políticas que até há pouco as condicionaram demasiado. Que o digam as diversas e contraditórias leituras críticas do luso-tropicalismo e da negritude.

A literatura africana, como o demonstram os estudos recentes, normalmente de proveniência universitária, merece ser encarada e aprofundada segundo os critérios vigentes no resto do mundo cultural e literário.

Só essa é atitude de maturidade, pois nela, desde o entendimento do que é uma literatura nacional até à inventariação dos seus valores, correntes, periodologia, escolas, arrolamento e valoração dos escritores, tudo releva da autonomia própria da

república das letras que também não gosta de ser colonizada por outros saberes.

Em consequência, tanto se devem evidenciar os valores ancestrais anteriores a qualquer colonização, como os provenientes ou subsequentes, pois todos são importantes para a definição do complexo perfil da identidade nacional, e para o entendimento da circunstância geográfica, histórica e social que lhe dá corpo.

A propósito da cultura moçambicana, onde se enquadra o presente ensaio, lucidamente escreveu Bernardo Honwana: «É grande o risco de cairmos na armadilha do nacionalismo cultural e impormos como limites de criatividade os valores legados pela tradição (...) É tempo de defendermos que a cultura moçambicana deve ser uma na sua identidade nacional, rica na multiplicidade das suas formas e expressões, e viva por interacção com a cultura de outros povos».

Em nosso entender é este o quadro ideal para integrar o estudo de Lourenço do Rosário feito sobre a literatura oral do território moçambicano do Baixo Zambeze, porque ausculta as tradições ancestrais e as transporta para o convívio da nossa cultura, traduzindo-as para a lógica ocidental através da mediação da língua portuguesa, no pressuposto de que, regendo-se a população de Moçambique pelo sistema oral, «só entenderemos cabalmente a literatura escrita se formos capazes de passar pela literatura de tradição oral».

Sobre o valor científico deste estudo já se pronunciou positivamente o júri das provas de doutoramento onde ele foi discutido. Apenas gostaria de evidenciar como ele é um feliz expoente do interesse e da valorização crescentes das literaturas dos países africanos lusófonos, continuamente enriquecidas com novos contributos, tanto na poesia como na ficção ou no ensaio (o teatro continuará a velha tradição da escassez), salientando-se na produção ensaística as teses de Mestrado e Doutoramento que de dia para dia se avolumam, contemplando quase todos os países africanos lusófonos.

Ao iniciar com esta co-edição ICALP-ANGOLÊ a série «Convergência» da sua Colecção Diálogo, o Instituto de Cultura e Língua Portuguesa manifesta o seu empenho em que também na área editorial se concretize a primeira das suas prioridades: a da solidariedade com a África lusófona.

Até para que seja cada vez menos verdadeira a constatação de Almut Nordmann-Seiler de que «a literatura lusófona, embora tenha sido a primeira literatura escrita na África negra, foi a última a ser descoberta». Descoberta a fazer tanto da literatura oral como da escrita.

FERNANDO CRISTÓVÃO

## INTRODUÇÃO

*Não foi fácil definir a natureza do presente trabalho e isso deve-se essencialmente a dois factores:*

*Em primeiro lugar, a quase inexistência de estudos sobre a Literatura de Tradição Oral, em Moçambique, quer em línguas Moçambicanas, quer transcrita em português, não facilitou a delimitação do objecto de estudo. Deste modo, inconscientemente, fomo-nos deixando submergir pela vastidão e pela multiplicidade de aspectos que observámos.*

*Em segundo lugar, a falta de pontos de referência colhidos em trabalhos anteriores sobre a mesma questão e a mesma realidade social fez com que o próprio campo de pesquisa não se deixasse facilmente restringir.*

*Ter iniciado uma pesquisa sobre a Literatura de Tradição Oral, em Moçambique, não deixou de ser um desafio, mas um desafio que nos atraiu. Por um lado, porque partimos praticamente do ponto zero, conscientes das nossas insuficiências e dificuldades, quer de natureza científica, como estreantes que somos nesta área de trabalho, quer de meios, porque, das fontes de que dispusemos, muitas delas diziam respeito a realidades bem distintas e distantes da realidade de Moçambique. Por outro lado, embora atraídos pela Literatura, não seria lógico «no âmbito geográfico a que pertencemos» ficar-se sempre e apenas na produção escrita. Tal é o peso da Tradição Oral nas actividades culturais e artísticas do povo de Moçambique que para chegarmos à compreensão do sentido da escrita teremos necessariamente que passar pela oralidade. Quer isto dizer que, na actualidade, a literatura escrita só toma o seu*

*sentido de moçambicanidade, na medida em que não se ignorar essa realidade. E, ainda dentro desta linha, há a considerar que a compreensão do comportamento social das comunidades que, no seu conjunto, constituem o povo moçambicano, perante a conjuntura política actual, passa necessariamente pelo estudo prioritário daquilo que constitui o património predominante; a oralidade e seus valores subsequentes.*

*Não se tratou de maneira nenhuma de uma intenção de retorno às origens ou algo parecido com um alinhamento ao lado dos movimentos de autenticidade negra, que muitos intelectuais africanos fazem gala de confessar que perfilham. Tratou-se apenas de um trabalho de pesquisa, análise e interpretação de um conjunto de valores que a oralidade nos apresenta e que nos podem auxiliar a conhecer melhor o sentir e a maneira de estar no mundo de comunidades étnicas confrontadas com uma situação política de mudança e renovação de parâmetros ideológicos, de certa forma situados para além do seu horizonte de expectativa.*

*A escolha de um espaço geográfico específico, no nosso caso, o Vale do Zambeze, para o presente trabalho, correspondeu a exigências baseadas em três pressupostos: uma exigência de carácter metodológico, uma exigência de carácter sócio-histórico e, finalmente, aquilo a que poderemos denominar de exigência de natureza subjectiva. No primeiro caso, era naturalmente impossível estudar com um mínimo de rigor científico, narrativas recolhidas indistintamente, no norte, centro ou sul de Moçambique, porque apesar da sua origem bantu comum, as etnias possuem, mesmo assim, especificidades etno-culturais regionalizadas que convém ter em conta quando se trata de trabalhos desta natureza. O nosso objecto de estudo não se compadece com facilidades mais ou menos emocionais e artificialmente unificadoras. A unicidade cultural não é de maneira nenhuma um sintoma de unidade. Esta respeita a dialéctica existente entre o conceito de diversidade regional como complemento da unidade nacional. A unicidade porém ignora essa relação e procura efectuar um nivelamento cultural de uma forma acriteriosa, daí o seu carácter reaccionário e repressivo. Por outro*

*lado, embora com menor peso, temos de considerar ainda que a língua e a história étnicas são suportes próprios da regionalidade que não podem ser ignoradas em pesquisa do género da nossa. Aliás, como já foi dito anteriormente, apesar das narrativas que recolhemos reflectirem, na generalidade, uma origem comum, há certas particularidades étnicas que documentam realidades sócio-históricas muito próprias que, no fundo, correspondem à situação multifacetada da maior parte dos países africanos. E, ainda dentro desta óptica, salientamos que a realidade etno-cultural dos habitantes do Vale do Zambeze é ainda muito mais complexa por razões que estão consignadas mais adiante, pelo que ganha mais substância o nosso cuidado. Factor de peso na escolha do Vale do Zambeze foi a circunstância de dominarmos perfeitamente a língua em que estão recolhidas as narrativas que vamos analisar.*

*Quanto aos fins em vista, consideramos que existe um objectivo geral que preside a toda a definição do campo para o nosso estudo: por outras palavras e em termos gerais, pretendemos proceder a uma avaliação de como estão estruturadas e como se operam as transformações em narrativas na situação de oralidade. Neste caso concreto, o estudo aplica-se a narrativas recolhidas em língua sena e transcritas em português.*

*O estudo de transformações nessas narrativas é feito a nível da estrutura e a nível do funcionamento do sentido. Quer isto dizer que o nosso estudo visa fundamentalmente avaliar como se processam as modificações quer estruturais, quer de sentido, e quais os factores que determinam tais transformações.*

*Como consequência dos pressupostos apresentados como sendo o objectivo geral do trabalho, surgem-nos dois polos que constituem aquilo a que chamaremos de teses em demonstração:*

*A primeira (tese) tem como objectivo específico proceder à análise da organização estrutural das narrativas e à interpretação do funcionamento do sentido enquanto produtos de uma actividade cultural de uma determinada comunidade.*

*Morfologicamente, as narrativas de tradição oral de todas as culturas agrupam-se (classificam-se) segundo coordenadas*

*específicas e limitadas, permitindo no entanto que haja uma potencialidade aparentemente ilimitada de combinações de unidades temáticas mínimas que entram na concretização da estrutura já existente em abstracto; a essas unidades temáticas mínimas passíveis de combinações ilimitadas, dá-se o nome de motivos; e às unidades estruturais mínimas que permitem tal combinação, de funções.*<sup>1</sup>

*Na primeira tese, interessa-nos verificar de que forma se articulam os elementos constantes e os elementos variáveis na narrativa, e de que forma essa articulação pode influenciar o funcionamento do sentido. É o que chamaremos de estudo dos processos de transformação e suas consequências na significação.*

*A segunda tese tem a ver com os factores de transformação. Falar de factores de transformação implica a abordagem da questão da manutenção e veiculação das narrativas para dentro da comunidade ou para fora dela. Será uma abordagem essencialmente sociológica.*

*Não contestamos o carácter utilitário que as narrativas têm para com as sociedades que as produz. Por isso, o fenómeno de transformação não passará de uma adequação de cada narrativa a novas condições sociais, onde deve poder continuar a cumprir o seu papel de educar, entreter, conservar e veicular os valores da colectividade... No fundo, é este fenómeno de constante actualização que demonstra a natureza viva que as narrativas possuem na oralidade.*

*Interessa demonstrar, nesta tese, quais os mecanismos extra-textuais por que se processam as transformações, quais podem ser os seus agentes determinantes, qual o sentido normal que podem tomar, a inserção do indivíduo neste fenómeno essencialmente*

---

Nota <sup>1</sup> — *No entanto, adiantamos já que não partilhamos da ideia de que existe eventualmente uma narrativa modelo e com carácter universal, de que derivariam todas as restantes como se chegou a admitir, dada a constância estrutural em face das variações constatadas a partir de versões de comunidade para comunidade. V. Propp, Morphologie du conte, Seuil, Paris, 1965.*

*colectivo e a ideologização das narrativas ao longo da História da Humanidade.*

*Reservamos para a parte inicial do trabalho, a descrição dos contornos geográficos do território que iremos tratar e uma resenha histórica das comunidades que nele habitam.*

*Sobre os aspectos geográficos descreveremos a fisionomia do Vale do Zambeze, seus recursos naturais, a importância que o rio sempre teve para a vida da região, quer como fonte de riqueza, quer como via de comunicação. Procedemos a uma sumária caracterização das gentes que habitam o vale, suas origens prováveis, bem como algumas referências sobre as actividades produtivas, uma descrição etnográfica dos dados mais salientes e outros valores culturais. E no que diz respeito aos aspectos históricos, apresentamos a importância que o rio Zambeze sempre teve como via de penetração nas trocas comerciais do ouro e do marfim com povos vindos de diversas paragens: Centro de África, Etiópia, Arábia, Oriente e por fim Europa, com especial relevo para os Portugueses.*

*Algumas linhas foram reservadas às línguas que se falam no Vale do Zambeze e ao papel histórico que as mesmas desempenharam na região: quer como línguas francas para as trocas comerciais entre as várias comunidades que se contactavam a partir dali, quer como línguas dominantes que posteriormente passaram a ser, com a penetração, fixação e consolidação do poder senhorial do sistema dos prazos dos territórios da Coroa Portuguesa. Veremos que, como consequência desta situação, surge no espírito dos habitantes do Vale um forte sentimento etnocêntrico.<sup>2</sup>*

*Como parte importante deste trabalho e antes de entrarmos na análise e interpretação das narrativas, reservamos um espaço de reflexão teórica sobre a matéria, ou seja, uma pequena mas*

---

Nota <sup>2</sup> — *A composição étnica e a formação cultural dos habitantes do Vale é de tal forma complexa que exclui qualquer descrição de um trajecto histórico nítido, devido a uma longa sedimentação de cruzamentos étnicos, miscigenação cultural e amálgama linguística.*

*necessária digressão por algumas das mais salientes abordagens sobre a Literatura da Tradição Oral.*

*Sobre o assunto, existem alguns estudos que estão longe de constituir um coro unânime. Procuramos apresentar as opiniões de alguns estudiosos que ganharam prestígio neste campo, nomeadamente quanto a questões ligadas à nomenclatura, às origens das narrativas, à classificação, ao seu funcionamento na sociedade em que se inserem, etc...*

*Vladimir Propp que, com o seu estudo sobre a morfologia do conto, é o pioneiro, quer se concorde ou se discorde dos seus pontos de vista. O trabalho do etnólogo russo constitui o ponto de partida de grande parte dos pesquisadores na área da Narrativa de Tradição Oral. Ele pode ser citado, seguido, reformulado ou até rejeitado, mas nunca é ignorado.*

*De entre os que seguem as suas fórmulas morfológicas interessou-nos particularmente Denise Paulme, porque o seu trabalho fundamenta-se em narrativas africanas. Sem esquecer o valioso trabalho de muitos missionários que, em África, dedicaram um esforço considerável à Tradição Oral.*

*Os estruturalistas e semiólogos que se debruçaram sobre os textos narrativos provenientes da oralidade, são-nos igualmente importantes, porque foi com eles que se desenvolveu a teoria da forma iniciada por Propp e, sobretudo, porque foram eles que trouxeram ao campo da antropologia e etnologia uma nova forma de abordagem do texto oral e deram uma saída a muitas questões para as quais o próprio Propp não tinha conseguido respostas adequadas.*

*Além dos estruturalistas e semiólogos, interessam-nos os autores que trabalharam com a Narrativa Oral sob o ponto de vista sociológico. O seu contributo no que diz respeito à questão do funcionamento da narrativa oral na sociedade e o papel do indivíduo enquanto narrador de histórias de uma comunidade com História, assume para nós uma grande importância. É daqui que vamos buscar os princípios que orientam o estudo dos factores de transformação.*

*Foi nossa preocupação, desde o início do presente trabalho, utilizar uma formulação de carácter generalizador: «Narrativas» em vez das designações especificadoras como: «contos, mitos, lendas». O nosso corpus é constituído indistintamente por contos, lendas e mitos: O procedimento foi propositado utilizando um critério que procurámos que fosse cientificamente consubstanciado.*

*Foi também nossa preocupação, encontrar um título operativo que conceptualmente fosse justificável. Adoptamos assim a designação que nos pareceu mais defensável, na perspectiva dos objectivos que nos propomos atingir: «Narrativa de Expressão Oral» e por extensão «Literatura de Expressão Oral», deixando de parte algumas designações legitimadas pelo uso havendo algumas de entre elas que ganharam um certo estatuto de indiscutibilidade: «Literatura Oral, Literatura Tradicional, Tradição Oral, Literatura Popular, Oratura, etc ...»*

*O nosso corpus é constituído por algumas dezenas de textos, todos eles narrativos, sem contar com as referências que faremos de outras versões semelhantes às narrativas do mencionado corpus.*

*Grande parte das narrativas foi recolhida em língua sena sendo posteriormente transcritas em língua portuguesa por nós próprios, que como referimos, anteriormente, dominamos perfeitamente aquela língua.*

*Tivemos o cuidado de recolher igualmente um certo número de narrativas de regiões ou civilizações bem distintas da comunidade do Vale do Zambeze, muitas fora de África até, mas que apresentam semelhanças surpreendentes quer no conteúdo, quer no encadeamento das sequências. Foi, aliás, por causa destas semelhanças que muitos autores defenderam a existência de um modelo original para todas as narrativas de todas as civilizações, uma questão que abordamos quando tratamos das origens das narrativas de tradição oral.*

*Quanto ao problema da classificação, procuramos obedecer a um duplo critério: por um lado, a um critério de natureza*

*morfológica, que nos permitiu agrupar as narrativas conforme as suas semelhanças estruturais; por outro lado a um critério de natureza temático-antropológica, que nos permitiu agrupá-las segundo o assunto tratado ou a configuração das suas personagens.*

*Assim, morfológicamente, as narrativas serão identificadas como: ascendentes, quando terminam bem e com o prémio ao herói, considerando que a situação inicial tenha sido de carência; descendente, quando tudo se processa de forma inversa à do primeiro caso. As narrativas de forma ascendente e descendente são as mais simples e as mais numerosas em quase todas as civilizações de tradição oral. Ainda dentro da linha morfológica e derivadas das duas primeiras formas acima mencionadas, teremos: as narrativas cíclicas, quando a situação final repõe a situação inicial sem modificações qualitativas; espiral, quando a reposição da situação inicial é efectuada a um plano qualitativamente diferente embora aparentemente semelhante; em espelho, quando existe, na mesma narrativa, a possibilidade de conceder, conforme os actos praticados por cada personagem (num mínimo de duas personagens) que tiveram as mesmas oportunidades, um prémio ou um castigo; em cruzamento, quando o herói se defronta com, um falso herói, quer directa, quer indirectamente e o prémio daquele resulta do castigo deste e vice-versa; finalmente, teremos as narrativas de estrutura complexa, quando as diversas formas anteriormente mencionadas se articulam numa mesma narração. Este último caso depende muito do talento do narrador e pode-se afirmar que é a forma que mais próxima se encontra da escrita.*

*No que diz respeito ao critério temático-antropológico, identificamos as narrativas conforme elas se apresentam com:*

*1 — Animais pequenos representando um papel antropomórfico, em que pela sua esperteza, vencem a força bruta de outros animais maiores e estúpidos (na tradição sena, o coelho é o herói).*

*2 — Pessoas fracas, abandonadas ou desprezadas (órfãos, deficientes, mulheres repudiadas, pobres, etc) que com a sua*

*inteligência, coragem, heroísmo e algumas vezes com a ajuda de um auxiliar mágico que intervém em momentos mais difíceis, triunfam de situações mais incríveis de perigo.*

*3 — Monstros comedores de gente que aterrorizam povoações inteiras, mas acabam por ser vencidos e mortos.*

*4 — Pessoas e/ou animais através do comportamento dos quais se pretende abordar questões ligadas aos costumes da comunidade, hábitos morais ou culturais, premiando os cumpridores e castigando os transgressores.*

*Apresentamos um indicador fixo que permite a identificação de cada narrativa em que se encontram articulados os dois critérios de classificação. Assim, quando uma determinada narrativa for identificada desta forma: ASC—3, isto significa que a mesma é morfologicamente ascendente e trata do problema dos monstros comedores de gente. Por outras palavras, as letras indicam a sua classificação sob o ponto de vista formal e o número indica a sua classificação conforme o assunto que narra. Esse número é sempre tomado pela ordem por que foram apresentadas as quatro possibilidades temático-antropológicas por nós definidas.*

*Não ignoramos que existem muitos critérios de classificação, que mais adiante apresentaremos em resumo, mas adoptamos aquele que nos pareceu mais funcional para o nosso objectivo. Procurámos estar atentos a todos os fenómenos de empréstimos, substituições ou assimilações de narrativas estranhas à cultura bantu. E como já foi referido, no Baixo Zambeze, é perfeitamente admissível a existência de valores culturais sedimentados a partir dos inúmeros contactos entre povos que a História da região apresenta.*

*A terceira parte do trabalho é destinada à análise e interpretação das narrativas do corpus. Adoptamos por conseguinte, algumas linhas orientadoras sem que representem, contudo, qualquer enunciado por desenvolver segundo a ordem em que estão apresentadas. Elas representam apenas pontos de referência. Nesse sentido, procurámos delinear a estrutura do*

*nosso trabalho segundo um caminho que passasse pelos seguintes pontos:*

— *Demonstrar a coexistência de elementos estruturais constantes e variáveis, nas narrativas, enquanto uma grandeza textual.*

— *Determinar a mobilidade dos elementos variáveis (o problema das variações), seu sentido, posições que podem ocupar e possibilidades de combinação com outros elementos.*

— *Sistematizar as posições dos elementos constantes e sua forma de articulação com os elementos variáveis.*

— *Referenciar a manifestação dos recursos estéticos nas narrativas de transmissão oral e o seu enquadramento na estrutura textual.*

*No que diz respeito à interpretação, orientámo-nos pelas seguintes linhas de reflexão:*

— *O modo como a narração constrói o sentido sobre as diversas questões sociais: a organização social, o conflito de classes, formas de aquisição de bens de subsistência (por outras palavras, meios de produção e modos de produção).*

— *A conservação e a veiculação dos valores quer de conhecimento, quer culturais.*

— *A expressão dos conceitos sobre a problemática das origens do Mundo, do Homem, da Natureza, das Calamidades, da Abundância e da Penúria, dos Animais selvagens e domésticos, das Formas e Acidentes de seres vivos e inanimados das Noites e dos Dias, das Raças e outras particularidades.*

— *Uma forma de entretenimento e lazer.*

*Ainda quanto à interpretação, procuramos demonstrar a adequação das narrativas ao ambiente em que são produzidas, no nosso caso específico atendendo à existência de um fenómeno de emigração, verificamos que os elementos variáveis se combinam e tomam formas diversas quando a narração se efectua no campo, ou na cidade. Por outro lado, porque se vive uma situação política de revolução, neste momento, em Moçambique, (damos aqui ao termo revolução uma significação que na realidade possui: modificações*

*rápidas, profundas e violentas) tentámos verificar de que maneira se consegue enquadrar o fenómeno da evolução das narrativas neste contexto, tendo em conta a sua natureza estruturalmente conservadora, que lhe advém do facto de ser oral e por isso necessitar de esquemas que admitem apenas evoluções insensíveis.*

O Autor

1.<sup>a</sup> PARTE

CAP.I

Alguns dados históricos, geográficos e  
etnográficos sobre o Vale do Zambeze

## 1 — O VALE DO ZAMBEZE

### 1.1 — Sinopse geográfica e histórica

O rio Zambeze entra em território moçambicano, vindo do Zimbabwe, pela localidade do Zumbo, no noroeste da província de Tete. Até à foz, num extenso delta que vai desde a barra de Quelimane ao norte até à barra do Luabo ao sul da Vila do Chinde, pode-se afirmar que o rio tem três zonas territoriais diferentes: as terras altas e montanhosas até Cabora-Bassa, as terras planálticas até ao estreito do Lupata e finalmente as terras baixas de aluvião, daqui ao mar. O Zambeze tem sido navegável até Cabora-Bassa.

Para o nosso trabalho, interessa-nos fundamentalmente o território que passaremos a denominar de Baixo Zambeze e que corresponde ao que vai do Lupata à foz, embora a zona intermédia esteja intimamente ligada a esta última.

Em conformidade com os termos da divisão administrativa actual, ao território do Baixo Zambeze correspondem os seguintes distritos:

- *Chemba e Mutarara*, na província de *Tete*.
- *Morrumbala, Mopeia e Chinde*, na província da *Zambézia*.
- *Sena, Cheringoma e Marromeu*, na província de *Sofala*.

O território que denominamos de Baixo Zambeze caracteriza-se pelo facto de ser um território baixo e sem relevos. É altamente irrigado, quer pelas abundantes e vagarosas águas do próprio rio,

bem como pelos seus afluentes e pelas inúmeras lagoas existentes na zona, resultantes das chuvas e das cheias.

O território é rico em agricultura, pesca e caça, e goza de uma posição estratégica, não só pela navegabilidade do rio, como também porque foi e é um marco natural que divide Moçambique entre o norte e o sul sob o ponto de vista de organização social e de valores fundamentais da cultura tradicional dos núcleos de comunidade étnicas existentes na nação moçambicana, apesar da sua origem comum. Por outro lado, essa posição estratégica serviu também, ao longo dos tempos, para que povos das mais diversas partes do mundo viessem contactar os povos da costa oriental africana com os mais diversos fins: *comércio, esclavagismo, dominação territorial e exploração* das suas imensas riquezas.

Dadas as suas características, é natural que o homem tenha procurado as paragens do vale, desde sempre, mas não há qualquer registo que indique desde quando se referencia a presença dos primeiros homens como habitantes do Baixo Zambeze. Estamos porém convencidos que ele se fixou aqui, desde o princípio.

Por razões de ordem histórica e metodológica, separaremos as referências sobre os habitantes do vale das referências sobre as línguas que nele se falam.

No que diz respeito às gentes, a primeira menção que nos foi possível consultar vem de um escritor árabe que no ano de 943 (a.c.) atravessou a Arábia, demandou a zona africana dos grandes lagos e colheu informações sobre os bantos ou zindj. Esse escritor chamava-se Mas'Oudi. Ele fala de um território imenso e muito rico, um império Zindj a Leste do rio Nilo, sendo difícil definir-lhes os contornos, mas que deduzimos abranger parte do que é, hoje, território moçambicano, pelo menos do Limpopo para o norte.

Todo esse império chamava-se, segundo Mas'Oudi, «*Império de Sofala*». Exploradores árabes afirmavam que a capital desse império se encontrava numa povoação ribeirinha e fortificada. Essa povoação era geralmente conhecida pelo nome de *Sivuna* e situava-se ao que se pensa entre a África Central, os Grandes Lagos e o Oceano Índico. Os dados que os exploradores forneciam sobre a

povoação de Sivuna, diziam que ela era servida por um excelente corredor de penetração fluvial. Esses dados levam-nos a crer que em vez de se tratar apenas de um só rio, talvez se tratasse de todo o sistema hidrográfico existente entre o rio Zambeze e os grandes Lagos que permitia a ligação por via aquática desde o Zambeze ao Corno de África (Abissínia).

Já na nossa era, mais precisamente no ano de 547, o monge egípcio, Cosmas Indicopleustes descrevia, na sua *Christian Topography*, as formas de contacto e comercialização entre os povos do norte de África com os povos do leste africano, isto é, entre os abissínios e os bantos.

O monge faz referência à abundância de ouro e marfim na terra dos bantos, que atraíam os mercadores. Estes traziam consigo bois, sal e ferro para as trocas. Transcrevemos, a seguir, algumas passagens sobre essas trocas, segundo o monge que mencionamos acima:

— «A terra do Zindj (dos negros bantos) é banhada pelo mesmo mar (Oceano Índico). Ano sim, ano não, o rei abissínio (Etiópia) envia quinhentos ou mais, nunca menos, dos seus inúmeros mercadores, para o sul, a fim de negociarem em ouro e em marfim. Quando chegam perto desse país, acampam nas margens de um grande rio, fazem paliçadas e vivem nelas. A seguir, matam os bois, expõem a carne, em bocados, nos ramos, expõem igualmente o sal e o ferro. Então, os nativos vêm, trazem o ouro e o marfim e cada um coloca a quantidade que entender no chão ao lado do produto que lhe interessa. Depois, afasta-se do local, mas fica a observar as reacções do mercador. Se este estiver satisfeito pega no que o nativo colocou no chão. Isto significa que o negócio está feito e o nativo regressa então pegando no produto que lhe interessou. Se o mercador, porém não se mostrar satisfeito com a quantidade de produto que o nativo colocou no chão, ele não pega em nada, continuando imóvel como se nada tivesse acontecido. Compete ao nativo dar destino ao seu ouro ou marfim, ou retira e vai procurar outro mercador, ou aumenta a quantidade.

Mercadores e nativos não falam entre si, porque as línguas são muito diferentes e não tem sido necessário utilizar intérpretes...»

A presença dos mercadores, nas terras cios Zindj, de cada vez que apareciam para negociar, durava o tempo que fosse necessário, até que as mercadorias se esgotassem. Os mercadores viajavam sempre bem armados, porque, tanto à ida, como no regresso, eram vítimas de constantes ataques por parte das tribos por onde passavam e que procuravam apossar-se dos produtos.

O rei da Abissínia cessa de enviar mercadores para o sul quando se vê cercado pela expansão árabe. Os árabes, que rapidamente dominaram algumas partes do império Romano no Mediterrâneo, expandiram-se para os lados do Oceano Índico e isolaram a Etiópia do contacto com as terras do Zindj.

A movimentação de homens e mercadorias, na fase que acabámos de descrever, processava-se no sentido norte-sul, vindo os mercadores através do rio Nilo até aos grandes Lagos e daqui desciam até ao rio Zambeze, pela sua bacia hidrográfica. Com a chegada dos árabes, o sentido da circulação modifica-se, deixa de ser continental, para passar a ser marítima: as mercadorias eram recolhidas no interior do território e eram depois escoadas para a costa, descendo os rios Zambeze e Save, (no caso moçambicano), ou em caravanas. O surgimento de portos importantes na costa moçambicana, ligados aos árabes (Sofala, Inhambane, Ilha de Moçambique e outros) remonta dessa época.

## 1.2 — Comunidades étnicas e línguas

Nenhuma das descrições que consultámos, respeitantes às actividades comerciais de mercadores, bem como outros contactos que povos estranhos ao vale vieram aqui efectuar, especifica as características dos habitantes que nele habitavam.

Alguns documentos englobam-nos no que na generalidade se designa por povo bantu, o que corresponde à verdade, pelo menos em grande parte. Dizemos em grande parte, porque, na realidade, os

habitantes do Vale do Zambeze são de origem bantu e falam línguas igualmente de origem bantu, o que é incontestável. Mas não excluimos a hipótese de cruzamentos, quer étnicos, quer linguísticos com povos estranhos aos bantos, se atendermos aos intensos contactos ao longo da sua história.

Houve mesmo alguns etnólogos que se apressaram a afirmar que as populações do Baixo Zambeze seriam etnicamente descendentes de gentes vindas de fora, baseando as suas posições em dados etnográficos estranhos aos bantos, mas existentes entre o povo do vale do grande rio.

O etnólogo Blacke Thompson, por exemplo, considera os indonésios como prováveis antepassados, partindo de observações que fez em certos hábitos e tradições que só se encontram nesta região de Moçambique, e são oriundas da Indonésia, onde ainda hoje se podem observar. Temos para nós, no entanto, que os valores de origem oriental que existem na região servem apenas para confirmar o intenso contacto de gentes de diversas culturas por causa do rio, mas que não servem de base para refutar a origem basicamente bantu dos núcleos originários da região <sup>1</sup>.

Etnicamente, os habitantes do Vale do Baixo Zambeze não constituem uma realidade homogénea. É incontestável, porém, a sua origem de base das tribos bantu que na sua descida para o sul dos Grandes Lagos, ao atravessar o rio Zambeze, deixaram ficar algumas franjas, por motivos que desconhecemos.

Não é possível determinar desde quando é que esses habitantes passaram a denominar-se de Senas, nem avaliar se tal designação está em correspondência motivada com a língua do mesmo nome que se fala na região, embora no momento actual língua e grupo étnico não sejam exactamente equivalentes.

Em face de documentos que recolhemos, podemos avançar alguns pontos naquilo que julgamos ter sido o mais provável: encontramos uma sedimentação de valores que apontam para um

---

<sup>1</sup> Os bantos teriam vindo do Centro de África em vagas sucessivas, à procura de terras mais férteis.

estudo híbrido, em que factores de carácter cultural e etnográfico são mais salientes do que factores de carácter rácico, pelo que é evidente ter havido uma absorção rácica de todos os grupos não negróides, pelo grupo dominante, o grupo bantu. Quanto ao comportamento social e à linguagem podemos verificar que é nestes habitantes que se encontram de uma forma mais sistematizada as manifestações de elementos etno-socio-culturais dos grupos que se supõem terem tido contactos com o Vale do Zambeze, tenham sido eles de origem também bantu, ou de fora de África.

É difícil de afirmar com segurança se os padrões etno-culturais por que se regem os habitantes do Baixo Zambeze correspondem a uma *apropriação*, ou a uma *assimilação*, ou a uma situação de relativa *aculturação* ou se não se tratará de simples *resíduos de valores* que se misturaram com os valores autóctones. Considerando como autóctones os grupos bantos que se fixaram no vale antes da vinda de todos os outros grupos não bantus.

Temos vindo a falar de uma forma pouco nítida e quase indistinta sobre os grupos étnicos que habitam o Vale do Zambeze. Fizemos uma ligeira referência ao grupo *sená*. Importa falar também do grupo *nhúngue*. *Senas* e *Nhúngues* são dois grupos com a mesma origem e mesmas características etno-culturais. Terão sido um mesmo grupo numa primeira fase, tendo começado a divergir por circunstâncias históricas que tentaremos retratar mais adiante. Os nhúngues encontram-se nas margens do rio, em toda a zona que definimos como sendo intermédia, isto é, «grosso modo», de Cabora-Bassa ao Lupata, correspondendo à zona planáltica. E os senas estarão, como foi referido, na parte inferior do rio praticamente até à foz. Se nos abstrairmos do pormenor da existência de alguns sub-grupos, eles ocupam, portanto, todos os distritos que enumerámos no princípio do presente capítulo sobre o Vale do Zambeze.

Os etnólogos concordam, em princípio, que os senas e os nhúngues resultam do cruzamento entre um grupo tribal *chona* e um

grupo tribal marave <sup>2</sup>. Para ser mais preciso, terá sido do cruzamento entre os Tongas do Bárue que pertenciam ao grupo chona, e os Mananjas que pertenciam ao grupo marave, que surgiu um grupo étnico com características à partida híbridas, como são os senas e os nhúngues. Esse hibridismo verifica-se tanto ao nível cultural como ao nível linguístico. E é aliás a partir da observação dos aspectos etno-culturais e dos aspectos linguísticos, que os estudiosos consubstanciam as suas posições, quanto às origens dos habitantes do Vale do Zambeze <sup>3</sup>. Neles encontramos amalgamados quer o que existe de comum entre todos os grupos de origem bantu, quer o que constitui as principais diferenças entre os dois grupos que consideramos como os mais prováveis intervenientes no surgimento destas comunidades ribeirinhas.

Como não é nosso propósito elaborar um tratado etnográfico sobre os bantos de Moçambique, tentaremos apenas apresentar o que caracteriza a colectividade de quem vamos estudar as respectivas narrativas, os senas:

— *A habitação é rectangular ou quadrada*, raramente redonda como sucede no resto do país. Em lugares afectados pelas cheias, ela é assente em estacas permitindo a continuação da vida num meio aquático. Utiliza-se a parte inferior para guardar animais, alfaias e outros instrumentos do trabalho.

— A contagem é decimal, o que constitui caso singular entre os bantus, na medida em que em todo o território de Moçambique e

---

<sup>2</sup> O grupo tribal chona ocupava a parte sul do rio Zambeze, e era seu o famoso império do Monomotapa (Muene Motapa), que abrangia um vasto território, incluindo parte considerável do actual Zimbabwe e todo o centro de Moçambique até ao sul do Save. O grupo marave não era menos famoso, e ocupava toda a parte norte-noroeste do mesmo rio. Eram ambos de origem bantu, mas inimigos entre si, tendo a separá-los não só o grande rio, como também alguns valores culturais e etnológicos de certa monta: por exemplo os maraves eram matrilineares e os chonas patrilineares. O imperador Monomotapa doou aos portugueses os territórios do Vale de Zambeze no início do séc. XVI, para melhor se defender do seu inimigo vindo do outro lado do rio.

<sup>3</sup> Tew, Mary — *Peoples of the Lake Niassa Region*, London, Oxford University Press, pp. 30... 1950.

Rita-Ferreira, A. — *Povos de Moçambique, História e Cultura*, Porto, Ed. Afrontamento.

não só, a contagem é de cinco, seguindo-se-lhe um sistema de adição: cinco + um, cinco + dois, etc...

— Diferentemente de outros grupos étnicos de Moçambique, nas suas manifestações culturais simbolizando a guerra, não usam as representações do arco e do escudo, o que denota que não utilizavam esses instrumentos nos seus actos bélicos.

— Fabricam o punhal com bainha e cabo de madeira, bem como constroem grandes canoas utilizando o fogo e machadinhas, as chamadas *almadias* de típica inspiração indonesa.

— Ainda de influência indonesa, sobrevive a técnica arcaica de fabrico de tecidos a partir da casca de certas árvores.

— Trabalham o ouro como exímios artesãos, produzindo vários adornos da ourivesaria.

— A base da economia é a agricultura que está sob a responsabilidade da mulher. Ao homem compete o trabalho de destronca, derrube e construção de defesas contra a invasão de animais nos campos cultivados. Esta divisão de trabalho não terá existido desde sempre. Pensa-se terem sido seus factores o surgimento do fenómeno da emigração e o recrutamento dos homens para o trabalho forçado nas grandes empresas agrícolas, o que deixava as mulheres, por longos períodos, entregues a si próprias. Por outro lado, a pesca, associada à marinhagem foi e é uma actividade exclusiva dos homens. Eles utilizam linhas, redes, paliçadas ou armadilhas de vários tipos. Percorrem longas distâncias para trocar ou vender o peixe que sobra do consumo doméstico. Praticam igualmente a criação de animais domésticos (galinhas, cabritos, porcos). Praticam a caça individual ou colectiva e praticam também a recolecção, principalmente nos anos de grande fome.

— A sua organização social assenta no núcleo básico da família que é o clã. Este define a linhagem que é identificada pelo totem, «ntupo» que é o nome por que é conhecido o clã, geralmente o nome de animais ou plantas. Esse nome transmite-se pela via masculina. A família centra-se em torno de alguns homens ligados entre si pelo mesmo «ntupo» e é chefiada pelo mais velho. O

conceito e os preceitos de consanguinidade prolongam-se, no máximo, por três ou quatro gerações<sup>4</sup>.

— No casamento, a mulher vai viver para a povoação do marido. E a transmissão de bens faz-se pela via masculina, através do filho mais velho da mulher mais velha, quando se trate de uma situação de poligamia que é a mais frequente. Há uma interdição absoluta de casamentos ou ligações com pessoas do mesmo «ntupo»<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Quando acontece um elemento sair da povoação clânica por qualquer motivo, ele não deixa de dever obediência ao chefe da família.

<sup>5</sup> O casamento é um dos momentos mais importantes na vida do indivíduo, e uma grande responsabilidade para o clã. Por isso ele é um dos valores que melhor sistematizado se encontra, desde as fórmulas de escolha de parceira e o conseqüente processo de aproximação até à efectivação das cerimónias do enlace, há rigorosas etapas que têm de ser ultrapassadas uma a uma:

a) «Lupato», que é um pequeno presente dado directamente à rapariga pelo rapaz. A aceitação do presente implica o desencadeamento dos outros passos em direcção ao casamento.

b) «M'pete», que é um presente dado pelo padrinho como primeiro acto oficial de aproximação entre os familiares do rapaz e da rapariga.

c) «Malimbico», é um reforço do presente anterior em função do bom sucesso ou não do acto diplomático do padrinho.

d) «Chuma», é uma dádiva de transacção. A partir deste momento, o contrato pode ser celebrado, a rapariga passa a pertencer ao homem, aguardando apenas as etapas finais que são irreversíveis.

e) «Machunguzo», é o apetrechamento da noiva com o fim de efectuar a primeira visita à família do noivo.

f) «Macuchafua», que se traduz por transferência do fogão, constitui o acto imediatamente anterior aos ritos do casamento e são ou podem manifestar-se de diversas formas, desde a simples prestação de serviço (no campo ou construção de uma habitação) à sogra, até ao actual sistema de pagamento em dinheiro ou bens adquiridos através da emigração. A partir deste momento, a noiva deixa de pertencer definitivamente à sua família.

O casamento é um acto social e económico, firmado entre duas famílias. Ele não passa de uma troca de serviço entre essas famílias: uma delas cedia à outra a capacidade procriadora que assegurará a reprodução de novos indivíduos que por sua vez garantirão a sobrevivência do grupo familiar como um corpo organizado e produtor de bens.

Em compensação, o grupo que cedia a rapariga era recompensado através de dádivas devidamente sistematizadas e que foram atrás mencionadas, que acabam por servir muitas vezes para que um irmão dessa rapariga possa por sua vez adquirir também a sua noiva.

Actualmente e no contexto político vigente que está a pressionar certos valores no sentido da sua supressão, tem havido muitas reservas oficiais quanto a esse modo de processar o acesso à constituição de um lar. As instâncias consideram essas práticas como negativas. No entanto tem vindo a lume quer na imprensa, quer por outras vias, que as

— O comportamento do homem na sua comunidade encontra-se de certa forma regulamentado num sistema bipartido: um indivíduo terá, na sua povoação, um certo grupo de pessoas com quem pode estar à vontade, «a Kusseka nauo», o que significa, pessoas com quem podemos rir; por outro lado a existência de um grupo de pessoas a quem se deve o maior respeito e deferência, «a Kunhala nauo», o que significa, pessoas de quem nos devemos esconder ou envergonhar.

— Não fazem circuncisão e os ritos de iniciação masculina não são tão aparatosos como em outras partes de Moçambique.

— O comportamento mítico e a organização da linguagem ritual dirige-se para três vectores fundamentais: *Natureza*, *Antepassados* e um *Ente Supremo* de contornos difusos identificado como Deus/Chuva (mulungo)<sup>6</sup>.

É a partir destes três polos que se pode determinar o *sentido da linguagem mítico-artística*, a *dimensão da personalidade individual e colectiva* e os *parâmetros do comportamento profano e sacro*. Quer isto dizer que as artes, as atitudes socio-políticas, as actividades produtivas, a moral, a educação, a distribuição da riqueza, etc. encontram-se em relação directa (e pressupõe sempre uma ligação) com os três vectores mencionados.

Tomemos como exemplo a escultura: ela, mais do que uma expressão estética de inspiração artística e criativa individual, é um instrumento icónico esteticamente elaborado e com funções mágico-religiosas.

A confiança na Natureza que fornece os bens de subsistência é fortemente abalada pelas constantes calamidades e doenças, o que cria um sentimento de insegurança permanente. Daí a necessidade de um código que permita o diálogo com as forças sobrenaturais,

---

práticas, apesar de oficialmente combatidas, continuam a ser seguidas camufladamente e em alguns locais chegam mesmo a adoptar outras designações.

<sup>6</sup> A identificação em língua sena, através da mesma palavra «mulungo», de Deus com chuva não deixa de constituir uma forma de a comunidade referir em termos míticos, o funcionamento ambíguo da chuva como elemento que traz fertilidade mas também catástrofe.

míticas. Nestas condições, a criatividade individual coloca-se ao serviço da conservação da comunidade que irá utilizá-la como moeda de troca para obter do Além os favores necessários. Assim, os antepassados são intermediários extremamente úteis na medida em que já também eles foram humanos e viveram as mesmas dificuldades.

Deus é contudo um ente mal definido, imóvel e praticamente indiferente. Em princípio, parece que nenhum elo o prende à obra que criou. Por isso mesmo, as comunidades não lhe erguem capelas públicas nem altares privados. Ao homem só lhe resta chegar a esse ente através dos seus antepassados.

Entre os habitantes do Baixo Zambeze o culto dos antepassados é estritamente familiar embora o código seja comunitário. Os locais do culto podem ser os cruzamentos dos caminhos, debaixo de árvores lendárias e lugares apropriados dentro da casa.

Como na generalidade da cultura bantu, os senas não aceitam a doença nem a morte como fenómenos naturais. Elas surgem sempre ou provocadas pela fúria de espíritos adversos como forma de punir a colectividade (repare-se como a desgraça individual é assumida colectivamente) ou então, algum elemento mau da própria colectividade, movido por instintos baixos, deseja prejudicar a harmonia colectiva. Ainda ligadas à morte aparecem certas crenças entre os habitantes, veiculadas por lendas e canções. Os senas acreditam, por exemplo, que quando um homem se torna muito importante ou então transgride certas obrigações, não morre, mas transforma-se num animal. Acreditam, igualmente, que há indivíduos que se «trataram» em criança e por isso estão livres da morte. Observemos alguns dados sobre a questão: *A lenda de Missassi*:

«Missassi foi um jovem valente que viveu para os lados da Serra da Morrumbala (Zambézia). Seu pai era o rei da região e gozava de muito prestígio, pois dava abrigo aos escravos que fugiam doutras terras vizinhas. Quando chegou a altura de escolher uma jovem para casar, emigrou para a Rodésia a fim de ganhar dinheiro

suficiente para as despesas. Antes, porém como qualquer jovem que partia para a emigração, procurou o feiticeiro, com que se «tratou» para que tudo pudesse correr segundo o seu desejo. O feiticeiro «tratou-o» e como fazia com todos, fez-lhe algumas recomendações, interditando-o de fazer isto e aquilo. Missassi foi trabalhar para a Rodésia, ganhou muito dinheiro em pouco tempo, regressou, esquecendo-se, no entanto, de ir pagar o devido ao feiticeiro. Este nada disse nem reclamou. Quando Missassi se casou e em plena festa de casamento, transformou-se em leão e dizimou toda a sua povoação, começando pelos entes mais queridos. Ainda hoje, acreditam as populações, que Missassi vagueia pelas matas na margem esquerda do Zambeze e mata tudo quanto lhe aparece. Os outros leões, os verdadeiros, temem-no e obedecem às suas ordens ou evitam-no».

Esta lenda está relacionada com a existência de um certo tipo de leões muito ferozes que atacam povoações e viandantes. Muitos emigrantes foram devorados no seu regresso. São conhecidos por Missongues e em relação ao leão normal, os Missongues são de baixa estatura. Muitos caçadores têm descrito a sua ferocidade.

Ainda sobre a morte atente-se nesta canção:

*Despertaí, ó gentes  
vede o bicho feroz  
Que vos persegue dia e noite  
Despertaí, ó gentes  
É a minha mãe que vem*

*Ó gentes ribeirinhas, acordai  
Acordai depressa  
Olhai e vede  
A minha mãe vem a chegar  
Aos dorminhocos a morte os espera*

*Ver vejo bem  
Ouvir ouço perfeitamente  
porque não fujo então ?  
O que me pesa no pé  
E me prende a perna?*

*A perdiz e a galinha  
comem do mesmo prato  
Quem contigo come  
É quem te belisca*

*Quem é mais desgraçado  
Do que o cágado?  
Diante de um tronco caído exclama:  
«É o fim do mundo»  
Em terra lamacenta brada:  
«A terra está podre»*

*Despertai, ó gentes  
Vede o bicho feroz*

— O hibridismo convergente de valores patrilineares e matrilineares ainda pode ser detectado na posição predominante do tio materno no momento da resolução de querelas domésticas nas relações com as sogras e, fundamentalmente, na aparente liberdade sexual. Dizemos aparente porque, ao mesmo tempo que havia a possibilidade de os jovens coabitarem em dormitórios mistos, os «goeiros», como uma forma de convivência pré-matrimonial, porém, a virgindade devia ser preservada<sup>7</sup>.

— Em relação ainda a valores sociais e etno-culturais, resta-nos falar da questão da propriedade. Claro que a situação política actual é uma situação de mudança e de revolução, por isso, muitos dos conceitos de propriedade e sua transmissão se encontram em

---

<sup>7</sup> Os «goeiros» ou «nomi» eram uma espécie de irmandades compostas por adolescentes de ambos os sexos, com dormitórios comuns. O seu objectivo primeiro era a preparação para a vida adulta e para o matrimónio, através do trabalho colectivo, relações colectivas e aprendizagem dos códigos de comportamento social. Os adolescentes eram auto-suficientes, prestavam serviço às povoações, construindo casas ou trabalhando na agricultura. Tudo o que auferiam deveriam gastar durante a vigência daquele «goeiro». De lá, nada podia ser levado para as povoações quando do regresso. Hoje a prática dos «goeiros» está praticamente extinta, mas o espírito colectivo ainda permanece e manifesta-se nas colectividades produtivas: agricultura, pesca, caça, etc. É interessante referir a nomenclatura da hierarquia nos «goeiros» que reflectem a influência portuguesa do séc. XVI: o rei e a rainha eram a autoridade máxima, a seguir vinha o capitão, depois o tenente, finalmente os nzacaze e nhagrinhas além dos «ana movi», isto é ajudantes.

convulsão. Não queremos deixar no entanto, de referir como tendo sido: começando pela terra, podemos afirmar que não havia o sentido de propriedade do solo tal como é geralmente entendido. A posse da terra surtia efeitos apenas com a efectiva ocupação e exploração agrícola. Em caso de morte, não podia ser vendida. A propriedade recaía sobre os produtos e sobre as árvores de fruto.

A propriedade dos meios de produção tais como, a enxada, os bois da lavoura, a rede, a almadia, a azagaia, etc. era efectiva e privada. Porém, o seu usufruto acabava por ser cooperativo porque, na generalidade, o processo que era utilizado para que a produtividade fosse grande era o da rotatividade colectiva em quase todas as áreas de trabalho: *todos trabalhavam para todos*.

A herança dos bens, produtos ou instrumentos de trabalho recaía sobre o filho mais velho. A viúva ou as viúvas não tinham qualquer direito à herança porque a sua subsistência estava garantida pelos «irmãos» do defunto, de quem poderiam tornar-se esposas.

Quanto ao sistema de educação dos jovens, podemos considerar que o mesmo se encontrava articulado com a prática diária, isto é, a transmissão dos conhecimentos no decorrer e praticando o próprio acto em aprendizagem. Quer isto dizer que se aprendia participando. Tomando parte nas actividades produtivas, aprendia-se a produzir; e o envolvimento de entretenimento adquiria-se aptidões para a dança, a canção, aprendia-se o reportório narrativo da comunidade e outros valores literários tradicionais; participando nos actos rituais, obtinha-se conhecimentos sobre os códigos da linguagem mítica da comunidade e sobre a sistematização do comportamento mágico-religioso.

Como referimos atrás, é difícil dizer-se quando é que esta comunidade que habita o Baixo Zambeze começou a denominar-se de Sena, nem se tal designação tem alguma ligação com a língua que se fala na área. Faltam-nos pois dados necessários e nem com a ajuda dos trabalhos de pesquisa dos missionários foi possível adiantar mais alguma coisa.

No entanto, e no que diz respeito à língua que hoje se designa por língua sena, há dois aspectos importantes a referir: a sua origem e a sua importância histórica.

A língua sena faz parte de um grupo de línguas de origem bantu que se falam na zona do Vale do Zambeze e regiões circunvizinhas. Elas apresentam características linguísticas que permitem determinar o seu grau de parentesco. Das consultas que efectuamos em trabalhos linguistas, gramáticos e lexicólogos que trabalharam e estudaram as línguas da região, podemos afirmar que as duas principais línguas que se falam no Vale do Zambeze, xisena e xinhúngue, constituem variantes de uma mesma língua que em tempos recuados teria sido a língua falada pelos habitantes da região. O seu afastamento mútuo tem a ver com influências de carácter histórico e geográfico. Como já foi referido, o Baixo Zambeze e o Meio Zambeze estão geograficamente separados pelo estreito do Lupata. Ora este estreito é também a fronteira natural das duas línguas, o sena no Baixo Zambeze e o nhúngue no Médio.

Por outro lado a origem étnica dos habitantes do vale, como já foi dito, provém do cruzamento entre sub-grupos do norte e sul do rio, nomeadamente os mananjas e os tongas do Bárue. Ora esse cruzamento étnico manifesta-se, como foi visto, a nível etno-cultural, e não podia deixar de se manifestar, igualmente, a nível linguístico. São evidentes as influências das línguas Nianja e Chona nas línguas Sena e Nhúngue. Se atendermos a que a língua Nianja foi uma língua dominante no grupo marave e falada em quase toda a região dos Grandes Lagos e a língua chona foi dominante e falada pelo grupo chona no império de Monomotapa não é difícil deduzir que o Sena e o Nhúngue se terão constituído em faixa de transição linguística e de intercomunicabilidade dos dois grupos. Na prefixação do plural e do negativo, nota-se uma maior aproximação do Nhúngue ao Nianja e do Sena ao Chona. Não significa, porém, que daqui se tire uma regra geral de parentesco linguístico. Os Portugueses, no século XVI, aproveitaram de uma forma mais sistemática a potencialidade estratégica das línguas do Vale no seu processo de penetração e dominação, embora anteriormente os

árabes se tivessem servido delas para as suas actividades comerciais <sup>8</sup>.

No princípio do século XVI, o imperador Monomotapa doa à coroa Portuguesa alguns territórios situados no Vale do Zambeze. Esses territórios viriam mais tarde a ser designados «Os Rios de Sena» ou «Os Rios de Cuama».

Em 1530, os portugueses ocupam as localidades de Tete e Sena e em 1544 ocupam no delta do Zambeze as suas principais bocas, as barras de Quelimane e Luabo, por onde passam a escoar o comércio.

Estes factos históricos assumem capital importância para a compreensão de alguns problemas que se colocam ao nosso estudo sobre os habitantes do Vale do Baixo Zambeze e seus valores etno-culturais.

Os Senas e os Nhúngues passam a estar sob o domínio da coroa portuguesa o que significava o início da orientação das suas actividades para os interesses de ocupação da terra, exploração agrícola e comércio dos Portugueses.

A partir daqui a história social e económica dos Senas (assim como a dos Nhúngues) fica intimamente ligada à história da colonização senhorial do Vale do Zambeze pelos Portugueses. Estes aproveitam as aptidões de marinhagem dos senas para utilizá-los como marinheiros e as aptidões cinegéticas dos nhúngues para utilizá-los como caçadores de elefantes. Paralelamente, os habitantes do Vale passam a servir como carregadores, guias, delegados nos negócios e intérpretes, nos contactos com povos vizinhos, os quais não se encontravam sob o domínio português.

---

<sup>8</sup> ALVES, Albano — *Noções Gramaticais da Língua Chissena*, Braga, Tip. das Missões Franciscanas, 1939.

ALVES, Albano — *Dicionário Português/Chissena*, Lisboa, Casa Portuguesa, 1939.

COURTOIS, Victor José — *Elementos de Gramática Tetense*, Moçambique, Imprensa Nacional, 1888.

TORREND, Júlio — «O Estudo das Línguas Indígenas», *O Missionário Católico*, 1927, ano 3, n.º 36 e seguintes.

PEIXE, Júlio dos Santos — «Línguas de Moçambique, Estudo Comparado», *Boletim da Sociedade de Estudos de Moçambique*, n.º 87, ano 24, 1954.

Em tempo de guerra era entre esta população que os portugueses recrutavam os chamados auxiliares.

A praça de S. Marçal de Sena passa a ser a Capital das terras da coroa portuguesa e centro irradiador de prestígio e esplendor<sup>9</sup>.

Os portugueses utilizaram a língua sena como língua franca, facto que contribuiu para explicar aquilo a que o gramático Albano Alves chamou de complexo etnocêntrico de se ser sena ou de se falar a língua sena. Na realidade, embora os Senas, enquanto povo, não tenham dominado belicamente qualquer outro grupo, a sua língua funcionou como uma verdadeira língua dominante, graças à utilização que os portugueses faziam dela como língua de comunicação interregional, no seu próprio interesse. Além disso, era a língua que se falava na Praça de S. Marçal de Sena, a capital.

Muitos naturais do Vale, pelo papel que desempenhavam neste sistema, quer como subalternos, quer como servidores, passaram a ser conhecidos como «Nhacazungos», o que significa meio branco, então, como eles próprios se consideravam, «Mwanamuzungo» o que queria dizer «filho de branco». Alguns deixaram de utilizar os «ntupo» africanos que possuíam e passaram a utilizar apelidos portugueses ou goeses.

Os «nhacazungos» eram fiéis servidores dos portugueses, quer na paz quer na guerra<sup>10</sup> porque eram copiadorees dos seus hábitos e da sua organização social.

---

<sup>9</sup> É curioso, por exemplo, que exista hoje entre a população, a lenda acerca da sua própria origem afirmando ter sido a partir da «Nwala wa Sena» ou seja das ruínas da porta de armas da fortaleza de S. Marçal, ainda hoje existente.

<sup>10</sup> Há documentos do séc. XVII que referem que a influência que os «nhacazungos» por sua vez exerciam sobre os portugueses era tal que muitos europeus se conduziam como os naturais, tendo adoptado os seus *hábitos, ritos e danças*, chegando as suas mulheres a *retalhar o peito e os braços* à maneira das mulheres africanas. Para melhor compreensão da questão, consulte-se:

— População e Produções no Vale de Sena — in Anais do Conselho Ultramarino, 1830. Lisboa, 4.<sup>a</sup> série, pág. 104.

— Lobato, Alexandre — Colonização Senhorial da Zambézia, 1962 — Lisboa, Junta de Investigação do Ultramar.

— Issacman, Allen — O Vale do Zambeze, 1850, 1921 Tradição de resistência 1979.

— Vila ou Praça de S. Marçal, in Arquivos de Angola 1935 — Luanda, vol. 1 — n.º 3.

A prosperidade do triângulo Tete-Sena-Quelimane, tendo como postos avançados de recepção e troca de produtos, as praças de *Manica* e *Zumbo* durou do século XVI até fins do século XIX.

Em 1884, sob proposta de Paiva de Andrada, foi criada a guarnição do Bangué, na foz do Pungué. O decreto que criou a guarnição justificava o acto pela razão de que se tornava cada vez mais difícil, ao governo da colónia, controlar administrativamente os seus postos de Tete, que na altura já era sede do distrito do mesmo nome, Sena, sede do distrito da Zambézia e Vila Gouveia, sede do distrito de Manica. Essa dificuldade resultava das guerras que o governo travava constantemente, por um lado contra os habitantes e por outro lado contra os senhores dos prazos.

Em 1888, e sob proposta do mesmo Paiva de Andrada, é criada a *Companhia de Moçambique*, a exemplo da *British Company*, que os ingleses tinham criado para os seus territórios. A Companhia de Moçambique fixou a sua sede no Porto da Beira e recebeu do governo da coroa portuguesa poderes majestáticos<sup>11</sup>.

Em 1892, devido ao seu progresso, o Posto Militar do Bangué, passa a capital do distrito de Sofala, em substituição da vila do mesmo nome.

A narração destes factos tem a sua importância na medida em que, com o progresso do Porto da Beira, a construção dos caminhos de ferro, quer para a Rodésia do Sul, quer para a Niassalândia, criou, a partir de então, uma progressiva degradação económica dos centros existentes no Vale do Zambeze e provocou um surto de migração das suas populações<sup>12</sup>.

A maior parte dos emigrantes dirigiam-se para as possessões inglesas vizinhas de Moçambique. E havia quatro razões fundamentais:

— A diferente forma de tratamento que existia entre as autoridades portuguesas e inglesas em relação à população no que dizia respeito à cobrança do imposto e respectivo quantitativo;

---

<sup>11</sup> A Companhia de Moçambique, suas origens e território — Boletim da Sociedade de Estudos de Moçambique, n.º 29, ano 1960.

<sup>12</sup> Embora se não possa dizer que o fenómeno da emigração tenha criado um ciclo temático nas narrativas, as referências ao facto são constantes na vida cultural.

— Prisões arbitrárias para efectuar trabalho gratuito para o Estado, nomeadamente limpeza de estradas e construção de pontes e outras actividades de interesse público;

— A existência de trabalho forçado nas empresas agrícolas de algodão, cana-de-açúcar, etc.;

— Recrutamento compulsivo e vexatório, em forma de detenção, para a prestação de serviço militar auxiliar nas chamadas campanhas de pacificação e para a Índia dita Portuguesa.

Além das causas atrás referidas, há ainda a considerar que com a implantação das Companhias Majestáticas, a Hierarquia tradicional perdeu o peso que tinha perante as autoridades e passou a estar sujeita a algumas humilhações que chocavam as convicções e violavam as crenças das populações relativamente ao significado do exercício do poder na sociedade tradicional.

A vontade de sair passou a ser a aspiração das camadas activas. Quem saísse regressava prestigiado. E o sair passou a ser um valor cultural. Entrou nas canções, nas lendas, nos contos e nos mitos <sup>13</sup>.

A emigração ganhou força nos primeiros anos deste século e em 1938, por exemplo, atingiu o auge com a saída do Vale de cerca de 15 000 indivíduos, o que alarmou as autoridades portuguesas, particularmente preocupadas com a mão-de-obra para as suas empresas <sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Os emigrantes que não chegavam a sair de Moçambique, ficavam na Beira onde trabalhavam como carregadores no porto ou como empregados domésticos. Os que saíam, quase todos demandavam as minas ou então o trabalho agrícola assalariado das «farmas» (do inglês farm).

No momento actual, pode dizer-se que existe uma certa estabilização da população. No entanto, tendo em conta que desde o século XVI que a população do Vale do Zambeze foi sendo desviada de trabalhar para os seus próprios interesses, é normal que tal estabilização se não faça ainda sentir em termos de organização social nem reflectir-se nos valores de cultura tradicional. O homem hoje já não tem tanta vontade de emigrar, nem é forçado a ir para o algodão ou para a cana do açúcar; é importante que ele comece a pensar que tem um papel importante a desempenhar na economia familiar como camponês, pegando na enxada e aumentando o campo que a mulher vem trabalhando há séculos. Há-de ser um processo longo mas necessário.

<sup>14</sup> Companhia de Moçambique, Companhia da Zambézia, Sena Sugar Estates.

CAP. II

Reflexões sobre as narrativas  
de tradição oral

## 2 — NARRATIVAS DE TRADIÇÃO ORAL

As narrativas de tradição oral são o reservatório dos valores culturais de uma comunidade com raízes e personalidade regionais, muitas vezes perdidas na amálgama da modernidade.

Na sociedade africana, em particular a campesina, onde a tradição oral é o veículo fundamental de todos os valores, quer *educacionais*, quer *sociais*, quer *político-religiosos*, quer *económicos*, quer *culturais*, apercebe-se mais facilmente que as narrativas são a mais importante engrenagem na transmissão desses valores. A sua importância advém do seu carácter exemplar. Quer isto dizer que é nas narrativas que se encontram veiculadas as regras e as interdições que determinam o bom funcionamento da comunidade e previnem as transgressões. Essas regras e interdições formam conjuntos que variam segundo as culturas, mas apresentam algumas constantes demonstrando que as narrativas na tradição oral, em geral, estão ligadas à própria vida. Entende-se vida aqui como todos os sistemas de elementos que concorrem para a sobrevivência da comunidade: os *sistemas de parentesco*, a *fecundidade*, o *funcionamento do cosmos*, (a alternância dos dias e das noites, as estações, as chuvas, a seca, as cheias, etc.).

A narrativa funciona igualmente como um dos principais veículos de transmissão do conhecimento, mantendo a ligação entre as gerações de uma mesma comunidade. Os valores que são transmitidos a gerações posteriores não podem sofrer transgressões. Se tal facto acontecer, põe em perigo a coesão e a sobrevivência

histórica do próprio grupo. A continuidade da cadeia de valores pode ser, por exemplo, detectada na preocupação de enunciar fórmulas codificadas no princípio e no fim da narração bem como a introdução de canções em certos momentos da intriga, sendo as letras dessas canções, muitas vezes, versos cristalizados que pouco têm a ver com a própria narrativa que está sendo actualizada num determinado momento.

Considerando a situação de oralidade, a narrativa é um dos meios pedagógicos mais poderosos. O seu funcionamento como tal dá-se a dois níveis: por um lado, pelo facto de, através da narrativa, a memorização se tornar mais fácil por causa da curiosidade e do prazer. Assim, aprendizagem e compreensão são rápidas e o ensinar torna-se fácil. Chamaremos a isto de *função de nível explícito*. Por outro lado, a narrativa não é um simples instrumento metodológico de transmissão de conhecimentos. Ela transporta dentro de si própria, através da exemplaridade, o próprio objecto de ensinamento que se quer transmitir. Chamaremos a isto, a *função de nível implícito*.

Cada indivíduo que ouve a narrativa está apto a compreender que os conflitos apresentados na intriga podem perfeitamente ter lugar no próprio universo do grupo de que faz parte. Daí o carácter universal das narrativas de tradição oral porque são ao mesmo tempo e em qualquer lugar, um grande ponto de interrogação sobre os problemas com que o indivíduo se defronta no dia a dia, na sua sociedade. Ao mesmo tempo, todos os elementos da comunidade percebem que os conflitos veiculados pelas narrativas representam um universo simbólico, o que lhes permite criar o distanciamento necessário para a reflexão. Por isso mesmo, o momento da narração não é um momento de comunicação simples entre o emissor e o receptor. O contador e os ouvintes funcionam de uma forma complexa em termos de comunicação, embora aquele seja o dinamizador do processo comunicativo, estes tomam parte de uma forma activa participando na construção das mensagens.

Claro que a transmissão do conhecimento, nas sociedades de oralidade, conhece outras formas metodológicas. Por exemplo, a

experiência transmitida a cada um de uma maneira informal nos contactos entre os indivíduos do grupo. O conhecimento que se adquire aqui é considerado de base. Homens e mulheres pretendem apenas conhecer e cumprir bem as suas tarefas quotidianas, aprendendo, corrigindo-se uns aos outros, na relação do menos experiente ao mais experiente. Normalmente o espaço da aprendizagem vai de dentro da própria casa ao círculo restrito da família ou no contacto público através da participação nos actos do dia a dia <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Geralmente não se recorre a indivíduos que na comunidade possam possuir esses conhecimentos de uma forma sistematizada. Por outras palavras, embora tais conhecimentos possam estar sistematizados, não se criam escolas para a sua aquisição, nem se contratam mestres. A escola, quando surge, é para a aquisição de outros valores de carácter mais transcendente, como os mitos, os ritos, etc... O contacto é aqui formalizado através dos anciãos do grupo. Este tipo de conhecimento vai sendo transmitido de forma gradual à maneira de uma revelação. É aqui que se vai descobrir a relação existente entre o sistema verbal mítico dos ritos e o sistema cósmico.

## 2.1 — A ORALIDADE E A ESCRITA

Há a tendência de se pensar que somente a escrita pode resistir ao desgaste do tempo, transmitindo às gerações vindouras os seus ensinamentos. É natural que tal convicção não corresponda à realidade dos factos. Está mais que provado que as comunidades sem escrita encontram formas, por vezes muito mais eficientes de conservação e veiculação dos seus valores através das gerações.

Nas sociedades que possuem e utilizam a escrita, as formas de transmissão do conhecimento encontram-se mais ou menos mediatizadas, abdicando cada vez mais o núcleo familiar em favor do grupo dominante. Assim, a existência de um sistema de educação e de seus agentes institucionais (*professores, educadores, livros, etc.*) com todas as suas regulamentações, é uma preocupação do grupo dominante, para dar continuidade à sua maneira de ver o mundo, através das gerações mais novas da sociedade. É por isso que, muitas vezes, à margem desta aprendizagem mediatizada, o indivíduo procura através de actos criativos expressar as suas interrogações, os seus protestos, o seu posicionamento individual, representando o mundo de uma forma subjectiva e algumas vezes em confronto com os valores que lhe foram transmitidos. No entanto, o que tem acontecido, na generalidade, é o acto de criação, na situação de escrita, reproduzir normas e valores do interesse da classe que lhe permite ter acesso aos mecanismos de divulgação.

Quer isto, no fundo, dizer que, nas sociedades de tradição oral, a educação se associa à arte e o acto criativo está em função das preocupações da manutenção e prosperidade do grupo comunitário. Em suma, na oralidade, todos os actos, quer educativos, quer criativos, efectivam-se para preservação do grupo. Nas sociedades de escrita, ao invés, a tendência é cada vez mais a educação guindar-se a um plano preponderante de transmissão dos conhecimentos, deixando à criação um campo mal definido, podendo até chegar a manifestar-se de uma forma contraditória à própria educação.

Voltando à questão das narrativas, verificamos, na prática, que enquanto na situação de oralidade elas são simultaneamente actos de

cultura e instrumentos de transmissão do conhecimento, na situação de escrita, porém, o acto narrativo tende cada vez mais a ser empurrado para a esfera meramente criativa e estética isolando-se assim da prática educativa <sup>2</sup>.

Antes de entrarmos na exposição propriamente dita de vários conceitos relacionados com as narrativas enquanto valores etno-culturais e enquanto textos literários, convém realçar este facto singular e ao mesmo tempo muito significativo: um contador velho e analfabeto que vive numa aldeia isolada, pode contar uma narrativa de que se conhecem versões em outros continentes e às vezes adaptadas para obras literárias do sistema escrito de valor. Este facto, só por si, coloca de imediato um problema, que está longe de ser pacífico: como terão surgido as narrativas? A partir da questão da origem, surgem, por consequência, uma série de outras questões que tentaremos sistematizar da seguinte forma:

- 1 — Origem das narrativas
- 2 — Sua caracterização, elementos estruturais e o fenómeno de transformação
- 3 — Classificação
- 4 — Problemática de significação: análise e interpretação.

---

<sup>2</sup> Há que salvaguardar aqui o esforço que teóricos marxistas têm dispendido, tentando levar ao universo da ficção narrativa literária um conjunto de valores de carácter didáctico em favor das camadas oprimidas da sociedade. No entanto, outras questões de carácter estético se têm levantado.

Por outro lado é impensável, no sistema literário da oralidade, o surgimento de actos de criação desligados totalmente do seu carácter utilitário. A escrita pode permitir-se enveredar por escolas de criação que defendem conceitos como o da «*Arte pela Arte*».

## 2.2 — AS NARRATIVAS DE EXPRESSÃO ORAL COMO FORMAS LITERÁRIAS DA ORALIDADE

Como actos de cultura e especificamente de criação, as narrativas de expressão oral são formas literárias transmitidas pelo sistema verbal oral. Esta característica de criação verbal concede a estas formas literárias uma natureza peculiar que deve ser o ponto de partida para o seu estudo. Pensamos ser esta a base fundamental, a partir da qual se sistematiza toda a diferenciação entre a criação literária escrita e a oral. Não é por acaso que não tem sido fácil encontrar uma designação pacificamente aceite para a criação verbal na oralidade. Antes mesmo de os estudiosos entrarem na apreciação da organização estética dos seus textos, eles debatem-se com a questão de se saber como irão designar tal fenómeno, uma vez que o termo *literatura* se encontra demasiado comprometido com a escrita, pese embora a anterioridade criativa da oralidade. Daí também, e julgamos que, de uma forma um tanto apressada e outras vezes de uma forma marcadamente ideologizada, se tente legitimar uma adjectivação que, no fundo, pouco tem a ver com a natureza do fenómeno em si.

Temos para nós que ainda assim, a designação mais próxima da legítima será a da Literatura Oral, apesar do aparente paradoxo semântico. Nela está contido o essencial, a característica literária de um acto criativo verbal e a sua transmissão na oralidade que faz com que se deva reger por conceitos muito próprios em termos de teoria literária.

A relação saussuriana de *língua* e *fala* pode aplicar-se perfeitamente à relação entre a obra e a sua objectivação social. Nestes termos, as suas variantes funcionam como funciona a referenciação que a fala tem da língua enquanto depositária das normas colectivas, o que não acontece na escrita. O artista verbal na oralidade está mais pressionado pelo público que o rodeia do que o artista verbal na escrita. Este pode produzir uma obra e guardá-la até que estejam criadas as condições para a sua apresentação com garantia de êxito. Queremos com isto dizer que o artista na escrita

dispõe de um prazo indefinido que lhe permite correcções, adaptações, deduções, etc.. O mesmo não se passa com o artista na oralidade que não dispõe de um tempo apenas seu: o tempo do artista é partilhado pelo público. Por isso, a tipologia da análise das formas da literatura na oralidade nada têm a ver com o que se passa na análise da literatura escrita. É preciso não esquecer, como já foi referido, que na relação língua/fala, a literatura escrita vai buscar a sua objectivação a nível da fala enquanto que a literatura oral a vai buscar a nível da língua. Daí também uma maior diversidade de formas na escrita do que na oralidade. Porém, a lista restrita e limitada de motivos temáticos nas narrativas de transmissão oral não confirma, como muitos estudiosos pretendem, que haja uma origem comum e arquetípica de todas as tradições orais. O que existe é uma similitude de comportamentos que a colectividade tem relativamente ao artista. Essa similitude clarifica a complementaridade dos conceitos básicos da caracterização das obras orais: *colectivas e anónimas*.

### 2.3 — O PROBLEMA CONCEPTUAL SOBRE A DESIGNAÇÃO DA PRODUÇÃO LITERÁRIA NA ORALIDADE

A nossa própria escolha da designação para título operativo do presente trabalho — Literatura de expressão oral — consubstancia o que acabamos de tentar demonstrar sobre o porquê da nossa preferência, pela fórmula Literatura Oral, apesar do paradoxo. Sem pretender desenvolver o assunto, passaremos um rápido olhar sobre as diversas outras designações que não adoptamos:

— A designação *Oratura*, que ganhou legitimidade principalmente entre os estudiosos de cultura anglo-saxónica, surge por oposição em extensão e significado à designação *Literatura*. Foi uma saída bem conseguida para o impasse quanto à nomenclatura do fenómeno que estamos a tratar na medida em que na produção literária do sistema oral existe uma postura estética extra-linguística que não pode ser abrangida pelo conceito Jakobsoniano de

literariedade. No entanto, consideramos que a oposição Literatura/Oratura não cobre de modo nenhum todos os aspectos distintos existentes entre os dois sistemas literários.

— A designação *Tradição Oral* peca pelo seu carácter generalizante da realidade cultural das sociedades em situação de oralidade. A tradição oral ultrapassa em muito o âmbito de criação literária e apesar de uma aparente aproximação de significação entre os termos oral e verbal, consideramos que a amplitude e a especificidade semântica, neste contexto, faz com que se distingam. Ficando o termo oral ligado à situação de transmissão de qualquer valor cultural, e o termo verbal estritamente ligado à questão de actos culturais que, na oralidade, precisam da palavra para se expressarem, isto é, para tomarem uma forma. Farão parte da tradição oral valores culturais como as *narrativas* propriamente ditas, a *canção*, os *diversos ritos*, etc., porque a sua transmissão é feita oralmente de geração para geração.

— A designação *Literatura Popular* é ambígua. E a ambiguidade provém da oscilação do próprio conceito de «popular». Popular vem de povo e nem sempre este termo é usado com um sentido claramente visível. Povo pode significar um todo nacional coincidindo com os conceitos de cultura, civilização ou o total de uma população habitando um espaço geográfico delimitado e determinado: povo moçambicano, povo português, povo muçulmano, povo latino-americano, etc.. Povo pode significar também uma camada indiferenciada, ocupando a escala mais baixa da hierarquia social, com hábitos rudes e incivilizados, isto na perspectiva burguesa nascida da revolução industrial. Na óptica marxista, povo quererá significar o conjunto das camadas trabalhadoras não possuidoras dos meios de produção <sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Há quem queira excluir, quando se fala de povo, na perspectiva marxista, os detentores do aparelho político-ideológico e administrativo do Estado: Os membros dirigentes do Partido, bem como dirigentes de Estado, intelectuais, artistas estatais, burocratas e outros elementos ligados ao aparelho. Não vamos aprofundar esta questão por estar fora do âmbito deste trabalho.

No entanto, em qualquer dos sentidos em que possa ser aplicado o termo *povo* ou *popular*, não marca de maneira nenhuma, a oposição da situação de transmissão: Oralidade/Escrita.

— A designação *Literatura Tradicional* é de todas as que não adoptamos, aquela que é menos defensável, porque nem sequer chega a sugerir a questão da oposição entre as duas formas de expressão oral/escrita. Querer colar o termo tradicional à oralidade é um posicionamento ideológico que nada tem a ver com o problema que estamos a abordar. Para nós, *tradicional* opõe-se a *progressivo* e se estes dois adjectivos forem postos a determinar o tipo de literatura que se pretende estudar, vê-se bem que a tentativa de colocar tradicional como sinónimo de oral acaba por introduzir um novo vector semântico que é o carácter conservador que o termo tradicional possui. Ora nem sempre a literatura oral é necessariamente conservadora nem a literatura tradicional é necessariamente oral.

## 2.4 — NATUREZA E CARACTERÍSTICAS DAS NARRATIVAS DE TRADIÇÃO ORAL

Depois destas considerações ligadas à questão da designação, vamos tentar introduzir o problema das narrativas propriamente ditas.

Porquê, neste trabalho, falar apenas de narrativas sem qualquer diferenciação que normalmente tem sido feita de «mitos, contos, lendas, etc.»? Não foi certamente uma questão de facilidade nem tão pouco uma falta de desejo de rigor científico o que aliás, nos tem movido desde o início.

Constituiria dispersão de esforços embrenharmo-nos na tentativa de caracterização de cada uma das mal definidas categorias das narrativas em questão. Quer isto dizer que não é fácil haver rigor na designação do sub-género de uma determinada narrativa. As designações conto, lenda, mito, ou mesmo cada uma das qualificações que pode acompanhar o termo conto: «conto maravilhoso, conto de fadas, fábula, etc.», carecem desse rigor que se vai reflectir na problemática da classificação, como se verá mais adiante. Por isso e porque verificamos que em termos de origem e estrutura não há diferenças de fundo ou que estas devem ser procuradas a nível da função social, resolvemos trabalhar com as narrativas de uma forma indistinta.

No entanto, vamos tentar aprofundar esta questão (a diferenciação dos vários tipos de narrativas), de forma a fortalecer a nossa posição.

Para Levy-Strauss, por exemplo, não há qualquer razão para isolar o conto das restantes narrativas de transmissão oral. Dentro das próprias sociedades de prática oral há consciência das diferenças funcionais de cada narrativa, apesar da sua definição não se fundar na natureza das coisas. Constata-se frequentemente que aquilo que é tido como mito num sítio, pode ser conto noutra, e vice-versa. Por outro lado, o próprio estudioso das narrativas que queira aprofundar um só dos vários sub-géneros de narrativas, pode encontrar os mesmos elementos que compõem os mitos, nos contos ou nas lendas, de uma mesma população, quer sob forma idêntica, quer sob

forma transformada. Assim, por exemplo, o estudioso das transformações de narrativas orais deve pesquisar não só nas narrativas míticas como também nos contos da mesma população, para constituir a série completa de um tema mítico, e isto porque uma narrativa mítica pode ir buscar uma transformação a partir de um conto ou de uma lenda e vice versa.

Segundo Mircea Eliade, empiricamente as populações, onde todas essas narrativas coexistem, estabelecem a sua distinção considerando os mitos e lendas como histórias verdadeiras e os contos como histórias fictivas (não confundir com histórias falsas). Seriam verdadeiras todas as narrativas ligadas à origem do mundo, sendo os seus heróis, seres sobrenaturais, seres divinos, seres celestes, etc. Seriam também verdadeiras as histórias de aventuras de heróis nacionais, de feiticeiros mágicos e a origem dos seus poderes, etc., aparecendo como histórias fictivas aquelas que contam aventuras de animais ou de animais e homens. No entanto, prossegue Mircea Eliade, as duas categorias de narrativas apresentam histórias, apesar da distinção acima referenciada. Quer isto dizer que elas relatam uma série de acontecimentos que tiveram lugar num espaço longínquo e fabuloso e num tempo incomensurável. Em todo o caso tal distinção de histórias verdadeiras e fictivas é tão contingente que a mesma história ou parte dela pode ser considerada fictiva para uma determinada comunidade e verdadeira para outra. Em suma, as pessoas sentem que existe uma diferença de funções entre as diversas narrativas, porém tal diferença não se encontra sistematizada nem pode ser confirmada a nível estrutural, onde o sistema permanece idêntico na essência.

Temos para nós que a diferença que existe entre categorias de narrativas orais é de grau e não de natureza. No fundo são narrativas da mesma espécie com funções diversas, e por isso mesmo tomam significação diferente na sua realização. Reportando-nos aos mitos e contos veremos que essa diferença se verifica a dois níveis:

— Em primeiro lugar verifica-se que as características daquilo a que se designa por conto nos mostram um grau de oposições mais ténues, menos fortes do que as oposições das narrativas tidas como

mitos. Enquanto que para os mitos as oposições são de natureza *cosmológica, metafísica, ou naturais*, para os contos elas tomam cores mais débeis e são de natureza *local, social, política ou moral*.

— Em segundo lugar, e como dedução lógica, a narrativa tida como conto não seria mais do que a abordagem atenuada de temas cuja realização amplificada constituiria o mito.

Pelo que fica dito surge como consequência que o narrador de cada uma das categorias terá igualmente comportamento apropriado e exigido pelas regras comunitárias. O narrador de contos goza de muito maior liberdade na organização dos motivos temáticos do que o narrador de lendas ou mitos. As interdições e regulamentações são muito irredutíveis quando se trata de mitos. É por isso mesmo que, sob o ponto de vista estrutural, o conto apresentará uma maior permeabilidade no que diz respeito à perfeição da sua organização e daí também uma maior dificuldade para o estudioso em manejar os elementos estruturais e articulatórios que compõem o conto.

Na perspectiva que estamos a seguir, não perfilhamos sem reservas a teoria de Propp que pretendia que a relação entre as narrativas era de precedência histórica, considerando os mitos como a fonte de todas as outras, através de um processo de dessacralização temática gradual. Propp defendia ainda que a forma primitiva da narrativa-tipo teria o máximo de elementos mágico-religiosos que ao longo da história da humanidade foi perdendo a rigidez sacra e permitindo a penetração de pormenores da vida corrente de cada comunidade, regionalizando-se. Seria ainda nessa perspectiva que se podia estabelecer o grau de evolução (transformação) e de dependência das diversas categorias de narrativas. Assim, um conto maravilhoso estaria mais perto do mito do que uma fábula e esta mais do que uma anedota, etc.

Embora se não conteste a invasão do universo das narrativas pelo mundo real (que é inevitável) consideramos porém que tal facto não permite concluir que se possa estabelecer uma relação imediata entre tais ingredientes do mundo real e a própria realidade. Por outras palavras, as narrativas orais não serão, propriamente, fontes documentais de carácter histórico nem sociológico. A dimensão

histórica aparece nelas como um desfasamento entre a narração presente que se socorre de alguns elementos do real quotidiano e um contexto etnológico ausente, longínquo, fabuloso ou até sobrenatural. Não há uma referenciação de um contexto actual, nem mesmo uma actualização de situações socialmente conhecidas; daí a passagem para o mundo simbólico dos ingredientes «realistas».

No entanto, é certo que a compreensão do sentido das narrativas ou a correcta interpretação da simbologia dos seus elementos só é possível desde que se conheça a *geografia*, a *história*, os *hábitos sociais*, *económicos*, *culturais* e *morais* da comunidade que as produz.

Propp teve o mérito de ter sido o primeiro a pôr o problema da origem e evolução das narrativas, utilizando critérios de análise morfológica, considerando a estrutura do mito como sendo o campo privilegiado porque nítido para a detecção dos componentes estruturais da narrativa oral e a forma originária das restantes narrativas de transmissão oral <sup>4</sup>. E ao mesmo tempo reconhece-se a importância das pistas lançadas por Propp sobre a natureza analógica das diversas categorias de narrativas, quer a nível estrutural, quer a nível de representação.

Referência especial teremos que fazer, neste ponto, à particularidade das narrativas africanas que, na sua grande maioria, tem a função etiológica, isto é, são uma espécie de narrativas de origem mítica, mas com respeito a formas específicas dos diversos elementos da natureza: árvores, animais, homens, fenómenos, etc.. Essas narrativas acabam normalmente da seguinte maneira: «é por isso que até hoje o leão passou a ter que caçar ele próprio...» ou então «foi a partir de então que o coelho passou a andar aos saltos...» ou ainda «desde essa altura, os homens passaram a viver juntos...». Estas narrativas não têm a amplitude nem a rigidez ritual de um mito cosmológico, ou antropogénico, nem mesmo

---

<sup>4</sup> Outros estudiosos que estão na linha de Propp: Georges Duzémil, «Du Mythe au Roman», PVF 1971. André Jolles, «Formes Simples», Seuil, 1972. Marthe Robert, «Roman des Origines, Origines du roman», Grasset 1972.

teogénico... Mas falam-nos de origens e tentam explicar como surgiram determinadas formas pitorescas evidentes do dia a dia, o que vem reforçar a ideia de que as diversas categorias de narrativas são parentes entre si.

Denise Paulme propõe uma leitura sobre as relações entre as diferentes categorias de narrativas orais a dois níveis: quando as aventuras do herói incarnam ou dizem respeito à comunidade como um todo, implicando a sua preservação, a narrativa é estruturalmente mais nítida e a sua função é incontestavelmente mítica; quando porém as aventuras do herói, dizendo embora respeito à comunidade, se situam num plano individual sem preceitos tão rígidos, tendo apenas como preocupação a exemplaridade, a narrativa pode ser considerada um conto. A autora em que nos estamos a apoiar baseia as suas ideias num estudo que fez sobre as narrativas a partir do próprio acto de narrar. Ela constatou que na recitação das narrativas que classifica de mitos, são contadores apenas determinadas personalidades da comunidade; além disso, o acto de narrar é acompanhado por uma série de interdições rituais que se não constata no contexto das restantes narrações <sup>5</sup>. Denise Paulme evita levar o assunto para o campo problemático da origem das narrativas e da questão da procedência entre as diferentes formas.

E Georges Jean afirma que, hoje, nas sociedades industrializadas, há uma tendência cada vez maior para empurrar os contos para uma função banalizada de entretenimento apenas infantil, perdendo-se mais e mais de vista a tal ligação de parentesco com as narrativas sobre as origens. As narrativas sobre as origens já não seriam recitadas de uma forma ritual nessas sociedades, que no fundo, teriam perdido o sentido comunitário. Alguns resíduos dessas narrativas teriam sido sistematizadas pelas religiões modernas e eruditas, sendo recitadas nas suas cerimónias

---

<sup>5</sup> Contar durante as chuvas pode provocar a paragem das mesmas. Contar de dia pode provocar a morte de um parente. Há certas narrativas que não podem ser contadas por adolescentes, nem mulheres... e outras proibições mais ou menos universais, em sociedades de transmissão oral.

rituais. Georges Jean dá como exemplo de um resíduo mítico sistematizado pela religião Cristã, o «Credo».

Ninguém contesta que haja laços profundos entre as diversas categorias de narrativas, que na generalidade se classificam da seguinte forma: *mitos*, *lendas*, *contos* (com várias sub-classificações de contos), *anedotas* e *ditos jocosos* de inspiração circunstancial podendo ser cantados. O que ainda se não sabe, ou pelo menos ainda não houve qualquer teoria que fosse totalmente incontestável sobre o assunto, é quais seriam os factores que exerceram influências para a diferenciação funcional das diversas categorias com implicações estruturais. Existem muitas hipóteses que no entanto não passam de meras hipóteses. Socorremo-nos das mais válidas e com base nelas iremos trabalhar.

## 2.5 — A ORIGEM DAS NARRATIVAS DE TRADIÇÃO ORAL

Introduzida que está a questão do parentesco e da origem das diferentes categorias de narrativas orais, interessa-nos agora aprofundar de uma forma indistinta, a questão sobre a origem das narrativas de transmissão oral.

Sobre a origem das narrativas de transmissão oral apontamos, desde já, dois vectores orientadores das nossas buscas: a existência múltipla e a irracionalidade.

Sobre a irracionalidade, verificamos que qualquer narrativa não se preocupa com a lógica dos factos que conta, nem procura justificar a sua própria existência. No entanto, convém afirmar aqui o conceito de irracionalidade não pode ser comparado nem sequer aparentado com o conceito literário de ficção. A narrativa oral tem uma existência que não é questionada pela própria comunidade, quer quanto à sua verdade, quer quanto à sua veracidade. Queremos porém salvaguardar a natureza dessas narrativas, afirmando que irracionalidade não significa que as mesmas sejam incoerentes na sua organização interna, tanto a nível actancial como a nível estrutural, a questão está apenas ligada ao inverosímil.

No que diz respeito à existência múltipla, não carece de demonstração o facto de se verificar que o mesmo motivo temático pode ser abordado em pontos tão diversos do Mundo, alguns dos quais sem que nunca tenham tido contactos directos ou mesmo indirectos. Por exemplo, um camponês de uma aldeia Sioux isolada nas reservas indígenas do território americano será capaz de narrar com os mesmos motivos ou semelhantes que um camponês de uma qualquer aldeia isolada da África ou Ásia, falando da origem da morte, da chuva ou das aventuras de um herói que leva a melhor através da sua inteligência e argúcia, sobre um adversário mais poderoso.

Segundo o critério morfológico, o esquema base das narrativas de tradição oral assenta em dois pilares: a *situação inicial* e a *situação final*.

Na sua origem, as narrativas estariam organizadas a partir de uma situação de carência inicial que acabaria por ser ultrapassada depois de uma série de peripécias, atingindo-se uma situação final apoteótica. Por outras palavras, estruturalmente, as primeiras narrativas que o homem teria contado, seriam de tipo ascendente, qualquer que fosse o herói ou motivo temático: — *É ascendente* a narrativa que conta como se passou do *Caos ao Cosmos*, assim como a narrativa que narra como terá surgido o *fogo* e de como o *homem terá conquistado a terra que cultiva e domesticou os animais*. Encarando a narrativa sob o ponto de vista transformacional, tendo como estrutura profunda a estrutura ascendente, verificamos que é na situação inicial que se encontram todos os indícios que levaram as comunidades à evolução, adaptando-se a cada situação concreta e tentando eliminar do seu seio os males. Assim, *a falta de alimentos, de esposa para gerar filhos, a falta de atributos físicos*, etc... mais do que uma condenação, constituem motivos de incentivo para luta. No fundo, essas carências iniciais das narrativas orais consubstanciam a ideia de que a sua origem se situa na concepção mágica da recuperação da Idade de Ouro. Quer isto dizer que a narrativa primeira, a da passagem do *Caos ao Cosmos*, ou seja a narrativa da *origem do Mundo*, é encarada como modelo para a regularização e equilíbrio dos elementos da Natureza. Narrar será exercer poderes sobre as coisas para que elas se organizem conforme está organizado o universo da própria narrativa. Daí a tendência de se dar primazia de precedência histórica às narrativas míticas. Concluimos, por isso, que as inúmeras situações iniciais particularizadas de carência que podemos encontrar nas diferentes narrativas, não passam de variantes de um modelo geral de situação inicial: a aspiração que o homem tem de querer melhorar continuamente a sua condição de vida actual que considera de carência, qualquer que seja o seu momento histórico; além disso, o poder que o próprio homem concede às palavras e ao acto de narrar como forma de ligação entre si e o Além.

No que diz respeito à *Situação Final*, verifica-se uma maior uniformidade e rigidez. O triunfo dos heróis materializa-se na maior

parte das vezes através do *casamento* ou através da *obtenção de riqueza material* e algumas vezes com a *ascensão ao poder*. Em princípio, a situação final das narrativas terá permanecido mais fiel ao esquema originário e às suas motivações do que a situação inicial que se apresenta mais tributária da evolução das condições socio-económicas e históricas que para cada etapa geram carências e motivações cada vez mais diversas das sociedades primitivas.

A partir do esquema ascendente das narrativas teremos oportunidade de estudar diversas variações esquemáticas que na essência conservam a referenciação originária. Importa, no entanto, abordar ainda, quanto à origem das narrativas, a questão relacionada com os restantes elementos que compõem o seu universo, tais como os motivos temáticos e sua organização e articulação estrutural.

Não tem sido fácil explicar a origem dos motivos temáticos das narrativas <sup>6</sup>. Alguns autores tentam ver as origens de certos motivos temáticos em épocas históricas ou realidades socio-culturais bem determinadas, como por exemplo, o motivo temático de gigantes comedores de homens estaria relacionado com as sociedades megalíticas, evocando os tempos em que se sacrificavam crianças e virgens em práticas rituais e de culto.

Da mesma forma, a ubiquidade narrativa em que se utiliza o motivo temático sobre o dilúvio estaria ligado aos grandes degelos dos glaciares da época quaternária <sup>7</sup>. E finalmente se pode ver na

---

<sup>6</sup> Mais fácil tem sido verificar e descrever as diferentes possibilidades da sua combinação e estabelecer leis pelas quais se regem as diversas articulações desses motivos temáticos.

<sup>7</sup> Transcrevem-se a seguir duas narrativas sobre as origens:

A — «Havia em tempos uma povoação chamada Chiúta cujos habitantes tinham um coração duro e pouco hospitaleiro.

Um dia, apareceu um pedinte cheio de fome e sede. Mas os daquela aldeia, homens, mulheres e crianças correram-no à pedrada. O pobre afastou-se.

Não muito longe, vivia uma família de pessoas trabalhadoras e honradas. Quando viram o homem desfalecido com fome, sede e cansaço, trataram dele, dando-lhe comida e água e curando-lhe as feridas. Depois deram-lhe uma esteira para descansar.

O pobre permaneceu três dias em casa daquela família, após o que se despediu. Antes de partir porém disse: «quando durante a noite ouvires o vento soprar, as árvores

representação simbólica e antropomórfica caracterizada sobre o percurso iniciático e ritual da vida quotidiana, através da incorporação de acontecimentos como *o nascimento, a iniciação comunitária, o casamento, a caça, a guerra, a morte, o trabalho*, etc.

Para alguns etnólogos, a narrativa de tradição oral, na maior parte dos casos, conserva elementos que denotam traços visíveis de práticas de *canibalismo ritual, magia, exorcismo*, estabelecimentos de *relações entre os homens com os animais* (o fenómeno da *domesticação de animais*), postura perante os *fenómenos naturais*, que hoje se encontram em desuso. Esses etnólogos pretendem reconstituir o universo social da sociedade primitiva através do estudo dos motivos temáticos. No entanto, nesse estudo não pode ser totalmente viável, uma vez que nem sempre as correspondências que pretendem estabelecer são confirmadas pela História quer social, quer cultural da Humanidade.

---

começarem a abanar com força e vires grandes clarões de fogo no céu, pega na tua família e foge daqui. Chegou a hora de castigo dos homens de Chiúta».

Na realidade naquela mesma noite, uma tempestade assolou a região, chuvas torrenciais, relâmpagos e trovoadas, ventos ciclónicos arrasaram por completo a aldeia de chiúta. Passados quarenta dias, no seu lugar, surgiu um lago que tomou o nome da aldeia que ali existia.

Ainda hoje os pescadores têm medo de lá entrar para pescar. As mulheres não lavam a roupa no lago. De noite, ouve-se batuque e cantigas de mulheres, vindas debaixo de água. Há quem já tenha visto surgirem das águas, galinhas e outros animais domésticos. Tudo isto testemunha que a vida daquela gente má continua a decorrer debaixo da água como forma de castigo do Além».

#### B — A origem da morte

«Noutro tempo, tendo visto Deus que os homens se interrogavam sobre o seu futuro, mandou o camaleão para os informar que viveriam eternamente. O camaleão partiu. Passado algum tempo, arrependeu-se Deus da sua mensagem e enviou a miriápode (Zongololo) para dizer aos homens “morrereis como todos os animais”.

Como o camaleão é muito lento, deixou-se ultrapassar pelo “zongololo” que chegou primeiro e transmitiu a mensagem que recebeu. O camaleão apareceu depois com a outra mensagem que já não servia.

Os homens furiosos deram tabaco ao camaleão e este morreu. E os homens nunca mais tiveram que se interrogar se morreriam ou não».

Devemos admitir que existe uma linguagem simbólica que não conservou os seus referentes ao longo dos tempos, daí a sensação de ilogicidade no sentido de certas narrativas.

Nem mesmo os estudiosos que adoptaram a perspectiva marxista têm conseguido explicar claramente a questão das origens dos motivos temáticos. O estudo das narrativas sob o ponto de vista marxista parece-nos que peca por se agarrar de uma forma linear aos modos de produção clássicos (comunitarismo primitivo, esclavagismo, feudalismo, capitalismo, socialismo...) com as correspondentes formas super-estruturais de cultura e sociedade. Se por acaso na narração surgem elementos que podem remeter-nos para esses modos de produção, quanto a nós tratar-se-á sobretudo de uma questão de assimilação ao nível da actualização narrativa que dinamiza o processo de transformação das narrativas adaptando-as às situações concretas e actuais, sem que no entanto percam os valores e a linguagem que estão para além das realidades historicamente conhecidas. No fundo, reconhecemos que a alusão directa ao sistema de produção contemporâneo é praticamente inexistente como motivo temático. Mesmo em sociedades modernas e industrializadas, o universo privilegiado das narrativas continua sendo a caça, a agricultura e outras actividades a elas ligadas.

Do que fica dito, vê-se que partilhamos da opinião de Propp, quando afirma que as narrativas conservam, através dos tempos, a memória das crenças e rituais primitivos, ligados à sociedade clânica de regime de recollecção e de caça, embora a sua sistematização e difusão se tenham desenvolvido com o surgimento da fase agrícola da humanidade. Para nós, essa memória é veiculada por meio dos motivos temáticos. Qualquer que seja a busca das origens das narrativas, confirma-se sempre a intervenção do homem preocupado com a sua própria origem e com a origem do universo que o rodeia, desejoso ao mesmo tempo de se prolongar através dos tempos. E esse desejo de prolongamento no tempo é representado, nas narrativas, através da oscilação sempre patente entre *o real e o fictício*, entre *o tangível e o imaginário*, numa ligação constante entre *o Além*, *o Passado*, *a Natureza* e o próprio homem. E é este

fruir contínuo que não permite que seja linear, transparente e fácil o estudo das narrativas de tradição oral, quer no que diz respeito à sua génese e evolução, quer no que diz respeito à significação da sua abundante simbologia. Como consequência do que acabamos de afirmar, não é de estranhar o surgimento de várias propostas de abordagem <sup>8</sup>, sendo todas elas sujeitas a reservas.

Para certos antropólogos, o estilo repetitivo e monótono, predominante na linguagem das narrativas de tradição oral, associado à ilimitada capacidade de combinação dos motivos temáticos, explicariam a relação que existe entre a vida quotidiana do homem e a representação que o próprio homem faz dessa mesma vida.

Quanto a nós, esta posição não consegue cobrir a explicação da presença de um certo tipo de personagens que à partida não tem referentes visíveis na realidade nem actual nem próxima das sociedades que produzem as narrativas. Podemos citar como exemplos típicos dessa situação, a presença de gigantes comedores de homens em muitas narrativas e a presença de muitos elementos simbólicos que dificilmente podem ser explicados à luz da realidade actual. Mesmo a presença de doadores de auxiliares mágicos funciona ao nível mais profundo da memória inconsciente do homem.

Em conclusão e sobre a origem das narrativas e consequentemente sobre as suas unidades de base, os motivos temáticos, podemos afirmar:

— Que historicamente não é possível determinar o momento em que o homem começou a contar representando a sua origem, a origem do Mundo, a origem da Natureza e o seu desejo de evoluir.

— Que é incontestável a natureza poligenética dos motivos temáticos como unidades moleculares das próprias narrativas de

---

<sup>8</sup> Para comprovar o carácter aleatório na interpretação dos símbolos, vejamos o que propõe Georges Jean para leitura do famoso conto «O Capuchinho Vermelho»: o capuchinho é o Sol que traz os seus dons à humanidade. O lobo mau é a noite que engole o Sol. O caçador que mata o lobo mau é o símbolo da aurora que espanta e afugenta a noite e traz de volta o Sol.

tradição oral assegurando o seu carácter universal. Quer isto dizer que nas mesmas condições socio-históricas, o Homem pode criar a mesma disposição e capacidade cultural, qualquer que seja o seu quadrante geográfico. É de rejeitar, por isso, a tese que pretende que as narrativas teriam tido uma origem comum, a partir da Índia, tendo-se difundido posteriormente pelo globo.

— Que a fórmula primitiva mais simples da organização das narrativas seria a ascendente, em que se parte de uma situação inicial de carências e se acaba numa situação apoteótica, o que corresponde à aspiração de toda a Humanidade, quanto ao melhoramento constante e contínuo da sua condição de vida, qualquer que seja o seu momento histórico. Pode-se afirmar que as narrativas surgem como uma tomada de consciência pelo homem da perda que constitui a «Idade do Ouro» e a preocupação permanente pela sua reconquista. O carácter iniciático e exemplar que transmitem, representa no fundo, uma reprodução a nível imaginário do percurso que o Homem tem de fazer para a retomada dessa idade perdida.

Convém recordar que na essência, as narrativas nada têm de banal, como se verifica cada vez mais nas sociedades ditas modernas e industrializadas. A banalização das narrativas e a sua conseqüente transformação em histórias infantis, não passa de um gradual afastamento entre a função social inicial que elas tiveram e no fundo permanece, e a necessidade de evasão colectiva e inconsciente a que presentemente estão sujeitas essas mesmas sociedades.

## 2.6 — A ESTRUTURA DA NARRATIVA DE EXPRESSÃO ORAL

### 2.6.1 — Os elementos constantes e os variáveis — As transformações: o método formalista

Como já referimos anteriormente, a narrativa oral, enquanto forma literária na oralidade, há-de possuir uma estrutura textual com as características adequadas à sua natureza e que a diferenciarão das de um texto escrito. Contudo, para nós, as características dessa estrutura não deixam de ser as de um texto na acepção mais geral do conceito: se entendermos o texto como a organização de um discurso verbal, em que nos é transmitida uma mensagem que transporta uma certa unidade global, mas articulada em partes. Por isso, para a sua caracterização é importante ter em conta esses dois aspectos: a *oralidade* e a *textualidade*. Fizemos já referência a alguns elementos que compõem essa estrutura: falámos das situações inicial e final e falámos igualmente dos motivos temáticos. Vamos agora tentar apresentar a forma como estes e outros elementos estruturais se articulam e a que esquemas obedecem, não esquecendo nunca que estamos a lidar com instrumentos operacionais a nível da oralidade.

Foi Propp quem lançou os primeiros passos do estudo morfológico das narrativas de transmissão oral, partindo do princípio de que seria possível isolar os componentes textuais de uma narrativa, proceder à sua generalização de forma a atingir a abstracção formal máxima. Essa abstracção de componentes textuais formaria a narrativa modelo, na oralidade, a partir da qual teriam derivado as restantes, que por consequência estariam ligadas à sua estrutura. Por outras palavras, Propp pretendeu sistematizar leis e definições de ordem genética e umbilical para as narrativas. E em posse dessas leis, seria sempre possível determinar qual era a relação que ia da narrativa modelo para cada narrativa considerada derivada, bem como teoricamente se adquiriria a competência de

reinvenção de uma infinidade de narrativas, bastando para isso aplicar as leis<sup>9</sup>.

Trabalhando sobre um «corpus» de cem narrativas russas publicadas por Afanassiev, Propp parte de um pressuposto formalista segundo o qual no estudo das narrativas, o que importava mais era a acção deixando para segundo plano quem praticava essa acção. Com isso, o estudioso russo chega a conclusões que passamos a apresentar:

— Em primeiro lugar, verificou que as acções das narrativas eram estruturalmente constantes e eram também em número limitado.

— Em segundo lugar, verificou que nas narrativas, as acções estavam ordenadas segundo uma sequência funcional. Foi assim que Propp deu o nome de funções às acções e nas cem narrativas que estudou, detectou trinta e uma acções comuns e constantes.

— Em terceiro lugar, Propp verificou que existia as diversas acções, uma espécie de elos que serviam para as ligações correspondentes e necessárias.

— Finalmente, Propp agrupou as acções em esferas funcionais, o que lhe permitiu lançar os contornos gerais do tipo de personagens utilizados para cada função.

Com esta metodologia essencialmente formalista, foi possível a Propp e aos seus seguidores entrar no estudo das transformações, na medida em que, tendo as narrativas uma componente inalterável, fácil se tornava verificar a variação de todos os outros elementos não constantes, presentes nas narrativas. A caracterização, a nomenclatura, a movimentação em cena e o habitat seriam os atributos desses elementos variáveis a ter em conta. E a

---

<sup>9</sup> Propp resume a questão do estudo morfológico da seguinte forma: «Mais nous affirmons que tant qu'il n'existe pas d'étude morphologique correcte, il ne peut y avoir de bonne étude historique. Si nous ne savons pas décomposer un conte selon ses parties constitutives, nous ne pouvons pas établir de comparaison justifié. Si nous ne savons pas comparer deux contes entre eux, comment étudier les liens entre le conte et la reigion, comment comparer les contes et les légendes et les mythes...»

Vladimir Propp, «Morphologie du conte» Paris, Seuil, 1965.

universalidade de elementos nas narrativas podia obter-se através do método de sistematização frequentativa de cada atributo. Isto é, os atributos mais frequentes em diferentes narrativas tenderiam para uma natural universalização, ficando os restantes, ou menos frequentes, como atributos de carácter regional ou local. Com isto seria fácil detectar, numa narrativa, os elementos de valor universal e os de valor derivado. Assim, e do ponto de vista da teoria literária, as fórmulas decorrentes das acções das personagens deslocar-se-iam do plano estritamente estético para um plano essencialmente lógico, respondendo a um esquema estrutural abstracto e pré-existente, que seria, no caso da teoria de Propp, aquilo que designaríamos de *Cânone Universal*. Com esse cânone, Propp quis chegar a uma narrativa modelo donde, formalmente, teriam derivado todas as restantes em conformidade com as leis da transformação que estabeleceu. Essas leis verificar-se-iam a dois níveis:

— Ao nível externo, partindo-se do princípio que uma narrativa não pode dissociar-se do meio social em que é produzida. Assim resulta que existe entre eles (narrativa e meio social) uma articulação tanto no que diz respeito ao real quotidiano, como no que diz respeito à realidade filosófica, isto é, à forma como a própria comunidade concebe o mundo e se posiciona nele. As narrativas sofreriam as suas transformações ligadas intimamente com a história social, económica, militar e política das comunidades que as produzem. É por isso que o conhecimento de cada etapa das formas culturais da comunidade que produziu as narrativas a estudar, se torna uma tarefa imprescindível. Temos que ter em conta que quanto mais pormenores de vida corrente tiver uma narrativa, mais se afastará da forma primitiva em que os elementos mágico-religiosos são abundantes. Desta forma, segundo Propp, o movimento de transformação das narrativas terá um sentido único: vai do mais universal ao mais derivado possível. E as diferenças entre as várias etapas de derivação será de grau, denunciando, por isso, quantidade diversa da presença de elementos locais ou universais. Poderemos assim, e dentro da óptica iniciada por Propp, enunciar quatro princípios básicos de derivação que chamaremos de nível externo:

— A *interpretação heróica* dos factos é *anterior* e por isso mais universal do que a *interpretação cómica* que tem a necessidade de incorporar elementos locais como instrumentos funcionais do mecanismo do riso.

— O *elemento maravilhoso, mágico-religioso* é historicamente *anterior* ao *elemento racional* tal como a própria concepção mágico-religiosa do mundo é anterior à concepção racional.

— A *simplicidade orgânica* é *anterior* à *complexidade orgânica*, quer dizer que a articulação simples e lógica é anterior à articulação complexa, interpelada e algumas vezes incoerente.

— *As formas abundantes* são *anteriores* às *formas singulares*. Por exemplo: o *dragão* é mais *universal* que o *leão* ou o *urso*, num mesmo paradigma. Dentro dos princípios básicos enunciados, a derivação tomará as seguintes formas:

1.º — A *redução* que representa uma eventual mutilação do modelo universal, através da supressão de partes ou de elementos, por «esquecimento» ou então por simples opção do próprio narrador.

2.º — A *amplificação* surge como um fenómeno em que a narrativa sofre a invasão, deliberada ou não, de uma série de elementos ou até parte, com cores locais e detalhes pitorescos tornando diluído o modelo universal.

Não se deve considerar a amplificação como sendo uma forma contrária à redução, pois no caso de narrativas orais, as duas formas podem até conviver numa mesma narrativa, na medida em que ao longo da narração, se pode truncar determinados pontos e aumentar ou até inovar outros.

A amplificação pode representar maior ou menor capacidade de o narrador encontrar formas estéticas para a sua narração, ou a necessidade contextual de proceder à pormenorização descritiva de cenários, personagens e até da própria acção. É exemplo desta última situação, as narrativas de longa-duração que são contadas durante os velórios ou qualquer acto ritual que exija a recriação do mundo através da palavra.

3.º — A *deformação* é uma forma de transformação externa que surge nas narrativas como consequência do seu contacto com

ambientes socio-históricos diversos. Por exemplo, a época moderna, com todo o seu ritmo, é um factor decisivo na deformação das narrativas. Os modelos considerados universais, vão sendo atacados, cada vez mais pelas formas que a modernidade considera mais funcionais para a sua própria civilização, totalmente diferente daquelas em que assentam a origem das narrativas de tradição oral.

A deformação é a forma de transformação mais frequente na actualidade; pode ser encontrada em todos os quadrantes da estrutura das narrativas: funções, personagens, temas, actualização narrativa, etc. (o aproveitamento por exemplo da história da cigarra e da formiga atribuindo-lhe outras perspectivas, ou a transformação de narrativas como a Cinderela para fins cómicos...). A deformação pode tomar o nome de *contaminação*, quando no seu processo são introduzidos elementos estranhos ao universo das narrativas de tradição oral: *santos* de uma religião moderna e sistematizada como a Católica, *presidente da república*, *luta de classes*, *exploração*, etc. são elementos que aparecem em certas narrativas como instrumentos de contaminação *religiosa*, *política* ou *ideológica*<sup>10</sup>.

4.º — A *inversão* é uma forma de transformação de difícil determinação mas que aparece algumas vezes. Ela consiste em apresentar um elemento com sinal contrário ao que deveria ter na narrativa em condições normais. Actuando sempre ao nível da simbologia, a inversão é uma das formas responsáveis pela incoerência da maior parte das narrativas, quando não se torna possível decifrar a significação de figuras ou até passagens, numa flutuação quase total de sentido.

5.º — A *intensificação*, diferente da amplificação, encontra-se centrada na acção das personagens, sem afectar a sua posição estrutural nem a sua sucessão. Uma das formas mais frequentes de intensificação é o *exagero*: «Matou dez elefantes com uma azagaia, atou três à cintura e dois pôs à cabeça e regressou a casa», o exagero aqui não afectou de maneira nenhuma a função do herói neste ponto da narrativa que é a ultrapassagem de uma prova. A intensificação

---

<sup>10</sup> Ver revista «Critique, n.º 394, Littératures Populaires».

forma com o *enfraquecimento* os termómetros que marcam a intensidade de cada função narrativa. Tomemos como exemplo a função textual de envio do herói. Ela pode ser apresentada ao nível dos motivos ou como *um pedido*, ou como *uma ameaça*, ou até como *uma expulsão*. Na fórmula universal, encontraríamos simultaneamente o anúncio da ameaça (se não conseguires, morres) e o anúncio do prémio (se conseguires, casas com a minha filha ou terás todas as riquezas do mundo).

Analisámos as transformações de natureza sintagmática que se referem à relação existente entre o universo da narrativa e o universo da sociedade que a produz. Importa agora abordar a questão das transformações internas que chamaremos de paradigmáticas. São paradigmáticas porque têm a ver com a escolha dos elementos que irão ocupar um determinado espaço dentro de uma determinada narrativa. Assim a escolha de *palácio, casa* ou *cabana, rei, régulo, chefe* ou *capitão, elefante, leão, passarinho* ou *mosquito*, como elementos compatíveis em determinados espaços narrativos, dependem de factores que não são os mesmos que os fenómenos que determinaram as transformações vistas anteriormente e que classificámos de externas.

As transformações internas podem ser classificadas segundo duas categorias: as *substituições* e as *assimilações*.

No que diz respeito a substituições verificam-se fenómenos como os seguintes:

A) Substituições de carácter *realista* quando na organização interna da narrativa se escolhem elementos que transmitem uma sensação de contemporaneidade, quer nas personagens — presidente da república em vez de chefe ou rei; quer nos instrumentos — pistola em vez de pedra ou flecha; casa de dois andares em vez de choupana, avião em vez de tapete voador, etc...

A sociedade moderna industrializada, através da necessidade de transformar o mundo à sua imagem, utiliza até quase à exaustão este tipo de substituição. A esse fenómeno chamamos nós de processo de banalização das narrativas de tradição oral.

As substituições transmitem uma sensação de proximidade com o real contemporâneo, mas apenas na aparência, porque a narrativa em si nunca perde a sua natureza imaginária, nem os seus laços com o passado longínquo e fantástico que se perde na bruma do tempo.

B) Substituições de carácter *confessional* que têm a ver com crenças ou convicções individuais ou colectivas, no acto da narração. As substituições confessionais podem apresentar características *religiosas* ou *ideológicas*, conforme elas se processam ao nível do universo religioso ou ao nível das convicções ideológicas. A filtração confessional, como uma forma de transformação interna, manifesta-se na linguagem através do léxico que se emprega. Esse léxico pertencerá, tanto na significação como na simbologia, ao mundo confessional em causa. Dizer por exemplo que «o coelho não compareceu à sessão de esclarecimento» é o mesmo que admitir no universo verbal da narrativa um conjunto de sintagmas que pertencem a uma linguagem estereotipada cujo universo ideológico é o momento revolucionário que se tem vivido em Moçambique. O mesmo seria se em vez de *chefe* encontrássemos a designação de *secretário da célula* para o leão ou qualquer um dos animais que desempenham tal papel nas narrativas.

É nas substituições de carácter confessional que vamos detectar os sinais de medo, de aspirações, de crenças, superstições e todo o vasto mundo do inconsciente colectivo e individual. E é ao nível das substituições em geral que o contador encontra uma relativa liberdade para dar cor e vida às suas narrativas, conforme o seu talento.

A diferença entre as leis de transformação externa e as de transformação interna podem ser explicadas de uma maneira simples: no primeiro caso, diremos que existe um grau de dependência entre um elemento com atributos mais universais e um que os tenha mais regionalizados, assim, o dragão ocupará um espaço que pode vir a ser ocupado pelo leão ou pelo urso, porque ambos particularizam aspectos que aquele representa em termos gerais; no segundo caso, a questão é da escolha entre o urso e o leão

que não pode fugir às realidades em que cada narrativa se enquadra. É normal aparecer o leão em narrativas de origem tropical e o urso nos gelos; o contrário é que não seria normal apesar do seu paralelismo.

Há um tipo de substituições que surge frequentemente nas narrativas e que convém tratar de uma forma particular. Não raras vezes aparece a minhoca que voa, o leão que conduz um automóvel e vai ao cinema, etc... A narrativa de transmissão oral não tem «escrúpulos» em deixar-se invadir por estas e outras situações inverosímeis, porque na realidade, não se preocupa com a veracidade daquilo que conta. Estes fenómenos de transformação situam-se no plano interno da narrativa e chamar-se-ão de *assimilações* porque há uma absorção de elementos e valores provenientes de contextos diversos. Neste caso particular das narrativas que constituem o nosso corpus e devido a razões históricas da comunidade do Vale do Zambeze, as assimilações serão, naturalmente, abundantes quer ao nível de elementos (*rei, cavalo, boceta, canguru, etc....*) quer ao nível dos motivos temáticos.

As assimilações podem ser *realistas* ou *confessionais*, tal como todas as substituições o são.

Vejam os de uma forma resumida os benefícios que o estudo morfológico de Propp trouxe aos estudiosos da literatura de transmissão oral:

— Definiu e sistematizou as duas situações estáticas das narrativas como ponto de partida e de chegada (*situação inicial e situação final*).

— Estabeleceu as leis que presidem aos dois níveis de transformação, permitindo uma leitura simultânea da narrativa, *na horizontal e na vertical*, na busca da matriz universal.

— Verificou e fixou os princípios que permitem desfazer a aparente antinomia existente entre a *constância da forma* e a *variabilidade do conteúdo*, através da sistematização das funções e motivos.

— Procurou provar, utilizando o método dedutivo, que poderia chegar à narrativa modelo, a partir da qual se formaram as variantes.

## 2.6.2 — As limitações do método formalista. O estruturalismo

No entanto, Propp era formalista e as suas teses têm as limitações impostas pela própria concepção formalista. Ao conceder importância secundária ao conteúdo das narrativas, fica-nos vedada a hipótese do estudo do funcionamento do sentido que elas necessariamente hão-de transportar dentro de si. Temos para nós que, sendo embora indiscutível a constância formal e esquemática nas narrativas, o seu conteúdo não circula de maneira nenhuma independente e arbitrariamente dentro desse mesmo esquema. O formalismo considerou a forma e o conteúdo das narrativas de transmissão oral como o exemplo mais paradigmático da separação de elementos constituintes de um texto. A forma seria o único elemento que importava porque era o único inteligível e o único que permitia a sua abstracção esquemática. O conteúdo ficava reduzido a um simples resíduo, sujeito a variações conformes com a sua natureza mutável. O estudo formalista das narrativas visava atingir um modelo abstracto onde poderiam caber todas as variantes na qualidade de derivados. Desta maneira, caminhou-se para uma posição inversa das concepções anteriores às do tempo do formalismo. Antes, não se procurava saber o que havia de comum entre as narrativas; com o formalismo passou-se para o campo oposto: já se não procura saber o que é que as distingue. Conforme conclusões do próprio Propp, a evolução das narrativas tem um único sentido sem reversibilidade: do universal ao derivado.

Mesmo que aceitemos, por questões metodológicas, que é possível esquematizar uma narrativa tipo, não será a partir dela que conseguiremos apreender as razões objectivas da existência múltipla das diversas categorias de narrativas, nem tão pouco poderemos considerar a tal narrativa tipo como origem das restantes, porque o

espírito humano não funciona em linha recta. Tomemos, como exemplo, algumas narrativas (contos, lendas ou mitos) de uma determinada região: às mesmas acções são atribuídas, ou podem ser atribuídas a personagens diferentes, quer sejam homens ou animais. No entanto, essa variabilidade não é arbitrária. Consideremos que uma determinada função exige que a personagem voe. O contador irá escolher um voador para preencher essa função. Ele será um mosquito, um pássaro, um animal até com asas (a minhoca com asas). Perante essas possibilidades de escolha, a nenhum estudioso é permitido permanecer indiferente. O fenómeno de transformação que o próprio Propp designou de substituições, não é um processo opaco diante do qual a análise não poderia avançar, porque tal como na escrita, a narrativa da oralidade não é um sistema fechado de signos. Poder compreender o sentido de uma escolha que o contador efectua é ser capaz de visualizar as hipóteses de permuta em cada contexto. Na literatura de transmissão oral, o contexto é fornecido pelo conjunto de variantes que uma mesma narrativa pode apresentar, isto é, pelo sistema de compatibilidade e de incompatibilidades: a águia ou a andorinha aparecem de dia e o mosquito de noite, o que caracteriza já uma nova oposição, dia/noite; o que os próprios auditores sabem perfeitamente. Mas por sua vez, a águia é um predador e a andorinha não é, surgindo deste modo, uma nova oposição... Indo assim de uma forma progressiva tentar definir um universo da narrativa em pares de oposições combinadas e realizáveis em determinados contextos.

Como ninguém pode afirmar que conhece uma língua só pelo facto de ter estudado a sua sintaxe, porque o domínio desta não permite, só por si, deduzir qual o léxico, nem o valor semântico dos seus enunciados, assim, a nível da narrativa de transmissão oral, o estudo da sua morfologia não é suficiente se não for complementada com o conhecimento etnográfico da comunidade que produz essas narrativas. E é, neste ponto, que se situa o objectivo fundamental do nosso trabalho.

A complementaridade entre a *narrativa* de tradição oral e a *etnografia* está na mesma relação do *significante* para o *significado*

no signo linguístico conforme a concepção saussuriana. No entanto, a tradição oral não se reduz a uma análise puramente estrutural, através de um sistema paradigmático de escolha/rejeição, tal como na construção de uma mensagem verbal normal. O que distingue as narrativas de tradição oral das narrativas literárias, quer sejam fictivas (romances ou novelas diversas), quer sejam elas verdadeiras (reportagens, crónicas), é que, na transmissão oral, as narrativas são formas hiper-estruturais, onde o esquema estrutural opera a todos os níveis, constituindo verdadeiras metalinguagens, ao passo que as narrativas literárias se definem essencialmente como uma expansão normal do signo linguístico de uma forma estrutural a nível gramatical e lexical. O filólogo já não se preocupa com as razões por que «cavalo» em português é «horse» em inglês ou «cheval» em francês, mas sim como se chegou à forma actual da palavra «cavalo» e quais as leis que a determinaram. O linguista procurará determinar os princípios contextuais que distinguem semanticamente estas duas frases: «tu és uma mula» e «tenho uma mula». Mas o estudioso das narrativas de transmissão oral não só não fica indiferente a uma escolha contextual entre «búfalo, elefante, hipopótamo» para uma determinada função que exija uma personagem do mundo antropomórfico, com características comuns a esses três animais, a corpulência e força, como também irá, ou deverá procurar o valor simbólico e etnográfico que os distingue fora do contexto da narrativa que está a estudar, na tentativa de tentar explicar o porquê da preferência por um deles.

Do que fica dito sobre a importância dos estudos morfológicos iniciados por Propp, pensamos que é pertinente reter o seguinte: que a abordagem morfológica das narrativas de tradição oral é essencial para qualquer estudioso deste género de literatura, não como um fim em si mesmo, mas sobretudo como um precioso meio para melhor compreender os passos do espírito humano no acto de criar. É este o objectivo por nós proposto, ao qual procuramos obedecer. É que, no caso das narrativas de tradição oral, o homem cria-as com diversos fins implícitos: desde o simples acto de entreter e divertir, passando

pela crítica e moralização dos costumes, até à instrumentalização cultural e política, sem esquecer a reiteração ritual.

As narrativas de tradição oral caracterizam-se, simultaneamente pela sua grande riqueza em termos de diversidade, cor, pintura dos factos e ambientes, bem como pela sua extraordinária uniformidade estrutural e monotonia orgânica. O mérito dos formalistas reside no facto de terem sido capazes de determinar e definir a natureza dos componentes variáveis distinguindo-os dos elementos constantes. Mas, como já o dissemos, o método seguido pelos formalistas acaba por ser vítima das suas próprias limitações. Para um corpus menos homogêneo do que aquele sobre o qual Propp trabalhou, verificaríamos que o método formalista começaria a acusar uma certa incapacidade de resposta a questões menos lineares e descritivas, bastar-nos-ia apresentar a questão do valor simbólico das personagens possíveis para um mesmo motivo temático em duas variantes de uma mesma narrativa actualizada em duas realidades culturais diferentes.

Desta forma, poderíamos buscar em Brémond algum auxílio para as teses formalistas, quando ele propõe que, em vez de princípios que amarram os elementos estruturais das narrativas a leis limitativas, se pensar numa multiplicação de alternativas, através do jogo de possibilidades.

Brémond não recusa o esquema estrutural abstracto, como matriz. O que ele tenta é libertar as narrativas do colete formalista. Efectivamente, a técnica proposta por Propp e perfilhada pelo método formalista, não consegue explicar de uma forma satisfatória, a grande maleabilidade existente na escolha e ordenação dos elementos constantes e variáveis, explícitos ou implícitos, de diversas versões de uma mesma narrativa. Com Propp, a criatividade dos eventuais contadores fica limitada pelos contornos esquemáticos, tais como um número de funções definido de uma forma rigorosa e a ordem constante e imutável pela qual devem aparecer na narrativa, marcando as sequências.

No entanto, o estudo de diversas versões de uma mesma narrativa mostram que a escolha de uma ou outra constante expressa

ou subentendida nas variantes, não é um fenómeno que independe do próprio contador. Pelo contrário, trata-se de algo que emana da motivação do contexto da narração: perante uma prova difícil, a personagem pode teoricamente submeter-se a ela ou abster-se; e na sequência seguinte o narrador não poderá falar da vitória do herói se este não tiver sido submetido à prova em causa... Mas por outro lado, nada impede que, mesmo que o herói tenha sido submetido à prova difícil, o narrador admita a sua não-vitória... E continuamos no campo teórico das possíveis liberdades que um narrador terá no alinhamento das funções narrativas de uma forma que poderia modificar a escolha dos motivos temáticos <sup>11</sup>.

Brémond apresenta um esquema estrutural mais aberto. Esse esquema assenta a sua base em três momentos essenciais, qualquer deles admite uma alternativa, mesmo que teoricamente. Quer isto dizer que para cada situação sequencial, abre-se pelo menos uma possibilidade de um comportamento alternativo que poderia modificar o rumo das sequências posteriores.

A estrutura esquemática, como defende Brémond, apresentar-se-ia da seguinte forma:

*«Existe uma determinada situação que abre a possibilidade de o fluxo sequencial progredir»*; a possibilidade é actualizada, ou não é actualizada. Se é actualizada, o herói obtém sucesso; caso contrário, o sucesso não existe.

Esta simplificação proposta por Brémond é, no fundo, uma propriedade intrínseca do discurso narrativo. Tal como um curso de água desce para o mar, as sequências encontram-se já elementarmente estruturadas no macrotexto condicionador da narrativa da oralidade; é assim que resta ainda ao narrador uma margem de manobra, onde pode pôr à prova o seu talento, na utilização dessa matéria prima, que são as variáveis. Ou ele deixa que a corrente o leve directamente, ou então ele poderá construir

---

<sup>11</sup> Julgamos encontrar aqui a explicação teórica da apropriação que a literatura escrita faz dos temas mais famosos da oralidade, dando-lhe um rumo consentâneo com a sua própria realidade ideológica: *as várias versões da cigarra e da formiga* para crianças, disso são um exemplo flagrante.

meandros, cascatas, barragens, etc., antes de chegar ao mar. É o que chamamos de liberdade de percursos. Por outro lado, as leis estruturais da narrativa de tradição oral estão montadas da mesma maneira que as regras de qualquer jogo, como por exemplo o futebol: aqui, cada jogador sabe que o essencial do jogo é simples, não deixar que a bola entre nas suas redes, e procurar meter a bola nas redes adversárias, cumprindo determinados preceitos. No entanto, um jogo de futebol visto apenas nesta perspectiva ou praticado tão próximo deste axioma, deve ser a coisa mais enfadonha deste mundo. Por conseguinte, cada jogador individualmente e a equipa, isto é, o colectivo, devem procurar aliar a maleabilidade que as leis permitem com o talento, a fim de que as jogadas sejam seguidas com interesse. Diremos em forma de conclusão que, nas narrativas de tradição oral, o importante é saber contar; dominar a palavra e saber o que fazer com ela na construção de um universo tão simples nos seus elementos estruturais, mas tão complexo na significação e simbologia que representam <sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Segundo Brémond, a exigência de um texto imutável, objecto de um respeito escrupuloso só aparece a nível de dois limites culturais: o limite inferior da criança que exige da mãe, todas as noites a mesma narrativa, e se insurge com as modificações. E o limite superior do chefe tirano que aspira ao culto da obra que o imortalize».

### 2.6.3 — As funções e os motivos temáticos, natureza e articulação

Da sequência elementar tridimensionada (antes, durante e depois) tal como a concebeu Brémond, julgamos poder retirar o melhor instrumento operativo para a abordagem estrutural das narrativas. Ela materializa, no fundo, aquilo que constituía as limitações do modelo de Propp, dando-nos uma saída simplificadora de uma matriz abstracta que enquadra estruturalmente todas as narrativas, mesmo aquelas que ao nível da actualização se apresentam de certa forma complexas.

Por sua vez, Paul Larivaille desdobra, por questões lógicas, a sequência tridimensionada proposta por Brémond num tecido com duas componentes: aquilo a que ele chama de momentos estáticos essencialmente descritivos que marcam as características dos estados *inicial* (antes) e *final* (depois), e o momento dinâmico, essencialmente narrativo, que marca o desenvolvimento e resolução da intriga. Larivaille apresenta o momento dinâmico desdobrado em três sequências: a *perturbação*, do estado inicial, a *transformação* das relações e a *resolução*.

Os estados *inicial* e *final*, já referenciados por Propp, são dois momentos estáticos que representam o estado de equilíbrio, incapazes de por si próprios desencadear qualquer movimento. Muitas vezes, o estado inicial apresenta-se na forma de equilíbrio instável e precário, mas, mesmo assim, é incapaz de iniciar qualquer movimento evolutivo que permita a modificação. Por isso definiremos, com Paul Larivaille, o estado inicial como um conjunto de relações estáveis, felizes ou infelizes, caracterizadas pela ausência de um elemento dinamizador que perturbe a repetitividade e a imutabilidade da situação constatada. Seriam exemplos de estados iniciais, entradas de narrativas como as seguintes: «o coelho e o leão eram amigos, todos os dias, o coelho servia de guia quando o leão ia à caça...», ou «Era tempo de fome, todos os dias, o marido ia à caça, mas nunca trazia nada...» ou «Era uma linda rapariga, todos os rapazes da povoação desejavam casar com ela, mas ela não aceitava nenhum...».

Por sua vez, o estado final que definimos como sendo igualmente estático, representa um novo equilíbrio resultante do realinhamento das relações a partir da resolução dos problemas desencadeados e transformados desde a situação inicial. Seriam exemplos de situação final: «a partir de então o coelho e o leão tornaram-se inimigos» ou «...Desde então, sempre que o marido ia à caça procurava trazer algo para a casa» ou «...A rapariga jurou nunca mais aceitar, em casamento, um rapaz desconhecido».

Entre os estados inicial e final, desenvolvem-se três etapas dinâmicas através das quais se desenrola a acção da narrativa: a *perturbação*, a *transformação* e *resolução*.

A perturbação é o primeiro momento dinâmico que abre as transformações do estado inicial. A perturbação resulta da introdução de um elemento que vem desequilibrar a estabilidade, feliz ou infeliz, que prevalecia. A perturbação inicia a acção.

À perturbação sucede um momento que representa a resposta que as personagens podem dar ao elemento perturbador da sua estabilidade, e a transformação. A transformação constitui a parte mais substancial da narrativa porque é dentro dela que se efectuam os diversos passos que levam ao realinhamento que permita um desenlace.

A finalizar esta parte dinâmica, a resolução é a parte que se segue à transformação. A resolução culmina as acções desenvolvidas desde a perturbação, passando pela transformação, representando uma espécie de recomposição de desordem provocada pelo primeiro momento dinâmico, depois da filtragem efectuada ao nível da transformação. A resolução poderá ter um sinal positivo (prémio) ou um sinal negativo (desqualificação) conforme correlação resultante dos momentos anteriores, o sinal da resolução é transmitido ao estado final, onde permanecerá dentro do novo equilíbrio.

Toda e qualquer tentativa de esquematização tem que ter em conta as suas limitações e a sua própria natureza de tentativa. Na prática, o contador pode proceder a vários encadeamentos de sequência, tornando a narrativa numa encruzilhada. Quer isto dizer que a fórmula que um estudioso adopta, não passa de um

instrumento operativo que ele próprio considera como o mais eficiente, sem que isso signifique a invalidação das outras fórmulas existentes. Por isso, consideramos válidas e legítimas as fórmulas que não adoptamos, sejam elas de carácter *formalista*, *historicista* ou mesmo *antropológica*, tal como descrevemos atrás, porque nos pareceram pouco funcionais para os objectivos que nos propunhamos. Admitimos igualmente que outras fórmulas que não pudemos consultar no decorrer da nossa investigação, ou mesmo aquelas que, porventura venham a surgir, possam ser mais funcionais do que a que adoptámos.

Temos vindo a falar de elementos estruturais da narrativa. Vimos já de que modo é que, a partir da escola formalista, foi possível separar dois componentes na narrativa: as constantes e as variáveis. Vimos também que a escola formalista deu a primazia aos elementos constantes. No entanto, foi nossa opção seguir a via que se propõe operar com os dois níveis. Por isso, é importante apresentar a descrição dos elementos variáveis, bem como a maneira como se articulam entre si. São os elementos variáveis que dão um sentido cultural e etnográfico à narrativa, porque é a partir deles que reconhecemos as marcas da colectividade que produz as narrativas.

Os elementos variáveis movimentam-se dentro de pequenos enunciados a que damos o nome de motivos temáticos. Os motivos temáticos funcionam como verdadeiras peças giratórias que estabelecem a ligação entre o momento funcional da narrativa e a sua respectiva actualização ao nível da narração, num determinado tempo e espaço. Deste modo, de uma forma diferente daquilo que se passa na literatura escrita, em que o momento de criação é um momento de organização de um «cosmos» a partir do «caos», na oralidade, os motivos temáticos transportam já a sugestão para essa organização. Quer isto dizer que o contador não vai inventar os elementos que vão preencher os motivos temáticos, o que está ao seu alcance é a possibilidade de escolha. Tomemos como exemplo um motivo temático enunciado da seguinte forma: «*a donzela é raptada*». Os elementos que o preenchem são: uma personagem passiva, a donzela e uma acção praticada por uma outra personagem

não enunciada expressamente. Ao contador compete compatibilizar a natureza do motivo com a constante correspondente, bem como escolher dentro de um número limitado de possibilidades, uma personagem com características conformes com a acção praticada. Deste modo, poderíamos ver que o contador tem possibilidades de ligar o motivo em causa à *perturbação*. Se procedesse desta forma, a personagem a escolher deverá sair do grupo designado por *adversários*. Mas se o contador colocar o motivo temático articulado com outra função que não seja a perturbação, o raptor poderia ser uma personagem de natureza diferente, desde os auxiliares até ao próprio herói. Do que fica dito, podemos concluir que os elementos que preenchem os motivos temáticos não são significativos ao nível funcional, mas sim ao nível estrutural, isto é, não os podemos caracterizar por aquilo que podem eventualmente praticar, mas através do espaço que ocupam no articulado narrativo. Por isso mesmo, independentemente da cor externa que possam transportar (nome, idade, sexo, aparência física, etc.), no momento em que estão a ser utilizados pelo contador, as personagens da narrativa oral, como elementos integrantes dos motivos temáticos, estão dependentes da esfera de acção em que se integram esses mesmos motivos <sup>13</sup>.

O motivo temático é um segmento narrativo redutível a uma forma verbal ou a um enunciado simples. É a partir dessa redutibilidade que o motivo possui a mobilidade que caracterizámos nas linhas anteriores. Assim, ele pode realizar-se textualmente de formas e posições variáveis, conforme *os contadores, a região, a cultura*, ou, tratando-se do mesmo contador, conforme o seu *humor, o interesse dos auditores, o contexto da narração*, etc... A variação pode operar-se não só ao nível da articulação com as constantes, como também ao nível *lexical, sintáctico, estilístico, semântico* e até *simbólico*. É também a partir desta mobilidade dos motivos que

---

<sup>13</sup> É importante frisar que nas narrativas africanas, certas personagens tipo desempenham sempre o mesmo género de papéis. Assim, o aparecimento, numa narrativa, do coelho, leão, macaco, madrastra, feiticeiro (bruxo), sogra, etc... não dá lugar a equívocos que exijam a sua caracterização, são as chamadas personagens cristalizadas.

muitas vezes as narrativas aparecem com uma inversão no seu sentido. No fundo, todas as transformações que sistematizamos anteriormente, partem de modificações operadas ao nível dos motivos temáticos.

A relação que existe entre o elemento função e o elemento motivo é simultaneamente simples e complexa. É simples porque, como já vimos, é uma relação de um elemento constante, abstracto, esquemático, que é preenchido por um elemento variável, mais contornado. Ao mesmo tempo é complexa porque estando na relação que vai do género à espécie, do mais geral ao mais específico, a função e o motivo não são de qualquer forma elementos da mesma natureza, por isso o carácter imotivado das funções e o carácter motivado dos motivos, conforme já foi igualmente referido.

A função surge assim como um verdadeiro contentor de motivos, marcando igualmente o curso sequencial da narrativa. A função imprime a sua marca e através desta imprime um sentido, um valor aos motivos que transporta. Por exemplo, o sentido do motivo temático definido como «*rapto de uma rapariga bonita*» só toma um sentido quando acoplado a uma função. Será agressão ou salvamento da rapariga conforme esse rapto for a acção do adversário ou do herói.

Convém contudo salientar que estas distinções têm um valor teórico. Na prática, a narrativa oral é por si própria a história de uma transformação ou sucessão de transformações que obedecem a regras determinadas e responde a questões bem concretas. Quando o contador escolhe uma história para contar, pressupõe-se que ele é conhecedor de um repertório determinado e que domina alguns planos de desenvolvimento da intriga dos quais irá escolher o mais conveniente, assim como a forma dos episódios que irão compor a sequência narrativa, a sua ordenação, etc.

A história da teorização das transformações que já abordámos, em parte, quando falámos dos formalistas é, no fundo, a história das personagens e dos motivos temáticos, porque é através destes que elas se verificam. As transformações sócio-políticas-culturais provocam a adaptação das narrativas, quer através da aquisição de

outras formas para os motivos, quer através da introdução de novos personagens no seu corpo. Em contrapartida, muitos outros elementos são simplesmente abandonados ou esquecidos, porque não são realizados. Outras vezes, elementos arcaicos e modernos coexistem, e algumas vezes acabam por tomar novos sentidos; por exemplo a serpente que era na mitologia antiga um elemento iniciático positivo, com as novas formas de vida social e cultural, transforma-se em devorador inimigo.

A transformação realiza-se sempre ao nível da concretização dos motivos ou então na caracterização dos personagens, por isso, no plano da narração, isto é, na actualização narrativa. O *dragão* pode aparecer como *diabo, feiticeiro, urso ou outro animal agressor*, como pode *raptar, assassinar, devorar*, como pode aparecer com *garras horrendas*, ou com *doze cabeças* ou outra monstruosidade qualquer.

Haverá duas formas de narração que marcam a profundidade das transformações, que correspondem a duas atitudes do contador e do seu público perante uma realidade sócio-cultural: uma liga-se à concessão de cores locais e quotidianos (aparentemente realistas), às narrativas e outra liga-se à manutenção de motivos tradicionais fiéis aos modelos arcaicos (mágico-religiosos) compatíveis com a actualidade, nem que seja em termos rituais. Não se trata de maior ou menor invenção de elementos que compreende o universo das narrativas mas apenas de uma opção cultural de momento. As duas formas podem coexistir na mesma comunidade e até no mesmo contador. Contar com motivos quotidianos ou maravilhosos não corresponde de forma alguma a uma atitude de se ser verdadeiro ou fictício, mas apenas a adopção de elementos realistas ou tradicionais.

Em termos teóricos, adoptamos as formas de transformação propostas por Propp a que já fizemos referência anteriormente.

#### 2.6.4 — A classificação

O problema da classificação das narrativas constituía sempre uma preocupação dos estudiosos da Literatura Oral. É que sem classificação, dificilmente se pode ter bases para manejar os diversos elementos constitutivos das narrativas, mesmo que se possua o instrumental de elementos estruturais.

Por isso mesmo, cada estudioso propõe ou adopta formas de classificação bem concretas. O próprio Propp sentiu este problema e dele faz menção na sua *Morfologia do Conto*, chegando a criticar algumas tentativas que misturavam critérios de natureza diversa, como por exemplo a moral da história e as personagens. Propp propôs uma classificação geral em narrativas míticas sobre animais e sobre costumes. Os professores Autti Aarne, finlandês, e Stith Thompson, americano, propõem através do seu *Motif-Index of Folk Literature*, constituído por seis volumes, um critério de classificação baseado, em primeiro lugar, na subdivisão das narrativas em três grupos: *Animal Tales*, histórias de animais, *Tales of Supernatural*, histórias de encantamento e *Ordinary Tales*, histórias populares, e por outro lado, na sistematização do elemento formador da história. A lista dos temas formadores de história é de 2499 motivos <sup>14</sup>, numerados e compreendidos nas diversas subdivisões dos três grupos gerais. Por exemplo no grupo referente à história de animais a série que vai de 1-99 refere-se a animais selvagens; 100-149 animais selvagens e domésticos; 150-199 homem e animais selvagens, etc. Com este trabalho eles tentaram sistematizar os elementos temáticos da literatura oral universal. Dividindo-os em vinte e quatro séries, que correspondem a tantas letras do alfabeto inglês e tentando articular a letra com um número, tentaram descrever o máximo de temas formadores possíveis. As vinte e quatro séries correspondem aos seguintes motivos; A — Mitologia; B — Animais; C — Tabu; D — Magia; E — Morte; F —

---

<sup>14</sup> Motivo aqui não tem o mesmo sentido que utilizamos quando abordamos a caracterização da estrutura das narrativas.

Maravilhas; G — Ogres; H — Testes; I — Tolice e Sabedoria; J — Decepções; K — Reversão da Fortuna; L — Regulando o Futuro; M — Sorte e Agouro; N — Sociedade; O — Punição e Recompensa; P — Cativos e Fugitivos; Q — Crueldade; R — Sexo; S — Natureza da Vida; T — Religião; U — Traições; V — Humor; X — Miscelânea dos Grupos de Motivos.

Para cada letra articula-se um número obtendo as diversas variantes de cada motivo, assim: R — Sexo; RO — R99 Amor; R100 — 199 Casamento; R400 — 499 Adultério ou Incesto, etc.

O Motif-Index de Aarne-Thompson é, a nosso ver, a mais completa organização para o estudo da literatura oral, como critério de classificação e metodologia de estudo. No entanto, tal organização que estabelece os princípios de classificação, não provém de critérios homogêneos porque nas vinte e quatro séries, encontramos tomados na mesma linha, como elementos básicos, quer as personagens (o inimigo, o monstro), quer os objectos, quer até as acções. Não se trata de negar a importância que a classificação de Aarne-Thompson como fundamental e pioneira, possui. Ela é uma fonte muito rica pela abundância de exemplos, embora se reconheça o seu pouco rigor taxinómico.

Luís Cascudo da Câmara, um prolixo estudioso da tradição oral brasileira, apresentou uma proposta de classificação com base na natureza temática;

— *As Narrativas de Encantamento* são caracterizadas pelo elemento sobrenatural, mirífico e miraculoso..

— *As Narrativas de Exemplo* têm sempre um objectivo doutrinário.

— *Narrativas de Animais* em que entram os animais como personagens com comportamento quer antropomórfico, quer natural.

— *Narrativas Etiológicas* explicam a origem de um aspecto, forma ou hábito, de um objecto ou animal.

— *Facécias ou patranhas*, são narrativas em que a manha é o aspecto principal.

W. Wundt, estudioso alemão propõe, por sua vez, a seguinte classificação:

- Narrativas Mitológicas
- Narrativas do Maravilhoso Puro
- Fábulas Biológicas
- Narrativas sobre Animais
- Narrativas Etiológicas
- Narrativas Humorísticas ou Facécias
- Narrativas Moralistas

É visível a dificuldade que Wundt teve para manter um certo rigor nos critérios adoptados. É forçado por exemplo a falar de narrativas do maravilhoso puro em oposição às narrativas sobre animais ou narrativas humorísticas. Na prática, essa oposição não se verifica, o maravilhoso pode manifestar-se nestas últimas, é uma questão de opção do próprio contador, condicionado naturalmente pelo contexto como foi referido anteriormente a inclusão de motivos do quotidiano ou a manutenção de elementos tradicionais. As narrativas humorísticas, por exemplo, preferem motivos do quotidiano.

As classificações que temos vindo a apresentar são aquelas que consideramos as mais pertinentes, apesar das limitações que se lhes reconhece. Muitas outras propostas existirão para confirmar a dificuldade na matéria. Adoptaremos naturalmente o critério que nos pareça o mais funcional para responder aos objectivos que nos propusemos. Neste sentido, verificamos que quase todas as propostas de classificação apresentadas dizem respeito a questões temáticas. Daí também a dificuldade de manter um só critério rigorosamente fiel, na divisão das narrativas por áreas. É que a matéria temática é de natureza variável e por isso situada a nível da realização dos motivos, consequentemente mais fluida nas mãos do pesquisador.

Denise Paulme, que trabalhou sobre narrativas africanas, soube interpretar essa dificuldade e, sem fugir à pertinência das classificações de carácter temático, apresenta uma classificação trabalhando com elementos estruturais, reconhecendo contudo a necessidade da articulação entre a classificação estrutural e a temática.

Para Denise Paulme, toda a estrutura narrativa comporta uma série de situações (segmentos) dimensionados no tempo. A passagem de uma situação para outra implica uma modificação de carácter dinâmico. Essa modificação pode marcar um sentido de progressão como o de regressão. Como por exemplo: João tem fome (situação inicial de carência); João come (acção tendente a ultrapassar a carência); João já não tem fome (situação resultante da ultrapassagem da situação de carência).

Esta estruturação simples de movimento linear constituiria o ponto de partida para a organização das narrativas mais complexas. A maior parte das narrativas denuncia na profundidade a sua origem estrutural esquemática quer a nível da lógica quer a nível linguístico. Este modelo elementar permite uma maior operacionalidade no estudo das narrativas.

Retomando a problemática das sequências elementares, Denise Paulme vai assentar a sua proposta de classificação no princípio de que elas, contrariamente às posições de Propp, não têm posições fixas na narrativa. A aceitação de que a ordem das sequências não é imutável vai permitir que se veja, por exemplo, que muitas delas podem encaixar-se de diversas formas, chegando a dar novas histórias dentro da própria narrativa, ou então podem articular-se de tal maneira que chegam a alterar o sentido do próprio movimento da organização e progressão da intriga.

É um estudo de natureza morfológica mas pode ser articulado e completado em etapas posteriores, com análise da linguagem, de cada versão, do simbolismo das personagens, para perceber a realidade cultural global das narrativas enquanto expressão verbal articulada e enquanto expressão cultural de uma comunidade.

Sem fugir do princípio pentadimensional das sequências elementares de uma Narrativa-Tipo, a classificação de Denise Paulme opera a nível da organização e ordenamento dessas sequências:

— A versão estruturalmente mais simples será do tipo ascendente em que se parte de uma situação inicial de carência para o seu melhoramento ou ultrapassagem.

De narrativas do tipo ascendente apresentamos alguns exemplos <sup>15</sup>:

1 — *Situação inicial de carência*

«Era tempo de fome, o coelho encontrou uma plantação bem abastecida e bem guardada».

2 — *Apresentação das provas*

«O coelho poderia eventualmente ter acesso à plantação desde que soubesse o nome dos guardas».

3 — *Estratagema para ultrapassar a dificuldade*

«O coelho finge-se bebé e faz-se transportar por sua mulher.

Esta pede aos guardas para olharem pelo bebé enquanto vai ao rio buscar água. Os guardas, na presença do bebé, não se importam de se tratarem pelos respectivos nomes, confiantes de que este não falava».

4 — *Situação de carência ultrapassada*

«O coelho revela o segredo à mulher que nomeia os guardas e têm acesso à plantação.»

Pode acontecer em narrativas deste tipo ascendentes que a ultrapassagem da situação inicial de carência seja possível pela intervenção de um auxílio mágico concedido por um mediador. Em termos estruturais, a presença do auxiliar mágico substitui o estratagema do próprio herói exemplificado anteriormente.

1 — *Situação inicial de carência*

«Havia um pobre órfão que para viver tinha que trabalhar para um artesão como servente».

2 — *Apresentação de provas*

«O rei da terra mandou anunciar que daria a sua filha em casamento a quem conseguisse pronunciar o nome dela».

3 — *Obtenção do auxiliar mágico*

«O órfão parte, chega à aldeia roto e esfarrapado, ninguém o recebe. Vai ter a uma cabana onde encontra uma velha leprosa. O

---

<sup>15</sup> Recorda-se aqui termo-nos referido às *narrativas* do tipo ascendente como sendo as mais simples e por isso mais universais, quando tratamos da origem das narrativas.

órfão trata das feridas da velha e pernoita na cabana. A velha indica ao órfão como encontrar um lindo fato e revela-lhe o nome da rapariga».

4 — *Ultrapassagem da situação de carência*

«O órfão bem vestido, é o único que consegue revelar o nome da rapariga. O rei dá-lhe a filha e muitas outras riquezas».

Resultantes da organização sequencial do tipo ascendente, encontramos narrativas de sentido inverso. Chamar-lhes-emos de narrativas do tipo descendente. Partem de uma situação inicial normal e estável e acabam numa situação de carência resultante de uma degradação motivada por razões de vária ordem, mas quase sempre ligadas à transgressão.

Nos casos considerados mais simples, a degradação resulta da estupidez da personagem principal, muitas vezes aliada à ambição desmedida.

Pelo seu carácter exemplar e pedagógico, as narrativas africanas são em grande número deste tipo.

1 — *Situação inicial normal*

«A hiena e o coelho eram amigos».

2 — *Degradação*

«Um dia resolveram ir procurar riqueza. O coelho seguiu por um caminho mal tratado e a hiena por uma via larga e cheia de flores. O coelho encontrou um embondeiro, no tronco do qual achou muita riqueza. Trouxe alguma consigo. A hiena nada tinha encontrado. Perguntou ao coelho como tinha sido possível, este explicou. A hiena vai e para não ter que voltar mais vezes ao embondeiro, corta-o e trá-lo consigo».

3 — *Punição (situação final)*

«Chegados a casa, o embondeiro recusou-se a sair da cabeça da hiena, e esta acabou por morrer».

Dentro da mesma linha mas com cariz mais sério, há todo um ciclo de narrativas do tipo descendente em que a degradação e

punição resultam do não cumprimento ou transgressão de uma interdição comunitária.

1 — *Situação inicial normal*

«Um caçador tratava bem do seu cão. Este, como prova de amizade, ensina ao caçador a linguagem dos animais».

2 — *Enunciação da interdição*

«O cão pede ao caçador para nunca revelar que entendia os animais».

3 — *Submissão à prova de fidelidade*

«Um dia o caçador surpreende uma conversa entre os animais domésticos que lhe provoca uma grande gargalhada. A mulher que não descobriu qualquer razão para aquela gargalhada, ofende-se, pensando que o marido estava a rir-se à sua custa. E como não conseguia que o marido lhe explicasse, abandonou-o».

4 — *Transgressão da interdição*

«Vendo que não era possível trazer a mulher de volta se não revelasse o que tinha ouvido dos animais, resolve-se a contar tudo».

5 — *Punição*

«Depois de contar, o caçador morre».

Naturalmente que a expressão deste esquema estrutural pode apresentar variantes. Por exemplo a punição pode ser um simples divórcio.

Há outro ciclo de narrativas em que a transgressão resulta da revelação da identidade verdadeira ou totémica do cônjuge. Normalmente, um animal transforma-se em pessoa e casa. Como manda a boa tradição, revela a sua identidade ao cônjuge, exigindo porém que guarde segredo sob pena de tornar ao estado inicial. A imprudência pode surgir por motivos diversos. O cônjuge retoma o estado primitivo, regressa para a floresta. Mas antes faz estragos de vária ordem: desde a destruição da povoação ao devorar todos os habitantes da povoação, incluindo o próprio cônjuge.

Cabe ainda no esquema descendente o ciclo de narrativas cujo modelo será o do fracasso de um truque desonesto. Uma personagem

de má fé tenta enganar algum parceiro ou parceiros que acreditam nela. O truque é descoberto e a personagem é punida.

1 — *Situação inicial*

«A mulher, temendo que os filhos pudessem vir a morrer por causa da fome, envia o marido para junto dos seus familiares para pedir auxílio em víveres».

2 — *Truque desonesto*

«O marido vai, recebe muita comida e, querendo comer tudo sozinho, esconde-a no mato e arranja um estratagema de lá ir todos os dias».

3 — *O truque é descoberto*

«Estranhando o comportamento do pai, um dos filhos segue-o e descobre tudo».

4 — *Punição*

«A mulher manda chamar os familiares e separa-se do marido».

Do mesmo tipo encontramos inúmeras versões de narrativas com animais. As histórias do coelho, em grande parte, são uma construção de várias sequências encadeadas num esquema deste tipo.

Vejamos um exemplo:

1 — *Situação inicial*

«O coelho e a hiena eram amigos. Um dia combinaram matar as mães por um motivo qualquer».

2 — *Truque desonesto*

«A hiena vai e mata mesmo a mãe, o coelho porém esconde-a e vai todos os dias visitá-la às escondidas».

3 — *O truque é descoberto*

«A hiena mata (come) a mãe do coelho e acaba a amizade».

Dentro ainda de narrativas do tipo Descendente, podemos encontrar algumas em que a punição não resulte nem da ambição nem de qualquer transgressão expressa, mas apenas porque a personagem faz um pedido que procura alterar o curso normal da vida ou da natureza das coisas.

1 — *Situação inicial*

«Um caçador salva uma serpente e tornam-se amigos».

2 — *Um pedido contra a natureza*

«Como recompensa o caçador pede à serpente o poder de viver tanto como uma pedra».

3 — *Situação final*

«A serpente atende o pedido e o caçador transforma-se em pedra».

Esta sequência descendente contém, no fundo, uma punição resultante de uma transgressão implícita embora não expressa.

*Narrativas do Tipo Cíclico*

Tidas como as mais numerosas e de categoria mais universal, as narrativas do tipo cíclico são aquelas que melhor expressam os mitos.

Estruturalmente, estão divididas em duas partes: uma primeira parte que obedece a um esquema ascendente e uma segunda descendente.

O melhor exemplo podemos retirá-lo do mito de Orpheu. Neste mito a linha ascendente é determinada da seguinte forma:

1 — *Situação inicial de carência*

«Orpheu perde Eurídice que é levada para os infernos».

2 — *Apresentação das provas*

«Orpheu encontra Eurídice e suplica que o deixem levá-la consigo. Consegue a permissão desde que não se voltasse para olhá-la até que estivessem em plena luz do dia».

3 — *Situação inicial de carência em vias de ultrapassagem*

«Eurídice segue Orpheu através do som da lira que este tocava sem cessar».

Aqui termina a sequência ascendente, começando a descendente.

4 — *Interdição transgredida*

«Orpheu não suporta por mais tempo não poder olhar para Eurídice e volta-se para vê-la antes de terem chegado à luz do dia».

5 — *Punição*

«Eurídice volta de novo para os infernos e desta vez para sempre».

Há um certo número de narrativas que podem ser consideradas do tipo cíclico quando possuem uma só personagem ou em espelho, quando haja duas. Exemplificaremos este tipo de narrativas quando falarmos do esquema em espelho.

Cíclicas são igualmente algumas narrativas que começam por uma sequência descendente e acabam por uma segunda do tipo ascendente que se encaixa na primeira repondo a situação inicial.

1 — *Situação inicial normal*

«Uma rapariga muito bonita está em idade de casar. Apresentam-se muitos pretendentes que ela rejeita. Aparece um rapaz estranho, desconhecido, todo bonitão, que ela aceita imediatamente».

2 — *Degradação da situação inicial*

«A rapariga não sabe que casou com um bicho selvagem (hiena, cobra, leão, crocodilo, etc.)».

3 — *Perigos diversos*

«O bicho procura engordar a rapariga para devorá-la depois. O irmão mais novo descobre a verdade e conta tudo à irmã. A rapariga fica aflita, não sabe como sair-se do perigo».

4 — *Ultrapassagem da situação difícil*

«O irmão mais novo consegue encontrar uma forma para escaparem do perigo».

5 — *Reposição da situação inicial*

«Quando os bichos se preparam para devorar a rapariga, esta foge com o irmão e volta para casa dos pais onde acaba por casar com um homem conhecido».

*Narrativas do Tipo Espiral*

Em versões indo-europeias há um certo ciclo de narrativas pertencentes ao tipo ascendente, mas que nas correspondentes africanas assumem uma nova dimensão. É o caso do caçador que salva três animais de uma situação difícil e recebe deles uma recompensa. Com essa recompensa o caçador conseguirá ultrapassar situações difíceis e alcançar o objectivo da sua acção. Nas versões africanas, além dos três animais, surge entre eles o homem como

quarto elemento na mesma situação de perigo. Os animais reconhecidos com a acção do caçador acumulam-no com presentes, o homem porém irá trair o seu salvador.

#### *Narrativas do Tipo em Espelho*

A forma em espelho comporta a maior parte das narrativas iniciáticas.

Normalmente, têm duas personagens que se movimentam no mesmo sentido. Elas são submetidas às mesmas provas, os seus comportamentos porém são inversos, pelo que chegam ao final com situações igualmente inversas.

A base destas narrativas iniciáticas é construída sobre uma estrutura paralela onde se reflecte a ideia chave da cultura africana, a ambivalência do ser humano. Os dois heróis, o positivo e o negativo, representam os dois aspectos opostos e complementares do homem. O comportamento oposto no mesmo indivíduo demonstra que o homem tomado isoladamente é capaz de qualquer das duas formas de conduta e que só a colectividade pode condicionar.

Aparecem como heróis opostos geralmente dois gémeos, dois meios irmãos, duas co-esposas, etc...

Podem ser incluídas neste tipo de narrativas as mundialmente conhecidas, «Cinderela», «Ali Babá e os Quarenta Ladrões».

Basicamente, as narrativas do tipo esquemático em espelho justapõem paralelamente os dois esquemas básicos, o ascendente para o herói positivo e o descendente para o herói negativo.

#### *Narrativas em Ampulheta*

Tal como nas narrativas em espelho, estas apresentam normalmente duas personagens com comportamento oposto. Nas narrativas em espelho há uma simetria e a acção desenrola-se no mesmo sentido em que as personagens são submetidas às mesmas provas e trilham o mesmo caminho. As narrativas em ampulheta, porém, têm as suas personagens a caminharem em sentido oposto, cruzando-se num determinado ponto da narrativa.

A intriga nas narrativas em ampulheta é mais complexa do que nas narrativas em espelho. As duas personagens têm acções estreitamente associadas e decorrem simultaneamente. O triunfo do herói positivo resulta da derrota e punição do herói negativo, num confronto directo. Exemplo de narrativas deste género são a maior parte das em que intervém o coelho astuto, que com a sua inteligência, vence sempre a força bruta de outros animais mais fortes. Fazem também parte deste tipo o ciclo de narrativas com monstros comedores de homens que acabam por ser vencidos por heróis aparentemente frágeis. Muitas vezes, à inteligência dos heróis junta-se um auxiliar mágico <sup>16</sup>.

Tanto as narrativas em espelho como em ampulheta, utilizam a combinação dos dois esquemas básicos, o ascendente e o descendente.

Quando a combinação das sequências estruturais introduz diversos tipos de narrativa encadeadas, diremos que a narrativa daí resultante é de estrutura complexa. As narrativas de estrutura complexa, são em termos de transformação, aquelas que melhor demonstram a capacidade de adequação ao contexto em que se inserem. Por outro lado, são o espelho vivo do talento dos contadores que podem incorporar na narração vários tipos de sequências, ordenando-as de forma a complicar cada vez mais a intriga.

As narrativas de estrutura complexa abrem a potencialidade ilimitada de criar novas narrativas através do jogo de combinação dos motivos temáticos.

Dedicamos um maior espaço à proposta de classificação adiantada por Denise Paulme porque tencionamos adoptá-la para nosso instrumento de trabalho na abordagem do *Corpus* que vamos analisar. Mas, como já referimos, a classificação morfológica não é nem deve constituir um fim em si mesmo. Ela é um ponto de partida

---

<sup>16</sup> Como vimos anteriormente, o recurso ou não a auxiliares mágicos tem a ver com uma maior ou menor fidelidade aos modelos tradicionais. Não tem nada a ver com a natureza da narrativa em si.

para a análise da significação das narrativas. Por isso é necessário articular os aspectos morfológicos com os temáticos a fim de evitar interpenetrações de critérios, tal como demonstrámos quando apresentámos as várias propostas de classificação baseadas no critério temático.

Tomámos como base a proposta de Henri Junod. As razões são fundamentalmente as mesmas que nos levaram a preferir Denise Paulme no tocante à classificação morfológica. É que H. Junod trabalhou sobre narrativas africanas e mais propriamente sobre narrativas recolhidas no sul de Moçambique.

A base da classificação não parte dos motivos mas do sentido da acção das personagens. Assim, em vez de se falar em narrativas do maravilhoso, do encantamento, sobre o amor, etc., Junod propõe que se fale em narrativas em que os pequenos com a sua inteligência e astúcia vencem os mais fortes, apresentados como estúpidos e brutos. De entre várias propostas apresentadas por Junod, retirámos quatro:

— Narrativas em que as personagens são apenas animais, onde os mais pequenos, pela sua inteligência, astúcia e esperteza, conseguem levar a melhor e ultrapassar inúmeros perigos, vencendo outros animais bem mais fortes e corpulentos, mas ao mesmo tempo estúpidos e brutos. Nestas narrativas predomina a história do coelho, em confronto com o búfalo, o elefante, o hipopótamo, etc.

Na mesma linha de narrativas do tipo descrito anteriormente temos as que em vez de animais apresentam pessoas, à partida fracas, e desprezadas (órfãos, pobres deficientes, mulheres abandonadas) que, com a sua inteligência e heroísmo, conseguem vencer inúmeras situações de perigo. Incluímos aqui as narrativas que falam de monstros comedores de homens.

É interessante verificar que neste tipo de narrativas as personagens são, algumas vezes, ajudadas pela intervenção de auxiliares mágicos. Os auxiliares mágicos são raros quando se trata de narrativas em que entram só animais.

Terceiro e último indicador que utilizaremos é o de narrativas em que intervêm homens e ou animais com objectivos moralistas.

Quer isto dizer que nesta linha estão aquelas narrativas que pretendem abordar problemas ligados aos costumes da comunidade, castigando os maus e premiando os bons.

A *articulação* entre a classificação *morfológica* e *temática* é o melhor instrumento para se entrar no campo da análise e interpretação do sentido das narrativas.

A narrativa oral é, e já tivemos ocasião de o afirmar por outras palavras, a mais importante forma de expressão da psicologia colectiva no quadro de toda a tradição oral de um povo. As várias categorias narrativas já referenciadas (contos, mitos, lendas, etc.) assim como os processos da sua transmissão, adaptação, contexto narrativo, os processos pessoais de contar (entoação, mímica) a recepção, reacção e projecção, podem determinar o índice intelectual da própria comunidade, bem como o grau de sedimentação de influências exteriores. Além disso, sabemos que a narrativa funciona como registo que documenta a sobrevivência de *usos, costumes, fórmulas jurídicas, valores morais e sociais* vigentes ou esquecidos pelo tempo. Aliás a ilogicidade que muitas vezes é patenteada por algumas sequências narrativas não passa de uma reminiscência de valores a nível do universo narrativo que há muito desapareceram da sociedade.

A narrativa oral é um tecido complexo que busca a sua formação através da fusão de elementos *regionais*, representados pelo narrador, da *história* e *geografia* locais bem como da *linguagem actual* e com *elementos universais* representados pelos *temas*, pelos *valores colectivos* quer *morais* quer *culturais* e pela obediência a uma *estrutura esquemática* herdada.

Toda a narrativa incorpora mais ou menos nitidamente quatro aspectos da vida da comunidade, que convém ter em mente:

— Aspectos geográficos representados pelas localizações da acção, referências de relevos, rios, florestas, savanas, etc., e pela indicação implícita ou explícita dos aspectos ligados às questões de habitação, organização política e social.

— Aspectos económicos através do comportamento dos elementos da sociedade quanto à produção de bens alimentares,

formas de conservação desses alimentos, bem como aspectos ligados ao modo de produção e meios utilizados.

— Aspectos sociológicos, culturais e etnográficos através da apresentação de valores que têm a ver com a organização social, valores morais, culturais e etnológicos tais como formas de casamento, divórcios, viuvez, ritos ligados à produção agrícola, caça ou outras actividades económicas, formas de entretenimento e outras cerimónias.

— Aspectos mágico-religiosos através dos elementos que entram na narrativa, demonstrando a presença do sobrenatural. Esta presença empresta à narrativa o retoque mítico.

Se aceitarmos que, basicamente, todas as narrativas expressam a realidade da comunidade que as produz, incorporando de uma forma variada os elementos que sistematizámos acima, veremos que interpretá-las não é mais do que evidenciar o significado do doseamento de elementos atrás referidos que incorporam. Quer isso dizer que cada narrativa escolhe a densidade dos aspectos mediante uma função específica. O estudioso deverá procurar o grau de diferenciação nessa densidade e tentar explicar o seu significado.

É importante recordar aqui que os quatro planos realizam-se em esferas diferentes. Enquanto que os elementos geográficos e económicos provêm, o mais aproximadamente possível, da realidade quotidiana, já os elementos mágico-religiosos decorrem dum código totalmente imaginário.

Não é fácil, mesmo assim, interpretar o sentido de uma narrativa. E isso acontece porque apesar de contar uma história, a sua simbologia é, até certo ponto, hermética, a maior parte das vezes. Uma das razões para essa inacessibilidade é o facto de se não conhecer grande coisa sobre as civilizações pré-históricas donde provém as narrativas de tradição oral, transmitidas através de séculos e sofrendo toda a espécie de pressões que as foram transformando.

A dimensão histórica na narrativa aparece como um desfasamento entre a narração presente com todo o seu universo diegético quer a nível discursivo quer a nível estrutural e um contexto etnográfico com lapsos referenciais. O fenómeno das

transformações é uma tentativa de aproximar a narração dum contexto etnográfico mais actual que permitiria uma maior possibilidade de descodificação dos factos e símbolos que a povoam. Por isso, é sempre arriscado partir do estudo das narrativas para a descrição da realidade da comunidade. Não há uma real correspondência entre os elementos do universo da narrativa e os elementos do universo social. O que ocorre é uma representação funcional de natureza dialéctica. Essa funcionalidade vale pela capacidade de referenciação que podemos estabelecer para cada momento. Muitas vezes encontramos uma descrição do funcionamento de instituições que, na realidade, tomam um sentido inverso do apontado na narrativa. Outras vezes, é de todo impossível estabelecer qualquer ligação. Apesar de tudo, o conhecimento prévio da história e dos costumes da comunidade permite que o estudo das narrativas nos faça entrar para as categorias do inconsciente da comunidade; isto é, todo um conjunto de normas e valores que determinam o comportamento dos indivíduos sem que, no entanto, estejam expressos nos códigos vigentes. Esses valores são transmitidos a um nível tão profundo, de geração para geração, que, muitas vezes, são tomados como determinantes do comportamento genético colectivo: a personalidade de um povo, por exemplo. Ouve-se muitas vezes caracterizar um povo inteiro de violento, passivo, falador, trabalhador, etc., sem que no entanto se apresentem os factores que determinam aquela maneira de ser tão generalizada. Tudo o que ficou aqui dito permite afirmar que, apesar da dificuldade de determinar, às vezes, as linhas de correspondência entre a mensagem inconsciente da narrativa e o conteúdo consciente, não deve haver dúvidas de que essa correspondência pode efectuar-se a níveis tais que o estudioso pode não alcançá-la por enquanto, porque lhe faltam instrumentos operacionais adequados.

A aceitação de um esquema básico inicial a partir do qual teriam surgido todos os outros esquemas é um procedimento teórico fundamentado para facilitar a interpretação do comportamento dos elementos das narrativas em função da evolução histórica da humanidade, na perspectiva do próprio homem. Assim, o esquema

*ascendente* é a tomada de consciência da perda da Idade de Ouro e o esforço para a readquirir. Tomemos como exemplo alguns factos reais acontecidos na história contemporânea africana: em 1960, por altura da independência do Congo, hoje Zaire, grande parte da população campesina abriu os tectos das casas para que as barras de ouro pudessem cair nas suas residências. Esse ouro, acreditava-se, seria enviado pelos seus Antepassados. Houve vários outros tipos de crenças incluindo excessos origiásticos mais ou menos inexplicáveis. No caso de Moçambique, por exemplo, foi preciso a própria organização Frelimo, pela voz do seu presidente Samora Machel, num discurso muito difundido por alturas da celebração da independência, explicar claramente que a fase histórica em que se ia entrar não significava, como muita gente pensava, o fim do trabalho, a comida abundante sem cultivá-la, a ocupação de casas e a apropriação de bens do antigo patrão.

O que importa nos exemplos que acabamos de citar é tentar entender à luz do pensamento mítico que esse comportamento, longe de constituir simplesmente actos de bestialidade, selvajaria ou manifestações de instintos incultos, como foi interpretado em muitos círculos ditos civilizados, não são mais do que actos que reflectem essa busca da felicidade perdida, veiculada no inconsciente colectivo e expresso através de inúmeras narrativas orais.

Assim, como a nível esquemático partimos de uma estrutura inicial básica para as restantes derivadas, significando aquela, a busca da idade do ouro, ao nível temático, poderemos igualmente partir de alguns temas fundamentais, ou mitemas, a partir dos quais, por um processo de actualização intensificada ou pelo enfraquecimento, terão surgido outros temas:

— O mitema do esquecimento está sempre ligado a um estudo de imperfeição. Essa imperfeição pode ser vista quer sob o ponto de vista metafísico quer existencial. Todas as categorias narrativas que se organizam à volta deste tema entroncam numa representação simbólica de imperfeição que é purificada com a recuperação da memória.

Enquanto o ser está no esquecimento, pratica acções interditas, imperfeitas, transgride e atrai a punição. Mas apesar dos seus actos de transgressão o herói está num estado de esquecimento. Logo que ele recupera a memória ele rejeitará os seus actos.

— Os mitemas do sono/morte são considerados como idênticos, na medida em que desencadeiam consequências similares. As narrativas à volta destes temas base muitas vezes interpenetram-se. Tanto a morte é tida como um sono do qual se pode acordar como o sono é tido como uma morte da qual não se sai nunca mais<sup>17</sup>.

Em muitas narrativas, o sono surge como uma prova que o herói deve ultrapassar. Num mito recolhido entre os índios norte-americanos conta-se o seguinte: «O deus do inferno raptou uma mulher. O seu marido conseguiu lá chegar e obteve a permissão de levá-la consigo se conseguisse não pregar olho durante toda a noite: o homem resistiu até ao raiar da aurora. O sol nascia quando adormeceu e perdeu a mulher para sempre»<sup>18</sup>.

— Como variante do tema básico sono/morte temos a ignorância. A maior parte das narrativas em que os pequenos vencem os grandes organizam-se à volta deste tema básico. A ignorância gera a ingenuidade. Quem ignora não está avisado e por isso cai facilmente.

Esta segunda parte está reservada à *transcrição*, *classificação*, análise e interpretação de parte do *corpus* que recolhemos, respeitante aos três primeiros indicadores classificativos a utilizar: assim, no que diz respeito à transcrição, utilizamos de preferência o discurso directo, o mais aproximadamente possível do texto oral que traduzimos. Reservamos a quarta parte para explicarmos todos os problemas que se nos apresentaram e que dizem respeito às operações que tivemos de efectuar na transposição do texto oral em língua sena para o texto escrito em língua portuguesa. É natural que

---

<sup>17</sup> Mesmo na sociedade moderna os epitáfios são bem demonstrativos: «Descansa o sono eterno». Muitos políticos utilizam a mesma simbologia: «Acordai e vede o caminho do progresso».

<sup>18</sup> Note-se a semelhança com o mito de Orpheu.

o contador que narra para um recolector não terá a mesma espontaneidade que aquele que conta, à noite, à volta da fogueira, para auditores da sua comunidade, por isso o leitor deve estar prevenido para que não considere linearmente os textos que vamos apresentar. Eles são o produto de múltiplas operações que em espaço próprio caracterizaremos.

A natureza das narrativas do nosso corpus deve ser vista, por outro lado, como produto de uma cultura popular. Quer isto dizer que há que ter em conta que mesmo nas comunidades africanas, por muito tempo sujeitas à situação de colonização, existem classes sociais com formas próprias de expressão cultural, tal como em qualquer sociedade. Em todas as sociedades haverá valores culturais ligados às classes dominantes e outros ligados às camadas dominadas. O pesquisador ocidental, muitas vezes, pode não estar suficientemente avisado nem sensível a este pormenor quando se debruça sobre uma comunidade africana. Ele passa por cima dessa situação, vítima do universo de colonização que à partida tentou eliminar a organização social dos povos colonizados. Normalmente, uma pesquisa que não repare nas diferenças de origem do material a estudar, tem como resultado erros de análise e conclusões incorrectas. As comunidades africanas não são massas indiferenciadas com valores uniformizados. Há organização hierárquica social.

No que diz respeito ao património cultural, temos critérios de distinção. Com esses critérios podemos distinguir quando é que, por exemplo, uma narrativa transmite uma mensagem sobre as camadas dirigentes ou quando é que ela fala do povo e das suas aspirações. É preciso não esquecer que não basta que o contador seja do povo para que a narrativa diga respeito às camadas mais humildes da comunidade.

Quanto a nós, não incluímos no nosso corpus, por razões óbvias, narrativas que falem exclusivamente dos valores das classes dominantes: Os contos heróicos, uma espécie de gesta respeitante a chefes e seus guerreiros, as lendas épicas que cantam o heroísmo dos imperadores, reis e seus chefes militares, em guerra contra outros imperadores, reis ou chefes militares. Esta espécie de narrativas

pertence à área artística da classe senhorial e aristocrática. As formas mais abundantes são os contos heróicos que podem chegar a confundir-se com alguns mitos da própria comunidade, por exemplo, a história da origem de um grupo étnico ligada à genealogia de um determinado chefe tribal. Quem normalmente produz este tipo de narrativas são profissionais ao seu serviço exclusivo, ou então sacerdotes, feiticeiros, etc... Na generalidade fazem referência a períodos de grandes agitações históricas, ora de exaltação metafísica ou até de conflitos, guerras, calamidades naturais.

Adoptamos, em contrapartida, aquilo que reputamos de origem essencialmente popular ou que diga respeito a toda a comunidade enquanto corpo organizado e funcional, com valores culturais e etnológicos devidamente sistematizados. As narrativas do nosso corpus serão: o mito que explica a origem, o conto ou fábula que transmite conselhos, ensinamentos ou valores legados pelos antepassados, é a anedota picaresca ou picante que, divertindo, castiga os desvios e premeia as virtudes do cumpridor.

São narrativas do dia a dia das pessoas e acontecem também no dia a dia das pessoas, normalmente à noite, à volta da fogueira. Ou nos momentos rituais de reiteração mítica relacionados com a existência, a passagem, a iniciação, o Além, os Antepassados, etc <sup>19</sup>.

Quanto à classificação, que já foi abordada na generalidade na primeira parte, temos a acrescentar a questão dos indicadores. Deste modo, considerando que já anunciámos que vamos adoptar um duplo critério de classificação; um morfológico e outro temático, era natural que tivéssemos que encontrar uma forma de articulá-los.

---

<sup>19</sup> As narrativas de que dispomos são bem mais curtas do que as suas congéneres indo-europeias. Não tentaremos analisar este aspecto constatado. Mas, na realidade, qualquer dos contos das Mil-e-Uma-Noites, ou de Perrault ou dos irmãos Grimm, ou mesmo de Afanassiev, são bem mais longos. Talvez pelo facto de terem sido fixados pela escrita...

Não recolhemos para o nosso corpus um certo tipo de narrativas muito longas que são contadas nas longas noites de velório aos mortos.

Qualquer que seja o tamanho da narrativa, porém, tal facto nada influi na estrutura, pelo que estamos tranquilos quanto às características do corpus de que dispomos.

Os indicadores de carácter morfológico, que são sete ao todo, conforme o modelo que adoptámos, serão apresentados segundo iniciais, assim:

ASC = Narrativa do tipo ascendente  
DESC = Narrativa do tipo descendente  
CICL = Narrativa do tipo cíclico  
ESPE = Narrativa do tipo espelho  
ESPI = Narrativa do tipo espiral  
CRUZ = Narrativa do tipo cruzamento  
COMP = Narrativa do tipo complexo

Os indicadores de carácter temático que são quatro, serão representados por algarismos árabes conforme a ordem por que foram apresentados, assim:

1 = Narrativas de animais pequenos (no caso específico da etnia sena, o coelho) espertos, inteligentes.

2 = Narrativas da mesma natureza que as anteriores, mas que não utilizam animais como personagens. Nelas são utilizados órfãos, pobres, mulheres abandonadas e todo o tipo de pessoas desprezadas.

3 = Narrativas que falam de monstros comedores de gente.

4 = Narrativas de costumes.

Apresentamos previamente um exemplo para ilustrar o trabalho que vamos efectuar. Consideramos a narrativa a seguir, como um óptimo modelo porque é estruturalmente simples na articulação das suas diversas sequências e por outro lado incorpora, em si, características híbridas daquilo que os estudiosos poderiam chamar de «*meio caminho entre o mito e o conto*».

Está resumida porque ela é bastante longa e o seu resumo não afecta o essencial dos nossos propósitos exemplificadores. Lembramos que a nossa preocupação foi a de explicitar os modelos fundamentais da narrativa que nos permitissem ver o articulado dos elementos estruturais e a organização dos motivos temáticos.

## RESUMO DA NARRATIVA

«No princípio, o céu e a terra estavam juntos. Não havia nem nuvens, nem trovoadas, nem chuva, nem noites, nem dias.

A Cobra Grande reinava nas profundezas das águas e os bichos temiam-na e respeitavam-na.

O Sol e a Lua pairavam na junção entre o céu e a terra. Eles eram marido e mulher. Viviam sempre juntinhos, abraçados e os seus brilhos afugentavam qualquer escuridão eternamente.

O tempo não podia ser medido, por isso não se sabe por quanto tempo durou aquilo tudo.

Um dia a Lua pediu ao Sol um filho. O Sol disse que não, temendo perder as atenções da sua amada. A Lua começou a entristecer-se aos poucos e a chorar lágrimas amargas que aos poucos a foram tornando fria, fria.

A Cobra da Água soube das desgraças da Lua, consolou-a e brincou com ela às escondidas.

Das brincadeiras da Cobra da Água com a Lua resultou uma gravidez que pôs o Sol muito furioso. A Lua teve que pedir protecção à Cobra da Água até que nasceram dois seres muito estranhos. Eles não eram parecidos com qualquer outro bicho até ali existente no reino da Cobra da Água: eram o homem e a mulher. A Lua deixou-os sobre a protecção da Cobra da Água e regressou para junto do Sol.

O homem e a mulher começaram a dizimar os outros bichos. Uns para comer, outros por prazer.

Todos os seres vivos juntaram-se e insistiram junto da Cobra Grande para que expulsasse o homem e a mulher da água. A Cobra construiu uma «almadia» bem grande e nela colocou o homem e a mulher. Foi assim que o homem e a mulher foram expulsos das águas donde vieram e nasceram.

O homem e a mulher sentiram fome e não tinham que comer. Andaram e a almadia foi ter a um rochedo. A mulher colheu alguns grãos e começou a pilar, pilar. Quando pilava, o pilão batia na cara

do céu. O céu e a terra estavam juntos, mas o céu começou a sentir imensas dores e foi-se afastando, afastando da terra. O Sol e a Lua foram com o céu.

Lá em cima, a Lua começou a chorar, chorar porque estava longe dos filhos. O Sol não gostou, fez muito barulho, partiu pratos, panelas e partiu todo o mobiliário. Foi assim que surgiu a trovoada.

O Sol não estava contente, queria castigar a Lua. Era um pensamento que trazia guardado desde há muito tempo quando soube que a Lua tinha brincado com a Cobra Grande para ter filhos. Resolveu então pegar numa manta velha e esburacada e pô-la na cabeça da Lua, que ficou na completa escuridão. Foi assim que surgiu a noite. Mas como a manta era esburacada, é por isso que vemos os pequenos pontos brancos no céu que toda a gente chama de estrelas.

O Sol e a Lua separaram-se de uma vez para sempre. Procuraram sempre não se cruzarem. É por causa dessa separação que nós, hoje, chamamos noite quando a Lua aparece com a manta na cabeça e chamamos dia quando o Sol se apresenta com todo o seu brilho.

O Sol jurou vingar-se e matar todos os homens se os apanhasse a dormir. É por isso que os homens procuram não dormir de dia, fazendo-o apenas à noite, porque sabem que têm a protecção da Lua».

Trata-se de uma narrativa que pretende explicar a origem do homem e de outros vários fenómenos da natureza.

É do tipo DESC-4. Adoptando o modelo de análise penta-dimensional: *situação inicial e final* de características estáticas com sinal positivo ou negativo, *perturbação*, *transformação* e *resolução* de características dinâmicas, constituindo o verdadeiro núcleo narrativo, demonstra-se de que forma analisamos as narrativas do corpus, quanto à articulação das constantes e variáveis (motivos temáticos).

O quadro de análise terá quatro colunas. A primeira coluna da esquerda apresenta o sistema estrutural penta-dimensional na sua forma generalizada e abstracta, válido para todas as narrativas como

modelo organizacional das constantes; a segunda coluna, que também diz respeito às constantes estruturais refere-se especificamente a cada texto concreto, elas emanam das constantes anteriores e contêm o mesmo sentido, embora de uma forma mais restrita; a terceira coluna refere-se aos motivos temáticos decorrentes da própria narrativa em correlação com as funções estruturais; os motivos temáticos são actualizados na quarta coluna através da própria narrativa.

Veja-se o quadro a seguir:

Quadro n.º ??

| FUNÇÕES                  |  | MOTIVOS   |   |
|--------------------------|--|---|---|
| Modelo Tipo              | Textuais   | Temático  | Actualização Narrativa  |
| E.I.<br>(estado inicial) | Equilíbrio<br>Felicidade                                     | A ausência de elementos cósmicos e a perenidade.  | O céu e a terra estavam juntos. A cobra grande reinava sobre as águas. O Sol e a Lua viviam felizes um amor eterno.   |
| Perturbação              | Confronto, antagonismo emergente, resultante de uma carência | A necessidade de ter filhos perturba o amor feliz e desencadeia uma série de contradições.                                    | A Lua pede filhos ao Sol que recusa. A Lua fica triste e é consolada pela cobra grande, de quem tem dois seres.   |
| Transformação            | Agressão   | O ciúme provoca a perseguição dos seres.<br>Os seres dizimam os bichos das águas  | O Sol deseja a morte do homem e da mulher. A Lua esconde-os junto da cobra grande.<br>O homem e a mulher dizimam os seres aquáticos, os bichos revoltam-se.   |
| Resolução                | Punição<br>Desqualificação                                   | — A traição é punida.<br>— O extermínio de seres mais fracos é desqualificado.<br>— O fruto de amores clandestinos é maldito. | O Sol castiga a Lua impondo-lhe uma prisão perpétua de baixo da manta esburacada. O homem e a mulher são expulsos das águas e obrigados a procurar alimento pelo trabalho. O homem e a mulher são malditos pelos outros seres e perseguidos pelo Sol, de quem fogem constantemente. |
| E. F.<br>(estado final)  | Novo equilíbrio mas em situação de carência.                 | O surgimento de elementos cósmicos criando uma nova situação.   | Os homens passam a dormir de noite debaixo da protecção da Lua.   |

Como se trata de uma narrativa de exemplificação, procurámos que os cinco elementos estruturais constantes estivessem patentes. Isso não significa, porém, que qualquer deles não possa vir a ser subentendido. Acontece, em muitas narrativas, estar ausente um ou outro elemento estrutural, sobretudo os estáticos.

Chamamos particular atenção para as diversas formas que as constantes apresentam a nível textual. Tomemos como exemplo o elemento tipo, transformação: quando os seres aquáticos se revoltam e exigem a expulsão do homem e da mulher, há um confronto que opõe os bichos e os homens. A cobra da água funcionará na esfera da acção do doador. Da situação criada abrem-se duas possibilidades sequenciais concorrentes ao mesmo espaço textual. Uma delas será escolhida em oposição à outra. No texto que transcrevemos atrás, a cobra da água como doador, submete-se à razão dos bichos e expulsa os homens dos seus domínios. A outra possibilidade era a de a cobra da água não se submeter aos bichos marinhos e continuar a proteger os homens contra tudo e todos.

Este sistema de colocação de sequências que denominamos de compatibilidades e incompatibilidades das oposições sequenciais funciona da mesma forma que em qualquer construção orgânica em que a peça anterior motiva a colocação da peça seguinte rejeitando as incompatíveis. Imaginemos que a cobra da água não expulsava os homens, teríamos então que admitir que as sequências posteriores deveriam seguir um rumo diverso. Embora o sistema de compatibilidades e incompatibilidades esteja teoricamente ao alcance do contador, dependendo do seu talento combinar as sequências, temos que admitir que não existe arbitrariedade, porque os valores da colectividade vigiam de perto toda a organização das narrativas. É por isso que a significação começa a definir-se a partir da escolha da constante textual (coluna 2). Enquanto que as funções tipo são imutáveis e modelo válido para todas as narrativas, ao nível textual verificamos determinadas variações que são o núcleo do sentido final que a narrativa pode tomar.

Ao nível das variáveis (motivos temáticos e sua actualização narrativa) verificamos a particularização cada vez mais nítida do

enunciado, denotando-se uma deslocação do plano textual para o plano narracional, isto é, do esqueleto esquemático de formas delineadas a um corpo orgânico e funcional.

Qualquer estudo do fenómeno de transformações em narrativas de tradição oral deverá partir do mais concreto ao mais abstracto, o que quer dizer da actualização narrativa dos motivos temáticos às funções textuais. Ficando de fora naturalmente, as funções Tipo porque são o modelo geral.

Insistimos na articulação entre os elementos constantes e variáveis, tentando fazer sobressair o jogo que dela resulta a partir do sistema de compatibilidades e incompatibilidades, porque é a partir delas que chegamos à *interpretação*. Sem as oposições e a possibilidade de descrevermos a escolha operada para cada sequência, não seria fácil chegar a um possível sentido que cada narrativa possui ou pode possuir.

Consideremos a narrativa que temos vindo a analisar: verificamos que a origem do homem e da mulher parte de uma *transgressão* a uma instituição comunitária de suma importância: o casamento. A Lua, que era a mulher do Sol, dorme clandestinamente com a cobra da água e desse acto resulta o nascimento do homem e da mulher. As transgressões nunca ficam sem a respectiva *punição*. Por isso, a nossa expectativa, ao longo da intriga, deverá situar-se na verificação de como se vai realizar tal punição, porque o sistema de compatibilidades assim o exige. Não é possível, na narrativa oral, escapar-se a uma punição, depois de uma transgressão.

Pode-nos, por vezes, parecer, a nível da enunciação, que o narrador adere ou repudia as esferas que vai construindo. Só em aparência é que isso se verifica, quando se trata de narrativa oral, porque essas esferas são previamente identificadas pelos circunstantes, por isso, o repúdio ou a adesão aparecem como elementos contextuais e nunca circunstanciais. O transgressor é vaiado, o herói admirado, o monstro é temido, o ciumento traído é compreendido, não há dó para a infidelidade etc... Este sistema de correspondência não é possível sem se conhecer os valores

culturais da comunidade, o que permitirá chegar-se a melhores resultados na interpretação.

Esta narrativa que recolhemos na província da Zambézia, localidade do Luabo, semi-urbanizada, não se apresenta totalmente fiel ao mito da origem do homem e de outros fenómenos naturais. Consideramo-la mesmo, de certa forma, aligeirada. No entanto, funciona perfeitamente como transmissor de uma certa visão do mundo. A situação final demonstra que os actos que permitiram o surgimento do homem se caracterizam pela transgressão. Por isso, deles só poderia resultar maior prejuízo para o «Mundo».

«No princípio», é assim que a narrativa começa. Mas esse princípio da narrativa coincide com o princípio do mundo. Apesar de um certo estado «caótico» se tivermos em conta a actual «harmonia» da natureza, a narrativa não se debruça propriamente sobre a origem do Mundo. A existência prévia e implícita da cobra da água e dos bichos aquáticos bem como de instituições como o casamento pressupõem à partida que o mundo já existia, embora num estado diferente.

Dissemos atrás que o surgimento do homem não trouxe nada de bom para o Mundo. No início da narrativa somos levados a ficar ao lado da Lua que entra em contradição com o marido por causa de filhos. E os amores clandestinos quase que passam sem reprovação, pelo menos a nível da enunciação não encontramos qualquer indício nesse sentido.

Mas com o desenrolar da intriga, verificamos que o fruto desses amores que o texto chama de «brincadeiras» é uma verdadeira ameaça para o equilíbrio existente: o homem e a mulher exterminam os outros seres, algumas vezes por prazer. São expulsos. O homem e a mulher provocam a separação do céu e da terra. Foi por causa do homem e da mulher que o Sol se zangou com a Lua e fez surgir a noite e a trovada e quem sabe até outras calamidades.

No fundo, o surgimento do homem, na perspectiva desta narrativa, é mais uma maldição do que uma bênção. E esta visão tem a ver com o que temos vindo a afirmar: não é possível interpretar o sentido dos sinais sequenciais de uma narrativa de tradição oral se

ignorarmos a filosofia do povo que a produz, bem como os seus valores culturais e traços etnográficos. Os bantos, em geral, os senas em particular, têm uma visão bastante fatalista do Homem, da sua existência e da sua vida. As circunstâncias que levam a esse pessimismo fatalista, já foram explicadas na primeira parte<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Pode-se ver semelhanças entre a expulsão do homem e da mulher do meio aquático com a expulsão de Adão e Eva do Paraíso, narrado no Génesis.

Também se pode interpretar como símbolo do parto, em que a verdadeira autonomia biológica e fisiológica é atingida quando se chega ao meio não líquido.

Outros elementos interpretativos podem ser extraídos da narrativa: a passagem de uma forma de vida baseada no usufruto dos bens da natureza para uma forma de sobrevivência pelo trabalho, que, em termos cronológicos e históricos, se verificam como precedentes uma da outra.

2.<sup>a</sup> PARTE

CAP. I

Histórias do Coelho

## I

### NARRATIVAS DO TIPO ASC - 1

As narrativas que classificamos de ASC-1 são fundamentalmente de entretenimento. Para o nosso corpus, recolhemos cinco versões, com as quais elaborámos um estudo comparativo, procurando estabelecer as variações e, dentro do possível, os factores que determinaram as transformações.

Na região do Vale do Zambeze o coelho é o herói mais frequente para narrativas deste género. Em outras regiões de Moçambique, os contadores têm podido utilizar outros animais de pequeno porte para personagens das mesmas aventuras, tais como o sapo, o camaleão, a andorinha, o cágado, a tartaruga, etc.<sup>1</sup>. Seria impensável, por exemplo, encontrar no Vale do Zambeze, como narrativa local, contos como aqueles que Henry Junod, grande etnólogo suíço que viveu no sul de Moçambique em fins do séc. XIX, recolheu, onde o próprio coelho é enganado pela andorinha e pela galinha respectivamente.

Em outras partes do mundo, podemos verificar que os povos fazem de outros animais igualmente pequenos seus heróis favoritos: na África Ocidental, é a aranha, no Brasil é a tartaruga (o famoso jabuti), em Portugal é geralmente a raposa. Por isso, as histórias do coelho esperto, que vamos analisar, encontram correspondência em todas as culturas populares, porque o imaginário das comunidades sempre criou situações em que os pequeninos podem, através da inteligência, da agilidade e da argúcia, suplantar antagonistas poderosos.

---

<sup>1</sup> Dizemos que os contadores têm podido, porque essa possibilidade de escolha é-lhes conferida pela ciência etno-cultural da colectividade, que caracteriza esses animais como seus heróis preferidos.

Apesar de utilizarem animais como personagens, estas narrativas não se preocupam com os seus aspectos externos, nem tão pouco lhes interessa a sua animalidade. Eles não são mais do que personagens codificadas que encarnam simbolicamente valores humanos da própria comunidade. Não é difícil vermos, em algumas narrativas, o coelho contracenando com homens ou comportando-se como uma pessoa: o coelho pode casar-se com uma donzela, pode ir à caça, pode conversar com outros animais, pode matar um elefante e carregá-lo às costas, pescar, trabalhar na agricultura com a enxada, praticar o adultério, mentir, divorciar-se, etc, etc... Pelo seu carácter mais lúdico do que moralista, estas narrativas afastam-se daquilo que geralmente se entende por fábulas. As patranhas do coelho não são condenadas porque demonstram a capacidade de sobrevivência num meio hostil.

Não se pode falar de narrativas de animais sem termos que falar da hiena. A hiena é a personagem mais utilizada nas narrativas de animais e em narrativas mistas entre homens e animais. É uma personagem de sinal negativo e caracteriza-se da forma como é encarada pelas populações. A hiena é tida como a escória dos animais. Simboliza *a estupidez, a cobardia, a traição, a ambição e a bajulação*. As pessoas acreditam que a hiena é acompanhante fiel das feiticeiras que durante a noite se entregam a práticas escabrosas, tais como a matança de crianças inocentes, cozendo-as junto de embondeiros velhos e carcomidos, para festins tétricos em noites de calor e luar.

Durante as narrativas, os auditores nunca se apiedam das infelicidades da hiena porque o seu destino está traçado. Em muitas narrativas, quando o coelho é apanhado e tudo corre de forma a que ele não possa escapar, surge, sempre, providencialmente, uma hiena que acaba por pagar pelo que não fez.

Os contadores mais talentosos fazem questão de imitar a fala que imaginam possa ser aplicada à hiena, assumindo uma atitude de imbecil, acompanhada de trejeitos grosseiros. É uma das personagens ao lado do macaco, que permitem maior criatividade do «griott».

O parasitismo da hiena bem como a sua ingénua ignorância e estupidez são, sob o ponto de vista etnográfico, condenados, porque a vida da comunidade não permite a sobrevivência de elementos com esses defeitos.

A outra figura tipo que mais frequentemente pode surgir nas narrativas do Vale do Zambeze, é o macaco. É uma personagem caracterizada pela *esperteza*, mas também pela *vaidade*, *presunção*, pela *preguiça*, e *ingenuidade*.

Pode-se dizer que há um equilíbrio entre os aspectos positivos e aspectos negativos. É por isso que os seus triunfos são efêmeros e acaba sempre por sair mais castigado do que vitorioso.

As pessoas simpatizam com esta personagem mas os defeitos são para ser punidos pois a narrativa tem uma função de exemplaridade. Os contadores procuram, igualmente, imitar aquilo que eles imaginam que deve ser o comportamento do macaco: falar alto, de cabeça levantada, sempre apressado, etc.

Existe também um certo número de animais que são personagens tipo e que são utilizados nas narrativas, conforme as circunstâncias. Mas as suas marcas não são tão nítidas como as das três personagens encarnadas pelo coelho, pela hiena e pelo macaco. Em nenhuma narrativa se pode proceder a permutas de papéis entre as três personagens atrás referidas. A sua escolha encontra-se bem determinada, enquanto para caracterizar uma situação em que seja necessária a presença de um chefe ou alguém poderoso, o contador pode escolher o elefante, o búfalo, o rinoceronte, se quer dar a ideia de corpulência, ou utilizar o leão, o leopardo, se quer fazer sobressair a agilidade.

Os contadores têm igualmente utilizado outros animais: o sapo, o camaleão, o cágado. Estes animais têm a virtude de ser pequenos, por isso, quando estão em narrativas em que não se encontra o coelho, o que é raro, no Vale do Zambeze, eles triunfam. Quando porém contracenarem com o coelho, naturalmente que o triunfo cabe a este último, mesmo que ao longo da narrativa o contador ponha o coelho a perder alguns pontos.

Os cinco quadros que a seguir apresentamos pretendem demonstrar a desmontagem estrutural de narrativas do Tipo ASC-1.

Consideramos todas estas narrativas como ascendentes pela forma como são caracterizadas as duas situações estáticas e descritivas dos sintagmas narrativos.

As cinco narrativas descrevem-nos uma amizade inicial de que o coelho pretende desfazer-se, portanto uma amizade periclitante. E acabam com um triunfo do coelho sobre o antagonista em que entretanto, se tornou o amigo inicial.

Apesar de uma situação essencialmente lúdica e de entretenimento que rodeia a narração destas histórias, não partilhamos da ideia de que estas narrativas estão destituídas de qualquer exemplaridade, porque pensamos que não existe nenhuma narrativa africana que valha apenas por si própria, ignorando ou não transportando dentro de si a sua função educativa. O facto de reportarem realidades muito próximas da luta constante contra forças adversas, pensamos que estas narrativas louvam a esperteza mesmo que maquiavélica, para conseguir sobreviver contra tudo e contra todos.

## 1.1 — O Coelho e a Hiena

O coelho e a hiena eram amigos.

Um dia, a hiena que estava a passear sozinha, passou por uma povoação e viu algumas raparigas a pilar. Entre elas havia uma muito bonita e que se chamava Chipha Dzuwa.

A hiena disse: «És muito bonita, casa comigo». A rapariga respondeu: «Primeiro tens que falar com os meus pais, traz o teu padrinho. E caso contigo».

Entretanto, o coelho, que pouco depois passou pela mesma povoação, apaixonou-se pela mesma rapariga. «Casa comigo» disse-lhe o coelho. «Não posso, já dei a minha palavra à hiena. Ele vem apresentar-se aos meus pais», respondeu a rapariga. O coelho começou a soltar grandes gritos e a rebolar-se no chão, riu e zombou

da rapariga: «Não compreendo nada, então tu, tão bonita que és, casas com um qualquer? Não sabes que a hiena é meu serviçal e serve-me de cavalo quando entendo?» «Não acredito, apresenta-me provas» pediu a rapariga, humilhada e espantada.

Quando o coelho se encontrou com a hiena, nada disse. Esta, porém, estava feliz e pediu ao amigo para ser seu padrinho no dia da apresentação aos pais. O coelho fingiu: «Não sei amigo, é que não ando lá muito bem. Além disso piquei-me num pé e não consigo caminhar longas distâncias». A hiena ofereceu-se logo cheia de boa vontade: «Não faz mal, eu carrego-te às costas, o que eu quero é que vás apresentar-te aos pais da Chipha Dzuwa». Mas o coelho insistiu: «Tu andas muito depressa, tenho receio que me deixes cair, só se permitires que eu ate uma corda ao teu pescoço». A hiena estava por tudo naquele momento. Aceitou.

No dia combinado, lá foram os dois, o coelho no dorso do amigo e com as mãos na corda. Quando chegaram à povoação, o coelho começou a fazer manobras como se estivesse montado num cavalo e logo que viu a rapariga, começou a gritar: «Corre depressa aí está a nossa amiga». A hiena, que não tinha percebido ainda o que o coelho estava a fazer, correu mesmo. Ao chegarem ao pé da rapariga o coelho saltou para o chão e disse-lhe: «Estás a ver como eu tinha razão? A hiena é ou não o meu servidor fiel?» Esta apercebeu-se então do que estava a passar-se e ficou de tal maneira envergonhada que fugiu para bem longe. E o coelho casou com Chipha Dzuwa.

**Quadro n.º 1**  
*O Coelho e a Hiena*

| FUNÇÕES                   |   | MOTIVOS  |   |
|---------------------------|---|--|---|
| Modelo Tipo               | Textuais                                  | Temático   | Actualização Narrativa  |
| E. I.<br>(estado inicial) | Felicidade<br>Instável =<br>Euforia –     | Uma amizade<br>que um dos<br>parceiros quer<br>modificar.  | O coelho e a hiena eram amigos.   |
| P.<br>Perturbação         | Antagonismo<br>emergente e<br>inevitável. | Os dois amigos<br>amam a mesma<br>rapariga, o que<br>é suficiente<br>para se<br>tornarem<br>adversários.   | A hiena descobre uma rapariga<br>por quem se apaixonou.<br>O coelho encontra a mesma<br>rapariga e também por ela se<br>apaixona.<br>O coelho aproveita a ocasião<br>para menosprezar o amigo na<br>presença da rapariga e propõe-se<br>demonstrar a veracidade das<br>suas afirmações. |
| T.<br>Transformação       | Agressão                                  | A utilização da<br>inteligência e<br>da esperteza<br>leva um dos<br>parceiros a<br>agredir o outro<br>parceiro que<br>demonstra a sua<br>ingenuidade e<br>estupidez. | A pedido do amigo para que o<br>acompanhasse à festa do<br>noivado, o coelho finge-se<br>doente e incapaz de andar.<br>Com este estratagem, o coelho<br>consegue que a hiena decida<br>carregá-lo às costas.<br>Vão assim os dois ao encontro<br>da amada.                              |
| R.<br>Resolução           | Triunfo/<br>Desqualifica-<br>ção          | A esperteza e a<br>inteligência<br>devem triunfar<br>sobre ingenui-<br>dade e estu-<br>pidez.  | Os dois chegam ao pé da<br>rapariga, que vê o coelho<br>montado na hiena.<br>A rapariga fica indignada com o<br>atrevimento da hiena.<br>A hiena apercebe-se do ridículo<br>em que tinha caído e foge<br>envergonhada.  |
| S. F.<br>Situação final   | Felicidade<br>Estável =<br>Euforia +      | O triunfo é<br>merecedor de<br>prémio.   | O coelho casa com a rapariga.   |

## 1.2 — O Coelho e o Cágado

O coelho e o cágado eram amigos.

Certo dia combinaram semear, juntos, feijão jugo.

Quando o feijão ficou maduro, colheram-no e foram cozê-lo.

Enquanto preparavam a refeição, o coelho disse: «Amigo, lembrei-me agora que tinha de ir dar um recado a uma pessoa. Não me demoro, volto já». O cágado prometeu que esperaria por ele.

Tendo-se afastado uns metros o coelho começou a atirar pedras contra o companheiro. Este, vendo-se numa situação inesperada em que corria o perigo de apanhar uma pedrada, fugiu e deixou abandonada a panela do feijão. Então o coelho aproximou-se e comeu tudo sozinho. Depois espalhou as cascas à volta. Quando o cágado regressou, passado o medo, o coelho mostrou-se aborrecido. O cágado pediu desculpas e disse: «Se calhar foram os macacos». «Se calhar», respondeu o coelho.

Nos dias seguintes o coelho repetiu a cena e foi comendo sozinho o feijão.

Um dia, o cágado que já havia muito que andava desconfiado daquelas saídas do coelho à mesma hora, fingiu que fugia quando o coelho começou a atirar-lhe pedras. Escondeu-se por detrás de uns arbustos e observou atónito quem era afinal o autor das pedradas. E resolveu por sua vez pregar-lhe uma partida. Disse o cágado: «Olha amigo, desde que colhemos o feijão, não nos lembrámos dos espíritos dos nossos antepassados. Eles habitam este riacho. Se calhar até são eles quem nos andam a atirar pedradas. Atiremos pois algum feijão para o rio». O coelho, que respeitava as crenças e ficava cheio de medo quando se falava em espíritos, concordou com o cágado e atiraram todo o feijão à água. O cágado que tem possibilidades de viver na água e fora dela, entrou para dentro do rio e comeu o feijão todo. A cena repetiu-se nos dias seguintes.

O coelho não estava a gostar da situação. Desconfiado, enfiou um dos feijões num anzol. Quando o cágado mergulhou para comer o feijão, comeu o que tinha o anzol e o coelho pescou-o.

A partir daí, a amizade entre ambos terminou.

Outra versão do quarto parágrafo.

«Tendo-se afastado uns metros o coelho despiu a pele e ficou completamente pelado. Voltou para junto do cágado e disse: «Compadre, olha o animal pelado». O cágado ficou apavorado e fugiu deixando a panela do feijão. O animal pelado, que era o coelho, aproximou-se e comeu o feijão todo. Depois espalhou as cascas. Quando o cágado regressou, o coelho mostrou-se indignado pois já tinha vestido a sua pele. O cágado disse: «Se tu estivesses, fugias como eu». O coelho respondeu: «Talvez».

**Quadro n.º 2**  
*O Coelho e o Cágado*

| FUNÇÕES     |   | MOTIVOS   |  |
|-------------|---|---|--|
| Modelo Tipo | Textuais                                      | Temático  | Actualização Narrativa   |
| E. I.       | Instabilidade                                 | Há uma amizade pouco sólida.  | O coelho e o cágado eram amigos e semearam juntos feijão jugo.   |
| P.          | Antagonismo Inevitável.                       | Um dos parceiros pretende afastar o outro do usufruto do produto do trabalho de ambos.                      | O coelho quis comer sozinho o feijão e arranjou uma forma de afastar o amigo; sempre que chegava a hora, despia a sua pele e aparecia pelado, o que punha o cágado apavorado e fugia.  |
| T.          | Confronto                                     | A artimanha é descoberta pelo outro parceiro que por sua vez prepara a sua para se vingar, o que faz.       | O cágado desconfia das repetidas saídas do coelho antes da chegada do animal pelado. Descobre-se o que se passa. Fala dos antepassados ao coelho e convence-o a começarem a atirar o feijão para o rio. Com este stratagema, o cágado afasta o coelho. |
| R.          | Triunfo de um dos contendores como inevitável | A peleja prossegue, vencendo aquele dos contendores que tiver lançado mão de um maior número de artimanhas. | O coelho descobre que estava a ser enganado pelo cágado. Prepara por sua vez uma armadilha e consegue pescar o cágado no seu anzol. O cágado desiste da luta e o coelho fica com o resto do feijão.  |
| S. F.       | Felicidade Euforia                            | O vencedor fica com o troféu.   | Todo o feijão fica para o coelho.  |

### 1.3 — O Coelho e o Leão

O coelho e o leão eram amigos.

O coelho indicava onde estavam os animais e o leão ia caçá-los.

Um dia disse o coelho: «Sabes amigo, arranjei uma maneira de caçar animais sem precisares de ter que caminhar».

«Como assim?» perguntou o leão admirado. «Olha, na base da montanha é o lugar mais indicado. Tu ficas cá em baixo num lugar que te vou indicar e eu vou lá acima espantá-los. Verás que até os apanhas com os olhos fechados». O leão concordou satisfeito e até achou graça a essa de poder apanhar os animais de olhos fechados.

No dia combinado, lá foram. O coelho colocou o leão num lugar por ele escolhido e foi lá acima onde deslocou uma grande pedra. Esta começou a rolar com estrondo. Quando o pedregulho se aproximou do lugar onde estava o leão, o coelho gritou: «Fecha os olhos para os animais não verem o seu brilho. Apanha-os todos». O leão assim fez e apanhou com o pedregulho na cabeça tendo ficado esmagado. O coelho foi-se embora.

Desde esse dia os leões não gostam do coelho.

**Quadro n.º 3**  
*O Coelho e o Leão*

| FUNÇÕES     |                        | MOTIVOS  |  |
|-------------|------------------------|--|--|
| Modelo Tipo | Textuais               | Temático   | Actualização Narrativa   |
| E. I.       | Instabilidade          | Uma relação de utilidade sem grande consistência.  | O coelho era amigo do leão. Essa amizade limitava-se ao facto de o coelho ser o acompanhante do leão nas suas caçadas.   |
| P.          | Antagonismo            | Amizade perturbada porque um dos parceiros não pretende manter a situação de servidor.               | O coelho decide enganar o leão. Informa que, com o seu poder, o leão pode apanhar os animais de olhos fechados. O leão sente-se envaidecido e aceita como verdadeira a informação do coelho.   |
| T.          | Agressão               | Apesar de mais pequeno, um dos parceiros consegue agredir fisicamente o parceiro mais forte.         | O coelho coloca o leão na base da montanha, vai acima e faz rolar uma grande pedra. Entretanto ordena que o leão feche os olhos e salte para o local donde vinha o barulho. O leão procede da forma que o coelho dissera e apanha com as pedras, acabando por ficar esmagado debaixo das mesmas. |
| R.          | Triunfo/<br>Eliminação | Um dos parceiros, o mais frágil, consegue triunfar sobre o mais forte e poderoso através da astúcia. | O coelho vai verificar se o leão estava na verdade morto. Depois vai-se embora, livre de andar a indicar a caça ao leão.   |
| S. F.       | Triunfo<br>Intranquilo | O vencedor não vive em paz porque é perseguido.  | Os leões não gostam dos coelhos por causa desta história. E até hoje os seus descendentes perseguem os descendentes do coelho.   |

#### 1.4 — O Coelho e o Leão

O coelho e o leão eram amigos.

Um dia o leão foi a casa do coelho para o convidar a acompanhá-lo a casa dos futuros sogros como seu ajudante.

No fundo, o que o leão queria era humilhar o coelho e acabar de uma vez para sempre com as suas malandrices. O coelho aceitou ir com ele.

No dia combinado, partiram os dois. A meio do caminho, disse o leão apontando para as folhas de um arbusto: «Olha, coelho, se, por acaso, durante a refeição, eu me queimar com a comida e gritar por remédio, já sabes, vens a correr e colhe o que te pedir deste arbusto». O coelho, sem se perturbar, disse que sim. No entanto tratou de se prevenir porque lhe cheirou logo a uma armadilha. Deixou cair uma faca e continuou viagem com o amigo. Já as casas estavam à vista quando o coelho exclamou: «Oh! mas eu não trago aqui a minha faca. Voltemos para procurá-la». Ele sabia que o leão não aceitaria a ideia de ter que voltar só para procurar pela faca. «Vai sozinho. Não estou para perder tempo indo procurar por uma faca que não se sabe onde a perdeste», respondeu-lhe o leão. O coelho queria exactamente aquilo. Correu logo e foi para junto do arbusto. Cortou folhas, raízes, parte de tronco. Secou algumas folhas, fumou outras e o mesmo fez com o caule e as raízes.

Quando chegou a casa, encontrou o leão a conferenciar com os futuros sogros mais a rapariga pretendida. O coelho chegou a tempo de ouvir o pai da rapariga dizer: «Não pense senhor leão que é o único. Por isso eu darei a minha filha ao pretendente que demonstrar maior esperteza. O tempo que ficar cá há-de estar em constante prova».

Durante o almoço, o leão começou a gritar: «Salva-me amigo», o coelho percebeu logo o que o leão queria, correu e foi buscar tudo quanto tinha trazido do arbusto. Apresentou primeiro as folhas. O leão pediu: «Quero-as fumadas, trouxestes verdes não prestam». O coelho apresentou de imediato as folhas fumadas. O leão percebeu que o coelho não tinha caído na armadilha, mas experimentou pedir

cinzas do caule do arbusto. O coelho trazia-as. O leão pediu as raízes cortadas às rodelas. O coelho trazia-as. Ao fim e ao cabo, o coelho trazia tudo quanto o leão quis pedir. Não teve outro remédio senão fazer um chá com tudo aquilo e tomá-lo. Enquanto isso, o coelho saboreava a comida dos dois.

À noite, a mãe da rapariga apresentou uma boa esteira e uma casca de árvore. O coelho que sabia que aquilo fazia parte das provas para casar com a rapariga, aceitou logo a casca de árvore, pensando o leão que aquele gesto era de respeito para com ele. O leão disse para consigo: «Ainda bem que o miúdo aceitou a casca de árvore, assim não se discute quem vai dormir na esteira...»

Durante a noite, enquanto dormiam, a esteira onde se encontrava o leão foi-se transformando em cordas que se enrolavam no leão, manietando-o totalmente. O coelho, esse, dormia profundamente na sua casca de árvore.

No dia seguinte o leão acordou ridiculamente amarrado e envergonhado com a figura que estava a fazer perante a sogra, fugiu para não voltar. O coelho foi recebido como genro e casou com a rapariga.

**Quadro n.º 4**  
*O Coelho e o Leão*

| FUNÇÕES     |                                  | MOTIVOS   |  |
|-------------|----------------------------------|---|--|
| Modelo Tipo | Textuais                         | Temático  | Actualização Narrativa   |
| E. I.       | Instabilidade                    | Uma amizade muito prejudicada por causa das rivalidades.  | O coelho e o leão eram amigos. O coelho porém era o ajudante do leão nas suas andanças.  |
| P.          | Maliciosidade                    | As relações entre os parceiros são perturbadas porque cada um pretende dar uma lição ao outro.    | O leão pretende dar uma lição ao coelho e recomenda-lhe algumas raízes e folhas de uma árvore que está bastante distante da casa para onde iam.<br>O leão pretendia afastar o coelho à hora da refeição.<br>O coelho apercebe-se das artimanhas do leão e contra-ataca.  |
| T.          | Confronto                        | Os dois parceiros põem à prova, perante os pais da rapariga, as suas capacidades e a sua astúcia. | O leão pretende demonstrar o seu ascendente sobre o coelho, mandando-o buscar o que lhe tinha recomendado. No entanto, o coelho trazia tudo consigo, o que anulou as pretensões do seu antagonista.<br>À noite, o leão quis, mais uma vez, demonstrar a sua superioridade, escolhendo o lugar mais confortável para dormir.<br>O coelho, pelo contrário, percebeu que estava perante uma provação e escolheu de boa vontade o mais desconfortável. |
| R.          | Qualificação/<br>Desqualificação | Um dos parceiros é eliminado por não ter passado nas provas difíceis.                             | O leão ficou enrolado na esteira em que dormia. Sentiu-se ridículo e fugiu envergonhado.<br>O coelho, que escolheu a casca da árvore para dormir, acordou tranquilo.   |
| S. F.       | Felicidade                       | O prémio é concedido ao vencedor  | O coelho casa com a rapariga.  |

## 1.5 — O Coelho e o Sapo

O coelho e o sapo eram amigos.

Um dia resolveram os dois ir roubar marfim à Administração.

Depois do roubo, resolveram passar pela povoação do régulo para comemorar o feito e começaram a beber, beber até não poderem mais.

Como toda a gente sabe, o sapo está sempre de boca aberta e a garganta a abanar. Quando o coelho viu aquilo pensou logo numa forma de se livrar dele e ficar com o produto do roubo e começou a dizer em voz alta: «Então sapo, decides-te ou não a contar o que te sufoca a garganta?»

O régulo e os seus conselheiros disseram entre eles: «Nós sabemos que desapareceu o marfim da Administração, vamos ficar atentos, o ladrão pode estar perto».

O coelho continuava: «Anda sapo, tens vergonha ou medo? Não disseste que não aguentavas mais? Não disseste que te bastava beber dois copos para te decidires? Então sapo?»

O sapo estava atordoado, não sabia onde é que o coelho queria chegar.

O régulo mandou um auxiliar para perguntar: «Ei vocês, o que é que o sapo tem para contar?» «Nada, nada, senhor chefe» apressou-se a responder o sapo. Mas estava atrapalhado porque tinha bebido demais e trocava as palavras, além disso a presença do auxiliar do régulo metia-lhe medo por causa do roubo do marfim. O sapo olhou para o coelho como a pedir para ser ele a explicar o que se passava: «Anda coelho, tu és esperto, responde aqui ao senhor chefe». O coelho disse: «Eu não posso dizer, o meu amigo pediu segredo... é melhor perguntar a ele próprio». E virando-se para o sapo: «Então, sapo, vais continuar com o problema entalado na garganta? Resolves ou não falar no roubo...».

O régulo, que já estava à espera disso, disse: «Eu já sabia que era o sapo quem tinha roubado o marfim do senhor Administrador. Vamos prendê-lo e levá-lo ao rei para ser julgado».

Só então é que o sapo percebeu que o coelho fizera tudo aquilo para se livrar dele e ficar com o marfim só para si.

**Quadro n.º 5**  
*O Coelho e o Sapo*

| FUNÇÕES     |                          | MOTIVOS   |  |
|-------------|--------------------------|---|--|
| Modelo Tipo | Textuais                 | Temático  | Actualização Narrativa   |
| E. I.       | Situação Interessadora   | Uma amizade baseada apenas num interesse comum.   | O coelho e o sapo eram amigos. Um dia resolveram roubar marfim ao Administrador.   |
| P.          | Antagonismo Unilateral   | Um dos parceiros resolve livrar-se do outro comprometendo-o. O objectivo é ficar com o produto do roubo só para si. | O coelho começa a dizer coisas comprometedoras perante o régulo e os sipaios. O sapo não compreende a atitude do coelho e fica atrapalhado. O régulo e os sipaios ficam atentos à conversa, procurando apanhar o autor do roubo. |
| T.          | Agressão                 | Sem poder defender-se, um dos parceiros acaba por arcar com as responsabilidades do roubo.                          | O sapo, caiu na armadilha que o coelho lhe foi armando. Denuncia-se sem dar por isso e fica com todas as responsabilidades do roubo.   |
| R.          | Triunfo/ Desqualificação | O parceiro ingénuo que se deixou enredar é eliminado.   | O sapo, acusado de ter roubado o marfim ao Administrador, é preso. O coelho vê assim os seus objectivos coroados de êxito. Livrou-se do sapo.  |
| S. F.       | Felicidade Final         | O parceiro triunfante fica com o produto do roubo.  | O coelho fica com todo o marfim para si.   |

## 1.6 — O Coelho e o Macaco

O coelho e o macaco eram muito amigos.

Um dia o coelho disse: «Amigo, vamos abrir uma machamba de amendoim». «Está bem», respondeu o macaco.

Havia muita fome na povoação.

Quando começaram a abrir o campo, o macaco ria, saltava, brincava, e trabalhava pouco. O coelho tirou o capim, cavou, semeou quase toda a machamba praticamente sozinho.

Chegou a altura da colheita. O coelho tirava o amendoim e punha no saco. O macaco tirava-o e comia imediatamente.

O coelho ficou furioso e resolveu castigar o companheiro porque se continuassem daquela forma, estava a ver que não tiraria qualquer proveito do seu trabalho. Aproveitou então uma altura em que o macaco estava a saborear uma grande quantidade de amendoim e enterrou-lhe a cauda de forma a que não pudesse tirá-la.

Na altura de largar o trabalho, disse o coelho: «Ó amigo macaco, hoje tenho para o jantar amendoim com carne, aparece».

O coelho fingiu que tinha muita pressa e foi-se embora logo daí. O macaco tentou também ir-se embora e viu que estava preso pela cauda. O macaco gritou chamando por ajuda. Passado algum tempo, apareceu o coelho todo ofegante «O que foi, amigo macaco?» «Tira-me daqui» pediu o macaco. O coelho fingiu que o ajudava, fez algum esforço. De repente desistiu: «Paciência, amigo macaco, não há nada a fazer, eu tenho pressa, o jantar está à espera. A cauda está muito enterrada, só cortando-a, senão ficas aí toda a noite e nunca se sabe quando é que passa por aqui o leopardo...» Quando o macaco ouviu o nome do leopardo, pôs-se aos gritos e suplicou ao coelho que lhe cortasse a cauda. «Prefiro viver sem a cauda do que ser comido...» Era o que o coelho queria. Cortou-lhe a cauda e levou-a consigo.

Quando chegou a casa cozeu-a juntamente com o amendoim que ia oferecer ao macaco. Este, apesar das dores, como era comilão, apresentou-se em casa do coelho para o jantar.

Começou a comer com sofreguidão até verificar que aquela carne não passava da sua própria cauda. Ficou furioso, quis agredir o coelho, este fugiu. A lamentar-se com as dores, foi-se embora.

A partir desse dia, o macaco e o coelho não cultivam juntos.

**Quadro n.º 6**  
*O Coelho e o Macaco*

| FUNÇÕES     |                       | MOTIVOS  |   |
|-------------|-----------------------|--|---|
| Modelo Tipo | Textuais              | Temático   | Actualização Narrativa  |
| E. I.       | Amizade inconsistente | Uma amizade que não tinha bases sólidas.   | O coelho e o macaco eram amigos. Resolveram cultivar juntos, mas o macaco não se importou com o esforço do amigo, pouco fez durante o trabalho.   |
| P.          | Antagonismo           | As fricções acabaram por surgir porque um dos parceiros não se aplicava ao trabalho. Além disso na altura da colheita, o mesmo parceiro limita-se a comer o que colhe. | Durante a abertura da «machamba» de amendoim, o macaco pouco fez: saltava, ria, brincava, cantava, enquanto que o coelho trabalhava. Na altura da colheita, o macaco trabalhou, mas todo o amendoim que conseguia, em vez de metê-lo no saco, comia-o.                                  |
| T.          | Agressão              | Um dos parceiros resolve dar uma lição ao outro marcando-o para o resto da vida.   | O coelho enterra a causa do macaco. Depois finge que se vai embora apressado, depois de ter convidado o amigo para um jantar em sua casa. O macaco sente-se preso. Reaparece o coelho que lhe propõe que se corte a cauda. O macaco, que quer sair a todo o custo, aceita sem reservas. |
| R.          | Triunfo/<br>Autofagia | Um dos parceiros aceita ser mutilado sem se aperceber que estava a cair numa armadilha. Comeu a sua própria cauda.   | Por causa do jantar, o macaco não pensa que estava a ser enganado. O coelho corta a cauda do macaco, coze-a e dá-a a comer ao macaco, ao jantar.  |
| S. F.       | Felicidade            |  | O coelho sente-se feliz por se ter livrado do macaco.   |

## Análise Comparativa

O esquema estrutural das seis narrativas que apresentamos oferece uma identidade que não carece de demonstração.

As variações que podemos, pontualmente, verificar, numa ou noutra narrativa, dizem respeito a uma articulação semântica estreita entre o sentido operativo de uma dada constante com a sua respectiva actualização narrativa.

Por nos parecer que é aquela que etnologicamente corresponde ao padrão das narrativas deste género, escolhemos a narrativa do Coelho e da Hiena como ponto de partida e primeiro termo de comparação na nossa análise. Obrigam-nos várias razões: por um lado uma razão de ordem metodológica exige que, se vamos trabalhar na análise das transformações, partamos sempre de um ponto fixo que nos sirva de referência. Por outro lado, já tivemos ocasião de dizer que o coelho e a hiena eram personagens com caracterização já feita à partida e a sua escolha para contracenarem pode determinar a marcha da própria narrativa. Nesta narrativa, os circunstantes estão avisados pela ciência colectiva sobre os papéis a desempenhar pelas personagens. Não há surpresas, à gradual situação de euforia para o coelho corresponderá a cada vez maior desgraça para a hiena.

A substituição da hiena por outra personagem para contracenar com o coelho não pode ser encarada como uma simples operação de superfície, em que tudo se mantém na mesma, excepto o nome do parceiro do coelho. Muitas vezes, esses novos parceiros possuem uma caracterização prévia que se não coaduna com o papel que devem desempenhar em narrativas ao lado do coelho.

Tomemos comparativamente a segunda narrativa em que entra o cágado para o lugar da hiena. Analisando o respectivo quadro estrutural, verificamos que há algumas modificações a nível das constantes que não permitem que a actualização narrativa seja tão linear como no caso da primeira narrativa.

A primeira explicação que encontramos é a de que o cágado não possui um sinal negativo, etnologicamente e simbolicamente. Além disso, em muitas regiões de cultura bantu, o cágado é a personagem central em narrativas do género, com as mesmas virtualidades que o coelho do Vale do Zambeze. Conscientemente ou não, o contador introduz algumas variações que não são de maneira nenhuma de carácter superficial. Ele deixa transparecer a sua hesitação na passagem do terceiro para o quarto sintagma narrativo. Efectivamente, na função número três, (transformação) verificamos que, a nível textual, essa constante não nos surge como na narrativa modelo, como uma simples agressão do coelho, através das suas artimanhas.

A forma como o texto organizou o motivo temático nesta função faz surgir uma actualização narrativa de disputa nivelada. Desta forma, escolhemos a designação *confronto* para abrir este sintagma.

O coelho acaba por ganhar, obviamente, e não está em causa o seu triunfo final que, em narrativas do tipo, está sempre garantido pela ciência etno-cultural da comunidade. Mas sujeita-se a uma luta mais renhida onde perde alguns pontos. E o seu triunfo não resulta de uma fuga desenfreada do parceiro humilhado e envergonhado, como sucedeu com a hiena. O cágado afasta-se da luta porque o coelho teve mais estratégia na mão para vencer o antagonista.

Nos quadros três e quatro apresentámos duas narrativas do mesmo tipo ASC-1, em que aparecem o leão contracenando com o coelho.

Ora o leão é, na comunidade Sena, aceite e caracterizado como o Chefe dos animais e rei de toda a mata. O mesmo acontece nas restantes comunidades de cultura bantu. Pensamos que a razão básica reside na sua força, na sua figura imponente que impõe respeito aos outros animais, na sua coragem <sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Há uma narrativa no nosso corpus em que o coelho enfrenta todos os animais da floresta recusando-se a participar na abertura de um poço. Através de estratégias vários, conseguiu enganar todos os bichos que foram sendo colocados como guardas ao poço, acabando por beneficiar da água como os outros. Nessa narrativa, o coelho não consegue enganar o cágado, que o apanha e entrega aos restantes animais para julgamento. O coelho escapa da morte mas por culpa dos outros animais que voltaram a cair nas artimanhas por ele engendradas.

Por isso, o leão é uma personagem que geralmente entra em narrativas em que desempenha papéis nobres. A sua vulgarização contracenando com o coelho, numa narrativa de entretenimento, sendo obviamente vencido, será uma inovação de carácter mais individual, da responsabilidade do próprio contador, mas sem grandes possibilidades de reiteração ao nível colectivo. O objectivo do contador está à vista. Com a sua escolha, pretendeu atingir determinados defeitos que supostamente podem ser aplicados de uma forma exemplar a personagens poderosos. Mas a generalidade de narradores escolheria o búfalo, o elefante, o leopardo, o rinoceronte, etc., conjunto de animais com uma caracterização difusa, e que vão servindo para as ocasiões de hesitação.

Julgamos que é tão impensável, cultural e etnologicamente, claro, pôr a hiena a fazer papel de chefe como por o leão a fazer o papel de parvo e estúpido, dada a nitidez tipológica na galeria do imaginário em que se encontram.

Numa das narrativas verificamos até que o contador teve de se socorrer de um final etiológico, passando por cima do esquema lógico de narrativas do tipo<sup>3</sup>.

O coelho vence o leão, mas daí não resulta uma situação de paz e euforia para si. O coelho e os seus descendentes vão viver num constante pesadelo. Os leões passaram a perseguir todos os coelhos<sup>4</sup>. Este final pode ser tomado como uma razão de força para que consideremos que o leão não é uma personagem adequada para narrativas deste género, em que entra a contracenar com o coelho.

Continuando a análise da variação dos parceiros do coelho e a influência que daí resulta na estruturação da própria narrativa, bem como na semântica etno-cultural das suas personagens, verificamos

---

<sup>3</sup> Existem inúmeros relatos tidos como verdadeiros ou lendários em que se conta as virtualidades deste animal quase mítico.

Existem igualmente crenças várias ligadas à imortalidade, invencibilidade, êxitos fáceis, etc., que passam por práticas, em que o leão é um elemento fundamental.

<sup>4</sup> A substituição de uma situação final lógica por uma etiológica, numa narrativa que nada tem a ver com as origens de fenómenos, resulta da impossibilidade de o contador terminar linearmente a sua narrativa, talvez pressionado pelo valor etnológico da personagem que escolheu.

que a escolha do sapo, na narrativa apresentada no quadro número cinco, é de todas elas, a que denuncia um maior afastamento da linha esquemática da narrativa que escolhemos como modelo.

Ao nível da actualização narrativa, verificamos que o ambiente em que se integra a acção não é o ambiente comunitário tradicional em que a agricultura e a caça surgem como as actividades produtivas de fundo.

Em contrapartida, esta narrativa incorpora elementos que não são os do universo tradicional: *administrador*, *régulo*, *sipaios*, transacção do *marfim*. O coelho não aparece como o herói que vence um adversário ambicioso, poderoso, estúpido, ingénuo. O coelho, nesta narrativa, é um exemplo de *anti-herói* manhoso que rouba e faz prender o parceiro para ficar com o produto do roubo. A trama é complicada: se, por um lado, nos pode parecer que a enunciação aplaude o acto como exemplo de confronto com elementos repressivos e de dominação, por outro, a acção do coelho não aparece como empreendimento louvável, porque a sensação que nos fica da narrativa é a de que o sapo não passa de uma vítima pontual das maldades de um coelho descaracterizado. Tanto uma como outra personagem não estão pintadas com cores típicas. Tirando certa ingenuidade que pode transparecer no sapo, não encontramos qualquer outro sinal negativo que justifique o seu aniquilamento.

Esta narrativa pode ter resultado da assimilação de muitos valores que denunciam a vivência do seu contador em ambientes urbanos. Embora no enunciado não surja qualquer marca urbana, o modo de viver de muitos Senas que emigraram para a cidade e tiveram que enfrentar as adversidades de um ambiente agressivo e às vezes cruel, parece manifestar a sua influência nesta narrativa.

Esta breve análise das modificações a nível da actualização narrativa obriga-nos a descrever de que forma é que esse facto se reflectiu ao nível de toda a estrutura da narrativa, tendo em conta a articulação entre as variáveis e as constantes. Assim, no sintagma dois, a perturbação do estado inicial não tem como factor, qualquer antagonismo explícito (o enunciado não nos informa se o sapo também disputava a posse do produto do roubo, procurando

eliminar o parceiro). A situação final é estruturalmente eufórica, mas nela não transparece qualquer adesão da própria enunciação. Há uma simples referência à vitória, não ficando muito claro se tal vitória terá trazido felicidade ou não ao triunfador, como tem sido expresso em outras narrativas.

Podemos concluir que o contador procedeu a algumas substituições pontuais, quer a nível das personagens, quer ao nível da própria acção, bem como foi obrigado a efectuar uma caracterização em conformidade com o universo escolhido. Os valores representados na narrativa afastam-se dos valores tradicionais em que nos temos situado. Esta narrativa tem todas as características de formação recente na história da comunidade sena e situada ainda a nível individual, isto é, está ainda muito dependente do contador e das suas experiências pessoais ou observadas por ele.

A finalizar esta análise comparativa resta-nos falar da narrativa em que o coelho contracena com o macaco.

Na introdução, dissemos já que o macaco é uma personagem de certa forma apreciada pelos amantes de narrativas de entretenimento. A sua caracterização está perfeitamente estabelecida. Os seus defeitos são: *a fanfarronice, a preguiça, a ingenuidade...* E quando contracena com o coelho, perde como é natural, mas triunfa em relação a outros animais.

Os confrontos entre o macaco e o coelho vincam uma exemplaridade da mesma natureza dos confrontos entre o coelho e a hiena; a intensidade porém é diferente. As razões são óbvias, a hiena não tem qualquer aceitação e o macaco goza de uma certa simpatia, apesar dos seus defeitos característicos. Por isso, o esquema estrutural das duas narrativas é igual, e as transformações verificadas a nível da actualização narrativa não afectaram os respectivos sintagmas.

Concluindo o nosso pensamento diremos que apenas as variações que constatámos da primeira para a última narrativa podem ser consideradas de transformações internas. As transformações internas processam-se de forma a que a estrutura sintagmática não fique afectada. Elas operam-se ao nível da escolha

dos elementos que preenchem parte ou o total narrativo sem modificar a significação etnológica que transportam nem afectar a constituição estrutural da narrativa. A hiena e o macaco são elementos compatíveis no mesmo paradigma.

A escolha do cágado trouxe algumas modificações nas relações sintagmáticas da estrutura narrativa. Vemos, por exemplo, que o terceiro sintagma que abre com a designação *Transformação*, em vez de *Agressão* a nível textual dessa mesma constante, nos surge *Confronto* devidamente actualizada na própria narrativa. A substituição de elementos nesta narrativa não é uma simples operação paradigmática. Embora a compatibilidade não seja na totalidade inviabilizada, verificamos que etnograficamente, a ciência colectiva concede ao cágado recursos próximos aos do seu antagonista, o que lhe permite demonstrar ser capaz de competir com ele.

A sua escolha para contracenar com o coelho num universo em que terá que sair vencido, por força da própria posição que ocupa na narrativa, obriga-nos a não ficarmos indiferentes a essa adopção limitando-nos a descrever as variações.

Simbolicamente, o cágado ainda é um elemento exógeno, não assimilado na profundidade, embora a colectividade lhe reconheça os sinais característicos. A sua adopção em narrativas do género das que estamos a analisar é um processo de assimilação inconsciente e eminentemente textual, não tendo ainda extravasado para o plano da fixação etnográfica. É por isso que a enunciação não é capaz de apresentar na narração quais os defeitos do cágado para merecer a sua eliminação, pelo que a sua punição nos aparece como um acto gratuito, só porque lidava com o coelho.

Já o mesmo se não poderá dizer em relação às narrativas em que o contador utiliza o leão. Não se tratará de uma assimilação, mas de uma substituição, por isso, e, em princípio, uma operação paradigmática. No entanto, a caracterização etnográfica do leão não é compatível com o papel que o contador lhe atribui nas narrativas com o coelho. É por isso que, estruturalmente, verificamos algumas

modificações, principalmente nos finais, em que o coelho vence mas passa a ser perseguido.

Finalmente, o sapo não é paradigma nem da hiena, nem do macaco. A sua adopção é de certa forma obscura ou então arbitrária. Pensamos que a presença de elementos socio-históricos diferentes dos tradicionais pode explicar, em parte, essa arbitrariedade. Para a narrativa tal como ela nos é apresentada, importava aproveitar apenas alguns traços exteriores das personagens sem grande preocupação acerca do seu valor simbólico.

## II

### NARRATIVAS DO TIPO DESC-1

Recolhemos para o nosso corpus quatro narrativas que classificamos como sendo do tipo DESC-1, isto quer dizer que têm o mesmo género de personagens que as narrativas que acabámos de analisar, mas o seu esquema estrutural é inverso. Por outro lado, tínhamos definido que o grupo anterior se caracterizava essencialmente pelo seu aspecto lúdico e de entretenimento. No presente grupo, porém, aparece-nos com maior nitidez a preocupação didáctica, através da punição das transgressões. O coelho, que continua sendo a personagem central, já não sai ileso e triunfante. As suas maldades são punidas, o que nos faz pensar que o peso dos valores transgredidos exige que se ponha de parte a tipologia da personagem.

Por isso, o eixo dessas narrativas desloca-se da área de entretenimento e aventuras para a de interdições e transgressões: tirar a vida à própria mãe por motivos explícitos ou não. Nas narrativas do tipo ascendente, o desenlace da história está fortemente colado a características das personagens, como tivemos oportunidade de referir. Neste caso, em que as narrativas são do tipo descendente verificamos que tudo está dependente da própria temática, passando para o segundo plano, o valor tipológico da personagem. Além disso, verificamos que não há grande variação dos motivos temáticos, que se reflecte, naturalmente, na actualização narrativa.

Estruturalmente, podemos esquematizar as quatro narrativas, da seguinte forma:

1 — Situação inicial em que o coelho tem um parceiro com quem executa o mesmo tipo de trabalho, sendo por isso bons amigos.

2 — Por uma razão explícita ou não, combinam matar as mães. A morte das mães pode ser motivada por questões económicas de natureza activa ou passiva, isto é, pode resultar do facto de os dois parceiros quererem apropriar-se dos bens das respectivas mães, ou, pelo contrário, de não quererem sustentar essas mesmas mães, já velhas.

3 — O parceiro do coelho, fiel à combinação, executa a sentença, matando a sua mãe, enquanto que o coelho não o faz, escondendo a sua.

4 — O truque do coelho não resulta, é descoberto e o parceiro elimina a mãe do coelho.

No final, as narrativas apresentam sempre o arrependimento pelo matricídio, o que constitui por si uma forma de punição, além do fim da amizade entre os dois parceiros.

A grande novidade é que o coelho não sai triunfante das artimanhas engendradas. Assim, depois de tudo quando dissemos acerca da personagem do coelho, surpreende-nos encontrá-lo em narrativas que não têm em conta a sua caracterização tipológica. Quer-nos parecer que nestas narrativas, por serem de uma maior rigidez temática e estrutural, as personagens funcionam apenas como pretextos para o desenvolvimento da intriga. Já não nos surpreenderá por exemplo que esta mesma rigidez nos surja de novo quando abordarmos as narrativas que classificamos como sendo de «costumes».

### 1.1 — O Coelho e a Hiena

O coelho e a hiena eram muito amigos. Trabalhavam na mesma machamba.

Um dia disseram os dois ao mesmo tempo um para o outro: «E se matássemos as nossas mães?» Acharam muita graça terem tido a

mesma ideia ao mesmo tempo e resolveram pôr em prática o que pensaram.

A hiena foi e matou a mãe e regressou toda satisfeita. O coelho, porém, espertalhão, não matou a mãe, escondeu-a numa toca e levava-lhe comida todos os dias.

Passado algum tempo, a hiena reparou que o coelho se ausentava sensivelmente à mesma hora e regressava sempre bem disposto. A hiena disse: «Ó amigo, o que andas a fazer todos os dias?» O coelho tentou inventar qualquer desculpa, mas a hiena não ficou convencida. Esperou por um momento propício e seguiu o seu amigo, de longe, para ver o que fazia. E, admirada, viu o coelho entrar para uma toca onde estava a mãe.

Quando o coelho se afastou do local, a hiena foi bater à porta da toca e a mãe do coelho perguntou: «Quem és?» «Sou eu, seu filho querido» respondeu a hiena. E a mãe do coelho abriu a porta. A hiena entrou e devorou a mãe do coelho.

No outro dia, quando o coelho se escapou mais uma vez para levar comida à mãe não a encontrou. Ficou muito triste. Regressou para junto da hiena, mas não teve coragem de perguntar nada.

É por isso que hoje o coelho não se dá com a hiena.

**Quadro n.º 1**  
*O Coelho e a Hiena*

| FUNÇÕES     |                                   | MOTIVOS  |  |
|-------------|-----------------------------------|--|--|
| Modelo Tipo | Textuais                          | Temático   | Atualização Narrativa  |
| E. I.       | Estabilidade                      | Existência de uma amizade.   | O coelho e a hiena eram amigos.  |
| P.          | Combinação dolosa<br>Transgressão | Um dos parceiros engana o outro por não ter cumprido com o combinado:<br>Matar a mãe.                                  | O coelho e a hiena combinam matar as respectivas mães. A hiena executa o que foi combinado, ao passo que o coelho <i>esconde</i> a mãe, a quem ia dar comida sem o amigo saber.                                  |
| T.          | Confronto                         | A modificação do comportamento do parceiro leva o que cumpriu com o combinado à desconfiança.<br>Descoberta do engano. | Passado algum tempo a hiena repara que o coelho se ausentava sensivelmente à mesma hora. Resolveu segui-lo. Admirado, viu que afinal o coelho não tinha cumprido com o que tinham combinado, pois salvara a mãe. |
| R.          | Punição                           | Eliminação da mãe pelo parceiro enganado.  | Quando o coelho se afasta do lugar, a hiena bate à porta, entra e devora a mãe do coelho.<br>O coelho descobre no dia seguinte que a mãe tinha sido eliminada e sabe que foi o seu amigo. Nada diz.              |
| S. F.       | Solidão                           | Ruptura  | A amizade entre ambos termina. E cada um fica sem mãe.   |

## 1.2 — O Coelho e a Hiena

Há muito tempo não havia amigos tão bons e tão unidos como o coelho e a hiena.

Um dia combinaram matar as mães.

A hiena foi logo e depressa matou a mãe. O Coelho escondeu a mãe no tronco de um embondeiro que tinha um grande buraco na base, pôs uma tampa à entrada e disse: «Não abras a ninguém, decora bem a minha voz». «Está bem», respondeu a mãe.

Ambos trabalhavam para o mesmo patrão. Quando saíam para o trabalho, a hiena penetrava no mato à procura de ossos, o coelho porém corria para junto da mãe com quem comia sossegadamente.

Muitas vezes, quando a hiena não encontrava ossos, chorava a falta da mãe e o coelho, fingindo acompanhar o amigo na dor, ficava do lado para onde ia o fumo e também vertia lágrimas lamentando a insensatez de terem morto as mães.

Passou-se muito tempo e a hiena emagreceu, o coelho, pelo contrário, estava gordo. A hiena perguntou: «Como podes tu engordar se nunca vais procurar alimentos como eu faço». «Tenho tido sorte» dizia o coelho. A hiena ficou desconfiada. Resolveu então segui-lo. Foi então que descobriu que, afinal, o seu amigo a tinha enganado e não tinha matado a mãe como ela tinha feito. Escondeu-se e esperou que o coelho saísse. Depois foi ela bater à porta. A mãe do coelho abriu a porta. A hiena obrigou-a a servir-lhe uma boa refeição e depois matou-a.

No dia seguinte, o coelho descobriu que a mãe tinha sido morta. À noite, já não foi sentar-se contra o fumo para chorar a sua mágoa. Chorou assim mesmo.

A hiena indignada disse-lhe: «Tu não és bom amigo, enganaste-me, a partir de hoje seremos inimigos».

**Quadro n.º 2**  
*O Coelho e a Hiena*

| FUNÇÕES     |                                   | MOTIVOS  |   |
|-------------|-----------------------------------|--|---|
| Modelo Tipo | Textuais                          | Temático   | Actualização Narrativa  |
| E. I.       | Estabilidade                      | Existência de uma amizade e trabalho comum.                        | O coelho e a hiena eram muito amigos e trabalhavam para o mesmo patrão.   |
| P.          | Combinação dolosa<br>Transgressão | Um dos parceiros não cumpre o que tinham combinado: Matar as mães. | O coelho e a hiena combinam matar as mães. A hiena vai e faz conforme o combinado. O coelho porém esconde a mãe num tronco e todos os dias ia lá comer.   |
| T.          | Confronto                         | Descoberta do truque.  | A hiena começou a emagrecer, ao passo que o coelho engordou, porque todos os dias ia comer junto da sua mãe. A hiena desconfiou, seguiu o seu amigo e descobriu tudo.                                       |
| R.          | Consequência do desmascaramento   | A mãe poupada pelo filho é eliminada pelo parceiro enganado.       | A hiena foi e bateu à porta. A mãe do coelho abriu. A hiena obrigou-a a servi-lhe uma boa refeição; depois, matou-a. No dia seguinte o coelho descobriu que a mãe tinha sido morta e chorou sem fingimento. |
| S. F.       | Punição                           | Ruptura  | A hiena disse: «Tu não és bom amigo; a partir de hoje seremos inimigos».  |

### 1.3 — O Coelho e o Gato Bravo

Há muito tempo, o coelho e o gato bravo eram amigos.

Um dia o coelho disse: «Amigo, vamos abrir uma machamba de feijão». O gato bravo respondeu: «Está bem, vamos abrir uma machamba de feijão. Mas como vai ser? Nós somos pequenos, a machamba há-de ser pequena, o feijão não vai chegar para nós e para as nossas mães». É que tanto o coelho como o gato bravo tinham as suas respectivas mães, muito velhas e eram eles quem as sustentava. O coelho disse: «Não faz mal, quando o feijão amadurecer, vamos e matamos as nossas mães, assim comeremos sossegados o nosso produto». O gato bravo achou a ideia brilhante e concordou imediatamente.

Chegada a altura, muniram-se de azagaias e saíram ao encontro das respectivas mães.

O gato bravo logo que viu a mãe espetou-lhe a azagaia e matou-a. Regressou satisfeito assobiando e aliviado por não ter que tirar algum feijão para a mãe.

O coelho, porém, pegou na mãe e escondeu-a numa caverna. E todos os dias ia juntando alguma comida que levava para ela.

Assim foram passando os dias. Os dois amigos colheram o feijão, limparam-no, arranjaram lenha, panela, e puseram-no ao fogo a cozer, a fim de armazenarem o suficiente para a época da fome.

Entretanto, o coelho não deixava de ir à caverna onde estava escondida a mãe, sempre que podia, e esta servia-lhe alguma farinha e outros petiscos de seu agrado.

O coelho engordava. O gato bravo disse: «Se nós comemos a mesma quantidade de feijão, como é que tu andas gordo?». «É porque sou saudável», respondeu o coelho.

O gato bravo começou a suspeitar dos passeios do amigo e resolveu segui-lo. Descobriu então que o coelho o tinha enganado. Hesitou durante dois dias, mas depois resolveu-se. Dirigiu-se à caverna, bateu à porta e quando a mãe do coelho abriu, ordenou que lhe preparasse uma refeição com o melhor que tinha. O gato bravo comeu tudo. Em seguida matou a mãe do coelho, extraiu-lhe o

figado e preparou um guisado. Pegou no corpo dela e pô-lo na cama bem embrulhadinho e foi-se embora.

Entretanto, o coelho, aparecia. Bateu à porta várias vezes e ninguém atendia. Resolveu arrombá-la, temendo o pior. Viu que a mãe estava deitada bem embrulhada e pensou que estivesse a dormir e, como viu o guisado, resolveu comer primeiro e indagar depois.

No fim da refeição, quando quis falar com a mãe, esta não respondia. Chamou três vezes, em vão. Tirou-lhe as roupas e viu que estava morta e sem figado. Apercebeu-se então que tinha comido o figado da própria mãe. Ficou completamente desorientado, chorou três dias seguidos. Depois disso correu à procura do gato bravo.

Quando o encontrou envolveram-se os dois numa luta feroz que durou três dias e três noites sem descansarem. No fim desse tempo viram que eram incapazes de se vencerem um ao outro. O coelho resolveu então agarrar-se à barriga do gato bravo de tal forma que este teve que a encolher. E o coelho não largaria a barriga do gato bravo se este não se lembrasse de lhe pegar pelas orelhas e puxasse com toda a força.

É por isso que hoje vemos o gato bravo com a barriga fininha e o coelho com as orelhas grandes.

Desde esse dia, o coelho e o gato bravo nunca mais combinaram nada.

**Quadro n.º 3**  
*O Coelho e o Gato Bravo*

| FUNÇÕES     |              | MOTIVOS  |   |
|-------------|--------------|--|---|
| Modelo Tipo | Textuais     | Temático   | Actualização Narrativa  |
| E. I.       | Estabilidade | Existência de uma amizade, trabalho e amor maternal.                 | O coelho e o gato bravo eram amigos, cultivavam o mesmo terreno e alimentavam as respectivas mães.  |
| P.          | Transgressão | Resolvem ambos os parceiros combinar a morte das respectivas mães.   | O coelho propõe ao amigo que matassem as respectivas mães, porque a produção não chegava para todos.  |
| T.          | Confronto    | Um dos parceiros não cumpre com o combinado e o truque é descoberto. | O gato bravo mata a mãe e fica satisfeito. O coelho, porém, esconde a sua, a quem levava comida. A modificação do comportamento do coelho leva o gato bravo a desconfiar dele e a segui-lo, descobrindo que tinha sido enganado pelo amigo. |
| R.          | Punição      | Eliminação da mãe poupada pelo filho de forma dolosa.                | O gato bravo conseguiu entrar no esconderijo em que o coelho tinha a mãe. Manda-a preparar uma boa refeição, depois de comer, mata-a e prepara um bom petisco para o coelho. O coelho vem, sem de nada desconfiar, e come a própria mãe.    |
| S. F.       | Solidão      | Ruptura  | Os dois amigos lutam, sem que nenhum saia vencedor e a amizade termina.   |

#### 1.4 — O Coelho e o Canguru

O coelho, quando tinha uma coisa, dividia-a em partes iguais e dava uma ao canguru. Este fazia o mesmo. Estavam sempre juntos onde quer que fosse. Os segredos de um eram os do outro.

Um dia disse o coelho: «Ó amigo canguru, vamos matar as nossas mães, assim ficamos com as suas provisões, o que achas?»

O canguru concordou logo e achou óptima a ideia, pois aproximava-se a época da fome.

O canguru foi a casa da mãe, matou-a e comeu-a. O coelho, porém, foi esconder a mãe numa gruta.

Em seguida, levou algumas provisões poucas e foi ter com o amigo, soltando imprecações e maldições contra a mãe «Que preguiçosa era a minha mãe, aquela bruxa maldita, ainda bem que a matei, repara, amigo canguru, o que ela tinha em casa, nem para ela própria chegaria no tempo da fome. Teria que ser eu a levar-lhe comida, maldita...»

O canguru consolou o amigo e apresentou todas as provisões que tinha trazido de casa da mãe. E dividiram tudo em partes iguais como sempre.

No ano seguinte a fome apertou mais e os alimentos estavam esgotados. O canguru começou a lamentar-se da morte da mãe porque estava a emagrecer e não tinha onde ir matar a fome. O coelho, porém, fingindo que passava pelos mesmos tormentos, dizia ao amigo: «Olha, vou ao rio beber água para enganar a fome». Mas na realidade ia ter com a mãe onde comia boas coisas que ela preparava. Com as refeições que guardara na gruta onde tinha escondido a mãe, o coelho estava gordo.

Com o andar do tempo, o canguru começou a ficar desconfiado e resolveu seguir o coelho e ver que rio era aquele em que o amigo bebia a água para engordar. E, espantado, verificou que o amigo coelho diante de uma gruta entoava a seguinte canção:

*Minha mãe, minha mãe  
Não sou como o canguru  
Não tinha amor à mãe  
Matou-a e comeu-a*

*Minha mãe, minha mãe  
Sou coelho, teu filho  
Que mais te quer no mundo  
Abre a porta e dá-me comida.*

E a porta abria-se. O canguru mais espantado ficou ainda ao reparar que afinal quem se encontrava na gruta era a mãe do coelho.

Resolveu vingar-se da traição do amigo. Quando o coelho se foi embora, o canguru aproximou-se da gruta e cantou:

*Minha mãe, minha mãe  
Não sou como o canguru  
Não tinha amor à mãe  
Matou-a e comeu-a*

*Minha mãe, minha mãe  
Sou coelho, teu filho  
Que mais te quer no mundo  
Abre a porta e dá-me comida.*

A mãe do coelho apercebeu-se que a voz não correspondia à do filho e não abriu a porta. O canguru tentou várias vezes mas a mãe do coelho não abriu. Desapontado, regressou a casa.

No dia seguinte quando o coelho foi ter com a mãe, esta contou-lhe o sucedido, mas o coelho não imaginou que tivesse sido o amigo. Recomendou à mãe que continuasse a fazer o mesmo. Entretanto o canguru começou a treinar a voz do coelho, observando-o todos os dias do seu esconderijo. Quando se convenceu que estava perfeito, regressou à gruta e cantou:

*Minha mãe, minha mãe  
Não sou como o canguru  
Não tinha amor à mãe  
Matou-a e comeu-a*

*Minha mãe, minha mãe  
Sou coelho, teu filho  
Que mais te quer no mundo  
Abre a porta e dá-me comida.*

A mãe do coelho abriu-lhe a porta, pensando que se tratava do filho. O canguru entrou, matou-a e comeu-a.

Quando o coelho descobriu que a mãe tinha desaparecido, foi sentar-se do lado para onde ia o fumo justificando assim as suas lágrimas. O canguru porém, sabia que o coelho estava a chorar a sério mas não se importou.

Desde então, a amizade entre o coelho e o canguru terminou.

**Quadro n.º 4**  
*O Coelho e o Canguru*

| FUNÇÕES     |   | MOTIVOS  |  |
|-------------|---|--|--|
| Modelo Tipo | Textuais                                  | Temático   | Atualização Narrativa  |
| E. I.       | Estabilidade                              | Uma amizade perene e total.  | Tudo o que o coelho tinha dividia com o canguru e vice-versa. Os segredos de um eram os do outro.  |
| P.          | Transgressão                              | Os dois parceiros combinaram matar as mães para se apropriarem das suas provisões. | O coelho propôs ao amigo que matassem as mães, porque com o aproximar da época da fome não haveria provisões que chegassem para todos.   |
| T.          | Não cumprimento da combinação e confronto | Um dos parceiros não cumpre com o combinado e o truque é descoberto.               | O canguru mata e devora a mãe.<br>Transporta todas as provisões que divide com o amigo. O coelho, porém, esconde a mãe. Quando a fome aperta, o canguru descobre que o coelho se escapava para ir matar a fome junto da mãe, numa gruta. |
| R.          | Punição                                   | O parceiro enganado elimina a mãe do outro.  | O canguru treina a voz de tal maneira que consegue penetrar na gruta e devorar a mãe do coelho. Este chorou-a fingindo que era o fumo que lhe provocava as lágrimas.   |
| S. F.       |   | Ruptura  | O coelho e o canguru deixam de ser amigos.   |

## Análise Comparativa

Verificamos à partida que os sintagmas narrativos sofrem variações pouco sensíveis, mesmo quando há mudança de personagens que emparceiram com o coelho. Desta forma, tentaremos, nesta análise, debruçarmo-nos sobre a variação dos paradigmas, descrevendo-os e tentando explicar o seu valor etnográfico.

Observamos que o carácter jocoso encontrado nas narrativas do tipo ascendente, desaparece por completo. Estas narrativas do tipo descendente não possuem a componente de entretenimento evidenciada para que a outra componente, a da exemplaridade, possa aparecer. Não é por acaso que a maior parte das narrativas que têm como objectivo central a exemplaridade de costumes ou de valores comunitários e etnográficos, estão estruturalmente esquematizadas de forma descendente. É que a punição final sobrepõe-se às aventuras patentes na acção.

A rigidez estrutural e a quase invariabilidade temática levam-nos a fazer alinhar estas narrativas num grupo que também fazem parte as narrativas de *costumes* e dos *monstros comedores de homens*. É nossa opinião que este grupo de narrativas pode muito bem ter sido, uma atenuação gradual de narrativas mitológicas que foi sendo efectuada ao longo dos tempos e localmente, devido a conjunturas etnológicas apropriadas.

Havia uma amizade entre dois parceiros. Essa amizade decorria de uma actividade comum, o trabalho, que podia ser agrícola, ou de recollecção, ou caça, bem como na segunda narrativa, um trabalho não especificado, com indícios de assalariamento. Claro que no universo das narrativas de tradição oral, as actividades produtivas mais conformes com a sua origem são as de *recollecção*, *caça*, *pesca* e *agricultura*. Por isso, o assalariamento na segunda narrativa, é um indício claro da introdução de uma actividade de natureza urbana. No entanto, convém realçar o facto de que a adopção do assalariamento se verifica ao nível da actualização narrativa e é de tal forma pontual que não chega a interferir no sistema de

compatibilidades, e o resto está construído como se os dois parceiros trabalhassem efectivamente numa das actividades conformes com o universo etnográfico da comunidade.

A variação dos parceiros da personagem principal não perturba o seguimento no mesmo sentido da narrativa<sup>5</sup>.

A perturbação resulta de uma combinação e execução, pelo menos em parte, de um matricídio. Sobre este motivo temático não há variação. Esta existe apenas na explicitação ou não das razões que levam os dois amigos ao acto. Aqui, a variação vai desde a tentativa de apropriação dos bens das respectivas mães à ausência de razões, pura e simplesmente. Nas duas primeiras narrativas, o coelho e a hiena não explicitam os motivos por que vão matar as mães. É o que poderemos chamar de uma transgressão imotivada, pelo menos na aparência, embora não possamos considerá-la gratuita. No fundo, o que importa ao narrador é apresentar a violação de um dever sagrado: o amor às mães e a sua protecção por parte dos filhos. Qualquer explicitação das razões que levaram os parceiros a proceder assim situa-se ao nível da expressão, como uma forma de tornar mais nítida a transgressão aos valores interditos, o que, naturalmente, enriquece a narrativa. Na terceira narrativa, por exemplo, o coelho e o gato bravo, seu parceiro, combinam matar as mães porque as consideravam um fardo e não queriam partilhar com elas a produção agrícola. A transgressão é dupla: por um lado, de carácter passivo pelo facto de um filho querer subtrair-se ao dever de proteger os seus progenitores, quando estes estão velhos; por outro, de carácter activo, pelo facto de, decorrente da primeira razão, um filho resolver eliminar a sua própria mãe, apesar de o narrador

---

<sup>5</sup> Tal como sucedeu com a utilização do cavalo como parceiro do coelho, numa das narrativas do tipo ascendente, aqui menciona-se o canguru. Ora este animal não existe no Vale do Zambeze e não sabemos mesmo se é conhecido. Pensamos, por isso, que teria havido uma tentativa da sua introdução pelos povos da Oceania, quando passaram pelo Vale do Zambeze, sem ter havido êxito.

ter referido como justificação explícita, a época de fome e a escassez de alimentos<sup>6</sup>.

No entanto, achamos que a intensificação das transgressões atinge um ponto alto com a quarta narrativa. Aqui, os dois parceiros resolvem matar as mães para se apropriarem dos produtos que elas possuíam. Se abstrairmos do facto de o canguru ser aqui uma personagem imaginária (porque não tem referente na comunidade), diríamos que com esta narrativa o narrador pretenderá atacar certa mentalidade de marginal urbanizado que sofreu uma descaracterização étnica, ficando sem sentimentos no tocante aos valores mais sagrados da comunidade.

Não podemos afirmar com segurança se não estaria também na mente do narrador objectivar melhor as suas intenções quando escolheu para parceiros do coelho, um animal desconhecido e descaracterizado sob o ponto de vista comunitário. Se essa foi uma intenção consciente do narrador, ele terá então conseguido, de uma forma magistral, os seus objectivos, porque o impacto de um significante sem referente imediato deixa para a imaginação dos auditores uma margem de significação considerável<sup>7</sup>.

A parte das narrativas que se caracterizam pelo confronto entre os dois parceiros a personagem coelho não nos aparece com a mesma forma nem com a mesma possibilidade de êxito como nos apareceu nas versões ascendentes. O seu truque de ter escondido a mãe, quando descoberto, não consegue gerar um sucedâneo que dê volta à situação de modo a permitir-lhe sair-se bem do imbróglio. Por outro lado, julgamos que as narrativas não se preocupam em evidenciar os defeitos dos parceiros do coelho. É por isso que o coelho, não terá forças para os vencer. Pelo contrário, a narrativa serve-se do parceiro enganado como instrumento de punição à transgressão do coelho,

---

<sup>6</sup> Um dos vestígios do suposto sistema matriarcal na comunidade Sena, é que, em quase todas as narrativas que recolhemos, raramente se projecta a figura do pai para um plano etnológico tão evidenciado como a figura da mãe.

<sup>7</sup> O narrador desta narrativa distingue-se dos restantes porque apresenta já um certo cuidado na narração. Note-se que é a única narrativa do grupo que introduz o canto.

Esteticamente, o contador conseguiu efeitos surpreendentes quando tentou imaginar de que forma falaria ou cantaria esse animal desconhecido.

saldando assim as contas. A transformação é o sintagma mais inalterável se compararmos as quatro narrativas, quer sob o ponto de vista das funções, como o dos motivos.

No quarto sintagma temos a referir apenas algumas variações de pormenor. Em algumas versões, a mãe do coelho é simplesmente morta, noutras, ela é devorada pelo executor. Matar simplesmente ou matar e depois devorar são para nós duas variantes de grau e não de natureza<sup>8</sup>.

A estrutura da narrativa, em concordância com o sistema de compatibilidades, marcava uma punição para o coelho pela mão do seu parceiro. Ora a forma como essa punição se efectiva, varia de narrativa para narrativa sem que no entanto se modifique o seu sentido. Estas narrativas têm essencialmente muito de normativo e pouco de entretenimento, apesar de utilizar o mesmo grupo de personagens. Quer isto dizer que só na superfície é que podemos considerá-las como narrativas do 1.º grupo em que entram animais, sendo os fortes vencidos pelos pequenos devido à sua inteligência, porque, na realidade, o confronto que se trava entre as personagens é utilizado como mediatização de um comportamento mais profundo: o cumprimento ou transgressão de valores etnológicos e suas consequências. É por isso que delas não surgem vencedores nem vencidos decorrentes do confronto entre si. Ambos os parceiros são punidos porque transgrediram. A forma como o serão é da responsabilidade do narrador ao nível da actualização narrativa.

---

<sup>8</sup> Na versão em que entra o gato bravo, a mãe do coelho é morta e este, sem o saber, acaba por comer o fígado dela. Tratar-se-á apenas de uma intensificação da punição. De salientar também a referência etiológica no final: «É por isso que vemos hoje...», sobre a origem dos aspectos físicos do coelho e do gato bravo.

### III

#### NARRATIVAS DO TIPO CICL-1

A finalizar o capítulo sobre as histórias do coelho, vamos apresentar seis narrativas em que ele entra em confronto com mais do que um parceiro. As narrativas deste grupo voltam a ser essencialmente de aventuras e entretenimento e o seu esquema estrutural resulta da junção do sistema ascendente ao sistema descendente, numa alternância de sequências potencialmente elevada ao infinito. Geralmente, os narradores preferem terminar as narrações numa estrutura do tipo ascendente. Porém, nada impede que teoricamente possamos considerar a existência de uma narrativa cíclica que termine numa sequência descendente. Já tivemos ocasião de afirmar que as possibilidades de associação, na literatura de tradição oral, são surpreendentemente abundantes. Pensamos que o carácter fundamentalmente lúdico das versões que possuímos explicará a preferência dos narradores em terminar pela sequência ascendente, que é uma terminação de triunfo do coelho sobre todos os restantes animais.

Nestas narrativas retoma-se a importância tipológica da personagem e a sua caracterização tem influência sobre o significado dos sintagmas narrativos.

Como resumo estrutural podemos apresentar as narrativas que vamos analisar da seguinte forma:

1 — O coelho desafia a comunidade animal.

2 — Os animais utilizam todos os esforços ao seu alcance para o apanharem, mas este, usando de manhas e truques, consegue escapar.

3 — Por qualquer motivo, aparentemente sem importância, o coelho é apanhado. Este facto provoca natural alegria em todos os perseguidores que estão unidos contra um adversário comum.

4 — Normalmente, o coelho é condenado à morte. Mas ele recorre mais uma vez aos seus truques e consegue escapar da punição, deixando ou não algum inocente a pagar por si.

5 — De novo livre, o coelho recomeça a campanha de provocações, não ignorando que os seus adversários continuam a persegui-lo.

As narrativas do Tipo CICL-1 são histórias fechadas valendo apenas pelos incidentes das suas aventuras. A situação inicial e a final são coincidentes porque são simples elos que permitem a descolagem para uma nova série de incidentes.

As narrativas do Tipo CICL-1, por outro lado, da mesma forma que as do Tipo ASC-1, apresentam uma maior variedade de motivos temáticos. Pelo facto de se poder prolongar indefinidamente uma narrativa do Tipo em questão, iremos encontrar uma abundância de versões que não seria possível num grupo como o descendente que, como vimos, é bastante rígido.

## 1.1 — ANO DO SOL

«Foi numa temporada em que não chovia e a seca assolava toda a mata. Os animais morriam de sede.

Vai daí, todos eles se reuniram para encontrar a solução do problema. «Procurar água de todas as maneiras possíveis».

Os animais começaram por cavar, cavar, não encontraram nada. Então resolveram cortar árvores para ver em qual delas seria possível encontrar água.

O coelho, porém, que tinha sido convocado como os outros, recusou-se a participar dizendo: «Não preciso de procurar água, basta-me o orvalho da manhã».

De todos os animais, foi a tartaruga quem encontrou a árvore adequada, o embondeiro. Cortaram a dita árvore e da água que o

seu tronco espalhou, formou-se de imediato uma pequena lagoa. Os animais fizeram festa, tocou-se batuque durante três semanas. A sede estava ultrapassada.

No fim da festa disse o leão que era o chefe: «Nós trabalhámos muito, o coelho escusou-se. Não vamos permitir que ele se ria do nosso trabalho, porque eu sei que ele vai tentar servir-se da nossa água». Os outros animais vociferaram com vigor: «Se apanharmos o coelho, matamos o coelho». O elefante adiantou-se e disse: «Montemos guarda permanente». «Montemos, montemos», responderam todos os animais. O leão disse para a gazela: «Tu és ágil e maior que o coelho, ficas aqui de guarda. Quando o coelho aparecer, prende-o. Julgá-lo-emos quando regressarmos da caça». Os animais foram-se embora e a gazela ficou no seu posto.

Passado algum tempo, o coelho começou a sentir sede. O orvalho da manhã não dava para matar a sede. Pensou, pensou. Arranjou mel e meteu-o numa cabaça. Quando chegou perto da lagoa chamou: «Kòpéni, Kòpéni, Kòpéni». Não obteve resposta. Repetiu: «Kòpéni, Kòpéni, Kòpéni». A gazela perguntou: «Quem é, quem é, quem é?» Respondeu o coelho: «Sou eu, sou eu, sou eu». A gazela desconfiada indagou: «O que queres?» «Trago um presente para a minha amiguinha». «O que é?» «Mel». «O que é mel?» «Prova e não faças perguntas».

A gazela provou e gostou e disse: «Dá-me mais mel». O coelho respondeu: «Vês, é todo teu, mas ainda não sentiste todo o seu sabor, porque não estás atada a uma árvore». A gazela deixou-se atar.

O coelho não deu mais mel à gazela. Foi à água, bebeu o que quis, encheu algumas bilhas que trazia consigo. Tomou banho sujando a lagoa.

Quando anoiteceu, os restantes animais regressaram da caça e encontraram a gazela bastante maltratada. Repreenderam-na: «Não tens vergonha, seres enganada por um animal tão pequeno?» E puseram o macaco de guarda.

No dia seguinte apareceu o coelho: «Kòpéni, Kòpéni, Kòpéni». O macaco respondeu de imediato: «Não vale a pena,

amigo coelho, já conheço todos os teus truques, comigo não pegam». «É pena», respondeu o coelho e continuou: «Um animal tão esperto como tu, fica todo cheio de medo frente a um pobre bicho como eu. Nem sequer me dás oportunidade de mostrar ao teu chefe quanto vales, prendendo-me. Além disso, trago aqui uma coisa saborosa que eu queria oferecer-te, mas já que não queres, levo-a comigo de volta». O coelho fingiu que retirava, mas ouviu logo o macaco: «Ei, espera, ao menos mostra-me que coisa saborosa é essa». «Não mostro» fingiu o coelho; «Vá só um pouco para eu ver» insistiu o macaco. O coelho abriu a cabaça, tirou um pouco de mel e untou os lábios do macaco. Este pulou de prazer. «Dá-me mais»; «Até te dou a cabaça toda, mas tenho medo que tu me sigas para descobrir como se faz esta coisa», o macaco jurou que não faria tal coisa, «Juro-te que não irei atrás de ti ...». Mas o coelho fingia que não acreditava. «Só se me deres, uma prova». «Qual?»; «Deixa-me amarrar-te a uma árvore». O macaco hesitou, mas o gosto do mel venceu, e aceitou. O coelho atou-o a uma árvore. A seguir foi beber e sujou toda a água da lagoa. Quando se cansou foi-se embora.

À noite vieram os animais todos e encontraram o macaco atado a uma árvore tal como a gazela. Todos ficaram furiosos e zombaram da fanfarronice dele na véspera quando foi o que tinha mais verberado a gazela.

Nas vezes seguintes foram escolhidos como guardas o búfalo, o hipopótamo, o elefante, etc... e todos eles foram caindo na armadilha do coelho. O chefe leão estava desesperado: «Qualquer dia tenho que ficar eu próprio de guarda para prender um animal tão insignificante, que maçada!...» lamentava-se o chefe. A tartaruga ofereceu-se: «Se vocês não se importarem, fico eu». Foi algazarra total entre os animais. O macaco até se sujou de tanto rir: «Tu? Estás louca, concerteza, então todos nós os mais fortes e espertos fomos enganados por esse bandido, tu, um animal insignificante é quem vai conseguir prender o coelho?» Diziam os animais para a tartaruga. O leão pensou, pensou e resolveu dar uma

oportunidade à tartaruga, não se perdia nada experimentar e autorizou que no dia seguinte fosse a tartaruga a guardar a lagoa.

A tartaruga não ficou cá fora à espera do coelho, mas escondeu-se debaixo da água. Arranjou uma bóia bonita, colorida, atou-lhe um fio e pô-la a flutuar.

Quando o coelho chegou, chamou como de costume: «Kòpéni, Kòpéni, Kòpéni», ninguém respondia. Repetiu: «Kòpéni, Kòpéni, Kòpéni», o mesmo silêncio. «Ah, já reconheceram a minha superioridade, desistiram ainda bem». Disse o coelho todo vaidoso, vendo que já não precisava de gastar mais mel e conversa para usufruir da água. Entrou na lagoa, tirou a água que quis, encheu as bilhas que trazia, tomou banho e no fim reparou em algo que boiava e que era muito bonito. Era o que a tartaruga queria. No momento em que o coelho se preparava para recolher a bóia a tartaruga apanhou-lhe uma perna. Sentindo-se preso, o coelho gritou: «Coisinha linda, larga a minha perna; coisinha linda, larga a minha perna; coisinha linda, larga a minha perna», mas a tartaruga não largava.

No fim da tarde chegaram os animais e viram o coelho no meio da lagoa debatendo-se com a «coisinha linda». Ficaram todos muito contentes por finalmente poderem julgar o coelho. Este foi julgado e condenado à morte, tendo-se escolhido a azagaia como arma e o leopardo como executor.

O coelho sentia-se perdido e perguntou se podia apresentar a última vontade. O leão disse que sim. Então o coelho pediu para ser executado no colo da mulher do chefe. Os animais acharam o pedido bizarro mas aceitaram-no.

A mulher do chefe sentou-se de pernas estendidas e pôs o coelho ao colo tal como costumam fazer as mulheres nas povoações.

O leopardo preparou-se calmamente para atirar a azagaia. O leopardo tinha a fama de ter boa pontaria. No momento próprio, quando ia atirar a azagaia, o coelho fez-lhe caretas às quais ele não resistiu. Escangalhou-se a rir e falhou o alvo tendo atingido a barriga da mulher do chefe. Todos os animais se precipitaram para

ver o que tinha acontecido e o coelho aproveitou-se da confusão para se pôr em fuga.

Desde então todos os animais receberam ordens para apanhar o coelho, para um novo julgamento. É por isso que o vemos sempre sozinho a correr de um lado para o outro, aos saltos e aos ziguezages.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Tomámos esta narrativa de um conjunto de narrativas em que continuam a pertencer ao grupo 1 (histórias de animais em que a inteligência vence a estupidez). A diferença em relação aos grupos anteriores reside no facto de o herói (neste caso o coelho) ter que defrontar mais do que um adversário.

**Quadro n.º 1**  
*Ano do Sol*

| FUNÇÕES     |  | MOTIVOS   |  |
|-------------|--|---|--|
| Modelo Tipo | Textuais                               | Temático  | Actualização Narrativa   |
| E. I.       | Instabilidade                          | <i>Existência</i> de grande sofrimento entre os animais por causa de uma <i>calamidade natural</i> .  | Foi uma temporada em que não chovia. Os animais morriam de sede.<br>Por causa desse sofrimento, resolveram unir-se a procurar água em conjunto.  |
| P.          | Falta de Solidariedade                 | A união de todos para enfrentar a calamidade excepto um deles.  | Todos os animais participavam na busca da água excepto o coelho que se furtou, dizendo que lhe bastava o orvalho da manhã. Ninguém gostou da atitude do coelho e prometeram vingar-se do facto.  |
| T.          | Confronto                              | O refractário é impedido de usufruir do trabalho dos outros. Ele vai responder com manhas enganando-os. O mais pequeno dos guardas consegue aprisioná-lo.                       | Os animais descobrem água e montam um sistema de guarda para impedir que o coelho beneficie dela.<br>Mas o coelho consegue utilizar vários estratagemas levando os guardas a concederem-lhe água para o desespero dos restantes animais. Vários guardas foram experimentados e todos eles caíram na armadilha do coelho. |
| R.          | Punição iminente. Adiamento da punição | Há uma alegria geral pela prisão do elemento perseguido e a sua condenação é por todos exigida. Para escapar ao seu fim, o elemento perseguido tem de recorrer a novos truques. | O coelho não consegue livrar-se do cágado. Os restantes animais levam o coelho a julgamento e é condenado à morte. Mas o coelho usa mais uma vez de artimanhas e pede que lhe dêem o prazer de morrer no colo da rainha. O pedido é aceite.  |

**Quadro n.º 1 (continuação)**

| FUNÇÕES     |  | MOTIVOS  |   |
|-------------|--|--|---|
| Modelo Tipo | Textuais   | Temático   | Actualização Narrativa  |
| S. F.       | Reposição da situação inicial de instabilidade e perseguição.<br>Triunfo precário. | A ingenuidade de ter aceite a satisfação da última vontade do condenado leva-os a permitir mais uma vez a fuga do condenado. Mas a perseguição continua. | O coelho aproveita o momento para se escapar. Os animais espumam de raiva quando se apercebem que mais uma vez tinham caído na armadilha do coelho. E recomeçam a implacável perseguição. |
|             |  |  |   |

## 1.2 — DIA DE FESTA

Um dia o leão mandou avisar a todos os animais que a partir daquele dia ninguém mais poderia comer mangas nos seus domínios, a não ser ele próprio, porque era o rei: «Reservo-me o direito de ser o único a comer mangas, porque sou o Rei».

O coelho não gostou da atitude do rei e resolveu pregar-lhe uma partida. Fingindo-se muito aflito aproximou-se do cercado que rodeava a casa do rei e começou a gritar: «Acudam, acudam, acudam...». Vieram os guardas e perguntaram: «O que fazes aí, tu coelho? Não vês que estás a perturbar o sono do rei?» O coelho respondeu: «Tenho uma coisa muito grave a comunicar ao rei se ele me quiser ouvir». Os guardas riram-se: «Claro que o rei não há-de querer ver-te, vai-te embora, desaparece e não tornes a perturbar-nos mais». O coelho insistiu: «Nesse caso peço-vos que me amarreis com todas as forças contra esta árvore, porque vem aí uma grande tempestade que não vai deixar uma só agulha <sup>10</sup>... vai carregar tudo, peço-vos, amarra-me a esta árvore».

Os guardas correram a comunicar ao rei o que o coelho acabara de dizer. O rei veio e perguntou: «É verdade o que dizes?» O coelho respondeu: «Se não for verdade manda-me extrair os olhos e cortar a minha língua». O leão ficou convencido e mandou que o amarrassem, a ele primeiro, à mais robusta árvore. Os guardas por sua vez pediam uns aos outros para se amarrarem mutuamente. O coelho fingia estar aflito e perguntava: «E a mim quem me amarra, e a mim quem me amarra?» «cala-te, bicho insignificante», respondiam os guardas. O último guarda ordenou que o coelho o amarrasse também. Este assim fez fingindo ter um grande respeito pelas ordens.

Logo que os apanhou a todos bem atados, o coelho foi-se às mangas e comeu quantas quis. Só então é que o rei compreendeu a esperteza do animalzinho e jurou vingar-se.

---

<sup>10</sup> *Agulha* — nem a coisa mais pequenina.

Um dia o rei leão fez uma festa grande e convidou todos os animais, na esperança de apanhar o coelho. Este porém, foi ter com o peru e pediu-lhe as penas, foi ter com o faisão e pediu-lhe o carapuço que enfiou na cabeça. Chegou a casa do leão e entrou sem que os guardas desconfiassem.

O leão perguntou: «E tu quem és?» «Sou o filho do Céu e da Terra». Respondeu o coelho. O leão sentiu-se muito honrado com a presença do filho do Céu e da Terra e determinou que as maiores atenções lhe fossem dadas.

No fim da festa, deram-lhe a melhor cama na casa da mulher grande. O coelho foi dormir e como estava embriagado, ao deitar-se, adormeceu logo e o carapuço caiu-lhe. Quem o viu e reconheceu foi a mulher do leão. Foi logo avisar o marido que mandou cercar a casa com muitos guardas e cães.

O coelho viu que tinha poucas hipóteses de poder escapar. Arranjou muitos ossos, meteu-os num saco e saltou da janela, logo perseguido pelos cães. O coelho foi atirando os ossos e os cães foram ficando pelo caminho a roer os ossos. Mas um dos cães não fez caso dos ossos e continuou a perseguir o coelho. Este já não tinha forças para fugir do corpulento cão que o perseguia, refugiou-se num buraco. O cão meteu uma mão e apanhou-o pela perna. «Olha, olha este parvalhão» escarneceu o coelho: «Agarra uma raiz e pensa que me apanhou». O cão largou a perna.

**Quadro n.º 2**  
*Dia de Festa*

| FUNÇÕES     |   | MOTIVOS   |   |
|-------------|---|---|---|
| Modelo Tipo | Textuais  | Temático  | Actualização da Narrativa   |
| E. I.       | Instabilidade   | Descontentamento por causa de uma decisão autoritária por parte do chefe.   | O leão decidiu que só ele como chefe que era poderia comer mangas nos seus domínios.  |
| P.          | Desobediência   | Um dos súbditos resolve não cumprir com o que foi decidido e actua utilizando a única força de que poderia dispor: a esperteza. | O coelho não gostou das ordens do leão e resolveu pregar-lhe uma partida usando de manha, engana os guardas e o próprio rei dizendo que se avizinhava uma grande tempestade e com isso consegue imobilizá-los. Depois disso o coelho goza com eles e ostensivamente mostra que desobedece às suas ordens. |
| T.          | Confronto   | Por sua vez o chefe resolve atrair o prevaricador utilizando também uma armadilha que em parte é coroada de êxito.              | O leão deu uma festa tendo convidado todos os súbditos, na esperança de apanhar o coelho. Apesar de o coelho ter ido disfarçado com penas do peru e o carapuço do faisão, dizendo-se filho do Céu e da Terra acabou por ser descoberto e cercado.   |
| R.          | Punição iminente.<br>Punição adiada.                          | A perseguição é quase coroada de êxito. O elemento perseguido recorre a novos truques.  | O coelho é cercado e perseguido pelos guardas e cães. Arranjou então muitos ossos que foi atirando aos cães. Os cães ficaram a roer os ossos deixando escapar o coelho.   |
| S. F.       | Reposição da situação inicial de instabilidade e perseguição. | O truque surte efeito e o elemento perseguido logra escapar-se.   | O coelho fugiu. Um dos cães perseguiu-o. Ele enfiou-se num buraco. O cão meteu a mão e agarrou-o, mas o coelho riu-se e disse que o cão tinha agarrado uma raiz. O cão deixou-o. Mas vai continuar a persegui-lo.   |

### 1.3 — O COELHO E OS MACACOS

O coelho era muito vaidoso, um dia olhou para a lagoa e viu que além do céu reflectido, havia um outro coelho escondido nela. Então achou que tinha encontrado uma forma de fugir às perseguições que os outros animais lhe moviam.

O elefante estava a efectuar um julgamento, o coelho resolveu ir perturbar a reunião. Os outros animais perseguiram-no. O coelho atirou-se para a lagoa, mas esta tinha pouca água. Foi rapidamente apanhado.

O elefante disse: «Para não escapar como das outras vezes, vamos embrulhá-lo com uma camada grossa de lama de forma a que não possa mexer-se». Assim fizeram. O coelho ficou imobilizado. Os animais regressaram ao julgamento confiantes de que ele não poderia escapar.

Passou por ali a hiena e viu o coelho morto, pensou para si: «Ah! finalmente morreste, vou ter um rico banquete». Mas como estava coberto de lama, lavou-o e deixou-o ao sol para ver se secava. Enquanto isso o coelho fingiu-se morto. Logo que se sentiu livre de lama e seco, deu um pulo e fugiu, deixando a hiena em apuros perante os outros animais.

O coelho fugiu e foi pedir emprego em casa do leão. Este era um caçador que não ficava um dia em casa. E queria uma pessoa que pudesse olhar pelos filhos, por isso aceitou.

Sempre que regressava da caça, pedia ao coelho para lhe mostrar os filhos. E o coelho levantava-os um por um ao ar e o leão ficava satisfeito e ia-se embora.

Um dia, o coelho resolveu ensinar às crianças um jogo. Juntou muita lenha, fez uma fogueira e disse: «Vamos saltar, é assim que se aprende a caçar, o vosso pai quer que eu vos ensine a ser fortes e corajosos». O fogo era muito grande e as crianças disseram: «Nós temos medo, mas se não fizermos a vontade ao nosso pai, ele zanga-se connosco». Resolveram cumprir a vontade do pai. Quando o primeiro tentou saltar, caiu na fogueira e morreu.

À noite veio o leão: «Ó coelho, mostra-me as crianças». E o coelho levantou-os um a um e ao último assim fez duas vezes.

Deste modo o coelho foi matando os filhos do leão, um a um.

No dia em que morreu o último filho do leão, o coelho arranhou-se todo e subiu para uma árvore. Chegou o leão: «Mostra-me as crianças», «Não posso, veio o inimigo matou os teus filhos e insultou-te, se permitires eu irei à sua procura porque sei para que lado ele se dirigiu». O leão disse que sim e deu-lhe três dias para trazer uma resposta.

O coelho partiu, sem saber bem o que ia inventar para escapar às perseguições do leão. Andou, andou e encontrou um grupo de macacos que jogava «ntxuva». O coelho disse: «Ei amigos, vocês jogam muito bem, mas assim em algazarra desordenada o jogo não tem qualquer graça. Vou ensinar-vos uma canção e tudo será mais bonito». Os macacos concordaram. Então o coelho ensinou: «Um, dois, três, os filhos do leão fui eu que os comi e ele nada me fez». Os macacos, em grande algazarra como sempre, aprenderam logo aquela canção. O coelho disse: «Vocês são espertos, como prémio trar-vos-ei um saco de amendoim».

O coelho foi ter com o leão e disse-lhe: «chefe, encontrei quem matou os teus filhos, foram os macacos». O leão acreditou: «Como? Que dizes? Aqueles fanfarrões?» «Se não acreditas vem comigo, mas com uma condição, tens que entrar para dentro de um saco para que eles não te vejam e fujam». O leão concordou. O coelho atou o leão dentro de um saco e foi ter com os macacos. Logo que estes o viram redobraram de entusiasmo: «Um, dois, três, os filhos do leão fui eu que os comi e ele nada me fez». O coelho disse: «Muito bem, muito bem, continuem, cá está o amendoim, mas só abrirei o saco lá dentro». Os macacos foram atrás dele. O coelho fechou a porta e foi-se embora. Os macacos abriram o saco e de lá saiu o leão que, furioso, começou a devorar os macacos. Alguns para escaparem da fúria do chefe saltaram para o tecto, conseguiram abrir alguns buracos por onde fugiram.

É por isso que hoje o macaco prefere dormir nas árvores, porque tem medo do leão.

**Quadro n.º 3**  
*O Coelho e os Macacos*

| FUNÇÕES                                      |  | MOTIVOS   |  |
|--|--|---|--|
| Modelo Tipo                                  | Textuais   | Temático  | Actualização Narrativa   |
| E. I.  | Instabilidade  | Existência de uma situação de constante confronto.                              | O coelho sabia que se encontrava numa situação de permanente perseguição por parte dos restantes animais e por isso procurou maneiras de poder escapar-lhes quando lhes fizesse mais uma das suas.   |
| P. <sup>(1)</sup>                            | Agitação   | Há uma perturbação deliberada de um acto público.                               | O coelho pensou que podia escapar escondendo-se num poço, foi, por isso, perturbar um julgamento que estava a ser presidido pelo elefante.   |
| T. <sup>(1)</sup>                            | Confronto  | Há uma perseguição ao infractor coroada de êxito.                               | Os animais ficaram indignados com o atrevimento do coelho. Perseguram-no e apanharam-no, pois o poço não era fundo e não lhe serviu de nada atirar-se para dentro dele.                              |
| R.   | Punição iminente   | O elemento perseguido é apanhado e preso de forma a ser submetido a julgamento. | O elefante decidiu cobrir o coelho de lama immobilizando-o de tal forma que não pudesse escapar mais. E foi prosseguir o julgamento.   |
| S. F. <sup>(1)</sup><br>E. I. <sup>(2)</sup> | Punição adiada.<br>Continuidade da instabilidade inicial | Há a utilização de um truque que permite ao elemento perseguido escapular-se.   | Passa a hiena e o coelho aproveita para se fingir morto. A hiena lava o coelho preparando-se para comê-lo depois de seco. A hiena proporciona ao coelho mais uma vez a oportunidade de escapular-se. |

**Quadro n.º 3 (continuação)**

| FUNÇÕES              |                  | MOTIVOS   |  |
|----------------------|------------------|---|--|
| Modelo Tipo          | Textuais         | Temático  | Atualização Narrativa  |
| P.                   | Deslealdade      | Eliminação dos filhos do seu senhor sem motivo aparente.                                | O coelho foi pedir trabalho a casa do leão. Este pô-lo a tomar conta dos seus filhos. O coelho exige dos filhos do leão um exercício impossível que provoca a morte dos mesmos um a um.  |
| T.                   | Truque agressivo | Para escapar a uma punição, o elemento culpado procura uma saída através de artimanhas. | O coelho acusa o inimigo hipotético e pede tempo ao leão para o descobrir. Encontra, por acaso os macacos que jogavam e resolve envolvê-los como responsáveis pela morte dos filhos do leão. Os macacos caem na armadilha, ingenuamente.   |
| R. <sup>(2)</sup>    | Agressão         | O truque surte efeito e a ingenuidade paga por um crime não cometido.                   | O coelho vai buscar o leão para comprovar que tinham sido os macacos, os autores do crime. O leão acredita. Fingindo transportar um saco de amendoim, o coelho introduz o leão dentro da casa dos macacos. Estes ingenuamente, abrem o saco e sofrem as consequências da fúria do leão que devora alguns. Outros procuram escapar muito a custo. O coelho fugiu, entretanto. |
| S. F. <sup>(2)</sup> | Triunfo          | Mais uma vez o elemento culpado consegue escapar, através de truques.                   | Antes do coelho fugir tinha fechado os macacos por fora, deixando-os com o leão lá dentro.   |

#### 1.4 — O COELHO E OS CÃES SELVAGENS

Um dia o coelho estava a brincar com um arbusto. De repente este desprende-se e atirou com o coelho para a outra margem do rio, é que o arbusto estava armadilhado para apanhar porquinhos da Índia (ratazanas).

Quando lhe passou o atordoamento, foi verificar o que se tinha passado e descobriu que podia atravessar o rio muito rapidamente utilizando aquele stratagema. Preparou o seu próprio arbusto: vergava-o até à outra margem, empoleirava-se nele e desprendia-o. O arbusto endireitava-se atirando com o coelho para a outra margem.

Posto isto, o coelho resolveu ir provocar os outros animais. Andou, andou e encontrou o macaco a conversar com o javali. Chamou o macaco à parte e disse-lhe: «Olha amigo, não vês que o javali está a rir-se de ti? Ele disse-me que tu não passavas de um escravo seu e que só te tolera porque lhe fazes macaquices para divertir a sua família». O macaco ficou furioso e antes de ir pedir contas ao javali quis apanhar o coelho para lhe confirmar as afirmações na presença do amigo, mas aquele fugiu e desprendeu o arbusto. O javali perante a iminência de perder a amizade do macaco, jurou vingar-se. Foi ter com os cães selvagens, que, como sabem, andam sempre em grupo muito numeroso, e contou-lhes a história. Os cães selvagens, havia muito tempo que andavam à espera de um pretexto para apanharem o coelho, prontificaram-se de imediato a persegui-lo.

Logo que o viram, desataram numa louca perseguição, o coelho desprende o arbusto, mas os cães selvagens sabiam nadar. Meteu-se num buraco. Um dos cães meteu a mão e agarrou um dos pés do coelho: «Olha, olha, é mesmo burro este cão. Agarra uma raiz e pensa logo que tem o mundo na mão». O cão selvagem larga a pata do coelho. Mete a mão de novo e agarra uma raiz. O coelho grita: «Ei, cuidado chefe, agarraste-me numa ferida, olha que dói, dói, dói». O cão puxou a raiz com força, esta desprende-se e ele caiu com estrondo. Resolveram montar guarda para não deixar o coelho sair e submetê-lo à fome.

O coelho disse: «Ó chefe, sabes que quando caíste, o javali achou muita graça e está a rir-se de ti?» O cão respondeu: «Eu não acredito em ti, coelho, antes de tu nasceres eu já era grande, miúdos como tu não me levam». «É verdade, chefe, até foi contar à família. Se não acreditas, podes mandar um dos teus a casa do javali para ver se não estão todos a rir-se da tua queda». O cão hesitou, mas roído pela dúvida, acabou por enviar um dos cães a casa do javali. Este estava a jantar com a mulher e os filhos. O cão selvagem que foi enviado não precisou de entrar na povoação do javali. De longe, viu que todos eles tinham os dentes de fora e convenceu-se que estavam a rir-se e foi comunicar o caso ao chefe. Este, aborrecido com a ingratidão do javali, levanta o cerco ao coelho e vai em perseguição daquele.

É por isso que hoje quando vamos à caça e os cães estão a perseguir um coelho, logo que vêem um javali, vão prontamente atrás dele.

**Quadro n.º 4**  
*O Coelho e os Cães Selvagens*

| FUNÇÕES     |                | MOTIVOS  |   |
|-------------|----------------|--|---|
| Modelo Tipo | Textuais       | Temático   | Actualização Narrativa  |
| E. I.       | Instabilidade  | Existência de uma situação de permanente confronto com terceiros.  | O coelho descobriu, por acaso, uma forma de provocar os outros animais e fugir deles, transpondo o rio através da desarmadilhagem de um arbusto previamente armado.   |
| P.          | Intriga        | Há uma perturbação na confiança entre dois amigos.                 | O coelho diz ao macaco que o javali não era bom amigo e que por trás falava mal dele.   |
| T.          | Confronto      | A força contra a manha.  | O javali indignado, pede auxílio aos cães selvagens para perseguirem o coelho. Os cães selvagens fazem-no com todo o prazer. O coelho corre e refugia-se num buraco. Um dos cães selvagens mete a mão e apanha-o facilmente. O coelho diz-lhe que se tratava de uma raiz. O cão larga-o mas permanece no local resolvido a submeter o coelho a uma prova de fome. |
| R.          | Punição adiada | O truque surte efeito e o perseguidor é desviado do seu objectivo. | O cão envia um dos seus para confirmar se aquilo que o coelho dizia do javali seria ou não verdade. O mensageiro é levado pelas aparências a acreditar na conversa do coelho. Os cães deixam o coelho em paz e passam a perseguir os javalis.   |
| S. F.       | Triunfo        | A perseguição imediata cessa mas a instabilidade continua.         | O coelho conseguiu livrar-se dos cães selvagens. Mesmo hoje, os cães selvagens deixam de perseguir o coelho se entretanto avistarem um javali.  |

## 1.5 — O COELHO E AS CINZAS

Um dia, o leão convocou todos os animais para efectuarem queimadas e abrir campos de cultivo, porque avizinhava-se a época das cheias e com ela viria a fome.

O coelho respondeu: «Eu não vou trabalhar porque me basta a cinza para sobreviver». O emissário do rei ficou muito admirado mas foi comunicar ao leão que o coelho se tinha recusado.

Chegou a altura da fome, o coelho começou a sentir-se apertado e não tinha o que comer. Foi ter com o leão e pediu comida. O leão riu-se e respondeu: «Não quiseste trabalhar connosco, agora come cinzas». O coelho não gostou daquela resposta e retorquiu: «Pois não, só que prefiro ir vendê-la a bom preço para vir comprar a tua comida». O leão riu-se mais e não ligou importância às palavras do coelho.

No entanto, o coelho juntou cinza e meteu-a num saco e caminhou em direcção à cidade. Um guarda mandou-o parar e perguntou: «Que trazes aí no saco?» O coelho respondeu: «Trago cinza e vou vendê-la à praça». «Deves estar louco», escarneceu o guarda. O coelho fingiu estar muito zangado e respondeu: «Louco és tu que passas a vida a guardar a tua sombra em vez de ires trabalhar, parasita», dizendo isto cuspiu para o chão. O guarda ficou furioso e atirou com o saco para a fogueira. Era o que o coelho queria, correu logo e foi queixar-se aos grandes da cidade: «Eu trazia um saco de amendoim para vender na praça e o guarda atirou-o para a fogueira». Os grandes mandaram chamar o guarda e perguntaram se aquilo era verdade. O guarda informou: «O coelho trazia um saco e disse-me que levava cinza para vender na praça. Achei que ele era louco e atirei com o saco para a fogueira». «Porque não abriste o saco?» perguntaram os grandes. O guarda ficou calado porque não sabia o que dizer. Então os grandes mandaram castigar o guarda e obrigaram-no a pagar o saco de «amendoim» ao coelho.

Este regressou à mata e foi ter com o leão mostrando o dinheiro que tinha ganho: «Vende-me comida por favor».

O leão descobriu que ele também poderia ganhar dinheiro e comprar comida em vez de cultivá-la. Mandou que todos os seus súbditos lhe trouxessem um saco de cinza e partiram em busca da cidade que a comprasse.

À entrada da cidade, encontraram o mesmo guarda que perguntou: «Onde é que vão e o que é que trazem aí nos sacos?» Respondeu o leão por todos: «Vamos à praça, trazemos cinza para vender». «É por aqui, sigam-me» disse o guarda, irónico e cheio de vontade de vingança. Deixou-os na praça e foi chamar os grandes da cidade: «Venham ver os loucos que querem vender a cinza na praça». Os grandes vieram acompanhados de muitos guardas. Prenderam o leão e os seus seguidores. Foram castigados e foram expulsos da cidade.

O leão regressou às matas humilhado e cheio de rancor. E não descansou enquanto não apanhou o coelho para se vingar.

Um dia o coelho passeava despreocupado. O leão apanhou-o e meteu-o numa capoeira para devorá-lo no dia seguinte.

À noite passou a hiena e ao ver o coelho na capoeira perguntou: «Ei coelho, que fazes aí na capoeira do leão?» «Ando a ver se consigo aguentar o tempo suficiente para que todas as galinhas adormeçam para eu as carregar para minha casa». «Não tens medo do leão?» «O leão? Ah! a esse eu dei um remédio e está a dormir profundamente, mas ouve, tu andas à procura de galinhas? Bom, vejamos o que se pode fazer, não cabemos os dois aqui, e a porta não pode ficar destrancada porque as galinhas fogem. Pensando bem, eu até sou tão pequeno para aguentar com tantas galinhas, o melhor seria mesmo deixar-te com elas».

A hiena não queria outra coisa, prontificou-se logo a substituir o coelho e não reparou que a porta estava trancada por fora, abriu-a, o coelho saiu, ela entrou e deixou-se trancar.

Nessa noite o leão teve boa caçada e desinteressou-se do coelho, preferindo castigá-lo doutra forma, em vez de perder tempo a devorá-lo. Por isso pegou fogo à capoeira tendo a hiena morrido.

Durante um mês o coelho não apareceu. Mas depois resolveu ir ter com o leão. Este ficou extremamente espantado. O coelho explicou: «Pois é, todo o indivíduo que morre queimado, ressuscita rico e torna-se imortal. É por isso que aqui estou para te agradecer o favor que me fizeste, toma lá um saco de dinheiro».

O leão pensou que tinha descoberto uma forma de se tornar rico sem trabalhar. Pediu à mulher que o fechasse na capoeira e ateasse fogo. O leão morreu e não ressuscitou.

**Quadro n.º 5**  
*O Coelho e as Cinzas*

| FUNÇÕES              |                       | MOTIVOS   |  |
|----------------------|-----------------------|---|--|
| Modelo Tipo          | Textuais              | Temático  | Actualização Narrativa   |
| E. I. <sup>(1)</sup> | Instabilidade         | Iminência de uma calamidade, as cheias e a fome.  | O leão, como chefe, convocou os animais para efectuarem queimadas para prepararem o terreno para o cultivo a fim de se prevenirem contra as cheias e a fome.   |
| P.                   | Dissolida-<br>rização | Um dos elementos não obedece às ordens do chefe e não participa nos trabalhos.                            | O coelho não quis ir trabalhar com os outros animais, dizendo que lhe bastava a cinza para sobreviver.   |
| T.                   | Confronto             | A luta é entre o trabalho e a artimanha.  | O coelho começou a sentir-se apertado pela fome e foi pedir comida ao leão. O leão mandou-o embora mostrando-lhe que nada merecia porque ele não quis trabalhar como os outros e lembrou-lhe que fosse comer cinza. O coelho aceitou o desafio dizendo que em vez de comê-la, vendê-la-ia. O leão não ligou importância àquilo que o coelho disse.   |
| R. <sup>(1)</sup>    | Execução do truque    | O truque surte efeito invertendo-se os papéis criando-se ao mesmo tempo um novo momento de instabilidade. | O coelho junta cinzas e resolve ir vendê-las a uma cidade longínqua. Um soldado cai na armadilha do coelho e envolve-se numa discussão com ele deitando-lhe o saco à fogueira. O coelho queixa-se aos grandes da cidade e recebe uma grande indemnização. O coelho regressa à mata e vai ter com o leão apresentando-lhe muito dinheiro dizendo que o tinha obtido com a venda das cinzas. O leão acha que pode fazer o mesmo, deixando de trabalhar para se dedicar à venda das cinzas. |

**Quadro n.º 5 (continuação)**

| FUNÇÕES                                      |                  | MOTIVOS   |  |
|--|------------------|---|--|
| Modelo Tipo                                  | Textuais         | Temático  | Actualização Narrativa   |
| S. F. <sup>(1)</sup><br>E. I. <sup>(2)</sup> | Punição adiada   | O triunfo é passageiro. A instabilidade continua. | O leão junta muitos sacos de cinza e acompanhado pelos súbditos vai até à cidade indicada pelo coelho. À entrada da cidade, o mesmo soldado, que desta vez aprendeu a lição e estava desejoso de se vingar chama os grandes da cidade.   |
| P. <sup>(2)</sup>                            | Novo antagonismo | Descoberta da armadilha.                          | O leão, ingenuamente, diz que quer vender a cinza e é por isso escorraçado da cidade. O leão jura vingar-se da partida que o coelho lhe fizera.  |
| T. <sup>(2)</sup>                            | Novo confronto   | A luta é agora entre a força e a manha.           | O leão apanhou o coelho e meteu-o numa capoeira. À noite passou a hiena e o coelho engana-a dizendo-lhe que estava na capoeira do leão preparando-se para lhe roubar as galinhas. A hiena mostrou-se logo interessada e o coelho propôs-lhe trocarem de lugares. A hiena destrancou o coelho e fica no seu lugar, trancada. O leão resolve matar o coelho pegando fogo à capoeira. É a hiena que morre em vez do coelho. |
| R. <sup>(2)</sup>                            | Novo Triunfo     | A artimanha.                                      | O coelho resolve reaparecer depois de algum tempo de ausência e, perante o espanto do leão, ele diz estar muito agradecido pelo facto de ter sido queimado vivo, porque se tinha tornado rico e imortal.   |
| S. F. <sup>(2)</sup><br>E. I. <sup>(3)</sup> | Eliminação       | A ingenuidade é punida.                           | O leão pensou ter encontrado também uma forma de se tornar rico e imortal. Pediu à mulher para o fechar na capoeira. Incendiaram-na, morreu e não ressuscitou.   |

## 1.6 — O COELHO E O CÁGADO

Há muito tempo ocorreu numa povoação uma grande fome. Nessa povoação viviam muitas famílias.

Por causa da fome, cada chefe resolveu juntar a sua família e partir para sítios mais favoráveis, onde houvesse melhores possibilidades de sobrevivência.

Todos partiram, menos o cágado e a sua família. Depois de pesar as dificuldades de movimentação que tinha, preferiu não sujeitar a sua família a uma caminhada incerta e sem destino. Resolveu partir sozinho à procura de alimentos. Chegou junto das formigas onde sabia que havia grandes quantidades de milho. As formigas tinham armazenado muito milho e na altura da fome aproveitavam para vender aos outros animais.

Ele partiu. A família ficou à espera. O cágado levou três dias e três noites a descobrir a aldeia das formigas. Atravessou rios, subiu montes, enfrentou perigos, mas lá chegou. Era tempo de chuva e os rios estavam cheios, o cágado tinha grandes dificuldades. Como o cágado não tinha dinheiro, foi obrigado a prestar serviço às formigas. Ele trabalhou para as formigas durante três semanas e ganhou um saco de milho.

Chegada a altura do regresso, teve que encontrar uma forma de transportar o saco de milho. Como não conseguia pô-lo às costas, resolveu atá-lo a uma corda, corda essa que amarrou ao pescoço, arrastando-o consigo.

Andando chegou ao rio, mergulhou como é seu hábito, em vez de nadar. Mas o saco ficou cá fora pois a corda era comprida.

Entretanto passou por aí a salamandra que vendo o saco de milho exclamou: «Um saco de milho sozinho, é meu, não é de ninguém», dizendo isso, cortou a corda com uma catana e carregou o saco levando-o para a sua casa.

No fim da travessia, o cágado verificou que arrastava uma corda sem saco. Soube, posteriormente, que tinha sido a salamandra a autora do roubo. Foi ter com ela e reclamou o seu saco, mas em vão, pois a salamandra teimava em como tinha encontrado o saco

sozinho, sem dono. «Amigo traiçoeiro, queres matar-me à fome, e à minha família, isto não fica assim», lamentou-se o cágado.

Foi apresentar queixa ao Administrador, mas este não ligou importância aos lamentos do cágado. Resolveu então ir pedir um conselho ao coelho.

O coelho estava a par do problema e queria a todo o custo ajudar o cágado, pois tinha a certeza que ele estava com a razão, mas tinha medo do Administrador.

Saíram os dois e o coelho pediu ao cágado para trazer uma catana. «Porquê?» perguntou o cágado. «Vamos à caça» respondeu o coelho.

Não precisaram de andar muito, viram a toca da salamandra que estava a festejar o acontecimento. Toda a sua família estava lá. Como a toca era pequena, não puderam caber todos lá dentro e então resolveram deixar as caudas cá fora. Então o coelho e o cágado cortaram as caudas e levaram-nas para a casa do cágado.

A gritar de dor as salamandras foram queixar-se ao Administrador. Mas o cágado, ensinado pelo coelho respondeu: «Não sabia que as caudas tinham dono, pois ia a passar e vi-as cá fora sem ninguém e como estava a caçar e não apanhava nada, carreguei-as comigo». O Administrador lembrou-se da história do milho e mandou-os embora sem tomar qualquer decisão. A salamandra ficou sem as caudas e não tinha outro sítio para apresentar queixa. O cágado e o coelho foram cozinhar as caudas e fizeram uma festa.

**Quadro n.º 6**  
*O Coelho e o Cágado*

| FUNÇÕES     |                    | MOTIVOS  |   |
|-------------|--------------------|--|---|
| Modelo Tipo | Textuais           | Temático   | Atualização Narrativa   |
| E. I.       | Instabilidade      | Situação precária provocada por uma calamidade.  | Numa povoação, todos os animais viviam dias difíceis por causa da fome que os atormentava.  |
| P.          | Êxodo              | Abandono da povoação para garantir a sobrevivência.  | Cada chefe de família resolveu partir com toda a sua gente para sítios mais favoráveis. O cágado porém achou que não seria benéfico para os seus, sujeitá-los a uma caminhada penosa e incerta. Resolveu partir sozinho e foi procurar a aldeia das formigas onde sabia que se vendia alimentos.  |
| T.          | Confronto          | Luta entre o trabalho e o oportunismo.   | O cágado pagou os alimentos de que necessitava, prestando serviço às formigas, tendo com isso obtido um saco de milho que foi arrastando até ao rio. O cágado mergulhou no rio para atravessá-lo. Vem a salamandra, corta a corda que ligava o saco ao cágado e proclama-se dona do mesmo. O cágado fica destroçado com o sucedido.                                 |
| R.          | Demanda da justiça | Ineficiência da justiça legal.<br>Recurso ao truque para o efeito.<br>Surgimento de uma aliança. | O cágado foi ao Administrador que não ligou importância às suas queixas. Foi então pedir conselho ao coelho.<br>Ambos munidos de catanas, cortam as caudas das salamandras e levam-nas para casa do cágado. As salamandras vão queixar-se ao Administrador. O cágado usa o mesmo argumento de que se tinha servido a salamandra para lhe ficar com o saco de milho. |

**Quadro n.º 6 (continuação)**

| FUNÇÕES     |          | MOTIVOS                |   |
|-------------|----------|------------------------|---|
| Modelo Tipo | Textuais | Temático               | Actualização Narrativa  |
|             |          |                        | O Administrador vê que nada pode fazer manda-os embora sem ter tomado qualquer decisão. |
| S. F.       | Triunfo  | Punição do oportunismo | O coelho e o cágado fazem uma festa com as caudas das salamandras.                      |

## ANÁLISE COMPARATIVA

Já tivemos a oportunidade de falar sobre as características estruturais das narrativas do Tipo CICL-1. Importa agora proceder à comparação das variações que fomos verificando nos motivos temáticos, tentando ao mesmo tempo, interpretar o sentido das combinações que constituem as variantes.

A começar pela situação inicial, temos que a instabilidade se caracteriza normalmente ou pela existência de uma calamidade natural (fome, seca, cheias) a que o coelho não liga importância, recusando-se a participar, com os restantes animais, no seu combate; ou então, a situação inicial apresenta-se já integrada no segundo sintagma, o da perturbação. Nestes casos, o coelho surge logo no início da narração numa situação de perseguido por razões implícitas de ter provocado, humilhado ou enganado os restantes animais. Incluímos, no primeiro caso, as narrativas apresentadas nos quadros números 1, *Ano de Sol*, número 5, *O Coelho e as Cinzas* e número 6, *O Coelho e o Cágado*. Para nós, o esquema original de narrativas do tipo cíclico devia obedecer ou então associar-se a uma situação inicial de calamidade. As restantes narrativas do mesmo grupo, consideramo-las derivadas do grupo anterior, elas introduzem um elemento etnográfico de valor: a denúncia das prepotências dos grandes, a narrativa número 2, *Dia de Festa*.

A falta de solidariedade do coelho, face ao trabalho colectivo, de combate a uma calamidade natural, vai contra os princípios e os valores defendidos pela comunidade. Desta forma e dada a abundância de versões que existem sobre o tema, temos de aceitar que, ou se dilui a razão subjacente que justifique essa falta de solidariedade, se considerarmos que o coelho é um herói, ou então que devemos aplicar um sinal de sentido contrário ao explícito na narrativa. Com efeito, toda a narrativa apresenta um confronto entre o indivíduo e a colectividade. Em aparência, a colectividade nada praticou que linearmente justifique o triunfo do seu adversário, nem o indivíduo praticou algo transcendente para ganhar à colectividade. Esta aparente contradição reforça a nossa

opinião de que estas narrativas são conduzidas em função do valor e das características das personagens em si, ficando para o segundo plano os aspectos etnográficos e culturais. Prevalece a aventura e o entretenimento, dilui-se a exemplaridade. Interpretar estas narrativas como se situassem no plano da ironia, pensamos que seria forçar o seu sentido.

Pontualmente, os defeitos são punidos. É o que verificamos na primeira narrativa quando o coelho engana, um por um, todos os guardas que ingenuamente se deixavam levar pelos truques do coelho, representados aqui pelo mel. No fundo, é uma junção numa só narrativa cíclica, de várias narrativas do tipo ascendente analisadas no início deste capítulo. Da mesma forma que, nas narrativas do tipo ascendente, o coelho teve dificuldades em levar de vencida o cágado, aqui verifica-se o mesmo. O cágado é o único guarda que não se deixa levar pelas manhas do coelho e consegue prendê-lo e entregá-lo aos chefes.

O final da narrativa apresenta-nos um misto de triunfo e de instabilidade permanente porque, na realidade, o coelho consegue, mais uma vez, escapar à morte, mas os seus adversários vão continuar a persegui-lo. É essa sensação de continuidade que permite que, estruturalmente, se interdita o consumo de mangas, todos obedecem, menos o coelho, que resolve desafiar a ordem do chefe, usando por sua vez da manha e da inteligência.

Apesar de, no confronto, o chefe ter também recorrido a alguns truques, os do coelho são muito eficazes.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> O truque dos ossos atirados aos cães e principalmente a cena do buraco em que o coelho se esconde, tentando convencer o cão selvagem que este tinha agarrado uma raiz em vez da sua perna, são sintagmas universalmente cristalizados e surgem em muitas narrativas do género como último recurso, numa situação de apuros.

Na literatura escrita, Mário de Andrade recorre à mesma cena na sua obra «Macunaíma», inspirado naturalmente nas narrativas de tradição oral brasileira, como aliás toda a obra em si.

No nosso corpus temos mais narrativas que utilizam a cena do buraco. O truque em si é mais lúdico do que simbólico.

A terceira narrativa expressa melhor a natureza cíclica das narrativas. É nítida a autonomia sequencial dos dois segmentos, havendo a ligá-los a presença do coelho como personagem central.

A perturbação inicial, textualmente imotivada, serve apenas para, mais uma vez, desencadear a série de aventuras que levarão o coelho a mais um triunfo. O aparecimento da hiena, que ingenuamente cai na armadilha do coelho, tem sido o recurso de maior frequência e está conforme com a caracterização prévia destas personagens, por isso não cria qualquer expectativa ao ouvinte, no que se refere à intriga.

Na segunda sequência, o coelho trabalha para um patrão como educador de crianças. Trata-se de uma situação etnográfica exterior à comunidade real. Desenvolveremos esta questão na última parte, quando falarmos dos elementos etnográficos presentes nos motivos temáticos e na actualização narrativa.

Apesar de, na apresentação das personagens, nos ficar a sensação de estarmos em presença de uma situação urbana, o contador empresta às personagens uma vida que não se limita ao decalque de uma situação urbana na relação empregado/patrão. O coelho tem poderes que permitem a sua intervenção na educação dos filhos do leão, o que não acontecia numa situação de empregado urbano.

A morte dos filhos do leão é um motivo temático que surge como elemento estrutural necessário para o sintagma «Perturbação»<sup>12</sup>. O acto do coelho permite aos mais arrojados ver a clássica oposição explorado/explorador. Para nós, a actualização narrativa da função de perturbação é da responsabilidade do contador de cada versão, pelo que, sem rejeitar totalmente essa oposição, pensamos que ela não deve ser aplicada ao nível do sintagma narrativo de forma inerente. É nossa opinião que será ao nível dos paradigmas que tal oposição pode surgir porque o sistema de

---

<sup>12</sup> Em muitas versões que consultámos o coelho pode aparecer como um estranho que aproveitando-se da ausência do leão na caça, lhe devora os filhos. Trata-se apenas de variações de carácter interno num mesmo sintagma.

compatibilidades permite o processo de intensificação que, insistimos, não é inerente ao sintagma narrativo.

Tal como na primeira sequência, nesta segunda, aparece uma terceira personagem que, enganada pelo coelho, acaba por pagar por ele. Trata-se dos macacos. Como já tivemos ocasião de afirmar, o coelho contracena em grande número de narrativas com a hiena e logo a seguir com o macaco que pode sofrer as consequências dos truques do coelho de uma forma impiedosa, incluindo a morte <sup>13</sup>. Se considerarmos que etnograficamente haverá explicações para a hiena pagar pelo coelho, no que se refere ao macaco tal nos surpreende porque, como já dissemos, o macaco surge até como um animal benquisto pela comunidade e os auditores gostam dele. A introdução do macaco está muito dependente dos narradores e do ambiente de narração.

Na quarta narrativa aparece-nos como causa da perturbação o uso da intriga. Esta actualização narrativa que o narrador utilizou, abriu uma sequência de aventuras de certa forma interessantes pela significação que os sintagmas subsequentes vão adquirir. A intriga é uma prática etnologicamente interdita, portanto o coelho parte de uma posição de transgressão. As transgressões são passíveis de punição. Por outro lado, a transgressão do coelho não passa de uma prática com um sentido eminentemente lúdico. É por isso que na actualização narrativa, facilmente denotamos a hesitação do contador em dar sequência, escolhendo um dos segmentos compatíveis; ou a punição exemplar ou dar seguimento ao carácter lúdico da narrativa, deixando o coelho mais uma vez escapar-se das mãos dos seus perseguidores, aqui, os cães selvagens. Deste modo, tanto a perseguição movida ao coelho, como a cena do buraco em que o coelho se refugia, acabam por nos aparecer mais como uma contenção na narração do que uma distinção após a opção do contador por uma das sequências compatíveis dentro do sintagma. Claro que o lúdico triunfa, mas pensamos que isso resulta mais da

---

<sup>13</sup> Além dos mais sacrificados que são a hiena e o macaco, surgem também como vítimas directas do coelho, sofrendo e pagando por actos que não praticaram, o javali, o elefante, o hipopótamo ou mesmo o leopardo e o leão, e raras vezes o próprio homem.

força da narrativa em si por se tratar do último sintagma narrativo (situação final).

Na quinta narrativa volta a surgir uma falta de solidariedade do coelho perante uma calamidade natural.

A variação surge no confronto que resulta dessa falta de solidariedade. Esse confronto já não se desenrola no contexto da própria comunidade. Aparece-nos pela primeira vez a referência expressa e directa da cidade. Ela é uma cidade hierarquizada e com uma organização diferente da organização da própria comunidade Sena. Além disso, está implícito na narração que a hierarquia do universo das personagens da narrativa estava subordinada ou então era puramente ignorada pela hierarquia da cidade <sup>14</sup>. Não excluimos a influência de sabor oriental (indiana provavelmente), basta repararmos na insistência velada nas vantagens do comércio sobre a agricultura. Por outro lado, o confronto não se desenrola de forma esquematizada *perturbação/fuga/perseguição*, próprio do ambiente campesino. Nesta narrativa, pelo menos na primeira parte, o confronto é essencialmente verbal e intelectualizado. O coelho aposta com o leão em como há-de conseguir vender a cinza e ter melhor vida, utilizando apenas a cabeça, o que consegue. O leão rende-se à esperteza do coelho e opta pela mesma vida, abandonando as suas actividades habituais.

Temos que admitir que, sob o ponto de vista narrativo, há uma grande elaboração estética. Há uma diferença entre os guardas que o coelho enganou na primeira narrativa que analisámos e este guarda. Há um grande caminho percorrido entre o *truque do mel* e o *truque das cinzas*.

Já dissemos que nesta narrativa, o trabalho agrícola é expressamente desencorajado, aplaudindo-se a actividade comercial. É talvez aqui onde a influência exógena é mais patente. É a única versão das histórias do coelho que pudemos recolher e que faz de

---

<sup>14</sup> De salientar o facto de a narração nos ter apresentado as diferenças dos tipos de organização hierárquica entre os dois espaços: O chefe leão tinha uma organização mais horizontal com os seus súbditos, por isso ter sido possível ser enganado pelo coelho, na cidade, porém a hierarquia é de tal forma vertical que os seus elementos não têm ou não são identificados pelo que são, mas pelas suas funções.

uma forma tão clara e directa a apologia do comércio, contra o trabalho tradicional da comunidade sena<sup>15</sup>.

Já na segunda sequência da narrativa, tudo volta a desenrolar-se no ambiente tradicional. A hiena volta a aparecer para morrer em vez do coelho.

Surpreendente apenas, no final, é a morte do próprio leão.

Finalmente, aparece-nos a sexta narrativa em que o coelho não entra como a personagem habitual. A variação reside no facto de ele entrar como aliado do cágado. Nós já fizemos referência às características do cágado quando analisámos as narrativas em que ele entra.

É significativa a aliança destas duas personagens porque nas narrativas em que surgem simbolizam a *inteligência* e a *persistência* (o coelho e o cágado respectivamente).

Outro elemento que constitui variação é a demanda de justiça fora do âmbito comunitário. O cágado vai queixar-se ao Administrador que é um elemento estruturalmente estranho. Talvez por isso mesmo é que o cágado não tem êxito e o oportunismo da salamandra sai ileso.

Do grupo das narrativas que temos vindo a analisar, esta é a única que incorpora um número considerável de aspectos concretos da vida da comunidade (*cheias, seca, fome, sedentarismo, chefia clânica, prestação de serviços*, etc.) e por outro lado esvazia o carácter de aventura que as restantes narrativas possuem. Esta narrativa, pelo que foi dito, aproxima-se bastante das narrativas de costumes, com humanos como personagens.

A aliança e o truque que o coelho e o cágado utilizam correspondem à rejeição do tipo de justiça exterior à comunidade e o recurso às aptidões individuais de circunstância, porque havia um vazio deixado pela justiça tradicional. No fundo, simboliza um confronto entre dois sistemas.

---

<sup>15</sup> Em nenhuma das narrativas que recolhemos se faz referência directa ao dinheiro como meio de aquisição de bens, mesmo quando haja influência urbana. A troca directa é a forma que a comunidade refere nas suas narrativas, apesar de hoje se utilizar o dinheiro de uma forma normal e corrente.

CAP. II

Heróis Desprezados  
Raparigas Casadoiras



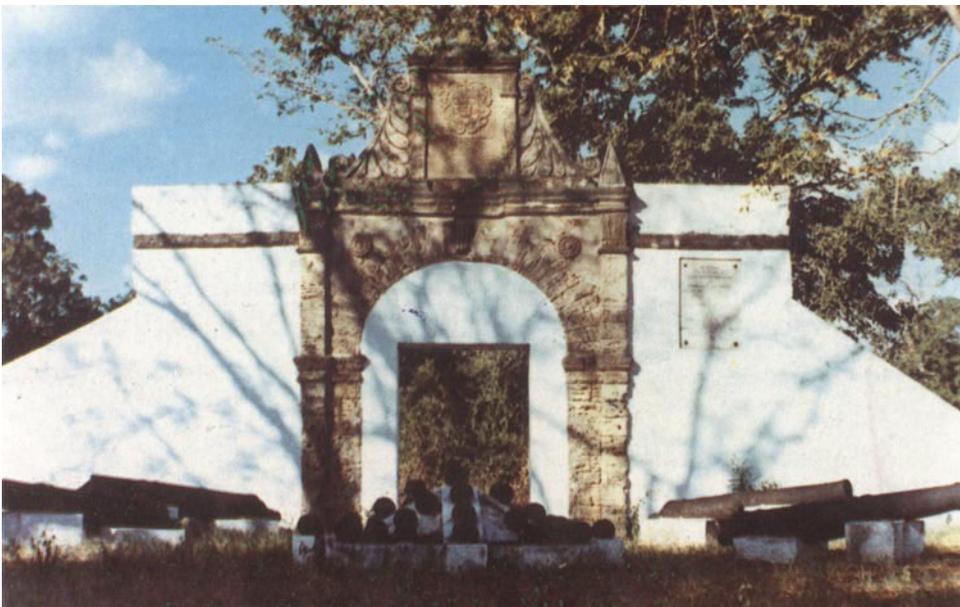
*Uma paisagem do Alto do Zambeze*



*Uma paisagem do Baixo Zambeze*



*Um afluente do Rio Zambeze na Lupata*



*Um aspecto da Porta da muralha de S. Marçal de Sena*



*Inscrição no Pórtico da porta de entrada da praça de S. Marçal de Sena*



*Muralhas conhecidas por «Aringas» pertencentes aos Senhores dos Prazos*

*Na foto, aringa do Bonga, prazeiro famoso que desafiou várias vezes as autoridades Portuguesas.  
Ao fundo vê-se o rio Zambeze*



*Ruínas de amuralhados de uma aringa*



*No mapa, o rio Zambeze em território moçambicano*

## 1 — HISTÓRIAS DE RAPARIGAS CASADOIRAS (O irmão mais novo, desprezado acompanhante)

A primeira parte do presente capítulo vai debruçar-se sobre três narrativas que tratam de histórias de raparigas em idade de casar. Estas histórias giram à volta de questões consuetudinárias e etnográficas que a comunidade quer ver defendidas: são narrativas eminentemente didácticas. Na primeira parte da narrativa, as raparigas hostilizam, desprezam ou agridem o irmão mais novo que as acompanha. Este irmão mais novo representa a consciência dos valores colectivos atenta aos perigos que as raparigas imprudentes podem correr. Há preceitos claros e rígidos num processo tão importante como o do casamento. A sua transgressão é sempre possível de punição. A escolha do cônjuge não é um acto de livre escolha, tal como se entende no Ocidente, ela está determinada por uma série de regras que já nos mereceram uma atenção especial.

Os heróis são os irmãos mais novos das raparigas em causa. Elementos humanos, à partida desfavorecidos quer pelo universo da narrativa, quer mesmo pelo universo social, estes rapazes acabam por triunfar sobre todos os oponentes, merecendo, por isso, a apoteose final.

Seguindo a metodologia de classificação que definimos, diremos que, do ponto de vista temático, as narrativas fazem parte do 2.º grupo (heróis humanos menos favorecidos): Estruturalmente

elas organizam-se em *cruzamento* (1.<sup>a</sup> narrativa) e em *espiral* (2.<sup>a</sup> e 3.<sup>a</sup> narrativas)<sup>1</sup>.

Importa realçar que este grupo de narrativas não incorpora na sua estrutura os aspectos faceciosos e lúdicos, como nas histórias do coelho, apesar da presença dos animais com características antropomórficas. Sabendo que as anedotas ou a visão cómica de uma determinada situação comunitária são de formação historicamente ulterior à abordagem séria, pensamos por isso (e tentaremos pormenorizá-lo mais adiante) que este grupo de narrativas é de formação mais antiga. E sabemos também que os objectivos didácticos em que estas narrativas se centram, se referem a um assunto de normatização sagrada da colectividade e elemento garante da manutenção, o casamento.

### 1.1 — AS DONZELAS DO «MARRANCHE»

Eram 22 donzelas. Na altura em que os goeiros estavam fechados, resolveram partir para um «marranche» só entre elas, sem nenhum rapaz. Foram, partiram de manhã muito cedo pois queriam acampar bem longe da povoação.

Mas uma delas tinha um irmão pequenito de cerca de seis anos. O rapaz era sujo e sarnento. O rapaz chamava-se Nhama (carne) e a sua irmã era Nsai.

As raparigas andaram, andaram e uma delas, já o sol ia alto, reparou que o rapaz as seguia de longe. Foi avisar Nsai. Esta, furiosa, pegou em pedras e começou a atirar contra o irmão: «Vai-te embora bicho do mato, queres estragar-me o ‘marranche’». Mas o rapaz escondia-se e depois continuava a segui-las.

---

<sup>1</sup> As narrativas em cruzamento apresentam nos estados *inicial* e *final* posições inversas entre o herói e os seus oponentes, seguindo o herói uma linha estrutural ascendente. As narrativas em espiral diferem das em cruzamento por não apresentarem a sorte dos oponentes. O herói segue igualmente uma linha estrutural ascendente.

No grupo havia uma outra rapariga chamada Chanaze que não atirou pedras. Chanaze disse: «Se nenhuma de vós quer o rapaz para seu auxiliar nem lhe quer dar comida, eu fico com ele, pois poderá vir a ser útil para qualquer coisa». As outras riram-se muito e a irmã do rapaz disse: «Vê-se que tu não conheces o Nhama, além de preguiçoso e troca-tintas veio para nos espiar e ir contar tudo, quando regressarmos». Dizendo isso, Nsai convidou as amigas a atirarem mais pedras contra o rapaz.

Vendo que não conseguiam afugentá-lo, desistiram e responsabilizaram Chanaze por ele. Esta aceitou.

À tardinha chegaram a um sítio onde descobriram uma bela casa. A casa estava muito bem cuidada, varrida e limpa. Mas não tinha ninguém.

O rapaz disse para a Chanaze: «Diz às tuas amigas para não ficarmos aqui, pressinto que poderemos correr perigo». Chanaze comunicou às amigas, e estas zombaram dela: «Vê-se logo que não vais gozar nada se passares a vida a escutar esse sarnento». E resolveram ocupar a casa. Ao rapaz deram o lugar junto das cinzas da lareira pois não tinha cobertor.

À noite, as raparigas cantaram, dançaram e contaram histórias. Por fim, cansadas, foram dormir. Cada uma escolheu uma cama (tarimba) e acomodaram-se da melhor forma. Nsai escolheu a melhor cama de todas.

À meia-noite, os donos da casa vieram. O rapazinho estava acordado embora fingindo que estava a dormir. Ele viu claramente que os donos da casa não eram gente, mas animais ferozes comandados pelo leão. Entre eles estava a hiena que não parava de babar-se: «Ó chefe, que rico festim, vamos devorá-las já que não precisam de ser engordadas». Mas o leão não concordava: «Não senhor temos que trazer caça suficiente para engordarem ainda mais». Os outros bichos concordaram e estabeleceram o prazo de três semanas para o efeito, contra a vontade da hiena: «Por mim, devorava já a que está na minha cama», dizia ela desapontada. O leão sacudia-a: «Não sejas parva, não vez que se desaparece uma delas acabam por fugir? Elas não devem desconfiar de nada».

No dia seguinte, as raparigas, surpreendidas, encontraram à porta, grande quantidade de gazelas e outros animais da floresta que servem para ser comidos no tempo de festa. A alegria foi grande. Ninguém se preocupou em saber de onde teria vindo aquela caça toda. O rapazinho ainda tentou alertar a irmã do perigo que corriam. Em resposta apanhou com um balde de água suja no corpo. Desistiu de tentar convencer as raparigas, pelo menos naquela altura, e como tinha três semanas, começou a construir uma arca, num lugar escondido.

Passaram-se as três semanas, na última noite, as raparigas tinham acabado de adormecer. O rapazinho atou uma linha em todas as raparigas por um dedo do pé. Quando os bichos chegaram, o rapaz puxou pela corda e todas elas acordaram, ao mesmo tempo que a hiena dizia: «Até que enfim, chefe, valeu a pena caçar para elas. Estão mesmo gordinhas, vamos a isso...» Mas quando o leão ia dar ordem para o festim, todas estavam a tremer e deu-lhes uma tão tremenda diarreia que o ar ficou infestado. Disse o leão: «Devem ter comido carne a mais. Esta diarreia tirou-me o apetite. Vamos embora. Amanhã às três horas podemos festejar à vontade. Elas estão suficientemente longe para poderem fugir».

Quando os animais se foram embora, as raparigas atiraram-se todas ao rapazinho: «Salva-nos Nhama, salva-nos Nhama». A irmã era a que mais chorava e pedia perdão ao irmão. Mas este disse: «Ah! só agora é que me dás importância, pois fica sabendo que a cama em que tu dormias é a do leão, o chefe deles».

Amanheceu, o rapazinho ordenou que todas as raparigas, começando pela Chanaze, o seguissem. Meteu-as uma a uma na arca. Mas não deixou entrar Nsai, a sua irmã. Esta chorou, implorou, pediu às outras que intercedessem junto do rapaz. Este nada dizia, manteve-se intransigente.

Às três da tarde já se ouvia o barulho dos animais que vinham correndo para o banquete. Nhama com as 21 raparigas, estavam dentro da arca. Nsai estava sozinha no pátio a chorar desesperada. Nhama ordenou que a arca começasse a voar e esta elevou-se perante a fúria dos animais que viam assim as raparigas a fugirem. A

hiena lançava imprecções contra os outros animais: «Eu sabia que íamos ser enganados, vejam só, três semanas sem comer para alimentar as ladras».

Entretanto o leão ouviu o choro de Nsai que tentava fugir, correram todos atrás dela. Mas o rapazinho foi baixando a arca e no momento em que o leão ia lançar a pata sobre a rapariga, Nhama arrebatou a irmã e meteu-a na arca. Esta, envergonhada, chorou todo o caminho até chegarem a casa. Aqui, contaram a história, os grandes da aldeia repreenderam Nsai e as outras raparigas e deram ao rapaz a Chanaze para o casamento além de muitos bens. O rapaz casou, viveu rico e feliz com a Chanaze, por muito tempo.

**Quadro n.º 1**  
*As Donzelas de Marranche*  
 Narrativas do tipo CRUZ-2

| FUNÇÕES     |  | MOTIVOS   |  |
|-------------|--|---|--|
| Modelo Tipo | Textuais                               | Textuais  | Actualização Narrativa   |
| E.I.        | Euforia (oponente)<br>Carência (herói) | Partida despreocupada com a exclusão do herói.                                  | Vinte e duas raparigas vão realizar um «marranche» longe da povoação.<br>O piquenique é exclusivo a raparigas.   |
| P.          | Desobediência e consequente agressão   | Ignorância deliberada da exclusão.<br>A desobediência acarreta agressões várias | O irmão mais novo de uma das raparigas resolve segui-las às escondidas.<br>Descoberto, é agredido com pedras e insultos.<br>Uma delas resolve defender o rapaz. É igualmente escarnejada pelas restantes.  |
| T.          | Tomada gradual do controlo da situação | Herói descobre os perigos, e resolve assumir o papel que lhe cabe.              | As raparigas acampam num lugar desconhecido e resolvem ocupar uma casa ampla e limpa. Todas elas felizes. O irmão mais novo considera aquele lugar suspeito. À noite descobre os verdadeiros donos da casa (animais ferozes). Começa a construir uma arca às escondidas. |
| R.          | Salvamento                             | Herói cumpre a sua missão   | No dia apazado, os animais aparecem para devorar as raparigas. Estas entram em pânico.<br>O rapaz salva-as metendo-se todos na arca que levanta voo.   |
| S.F.        | Triunfo (herói)<br>Punição (oponente)  | Qualificação do herói e consequente desqualificação do oponente                 | O rapaz casa com a rapariga que o defendeu e recebe muitos bens dos familiares das raparigas que salvou.<br>A irmã é asperamente repreendida.  |

## 1.2 A MENINA BONITA

Naquela povoação nunca tinha aparecido uma menina tão bonita. Todos os rapazes daquela povoação e das povoações vizinhas que a conheciam tentaram, em vão, casar com ela. A todos ela dizia que não e acrescentava: «Nenhum dos que me apareceu vale alguma coisa. Ainda não apareceu aquele de quem hei-de gostar».

Um dia, a quizumba (parente da hiena), que tinha ouvido falar na rapariga, resolveu pôr-se bonito: «Vou pôr um casaco, bons sapatos e os meus óculos».

A rapariga logo que viu aquele rapaz, achou-o bonito e foi ter com a mãe: «Olha mãe, é aquele rapaz bonito que eu gosto, vou aceitá-lo como marido». A mãe nada disse.

Tudo foi tratado dentro da normalidade e segundo os costumes. Chegou a vez de a rapariga, como noiva, ir visitar a casa dos futuros sogros e lá passar uma temporada. E segundo os costumes também, a rapariga levou consigo o irmão mais novo.

Quando lá chegaram, a rapariga ficou espantada pois não viu ninguém da família do marido. Perguntou: «Ó marido, onde estão os meus futuros sogros», o noivo respondeu: «Espera e logo verás». A rapariga não compreendeu. A quizumba estava a referir-se ao projecto que tinha de vir a devorar a rapariga. Ela não fez mais perguntas.

À noite, como estava cansada, adormeceu logo. O irmão, porém, ficou preocupado e resolveu desvendar aquele mistério. Era meia-noite, chegaram os familiares da quizumba. E começaram logo a discutir: «Ela está bem gordinha, para quê engordá-la mais?» Dizia a mãe da quizumba. «Sim, vamos devorá-la», concordavam os outros. Mas o noivo opôs-se com força à pretensão dos familiares e propôs um prazo de três semanas. «Além disso, ela não pode fugir daqui sem que seja apanhada».

No dia seguinte, a rapariga acordou bem disposta e ficou radiante por ver uma série de animais de caça mortos, no quintal. Arrependeu-se de ter pensado mal do noivo e mostrou ao irmão a carne dizendo: «Estás a ver como o meu marido é bom?» Mas o

rapaz respondeu: «Tu é que não sabes o que se passa. Eu vi com os meus próprios olhos, não te iludas, os familiares do teu marido não passam de bichos selvagens que querem devorar-nos». A irmã ficou muito indignada com aquela revelação. Não acreditou e ameaçou mandá-lo embora de volta: «O que tu queres é desfazer o meu casamento com intrigas, se voltas a repetir o que disseste mando-te para casa o mais depressa possível». O irmão viu que não podia insistir e calou-se.

Passaram-se duas semanas e sempre que a rapariga perguntava pelos sogros, o noivo respondia: «Não falta muito e verás». Embora andasse intrigada, estava feliz porque não faltava boa carne que todas as manhãs encontrava no quintal.

Entretanto, o irmão da rapariga vendo que não conseguia convencer a irmã, foi preparando uma arca com as peles dos animais. Sempre que esfolava um animal, ele ficava com a pele, com a qual construía uma arca.

Passaram-se as três semanas. Na véspera do dia aprazado, o rapaz atou um fio no polegar da irmã que entretanto dormia a sono solto. Logo que os bichos entraram, o irmão puxou o fio e a irmã acordou, ficou porém petrificada ao ver os bichos e ouvir o que diziam: «Ah! Ah! já não era sem tempo, está mesmo gordinha. Amanhã vai ser uma grande festa».

No dia seguinte, a rapariga só chorava, de tão desesperada que ela estava. Não tinha qualquer hipótese de fuga. A casa dos pais estava bem longe e seriam facilmente alcançados se tentassem fugir. De nada lhe servia pedir desculpas ao irmão pois o caso estava perdido. Este fingia que estava muito aflito.

Quando chegou a hora marcada pelos animais para a festa, o rapaz mandou que a irmã carregasse a arca com todas as coisas que possuíam bem como muitas provisões. Depois entraram e na altura em que as quizumbas iam deitar a mão à arca ele ordenou-a que levantasse voo, o que aconteceu.

Os bichos estavam desesperados e lamentaram o tempo que perderam na engorda dos dois irmãos.

**Quadro n.º 2**  
*A Menina Bonita*  
Narrativas do tipo ESPI-2

| FUNÇÕES     |                      | MOTIVOS   |  |
|-------------|----------------------|---|--|
| Modelo Tipo | Textuais             | Temático  | Actualização Narrativa   |
| E. I.       | Carências            | Falta de noivo adequado.<br>Hesitação na escolha.           | A rapariga bonita não aceita qualquer dos pretendentes seus conhecidos por os achar carecidos de certas qualidades para marido.                              |
| P.          | Transgressão         | Aceitação de um pretendente desconhecido e exterior ao clã. | A rapariga fica entusiasmada com a boa aparência de um «rapaz» desconhecido. Todas as hesitações se desvanecem e a rapariga aceita aquele rapaz para marido. |
| T.          | Partida<br>Revelação | O herói desvenda a situação real de perigo.                 | A rapariga parte acompanhada do irmão mais novo para casa do noivo. O rapaz descobre a verdadeira identidade do noivo da irmã e seus familiares.             |
| R.          | Salvamento           | Herói assume o seu papel de salvador.                       | O rapaz constrói uma arca, às escondidas. No dia em que os bichos tinham aprazado devorar as suas vítimas o rapaz foge na arca salvando a irmã.              |
| S. F.       | Estabilidade         | Reposição de valores perturbados.                           | O rapaz é largamente recompensado pelo seu acto heróico.   |

### 1.3 — OS DOIS ÓRFÃOS

Era uma vez dois órfãos. Um era rapaz, o mais novo, e havia a sua irmã que era mais velha. A rapariga era muito bonita, embora não tivessem pais.

Conforme se faz entre as pessoas quando dois irmãos não têm pai, nem mãe, nem família chegada, o rapaz é que tem de olhar pela rapariga.

Assim, chegou a hora de casar e o rapaz tinha a responsabilidade de velar pelo bom casamento da irmã.

O rapaz aconselhava a irmã para aceitar para marido de entre os rapazes conhecidos que estavam desejosos de casar com ela. Mas ela era esquisita. A todos dizia sempre: «Não quero, falta-te isto, falta-te aquilo».

Um dia apareceu um rapaz todo bem vestido e com um ar estranho. A rapariga ficou muito bem impressionada e aceitou logo.

O rapaz ficou preocupado, mas não podia contrariar a vontade da irmã: «Tu é que sabes, espero que tenhas feito uma boa escolha, apesar de ser um homem desconhecido».

Como também é hábito entre as pessoas, a partir de certa altura, a rapariga deve deslocar-se a casa dos futuros sogros para conhecê-los e mostrar as suas qualidades. Assim fez, os sogros fizeram uma grande festa, mataram galinhas que em tempo normal dava para comer durante um mês, além de cabritos e outros animais domésticos.

Mas antes de a rapariga ter partido, o irmão plantou um arbusto e disse-lhe: «Tu vais, eu fico em cuidado, se algum dia começares a correr perigo, verei por este arbusto. Se começar a murchar é porque ainda estás viva, mas em perigo; se secar por completo é porque já morreste».

Em dada altura, a rapariga começou a estranhar o comportamento do marido porque não dormiam juntos e nunca pediu que lhe fosse esfregar as costas quando estava a tomar banho.

O irmão viu que algumas folhas estavam a ficar levemente murchas e não esperou mais, foi logo ter com ela à povoação do

marido. Quando chegou, a irmã contou-lhe que nunca dormia com o marido e que este nunca se despia na sua presença. Assim o rapaz quis apurar mais alguma coisa para verificar por que razão corria perigo a sua irmã. Nessa noite ele ficou acordado. À meia-noite viu o marido da irmã a aproximar-se dela, engoli-la e passado algum tempo tirá-la. Os pais dele estavam perto e afinal eram leões. Eles perguntaram ao filho: «Como é que está a carne?» Ele respondeu: «Ainda não está à medida do meu estômago, mais uns dias e ficará».

No dia seguinte, o rapaz contou o que se tinha passado. A irmã não acreditou, disse que o que o irmão queria era destruir o casamento dela: «Por que não vais embora daqui? Desde que aqui chegaste que me andas a meter coisas nos ouvidos, já vi que não queres a minha felicidade com este homem, queres-me para os teus amigos que eu rejeitei». O irmão suplicou-lhe que não se deixasse adormecer naquela noite para que ela própria pudesse confirmar o que ele lhe dizia. A rapariga acedeu sem vontade.

À noite viu bem que o marido não era gente mas sim leão.

Então o rapaz construiu uma gaiola onde se meteram com muitos haveres e cantou a seguinte canção:

*Gaiola, gaiola  
Tu que prendes os passarinhos  
Gaiola, gaiola  
Livra-nos deste lugar  
Gaiola, gaiola  
Leva-nos para a nossa mãe*

E a gaiola levantou voo e transportou os dois irmãos para a terra onde tinha nascido.

A rapariga arrependeu-se de não ter seguido os conselhos do seu irmão apesar de ser mais novo. Jurou obedecer-lhe sempre. Desde então vivem juntos felizes e contentes.

**Quadro n.º 3***Os Dois Órfãos*

Narrativa do tipo ESPI-2

| FUNÇÕES     |                   | MOTIVOS  |  |
|-------------|-------------------|--|--|
| Modelo Tipo | Textuais          | Temático   | Actualização Narrativa   |
| E. I.       | Carência          | Falta de um noivo adequado.<br>Hesitação na escolha. | A rapariga bonita, porém, órfã hesitava na aceitação de um dos vários pretendentes à sua mão, apesar dos conselhos do irmão.     |
| P.          | Transgressão      | Aceitação de um pretendente desconhecido.            | A rapariga vê um rapaz que não conhecia e aceita-o de imediato por causa da sua apresentação exterior.                           |
| T.          | Partida Revelação | O herói descobre a real situação de perigo.          | A rapariga parte.<br>O irmão prevê o perigo e vai ter com ela.<br>Ambos descobrem a verdadeira identidade do marido da rapariga. |
| R.          | Salvamento        | Herói salva a irmã.                                  | O rapaz constrói uma gaiola e com ela fogem dos animais que queriam devorá-los.  |
| S. F.       | Estabilidade      | Vida em segurança.                                   | A rapariga vai viver com o irmão em estabilidade e segurança.  |

## ANÁLISE COMPARATIVA

Mediante os três quadros apresentados, pretendemos demonstrar a organização estrutural de três narrativas cujo tema gira à volta de um eixo comum: os perigos que podem aparecer quando os passos para o casamento não são conduzidos dentro dos parâmetros culturais definidos pela comunidade.

O herói comum às três versões é o irmão mais novo. Este herói, menosprezado à partida pelos oponentes, representa a consciência colectiva que vigia de perto a preservação dos valores sagrados que permitem a manutenção da tribo. O herói vence os seus adversários *com ou sem auxiliares mágicos*, o que constitui *variações textuais*. No que diz respeito às narrativas que estamos a analisar, em todas elas o sobrenatural (auxiliar mágico) manifesta-se através da *arca* (ou gaiola) *voadora*. Este facto leva-nos a pensar numa contaminação de motivos de narrativas do maravilhoso de origem asiática, a partir do *tapete voador*. Por outro lado, apesar de a arca (ou gaiola) funcionar como um auxiliar mágico, a narrativa não faz qualquer referência explícita ou implícita de quem seja o seu dador, nem sequer descreve o percurso feito pelo herói para se tornar merecedor do auxílio sobrenatural, tal como é feito nas narrativas do género. É por isso que pensamos que a ausência de mais dados sobre a aquisição de auxiliares mágicos e o conseqüente contacto do herói com seres sobrenaturais comprovam que o motivo do tapete voador é uma introdução ulterior. O carácter sério das narrativas não permite que o herói usasse de manhas como nas histórias do coelho, para vencer os seus adversários. Além disso, a utilização dos auxiliares voadores para fugir de adversários poderosos é um motivo Universal, presente em todas as civilizações nos reportórios do maravilhoso.

A presença de animais selvagens e ferozes simboliza o perigo de um mundo desconhecido, funesto, que traz a calamidade. Não é por acaso que os ritos de terror são representados através de figuras

alegóricas com o «facies» de animais selvagens, conhecidos ou imaginários <sup>2</sup>.

Os animais ferozes, tomados individualmente (o lobo mau, a cobra e o tigre) ou colectivamente, aparecem nas narrativas contracenando com os homens demonstrando sempre os riscos que correm se por acaso ignorarem determinadas normas que a comunidade impõe. Os homens só conseguem evitar serem devorados pelos animais ferozes se observarem rigorosamente todas as normas, sem qualquer transgressão. Daí que não nos seja difícil detectar o significado que esses animais transportam quando contracenam com os homens. Pensamos que não é difícil estabelecer laços de paralelismo no que diz respeito a origens entre este grupo de narrativas e aquelas de que fazem parte as versões do tipo: «O capuchinho vermelho».

Dissemos que o eixo temático das três narrativas se situa, concretamente, nos perigos que um casamento engendrado em transgressões pode trazer. No entanto, na primeira narrativa não encontramos uma referência directa ao assunto. As razões que nos levaram, apesar disso, a integrar esta narrativa no grupo com o tema acima mencionado, fomos buscá-los à semântica de certas palavras nela utilizadas e ao contexto etno-cultural de alguns motivos:

— A palavra donzela que utilizamos a partir da tradução do original «*mwali*» significa nomeadamente «*rapariga em idade de casamento*» o que a distingue de um outro termo existente paralelamente na língua sena, «*Nsikana*» que quer dizer simplesmente *rapariga*;

— A palavra «*marranche*» que textualmente significa, «*reunião de raparigas casadoiras em exercício das suas capacidades femininas*».

Este exercício diz respeito essencialmente à função da futura mulher casada, na comunidade e no lar. Por força desse

---

<sup>2</sup> Este facto é intensificado através da figura imaginária do gigante de várias cabeças. Este assunto merecerá um desenvolvimento no capítulo em que abordaremos as narrativas sobre os monstros comedores de homens.

preceito, os «marranches» costumam ser exclusivos às interessadas. Realizam-se fora da povoação com ou sem a presença de madrinhas, e podem durar vários dias, fazendo, naturalmente, parte do processo de inserção das jovens na vida social, no futuro.

— A narrativa faz referência ao tempo dos «goeiros ou nomi», prática etnográfica que hoje se vai extinguindo gradualmente. Os «goeiros» são, na realidade, uma das mais originais, talvez a única forma de educação cívica e sexual do Vale do Zambeze que dificilmente se encontra paralelo fora dele<sup>3</sup>.

Pensamos que as três razões apresentadas permitem a integração da primeira narrativa dentro do grupo das narrativas que tratam da problemática questão do casamento. A diferença que existe entre a situação inicial da primeira versão e a das outras duas, não é suficiente para anular as equivalências paradigmáticas. Quer isto dizer que há uma total compatibilidade entre o significado contextual da situação inicial da primeira versão com a das restantes. Assinalamos apenas a diferença que se manifesta ao nível estrutural, que é a seguinte: enquanto na primeira versão a estrutura é um cruzamento, o que quer dizer que funciona no estilo da ampulheta, invertendo as sortes opostas do herói e a dos seus adversários, entre a situação inicial e a final, nas duas restantes, a estrutura é em espiral, em que o herói assume o seu papel desde o início da perturbação. Esta, por exemplo, na primeira versão, resulta de uma transgressão contextual: *o rapaz segue as raparigas que iam para uma prática etnológica interdita aos homens*. Este acto é uma transgressão contextual porque o rapaz representa a consciência colectiva que vigia e previne transgressões futuras, mais graves sob o ponto de vista da comunidade. É por isso que a sua transgressão não atrai qualquer punição no final, como seria de esperar. É diferente o motivo da perturbação nas duas restantes,

---

<sup>3</sup> A organização hierárquica nos «goeiros» apresenta, na sua nomenclatura, nítida influência do sistema castrense português, implantado no Vale (Rei, rainha, capitão, tenente). Mas o seu valor e significado etnográficos são muito mais antigos. É provável que remontem às práticas das hordas primitivas do matriarcado nómada, com actividade recolectora, que em vagas sucessivas, demandaram o Vale do Zambeze.

pois a deslocação do herói já se não efectua dentro de uma interdição contextual, ela é, pelo contrário, prevista nas normas comunitárias: «*O irmão mais novo acompanha sempre a irmã noiva na primeira deslocação à casa dos futuros sogros*». Deste modo, a perturbação encontra-se em sintagmas anteriores: a rapariga aceita casar com um pretendente desconhecido apenas por razões de ordem exterior. À luz de uma leitura fora do contexto africano, tornar-se-ia ridículo que os factores que determinaram a decisão da rapariga hesitante tenham sido tão vulgares. Mas convém salientar que esses elementos devem ser considerados sob o ponto de vista semiótico como transportadores de prestígio social, como sinais exteriores do cumprimento de uma etapa na vida dos rapazes: a emigração, que num determinado momento histórico foi integrada nos seus costumes como mais uma etapa de passagem para a vida adulta, com formas rituais próprias<sup>4</sup>.

Repare-se que a primeira narrativa não faz qualquer referência a elementos que denotem contacto com a cidade. É mais fiel aos elementos campestres.

Onde as três narrativas utilizam de uma forma paralela os mesmos motivos temáticos é na «Transformação» (segunda função dinâmica e terceiro sintagma narrativo): *o mesmo espaço, casa de animais ferozes; a mesma vontade deliberada de ignorar os sensatos avisos do rapaz por parte da(s) rapariga(s); a mesma solução para a fuga, através de um instrumento voador*<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> É interessante verificar que a descrição que cada narrador faz do pretendente desconhecido apresenta sinais que querem denotar a beleza e prestígio. No entanto, esses signos: «sapatos, óculos escuros, chapéu, casaco...» são elementos estranhos à cultura bantu, embora tenham sido assimilados. Com a emigração, esses elementos vulgarizam-se, mesmo no campo.

<sup>5</sup> A utilização de instrumentos voadores para fugir a perigos intransponíveis, aparece em todas as civilizações. Esses instrumentos podem ser desde aves, propriamente ditas, até animais com asas, cavalos, minhocas, ou mesmo o voo mágico do próprio herói sem qualquer instrumento visível, ou então o tapete voador bem como a sua versão da gaiola ou arca.

Saliente-se o facto de os narradores não terem utilizado o «avião» como meio de fuga mágica das personagens, apesar de o mesmo ser considerado, em meios rurais, como um objecto dotado de uma certa magia. Pensamos que se deve à situação de objecto estranho que o avião é para os Senas.

Há nas narrativas aspectos particulares que constituem empréstimos não assimilados: na terceira narrativa, o noivo engole a rapariga e regurgita-a todos os dias com o fim de ir experimentando o ajustamento adequado entre o volume do corpo dela e a capacidade do seu estômago. Este motivo tem origem num outro grupo de narrativas (de iniciação sexual) que não fazem parte do nosso corpus.

Nessas narrativas, na noite do casamento, o noivo, que na realidade era uma cobra-gibóia, despe a rapariga e começa a engoli-la. Ela canta pedindo socorro à mãe (madrinha). Para cada fase, ela vai dizendo: «O meu homem está a despir-me, por favor socorram-me», ao que a mãe vai respondendo: «É assim que as coisas se fazem, o teu pai também o fez». A rapariga segue dizendo: «O meu homem está a lambar-me, por favor socorram-me», ao que a mãe responde repetindo: «É assim que...» até que se descobre a verdade com a rapariga quase engolida, conseguindo ser salva.<sup>6</sup>

Na mesma narrativa encontramos um pormenor aparentemente sem importância: O irmão mais novo planta um arbusto para lhe servir de indicador de como se encontra a irmã lá longe, em casa dos sogros. A plantação de um arbusto com essa função faz parte do grupo temático dos «dois irmãos» em que um é o herói e o outro, o falso herói. O arbusto é um auxiliar mágico concedido ao irmão mais novo, o verdadeiro herói, e tem várias funções, desde indicador da sorte do irmão até às propriedades de devolver a vida aos mortos. Na narrativa que estamos a analisar, o arbusto surge apenas como indicador, para suprir uma variação introduzida, pois o herói não acompanhou a sua irmã na sua primeira deslocação à casa dos sogros.

Finalmente, e ainda na terceira narrativa, encontramos um sintagma narrativo com um motivo temático sincopado. Os dois irmãos órfãos vão viver juntos o resto da vida, conforme a

---

<sup>6</sup> Estes motivos temáticos sugerem-nos ou podem sugerir-nos duas significações paralelas: A morte e a ressurreição como duas componentes do ciclo de passagem no processo produtivo e na corrente da vida.

A perda e a recuperação (tipo filho pródigo) de um ente perdido por transgressão.

actualização narrativa, na situação final. À primeira vista, esta situação sugere-nos um incesto. No entanto, e à luz dos preceitos sociais e etno-culturais, o incesto é uma transgressão. Ora uma narrativa não pode, sabemo-lo, terminar com uma situação de transgressão. Deveria por isso iniciar uma nova sequência, em que o incesto funcionasse como uma perturbação. É esta relação íntima que existe entre a forma e o conteúdo. Por isso, teremos que procurar um outro significado que não seja aquele que é sugerido à superfície pela narrativa. E ele é-nos fornecido pela canção: «gaiola, gaiola, leva-nos para a nossa mãe». Sabemos que os dois irmãos eram órfãos. Para a nossa mãe significa aqui, a nossa povoação. No entanto, não é para a povoação do pai, tal como é actualmente usual na comunidade sena. Quer isto dizer que a narrativa retém algumas reminiscências da sociedade matrilinear a que fizemos referência na primeira parte, quando abordámos a questão das origens dos Senas. Por outro lado, se ligarmos o sentido da canção com a situação final da narrativa, podemos retirar daí que a rapariga foi simplesmente recuperada pelo seu clã, tal como aconteceu nas duas narrativas anteriores.

A concluir esta análise comparativa, diremos que é na terceira narrativa onde se encontra um maior número de elementos combinatórios resultantes de transformações de várias ordens (internas ou externas). E que é a primeira narrativa, apesar da variação da situação inicial, aquela que se mantém mais conforme com o padrão dos motivos temáticos e dos objectivos didácticos de narrativas deste grupo.

## 2 — HISTÓRIAS DE HERÓIS DESPREZADOS

Decidimos apresentar as duas narrativas que se seguem como constituindo um subgrupo dentro do Capítulo II, porque sob o ponto de vista temático elas não se circunscrevem ao eixo que nos serviu de guia para as três narrativas já analisadas. As duas narrativas que vamos analisar abordam questões de carácter mais geral e a sua exemplaridade é mais uma demonstração abstracta de valores caros à comunidade do que uma exemplaridade de prevenção contra possíveis transgressões no campo específico da instituição casamento. Isto porém, não quer dizer que nestas narrativas não existam transgressões passíveis de punição.

Na essência, os heróis têm o mesmo trajecto, começam numa situação de carência e terminam triunfantes<sup>7</sup>. No entanto, as três narrativas com que abrimos o presente capítulo constituem uma unidade temática mais restrita, falam do casamento. Estas duas, porém, mantendo embora as características essenciais do herói, incorporam dentro de si uma gama de motivos que denotam uma mais profunda operação combinatória de transformações. Este processo de combinação de vários motivos temáticos pode provocar, nas narrativas, efeitos muito interessantes. Se, por exemplo, na primeira das duas narrativas, à parte algumas situações que nos parecem introduzidas pela força contextual, o seu sentido é relativamente claro, já na segunda narrativa deparamo-nos com algumas situações totalmente obscuras<sup>8</sup>.

Por isso, verificamos que não é por acaso que a primeira destas duas narrativas tem uma estrutura simplesmente ascendente enquanto que a segunda, embora com um final eufórico, apresenta

---

<sup>7</sup> Tivemos já ocasião de afirmar que a estruturação ascendente e seus afins corresponde às aspirações mais profundas das populações com vista à recuperação da Idade de Ouro perdida. São desta estrutura as narrativas mais antigas e primitivas.

<sup>8</sup> Não nos esqueçamos que as narrativas de tradição oral não se preocupam jamais com a sua clareza ou obscuridade. A narrativa de tradição oral não procura justificar-se da falta de lógica nem confirmar a veracidade do seu universo ou a verosimilhança dos actos praticados pelos seus heróis.

uma estrutura complexa. A descontinuidade na segunda narrativa é evidente; muitos dados são introduzidos de uma forma abrupta, como teremos ocasião de verificar quando apresentarmos a análise comparativa. Por outro lado, não estão claras as razões que estão por detrás do motivo central: «o esquecimento». O esquecimento aparece sempre como punição de uma transgressão. Essa punição, porém, não tem um carácter definitivo mas apenas temporário e purificador. Verificada a purificação, a punição é suspensa, recobrando-se por isso a memória, como tivemos ocasião de explicar na primeira parte. No entanto, nas duas narrativas, isso não está claro, surgindo «o esquecimento» de uma forma completamente imotivada e arbitrária, o que faz supor algumas passagens sincopadas, voluntária ou involuntariamente.

Do que fica dito, podemos afirmar que as duas narrativas constituem uma espécie de pequena rapsódia de motivos temáticos organizados à volta de um mesmo tipo de herói, o herói desprezado no início da narrativa.

## 2.1 — O RAPAZ DO CONHO

Havia na povoação de Mopeia uma rapariga linda como a lua.

Chegada a altura de casar, vieram rapazes das redondezas, dos mais valentes e aguerridos pedir aos pais que os deixassem casar com a rapariga. Mas o pai exigia que eles se submetessem a algumas provas e se as ultrapassassem, ganhariam a rapariga. Todos os rapazes foram incapazes de resolver os problemas que o pai da rapariga ia colocando a cada um.

Na aldeia de Malulu vivia um pobre órfão, numa cabana abandonada. Tinha o corpo coberto de sarna, não comia nem bebia havia vários dias porque quando saía à rua os cães seguiam-no e lambiam-lhe o corpo. O nome desse rapaz era «Nziwaeka», que quer dizer «Sabe tudo».

Um dia Nziwaeka ouviu contar as belezas da rapariga e soube das provas exigidas. «Eu vou tentar, talvez tenha sorte». Os da aldeia de Malulu riram-se e zombaram dele: «Quem és tu, desgraçado, mal cheiroso. Nem sequer te deixarão aproximar para pedires uma prova». E faziam-lhe saber que os rapazes de todos os lados, desde Caia, Beira, Marromeu, até Chupanga, sem falar os da própria aldeia da rapariga, todos foram incapazes de ficar com a rapariga.

Mas Nziwaeka era teimoso e lá foi. A viagem de Malulu até Mopeia durou três dias e três noites. Na primeira noite, Nziwaeka encontrou uma velha leprosa numa cabana abandonada. Chovia torrencialmente e a velha quase que morria de frio, porque estava mal agasalhada. O rapaz tirou a sua capulana e envolveu com ela a velha ficando ele apenas de calções e tronco nu. A velha agradeceu e em paga deu-lhe uma boceta e disse: «Que os teus desejos se encontrem todos nesta boceta».

Na segunda noite, Nziwaeka encontrou outra velha. Esta velha estava carregada de feridas mal cheirosas. O rapaz lavou-lhe as chagas e tirou do seu calção algumas tiras com que ligou as feridas expostas às moscas. A velha ficou muito agradecida e deu-

lhe um cão e disse: «Que este cão faça tudo o que mandares e dê a sua vida por ti». E Nziwaeka seguiu caminho.

Na terceira noite, o rapaz encontrou uma outra velha a gemer de fome. Nziwaeka foi às bananeiras mais próximas colheu um cacho, procurou lume, assou-as e deu a comer à velha. Esta agradecida disse-lhe: «Sempre que precisares de auxílio é só gritares ‘Mama leka, mama leka’ e verás o que pode acontecer».

Nziwaeka chegou a Mopeia ao amanhecer e foi logo ter com o pai da rapariga. Mas este, ao vê-lo sarnoso e roto, nem quis recebê-lo. O rapaz lembrou-se da boceta e ordenou: «Boceta, boceta, quero um lindo fato, bom sapato, óculos e chapéu». Tudo aconteceu como ele mandou. E toda a gente ficou admirada ao ver aquele rapaz transformado. «Qual é a prova, afinal?» Perguntou Nziwaeka. «É fácil, pega neste cacho de bananas vai ao Conho assa-as e trá-las ainda quentinhas», respondeu o pai da rapariga. De Mopeia até ao Conho demora-se um dia inteiro a andar como homem.

Nziwaeka pegou no cacho e foi andando, andando. Chegou ao pé de um rio parou para beber pois tinha sede, mas logo veio um passarinho e cantou:

Ninguém sente a dor  
Caída sobre as gentes do Conho  
Tu que tranquilamente bebes água  
Que sabes tu das desgraças dos homens?  
Para o ano as mulheres vão à Beira  
Pois elas hoje constroem casas

E os homens do Conho? Que desgraça  
Onde se viu um homem pegar em panelas  
Tu que tranquilamente bebes água  
Salva os homens do Conho  
E o fogo jamais se extinga  
Nas terras desgraçadas do Conho

O rapaz não bebeu mais água. Ficou muito intrigado com aquela canção porque não lhe compreendia o sentido.

Andou, andou e chegou ao Conho eram três horas, o sol estava ao meio da tarde. Então viu os homens junto à lareira a preparar as refeições e alguns outros a brincar com as crianças. As mulheres estavam empoleiradas a construir palhotas, umas no tecto outras a carregar capim e outras a cortar os paus. Viu igualmente que na lagoa do Conho as mulheres lançavam redes e pescavam bois, cabritos, porcos, galinhas e outros animais que vivem com o homem. E os homens em terra, cuidavam de peixes e outros animais das águas.

Nziwaeka ficou de tal maneira confuso com o que via que lhe faltou discernimento para continuar com a sua missão. Esqueceu-se completamente da missão que o levou àquela povoação.

Quando os outros homens o viram disseram: «Olá! temos mais um companheiro; ainda bem que chegaste, o serviço é muito. Vem, junta-te a nós».

Os homens pareciam felizes com o trabalho doméstico. E Nziwaeka ficou enfeitiçado com aquela situação que já se não lembrava de assar as bananas.

O cão começou a latir, os outros homens disseram: «O que faz um cão aqui fora, se todos os animais domésticos estão na água?» Nziwaeka pegou numa corda e correu atrás do cão para amarrá-lo e atirá-lo para o rio. O cão tentou fugir mas Nziwaeka conseguiu pará-lo. Ia a atirá-lo para o rio quando o passarinho cantou de novo:

Ninguém sente a dor  
Caída sobre as gentes do Conho  
Tu que tranquilamente atiras o cão à água  
Que sabes tu das desgraças dos homens?  
Para o ano as mulheres vão à Beira  
Pois hoje elas constroem casas

E os homens do Conho? Que desgraça  
Desde quando é que o homem pega em panelas?  
Tu que tranquilamente atiras o cão à água  
Pára e salva os homens do Conho  
E o fogo jamais se extinguirá  
Nas terras desgraçadas do Conho

Nziwaeka ficou estático, pois o canto do passarinho não lhe era totalmente estranho, apesar de estar esquecido de tudo. Foi então que o cão aproveitou e ferrou-lhe uma dentada muito forte. O rapaz gemeu e gritou: «Mama leka, mama leka», o que queria dizer deixa-me por favor, deixa-me por favor. Mas ao dizer semelhante frase recuperou de imediato a memória e ficou muito triste ao ver que tinha amarrado o seu cão para atirá-lo à água.

Pegou então na boceta e disse: «Boceta, boceta, ajuda-me a compreender a situação para que eu possa assar as bananas sem correr riscos». De imediato se transformou em Administrador. Ordenou então que os homens fossem para o seu devido lugar e as mulheres regressassem para junto da lareira e dos filhos. Os homens disseram: «Nós não podemos, senhor Administrador, estamos enfeitiçados e não sabemos fazer o que nos manda, só a feiticeira de Morrumbala nos pode salvar e o fogo não se apagará jamais na nossa aldeia».

Então Nziwaeka compreendeu que aquilo tinha acontecido porque as gentes daquela povoação tinham deixado extinguir o fogo completamente e, por castigo foram colocados em tarefas contrárias. Nziwaeka, disse para a boceta: «Boceta, boceta, ajuda-me a resolver a situação para que eu possa assar as bananas e regressar para junto da rapariga com quem quero casar». De repente apareceu a feiticeira de Morrumbala que acendeu a fogueira e tratou os homens e as mulheres que de imediato deram conta da troca dos lugares e tarefas e ficaram muito envergonhados, correram a atirar os peixes todos à água e recuperaram todos os animais que estavam na lagoa.

Nziwaeka assou as bananas no fogo que não se apaga e regressou a Mopeia. Mas como a distância é longa o rapaz pediu de novo o auxílio da boceta que o pôs num instante junto dos pais da rapariga com as bananas ainda bem quentes.

Perante tais factos, a rapariga foi entregue ao rapaz que casou e ganhou muito dinheiro e viveram muito tempo e tiveram muitos filhos.

**Quadro n.º 1**  
*O Rapaz do Conho*  
 Narrativa do tipo ASC-2

| FUNÇÕES     |                             | MOTIVOS  |  |
|-------------|-----------------------------|--|--|
| Modelo Tipo | Textuais                    | Temático   | Atualização Narrativa  |
| E. I        | Carência                    | Abandono e desprezo.                                       | Um rapaz órfão e abandonado não tem à partida quaisquer hipóteses de ser aceite como pretendente à mão de uma rapariga bonita e muito disputada. |
| P.          | Insistência                 | Desafio ao cepticismo geral.                               | O rapaz insiste em ser igualmente submetido às provas que o pai da rapariga impunha aos pretendentes. Toda a gente se riu do rapaz.              |
| T.          | Ultrapassagem das barreiras | Obtenção dos auxiliares mágicos.<br>Cumprimento da missão. | O rapaz recebe auxiliares mágicos de três doadores diferentes.<br>O rapaz consegue ultrapassar todas as provas com o auxílio mágico.             |
| R.          | Qualificação                | Triunfo.   | O rapaz, após ultrapassar os obstáculos regressa triunfante, deixando espantados e humilhados todos os que se riram dele.                        |
| S. F.       | Abundância                  | Euforia plena.   | Após ter cumprido a sua missão, o rapaz casa com a rapariga, recebe muitas honrarias e torna-se rico.  |

## 2.2 — OS DOIS ÓRFÃOS

Uma mulher teve dois filhos, um rapaz e uma rapariga. A rapariga era mais velha. Depois de algum tempo essa mulher morreu deixou órfãos, os dois filhos.

Entretanto, a rapariga casou e foi viver na povoação do marido, como é hábito fazer-se. O rapaz ficou algum tempo sozinho.

Um dia, apareceu outro rapaz que convidou o irmão da rapariga a emigrarem (ir ganhar a vida na Cidade da Beira). Este disse: «Olha, amigo, como posso eu acompanhar-te se dizem que a vida na cidade é muito dura?» O outro insistiu. Resolveram então ir ter com a irmã para a informar da decisão: «Nós vamos ganhar a vida, não temos o que vestir nem o que comer. Amanhã queremos casar, nem pano poderemos comprar para oferecer à sogra». A irmã respondeu: «Fico contente, além disso será uma ajuda para mim, porque deixo de me preocupar contigo». E foram.

Trabalharam na Beira durante dois anos e tudo quanto o rapaz ganhava dava ao amigo para guardar e dizia: «Vamos guardar todo o dinheiro no mesmo lugar porque se cada um guarda sozinho ele parecerá pouco, ao passo que junto ele crescerá e depressa regressaremos à nossa terra». O amigo ia guardando o dinheiro no seu saco. O dois eram muito amigos, algumas pessoas até pensavam que eles eram irmãos.

Mas na altura do regresso, aconteceu que o amigo do rapaz foi comprar às escondidas bom pano, um lenço para a cabeça e missangas que guardou. Regressaram e encontraram a irmã no mesmo local a viver ainda com o seu marido. A irmã ficou muito contente, arranjou uma boa sombra, foi buscar bancos, sentaram-se e cumprimentou-os. Depois ela foi para dentro, como é hábito quando chega alguém da família e que esteve muito tempo longe da terra, chamou os rapazes um de cada vez para as cerimónias de boas vindas. Foi primeiro o amigo, e logo que acabou de aspirar o tabaco moído, apresentou as coisas que comprara às escondidas dizendo: «Olha aqui tens as coisas que te comprei e se não comprei mais é porque o meu amigo me gastou o dinheiro. Não podia regressar da

Beira sem me lembrar de ti, minha irmã». E a rapariga acreditou naquilo e tomou aquele rapaz por irmão. Quando o verdadeiro irmão entrou para a cerimónia ela perguntou: «E tu, o que me trazes da Beira?» Ele respondeu: «Tudo quanto ganhamos está guardado no mesmo saco, e é o meu amigo quem guardou o dito saco». Ela não acreditou e começou a tratá-lo com rancor e desprezo. O rapaz ainda quis protestar: «Nana, este que tu pretendes receber como irmão não passa de um impostor, o teu verdadeiro irmão sou eu!» A irmã porém não quis dar ouvidos à conversa do rapaz porque estava convencida que o seu irmão era aquele rapaz que lhe trouxe presentes. O verdadeiro irmão, vendo que a irmã era inabalável na sua posição, ficou muito triste e começou a chorar.

No dia seguinte, de manhã, ela fez um bom pequeno-almoço, farinha e molho para aquele que julgava ser seu irmão. Por outro lado, fez farelo e quiabo e deu-o ao seu verdadeiro irmão. Quando este perguntou porque razão ela o discriminava, respondeu: «Tu não prestas, gastaste todo o dinheiro do meu irmão durante o trabalho, não mereces ser tratado como gente. Se não estás contente vai-te embora». Mas o rapaz era órfão, não tinha para onde ir, resolveu ficar, apesar de tudo.

Quando foi da altura do banho, ela foi buscar um bom sabão, colocou-o no quarto de banho ao lado da casa com um balde cheio de água quente e outro cheio de água fria. Chamou o rapaz que ela pensava ser o irmão para ir tomar banho e mandou uma bonita rapariga da povoação para ir esfregar-lhe as costas. Ao verdadeiro irmão disse: «Vai ao poço lavar-te, estás a cheirar mal. Aproveita os restos do sabão que o meu irmão deixou depois do banho».

O tempo da *mapira*<sup>9</sup> chegou, os passarinhos invadiam os campos e comiam o cereal. As pessoas passavam os dias nos seus campos enxotando os passarinhos.

Preocupada com aquele que pensava ser seu irmão, a mulher descuidou-se da vigilância do seu campo e os vizinhos vieram dizer: «Ó vizinha, mais dois dias e tu não tens mapira. Todos os

---

<sup>9</sup> Cereal que com o milho constitui a base da alimentação da comunidade Sena.

passarinhos que fogem dos nossos campos vão para o teu que não tem ninguém para enxotá-los». Ela lembrou-se então de mandar aquele rapaz, seu irmão verdadeiro mas que ela rejeitava. E ameaçou: «se não fazes esse trabalho, deixo de te alimentar. Eu não alimento bandidos».

O infeliz foi para o campo enxotar os passarinhos. Entretanto um dos passarinhos era muito estranho, não fugia e tinha umas cores que ele nunca tinha visto. Ele não sabia que aquele passarinho era o espírito da sua própria mãe. O passarinho cantou:

«Não te dizia eu, meu filho?  
Malimwe zuá, zué  
Que irias passar por sofrimentos  
Malimwe zuá, zué  
Tens por acaso algum cobertor?  
Malimwe zuá, zué  
E mala, onde está ela?  
Malimwe zuá, zué  
Alguma vez te serviste de uma almofada?  
Malimwe zuá, zué  
À noite, ao frio, cobres-te com o sofrimento  
Malimwe zuá, zué  
Quando levantas os olhos  
Malimwe zuá, zué  
A aflição é o teu horizonte  
Malimwe zuá, zué  
Não te dizia eu, meu filho?  
Malimwe zuá, zué

Os vizinhos que na altura estavam nos seus campos e que já conheciam a história dos dois irmãos, ficaram muito intrigados e começaram a trocar impressões entre si: «Olha, se calhar a nossa vizinha está errada. Este passarinho canta o sofrimento que este rapaz está a ter nas mãos da nossa vizinha. Vamos alertá-la».

Foram ter com a vizinha e contaram tudo o que tinham presenciado e escutado e o que pensavam, sugerindo que ela deixasse de maltratar o rapaz e passasse a tratá-lo como irmão. Ela disse: «Vou ver o que se passa». Os vizinhos foram-se embora. Mas quando o rapaz chegou, esqueceu-se da conversa com os vizinhos. Mandou-o buscar água ao poço e ordenou que se sentasse longe dela pois cheirava mal.

Enquanto isso o outro rapaz que era tratado como irmão, estava gordo e brilhava. Todos os dias comia cabrito ou galinha. E já estava a tratar de arranjar uma rapariga da povoação para casar com o dinheiro que trouxe da Beira.

Entretanto o outro rapaz desprezado continuava com o seu sofrimento enxotando passarinhos do campo de mapira:

«Oh!... Que desgraça a minha  
Oh! ... Haverá órfão mais infeliz?  
Oh! ... Tanto trabalho lá longe!  
Oh! ... O frio, a chuva e o calor  
Oh! ... Como é possível tamanho sofrimento».

E apareceu de novo o passarinho estranho que era afinal o espírito da mãe que regressava e cantou:

«Não te dizia eu, meu filho?  
Malimwe zuá, zué  
etc.  
etc.

Entretanto, nem o rapaz, nem o passarinho sabiam que a irmã tinha ouvido tudo, escondida atrás de uns arbustos. É que uma vizinha tinha conseguido convencê-la a escutar aquele passarinho estranho. E ela reconheceu a voz da mãe. Quando olhou para o rapaz reconheceu as suas feições, apesar da sua magreza. Foi ter com ele e disse: «Vamos para casa». Ele respondeu: «Não minha ‘dona’, a minha hora ainda não chegou». Ela insistiu: «Não faças

isso, por favor, tudo tem explicação». O rapaz estava renitente. Ela desesperada, rebolou a seus pés e suplicou de joelhos agarrada às suas pernas. Perante esta atitude, o rapaz cedeu. Foram. A irmã preparou-lhe um bom banho e introduziu-o num bom quarto onde estendeu uma boa esteira. Tirou tudo o que de bom tinha dado ao outro. E depois foram conversar, e esclareceram o que se tinha passado.

Acabada a conversa, a irmã foi para o seu quarto e chorou amargamente.

Expulsou o impostor e tudo voltou à normalidade, tendo o rapaz casado com uma rapariga da povoação.

**Quadro n.º 2**  
*Os Dois Órfãos*  
Narrativa do tipo COMP-2

| FUNÇÕES     |                  | MOTIVOS   |   |
|-------------|------------------|---|---|
| Modelo Tipo | Textuais         | Temático  | Actualização Narrativa  |
| E. I.       | Carência         | Falta da Mãe<br>Falta de riqueza  | Uma mulher teve dois filhos.<br>Essa mulher morreu e deixou na pobreza os dois irmãos.  |
| P.          | 1 — Afastamento  | Separação através do casamento e emigração.                                   | A rapariga casa e vai viver com o marido.<br>Por sua vez o irmão emigra, acompanhado de um amigo.   |
|             | 2 — Agressão     | Deslealdade.  | O rapaz confia cegamente no amigo.<br>O amigo apropria-se do ganho dos dois e compra presentes à irmã do rapaz, apresentando-se no seu lugar.   |
|             | 3 — Esquecimento | Não identificação e consequente mau trato.                                    | A rapariga não identifica o seu irmão e começa a maltratá-lo.   |
| T.          | Revelação        | Ligação ao passado, com a reconstituição de situações passíveis de punição.   | A mãe dos dois irmãos reaparece na forma de passarinho e cantando revela as possíveis causas daquela situação de equívocos.<br>A irmã desperta do estado de esquecimento em que se encontrava e pede perdão ao rapaz. |
| R.          | Autenticação     | O herói recupera a sua posição de irmão.<br>(Recuperação de posição perdida). | A rapariga expulsa o falso amigo que a tinha enganado e concede ao irmão todas as honrarias que tinham sido da das anteriormente ao falso amigo.  |
| S. F.       | Estabilidade     | Reconciliação<br>Felicidade   | Os dois irmãos reconciliam-se e passam a viver felizes.   |

## ANÁLISE COMPARATIVA

As duas narrativas apresentam-se organizadas numa estrutura semelhante. A sua linha de evolução é ascendente. No entanto, preferimos atribuir à segunda a designação de complexa porque nela encontramos uma certa descontinuidade nas sequências, o que nos permite estabelecer sequências de certa forma autónomas, mas interligadas por força da presença de um mesmo tipo de herói.

Um dos aspectos que mais chama a atenção na primeira narrativa é a presença de várias referências geográficas reais. Este facto não tem por objectivo garantir a verosimilhança da história contada, mas tão somente evidenciar a competência do contador em situar aquilo que conta numa realidade social actualizada, em princípio, a sua<sup>10</sup>. A utilidade deste processo reside na possibilidade que os auditores têm de identificar os passos das personagens com os seus próprios, avaliando-lhes as dificuldades em comparação com as que algumas vezes eles próprios terão sentido num mesmo espaço geográfico. Ou então porque assim é mais fácil imaginar essas mesmas dificuldades.

Por outro lado, na segunda narrativa, devemos salientar a referência directa à emigração. Assim, e por razões históricas que já explicámos na primeira parte, a cidade da Beira entrou para o universo imaginário da tradição oral. *Narrativas, canções, ditos, provérbios* passaram a incorporar o nome da cidade da Beira como uma etapa na vida dos rapazes, antes do casamento.

Comparativamente, teremos que a referência aos lugares geográficos na primeira narrativa dependem da competência do narrador, são por isso aleatórias e funcionam como uma *simples amplificação*, enquanto que na segunda narrativa, a referência geográfica é de natureza colectiva, assumida como uma passagem ritual necessária entre dois estados: *solteiro/casado*. Trata-se pois de *uma assimilação* em que se processou uma substituição interna de

---

<sup>10</sup> Sobre o realismo geográfico nas narrativas, consulte-se o que dissemos na 1.ª parte.

um lugar sagrado por um outro que conquistou essa sacralização através do uso e do tempo.

Postas as considerações iniciais necessárias, passemos à análise comparativa de cada sintagma narrativo das duas narrativas.

Começando pelo *estado inicial*, verificamos que existe em ambas as narrativas uma *situação de carência*. No entanto, a carência da primeira narrativa é de carácter mais *universal* em narrativas deste grupo: Herói pobre e desprezado teima em participar em provas difíceis que lhe darão o acesso a uma esposa, ao poder ou à riqueza. Este motivo temático que inicia a primeira narrativa é comum e predominante em quase *todas as civilizações*. Os estudiosos dão-lhe diversos significados. Também não existe unanimidade quanto à sua origem. Inclino-nos para aqueles que pensam que este motivo teria a sua origem na problemática da *chefia do clã* e a consequente *sucessão*, por via indirecta tratando-se de sociedades patriarcais, *na qual o chefe não tem um filho varão*. Sendo assim, este motivo constitui um empréstimo, porque faria parte de um grupo de narrativas que classificámos já de *genealógicas*, respeitantes às classes dominantes. Um aspecto particular que devemos realçar é a implícita *ascensão à classe dominante de um herói oriundo das camadas pobres e desprezadas* de que o rapaz do conto é representante <sup>11</sup>.

Constituem formas transformadas as situações finais que não apresentam o acesso à mão da filha do chefe e consequente conquista do poder. A *narrativa* que estamos a analisar *não faz referência ao facto de o pai da rapariga ser o chefe, e o rapaz não ascende ao poder, mas é riqueza; é por isso, uma substituição*.

---

<sup>11</sup> Sobre o assunto, Paul Larivaille em «Le réalisme du merveilleux» diz: «Les héros est donc à l'origine un héros mandaté pour l'accomplissement d'une tâche devant lui permettre d'accéder à la dominance... Et beaucoup des manques dont il prend plus au moins clairement conscience (manque de beauté, d'un object) ne sont que des formes du manque auxiliaire dont la réparation n'est pas résolutive de la quête mais seulement, une fonction instrumentale de qualification pour la réparation du manque cardinal qu'est le manque de dominance».

*A situação inicial* da segunda narrativa, também de carência, foca, no entanto, *um problema mais real* de entre os problemas que podem ser seleccionados do *dia a dia da colectividade*. A orfandade e a falta de meios para sobreviver são uma carência socialmente bem mais real do que a pulsão para o poder, se atendermos que estamos no universo da recriação verbal da vida filtrada pelo imaginário. É possível estabelecer laços entre o motivo temático escolhido para o início desta narrativa e as condições, socio-históricas subjacentes. Quando descrevemos o «modus vivendi» da comunidade sena, dissemos que, em condições normais, o indivíduo estava protegido através do sistema de assistência colectiva. Esta solidariedade colectiva remonta à fase histórica mais primitiva da comunidade. Com o evoluir da história, foram-se quebrando os sentimentos sagrados de protecção social e a estratificação surgiu muito naturalmente. E a orfandade será um dos factores mais determinantes para ser desprotegido <sup>12</sup>.

Constitui *perturbação*, na primeira narrativa, o facto de o rapaz pobre e sarnento se ter apresentado como candidato às provas difíceis com o fim de ter acesso à mão da rapariga em disputa.

As carências iniciais do herói, como já referimos, são instrumentos na mão do contador para mediatizar uma carência de fundo e implícita, a falta de poder. Constitui das poucas oportunidades em que o narrador pode descrever a personagem. E para realçar os contrastes entre o herói e os seus oponentes, o narrador pode, tem liberdade para isso, demorar-se a pintar o ambiente de riso e troça que rodeia o rapaz, a presunção dos concorrentes, etc., para além dos defeitos físicos do próprio herói.

O carácter mediato das carências é reforçado pelo facto de, em quase todas as narrativas deste grupo, o herói recorrer a auxiliares

---

<sup>12</sup> Naturalmente que existirão mais factores que determinaram o empobrecimento de uma parte da comunidade. Importa salientar que a emigração, que surge numa primeira fase como um recurso para esses desprotegidos, acabará por entrar nos hábitos da comunidade, tornando-se essencial e sagrada.

Chamamos a atenção para o facto da orfandade na narrativa considerar como suficiente a perda da mãe. São resíduos do sistema *matrilinear*.

mágicos que lhe garantem o triunfo final. Os auxiliares mágicos são instrumentos sobrenaturais doados ao herói por personagens que aparecem na circunstância, aparentemente necessitados de um apoio que ninguém lhes concede, a não ser o próprio herói, *cheio de abnegação, bondade e espírito de sacrifício*<sup>13</sup>.

Estes instrumentos, à vista reais mas com poderes sobrenaturais, invulnerabilizam o herói garantindo-lhe o êxito. A narração poderá ser mais ou menos prolongada, e o triunfo final mais ou menos dificultado, mas jamais será posto em causa. E os auditores sabem disso, mas pactuam cúmplicemente porque na literatura de transmissão oral mais do que a história, a forma como ela é apresentada é onde reside toda a sua mística. Na nossa opinião, o significado profundo dos auxiliares mágicos reside na oposição que elas representam à luta com recursos naturais (*força, destreza, manha*, etc.). Quer isto dizer que para alguém ter acesso ao poder, não lhe bastam os recursos naturais. O poder vem do Além e é através do Além que se pode atingi-lo e exercê-lo<sup>14</sup>.

Na segunda narrativa, mais regionalizada, a *perturbação* aparece-nos com problemas de carácter social bem localizados etnograficamente: a rapariga que casa e vai viver para a povoação do marido (sistema patrilinear), a emigração, o falso amigo e o não reconhecimento de que é alvo por parte da irmã<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Há muitas narrativas que se detêm detalhadamente sobre a forma como o herói obtém os auxiliares mágicos. Sobre o assunto consultar Propp. «Les racines historiques du conte merveilleux» pp. 215/50.

<sup>14</sup> Na comunidade sena, os auxiliares mágicos mais frequentes são: *o cavalo, o cão, a boceta, o pássaro*.

Algumas vezes o próprio herói consegue ultrapassar os obstáculos, através de poderes que lhe foram concedidos por doadores. Mas nunca este herói pode ser confundido com o herói das histórias do coelho, onde a manha é apenas o desenvolvimento de atributos naturais do indivíduo.

<sup>15</sup> Este motivo temático de não reconhecimento é muito frequente. Fica-nos a sensação de que o narrador omite, sem se dar conta do facto um dado importante. Em princípio, o *esquecimento* surge como uma forma de punição ou consequência dele. Na narrativa, a mãe canta nomeadamente: «Não te dizia eu meu filho que haverias de conhecer o sofrimento...?» O que significa que o rapaz já tinha sido avisado que se eventualmente não cumprisse com algo que não é explicitado, seria punido. Em muitas

Em termos comparativos, verificamos que, ao nível da actualização narrativa, são poucas as semelhanças entre as duas narrativas. Mas se percorrermos em sentido contrário cada sintagma narrativo, começaremos a encontrar pontos comuns de significação. Tal como na primeira narrativa, o rapaz da segunda tem de partir em busca de inversão da sua situação de carência. Aquilo que constitui o conjunto das *provas difíceis* na primeira narrativa encontramos na segunda naquilo que significa a *emigração* em si. Quer isto dizer que o motivo temático emigração é um paradigma do motivo «provas difíceis» sendo aquele uma transformação interna destas.

É natural que a simples referência à partida para a cidade implique todo um conjunto de provas difíceis a ultrapassar e que permitirão a *ultrapassagem* da situação inicial de carência. O herói da segunda narrativa não obtém auxiliares mágicos, mas é graças à intervenção da mãe, de uma forma sobrenatural, que ele consegue sair da situação precária em que se encontrava, enquanto a irmã não o reconhecia. E, no final, a comparação das duas narrativas mostramos igualmente uma equivalência a nível profundo: o rapaz da primeira narrativa tem acesso à rapariga e à riqueza; na segunda narrativa o rapaz tem acesso ao reconhecimento da sua condição de irmão pela irmã ganhando por isso o direito de com ela passar a viver. Ambos vencem concorrentes interessados em ocupar as mesmas posições.

Quanto ao carácter mais universal ou não dos motivos utilizados, pensamos que a primeira narrativa é mais universal que a segunda, que se aplica de uma forma mais concreta a uma determinada sociedade, neste caso, a comunidade sena <sup>16</sup>.

---

narrativas sobre a emigração, a transgressão mais frequente é o esquecimento. Os rapazes, no regresso, esquecem-se de pagar ao feiticeiro que os preparou para melhor enfrentar a cidade. Esquecem-se dos familiares, amigos, etc. . . , e são por isso punidos.

<sup>16</sup> Embora de uma forma mais marginal, verificamos que a recuperação da memória é um factor fundamental para o desenlace da história, quer numa como noutra narrativa. O rapaz do Conho só poderá prosseguir e vencer as provas difíceis quando, graças ao auxiliar mágico, recupera a memória e desencanta o povo de Conho. Assim, na segunda narrativa, a irmã só se dá conta do logro em que tinha caído quando ouve o passarinho a cantar.

Afirmamos isso porque enquanto na primeira narrativa todos os motivos se organizam a um nível bastante vasto, funcionando como símbolos comuns à evolução de muitas civilizações, na segunda narrativa, os motivos remetem-nos de uma forma mais directa a momentos bem determinados da história da comunidade em causa. No entanto a equivalência em profundidade é irrefutável, e testemunha o carácter dinâmico que o fenómeno de transformação empresta à literatura de transmissão oral.

CAP. III

Monstros Comedores de Homens

## INTRODUÇÃO

O presente capítulo é quanto a nós, aquele que possui maior complexidade. Com efeito, as duas narrativas que apresentamos, aparentemente são da mesma natureza; mas um olhar mais atento acaba por evidenciar mais diferenças que semelhanças. Por isso mesmo, hesitámos bastante em juntá-las dentro do mesmo capítulo, acabando por nos decidir pela inclusão, apenas a partir da semelhança externa quanto à caracterização sumária das personagens <sup>1</sup>.

Em linhas gerais, podemos apresentar as diferenças fundamentais, antes de entrarmos propriamente na análise comparativa das variações, porque, no fundo, estamos convencidos que, embora haja aproximações, as duas narrativas não constituem versões variadas de uma mesma narrativa, como tem sucedido com as narrativas dos capítulos precedentes.

No primeiro texto estudado, encontramos um universo que pode representar algo comum a todas as civilizações: para garantir a sobrevivência das colectividades, a Natureza exige sacrifícios reais e rituais; a comunidade dispõe-se a consentir tais sacrifícios, incluindo a oferenda dos seus elementos mais preciosos, por exemplo, a morte das donzelas <sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Voltamos a lembrar que a narrativa oral não faz digressões pictóricas nem aprofunda a caracterização das suas personagens, quer física, quer psicologicamente.

<sup>2</sup> As donzelas ou os filhos mais queridos que são sacrificados nestas narrativas, no plano simplesmente mítico e imaginário, já foram em tempos históricos mais recuados, sacrificados na realidade tendo sido gradualmente substituídos por animais, são inúmeros os exemplos que nos vêm da história de muitas civilizações.

É ainda no primeiro texto que encontramos representado mais fielmente o esquema universal das narrativas do género. Estes monstros são personagens temíveis que perturbam a paz, o progresso e a harmonia da comunidade. A comunidade sente-se incapaz de se livrar do monstro e anseia pela chegada de um herói providencial que eliminará o monstro e restituirá a tranquilidade à colectividade. Esse herói passará a ser o novo chefe da comunidade e entrará na linhagem dos chefes que aí encontrou, através do casamento com a filha de um deles, que ia ser devorada pelo monstro e que foi salva por ele, herói: Propp descreveu a trajectória deste tipo de herói, bem como a sua natureza e predestinação<sup>3</sup>. No entanto, a narrativa que adoptamos para análise, foge um pouco ao padrão descrito por Propp. Enquanto que o herói que chamaremos de padrão, nasce já com a missão traçada e o monstro o reconhecerá na altura do combate, pois já o esperava, o herói da narrativa que temos surge de um outro grupo temático, também de valor universal, que é o grupo de narrativas sobre *os dois irmãos*. Dá-se a junção de duas linhas narrativas numa só, aproveitando-se o herói de uma delas para servir de herói na outra. Não nos parece que tenha sido uma junção arbitrária, embora as razões sejam pouco claras. À partida, fica-nos a ideia de ter sido para condensar, numa mesma narrativa, dois paradigmas convergentes, o que seria uma operação que se situaria ao nível da narração, de responsabilidade do narrador.

As narrativas sobre os monstros comedores de pessoas são dos exemplares mais antigos na história da literatura de Tradição Oral de qualquer civilização, portanto elas constituem um património universal. A pouca variabilidade em termos de motivos temáticos, atesta a sua proximidade de situações mágico-religiosas consideradas tabu. Simbolicamente, elas estão relacionadas com a insegurança que as comunidades experimentam ou experimentaram, a partir de calamidades de todo o género, incluindo as da Natureza, que trazem e trouxeram sempre as colectividades aterrorizadas, buscando constantemente formas de minimizar as suas consequências

---

<sup>3</sup> «Racines historiques du conte merveilleux», pp. 283 e segs.

catastróficas, que ameaçam a existência das pessoas. No caso concreto da comunidade sena, o monstro é referenciado como habitando as profundezas do rio Zambeze, fonte da vida, prosperidade e riqueza de todos quantos residem à sua volta, mas simultaneamente, uma constante fonte de aflições que se perdem nos tempos míticos da própria comunidade. Por outro lado, as narrativas sobre os dois irmãos, também dos antigos no imaginário das civilizações, dizem respeito ao princípio da contradição permanente entre o bem e o mal. Mais concretamente, é a expressão que essa luta pode apresentar quando se manifesta ao nível da personalidade humana, tomada como um valor absoluto e abstracto<sup>4</sup>.

Dado o seu carácter complexo, devido à junção de motivos temáticos retirados de dois grupos de narrativas diferentes, não é de estranhar que estruturalmente as narrativas apresentem uma organização funcional complexa que ainda não nos tinha aparecido. De base essencialmente *ascendente*, incorporam aspectos estruturais de narrativas em *cruzamento e em espelho*, estes dois últimos aspectos ligados ao facto de haver luta entre os dois irmãos, em que um será o herói e o outro, o falso-herói. Resta-nos dizer que o monstro das narrativas não possui qualquer referência real. Na generalidade é identificado com a serpente da água. Embora nos pareça interessante verificar que a serpente da água é, na sua origem, um ser benéfico, tal como o atestam alguns mitos mais antigos sobre a fecundidade.

O segundo texto é bastante diferente. É uma narrativa de monstro comedor de pessoas de formação mais recente com muitos componentes que lhe emprestam um certo matiz anedótico. Por outro lado, o monstro já não possui aquele peso funcional como um motivo temático autónomo. O monstro, no segundo texto, aparece-nos simplesmente incorporado no conjunto das provas difíceis que o

---

<sup>4</sup> A maior parte das narrativas sobre os dois irmãos apresenta-os como sendo absolutamente iguais sob o ponto de vista físico. Quase sempre gémeos. O seu antagonismo situar-se-á no plano do carácter.

herói terá de vencer para ser qualificado no final apoteótico, que aliás o espera desde o início.

Contudo, a presença de três irmãos em vez de dois em nada altera a questão de fundo, que é a oposição entre o bem e o mal. Os dois irmãos mais velhos agem como uma única personagem, representando, mais do que o falso herói, apenas mais um obstáculo reiterativo que vai accionar os oponentes à qualificação do herói. Teremos a ocasião de desenvolver este assunto mais adiante.

Estruturalmente, esta narrativa apresenta-se mais simples, numa linha ascendente, dependendo essencialmente do talento do narrador a incorporação de um maior ou menor número de episódios contíguos para serem ultrapassados pelo herói.

## 1 — OS FILHOS DA COBRA BONA

Uma mulher que vivia sozinha foi fecundada por uma cobra. A sua idade era avançada e já não esperava ter filhos, mas ficou grávida. Toda a povoação falava daquele caso. É que as pessoas não sabiam que Bona tinha vindo na calada da noite, e apanhando a mulher a dormir, fez-lhe os filhos. Fez-lhe dois. Os filhos nasceram. Eram iguais sem tirar nem pôr. A um deu-lhe o nome de Donsa e ao outro o nome de Chicote. E os filhos foram crescendo. E aprendiam as coisas que os homens podem fazer na povoação. Caçavam, pescavam e brincavam com as outras crianças. Mas desde logo a mãe reparou que Donsa tinha o coração duro e que Chicote, seu irmão, era bondoso.

Quando chegou a altura de os rapazes irem para longe tratar da vida e trabalhar a mãe levou-os ao feiticeiro. Este tratou deles e eles ficavam a salvo de muitos perigos que neste mundo espreitam a quem trabalha. Mas o feiticeiro disse: «O meu tratamento é seguro. Porém quem não cumprir com aquilo que vos recomendo, terá duro castigo. O meu tratamento exige que tenhais um coração bondoso, ameis os desgraçados, sejais os últimos a meter a mão no prato e os primeiros a socorrer a virgem que corre perigo. Nunca escolhereis as melhores coisas, guardai o pior porque dele sai sempre o prémio. Não deveis comer peixe Nsomba que habita nas cavernas de Bona nosso Mambo. Ide e ganhais muito riqueza para a vossa mãe».

Regressaram a casa e logo Donsa disse: «Mãe, a minha hora chegou, vou eu primeiro ganhar alguma coisa. O Chicote fica contigo». A mãe disse que sim. Donsa plantou um arbusto e disse ao Chicote: «Todos os dias vem regar esta planta. Enquanto ela tiver folhas abertas e flores bonitas, não te preocupes. Mas quando a vires murchar, é sinal de que corro grande perigo. Vem atrás de mim e salva-me». Donsa partiu. Andou três dias e três noites. Não bebeu nem comeu. Encontrou uma cabana e à porta da cabana uma velha que tinha um só dente, um só olho e um só buraco do nariz.

Donsa disse: «Bom dia, avó». A velha não respondeu, mandou que lhe estendesse a esteira num monte onde havia muita formiga.

Donsa disse: «Ó avó, mas não vêes que as formigas te ferram?» E não fez o que a velha mandara. Pegou na esteira da velha e estendeu-a debaixo de uma árvore frondosa. Foi buscar a velha e pô-la à sombra. E logo caíram frutos da árvore que eram enormes e mataram a velha. Donsa prosseguiu a viagem, andou mais três dias e três noites sem comer nem beber. Encontrou outra velha cheia de fome. Donsa disse: «Bom dia avó». A velha não respondeu, mandou que fosse buscar o farelo para preparar o almoço. Donsa disse: «Ó avó, o farelo não enche a barriga». E matou uma galinha, foi buscar farinha de mapira cozeu-a e deu-a à velha. Esta, que estava sem forças para levar a comida à boca, ao tentar fazê-lo engasgou-se e morreu. O rapaz comeu o resto sózinho.

Donsa prosseguiu viagem, andou mais três dias e três noites e encontrou uma velha ao pé de um rio. O rio tinha muita corrente. A velha tinha só uma perna. Donsa disse: «Bom dia, avó». A velha não respondeu, mandou que entrasse na cabana e fosse buscar um cão e uma azagaia. Donsa entrou na cabana e viu um cão todo tinoso e uma azagaia toda enferrujada. Ao lado havia um bonito cavalo aos pinotes com uma espingarda que tinha muitos canos. Donsa pensou, pensou, pensou. Achou melhor levar o cavalo e a espingarda. A velha disse: «Quando passares o rio hás-de ver dois caminhos, um tem muitas flores e é largo, outro está pejado de fezes e cheira mal». Donsa passou o rio e o cavalo começou a levantar as patas quando ele tentou meter-se pelo caminho estreito e mal cheiroso. Meteu o cavalo pelo caminho largo, e ele foi a toda a velocidade. Chegou a uma aldeia onde em todas as casas estavam pessoas a chorar. Donsa perguntou: «O que se passa?» Os da povoação responderam: «Todas as raparigas virgens e bonitas da nossa povoação estão a ser entregues ao gigante de sete cabeças. Hoje vamos entregar a filha do rei, a única que ficou para o fim». Donsa prometeu salvar a rapariga e mostrou a sua espingarda de vários canos. Foi logo conduzido para junto do rei. O rei estava sentado na esteira e quando ouviu que estava aí um rapaz que queria salvar a sua filha, levantou-se logo e veio ter com ele, prometendo-lhe muita riqueza e casamento com ela.

Entretanto Chicote começou a regar a planta que o irmão deixou e logo no terceiro dia ao da sua partida verificou que ela estava a murchar levemente. Foi ter com a mãe e disse: «Vais ter que ficar sozinha por algum tempo». A mãe perguntou a chorar: «Para onde é que tu vais?» «Vou ganhar a vida, já não aguento mais ficar à espera que o meu irmão regresse para eu partir também», fingiu Chicote, sem querer denunciar que Donsa corria perigo. A mãe resignou-se e disse que sim. Chicote partiu, andava velozmente. E aí onde Donsa levou três dias e três noite, Chicote levou apenas um dia e uma noite. E encontrou a mesma velha, com um olho, um dente, um buraco no nariz. Chicote disse: «Bom dia, avó». A velha não respondeu e mandou que lhe estendesse a esteira num morro onde havia muitas formigas. Chicote não retorquiu, obedeceu e as formigas devoraram a velha. A chefe das formigas disse: «Conta connosco». Chicote partiu andou tão depressa, um dia e uma noite e encontrou outra vez uma velha. Chicote não comia nem bebia, tinha muita pressa. Mas parou quando viu a velha. Disse Chicote: «Bom dia, avó». A velha não respondeu, mandou que Chicote cozesse farelo para o almoço. Chicote não fez perguntas nem discordou. Pronto o farelo, a velha desapareceu. E Chicote não se atrapalhou, pegou na farinha de mapira que havia e guardou, pegou no farelo já preparado e guardou. Prosseguiu viagem. Andou, andou. Um dia e uma noite e chegou ao rio. Viu uma terceira velha. Chicote não sabia que aquelas velhas eram uma mesma pessoa e que apareciam para ver se ele obedecia às ordens dos mais velhos. Mas Chicote obedecia a tudo e estava a ultrapassar bem as provas todas. E Chicote disse: «Bom dia, avó». A velha não respondeu, apontou para a cabana e disse: «Se queres atravessar o rio entra na cabana e escolhe os meios». Chicote entrou e viu um cão tihoso e fraco, cheio de fome, uma azagaia meio partida. Viu também um lindo cavalo cheio de pêlos e uma espingarda com vários canos, os cartuchos para meter à frente e tudo. Chicote hesitou, mas lembrou-se dos ensinamentos do feiticeiro. Escolheu o cão tihoso e a azagaia. Quando pegou neles, quase que se desfaziam, de podre. Mas não desanimou. A velha disse: «Vai e não temas, atravessa o rio e verás dois caminhos, um

cheio de flores outro cheio de fezes, escolhe o que te convier». Chicote foi. Do outro lado do rio, o cão estava limpo sem tinha. O rio tinha lavado o cão. A azagaia estava brilhante. Chicote estava contente. E escolheu o pior caminho. O mau cheiro era tão forte que estava quase a vomitar, mas fez esforço e não vomitou.

Chegou à aldeia, toda a gente estava a chorar. Perguntou o que se passava, disseram-lhe: «É hoje que vamos entregar a filha do rei». «A quem?» perguntou Chicote. Os da aldeia responderam: «Desde há longos anos, de seis em seis meses temos que entregar uma donzela ao gigante de sete cabeças. Ele vive nas profundezas do rio. Na noite da trovoada ele vem e exige a donzela mais bonita da povoação. Se não a entregarmos, ele destrói tudo, casas, culturas, homens, mulheres, crianças, velhos, cabritos, galinhas, tudo, tudo. Já entregámos todas as donzelas. Restava, apenas, a filha do rei. Hoje é a vez dela. Depois disso, só nos espera a destruição. Felizmente que apareceu um rapaz com cavalo e espingarda e está disposto a matar o gigante».

Chicote percebeu logo que aquele rapaz era Donsa, o seu irmão, e que não tinha a mínima hipótese de vencer o gigante. Mas não disse nada. Perguntou se havia algum sítio para descansar, pois andou três vezes mais depressa que o irmão para chegar à aldeia. Os da povoação disseram: «Não nos aborreças, temos outros problemas em que pensar, vai-te embora». E pegaram em pedras. E os cães da povoação também atacaram o seu cão. E Chicote teve de se refugiar nas margens do rio. Viu uma cabana, entrou nela. Tirou do farelo que trazia, comeu e deu algum ao seu cão. Era meia noite veio muito vento e chuva. No céu os clarões aumentaram. Era o gigante que vinha das profundezas do rio buscar a donzela. A noite ficou tão escura que Chicote pensou que estava cego. E o gigante cantou:

«Sou dono dos rios e das chuvas  
Sou o gigante de sete cabeças  
Quero hoje a filha do rei

Sou dono de todas as donzelas  
Sou o gigante de sete cabeças  
Quero hoje a filha do rei

Sou o dono dos clarões e das trovoadas  
Sou o gigante de sete cabeças  
Quero hoje a filha do rei»

Toda a povoação estava apavorada. A filha do rei chorava porque tinha chegado a sua hora. Donsa pegou na sua espingarda e foi-se postar na margem do rio onde o gigante iria emergir para pegar na donzela. A primeira cabeça surgiu das águas. Donsa disparou a sua espingarda: «pam, pam». O gigante bradou: «Que formiga é essa que me está a fazer cócegas? Que formiga é essa que me está a fazer cócegas? Que formiga é essa que me está a fazer cócegas?» E Donsa disparou: «pam, pam». O gigante avançava. Toda a gente percebeu que Donsa não conseguiria matar o gigante, as esperanças desvaneceram-se e os choros redobram.

Entretanto Chicote arranjou um saco, pegou na sua azagaia e disse para o cão: «Vamos, chegou a nossa hora». E foi, o gigante já tinha seis cabeças cá fora. Faltava uma e depois os braços que eram enormes. Para apanhar a donzela. Chicote deixou que Donsa esgotasse os cartuchos que não fizeram nada ao gigante. Donsa fugiu e foi-se esconder. Chicote atirou a primeira azagaiada, cortou a primeira cabeça do gigante e as formigas devoraram-na logo. O gigante gritava: «Que formiga é essa que me está a picar? Que formiga é essa que me está a picar?» E Chicote atirou a segunda azagaiada. A segunda cabeça rolou pelo chão e as formigas devoraram-na de imediato. Essas formigas eram as mesmas que Chicote tinha ajudado. E o gigante continuava a avançar bradando. Chicote foi atirando as azagaiadas todas e todas as cabeças foram sendo devoradas pelas formigas. Entretanto o cão ia apanhando as caveiras e metia-as no saco que Chicote tinha arranjado. Assim, até à última cabeça cair e o gigante foi vencido caindo mesmo aos pés da filha do rei. Chicote entretanto tinha desaparecido, tendo levado

consigo as sete cabeças no saco. No saco meteu também as roupas ensanguentadas. Donsa reapareceu todo ufano. Houve grande algazarra na povoação. Donsa foi levado aos ombros pela povoação. O rei fez festa e deu em casamento a sua filha. Porém a filha do rei tinha visto que quem havia lutado e vencido o gigante não era aquele rapaz da espingarda. Ficou muito triste pelo facto de ele ter desaparecido e teve que se submeter à vontade do pai: Mas chorava dia e noite, inconsolável. Uma velha com quem a rapariga tinha falado, em segredo, da sua desconfiança em relação ao autor da proeza foi procurar o rei e disse: «Senhor rei, todo o caçador quando vem do mato e traz alguma caça, tem o orgulho de mostrar a cabeça dos bichos mortos. Este que vai ser teu genro, matou o gigante e livrou-nos a todos da desgraça e da morte. Seria bom que no dia do casamento ele apresentasse as cabeças do gigante para todo o povo ver». O rei achou ótima ideia e comunicou o seu desejo a Donsa. Este ficou aflito, porque sabia que nunca seria capaz de apresentar as cabeças. E na véspera da grande festa, Donsa desapareceu.

Estava toda a gente na praça, para a festa pois não sabiam que Donsa tinha desaparecido e que a festa do casamento corria o risco de não se realizar. O rei mandou chamar o noivo e este não aparecia. A filha do rei ficou contente porque sabia que aquele rapaz não era o seu herói. E o rei comunicou a todos que vinham à festa que o rapaz tinha ido buscar as cabeças. Mas Donsa não aparecia. As pessoas começaram a inquietar-se. Então o rei mandou comunicar que daria a sua filha ao primeiro rapaz que lhe apresentasse as cabeças do gigante, uma vez que o Donsa tinha desaparecido.

Muitos rapazes apareceram. Quando despejavam o saco, apareciam cabeças de gazela, coelhos, macacos, cobras, tudo, menos as cabeças do gigante.

A todos os impostores o rei mandava matar.

Entretanto Chicote estava na cabana junto ao rio. E ouviu dizer que o rei pedia as cabeças do gigante. Chicote disse para o cão: «Vamos, chegou a nossa hora». E partiram. Quando chegou junto do rei, este olhou-o com desprezo: «Se vieram tantos valentes apresentar-me cabeças de bichos vulgares, como te atreves tu,

frangalhote, a vir incomodar-me como o presumível vencedor do gigante?» Os conselheiros tentaram acalmar o rei que estava muito zangado. E o rei disse: «Se as tuas cabeças forem falsas, mando que sejas morto duas vezes». (O rei queria dizer que seria morto de uma forma cruel)».

E Chicote despejou o saco. Apareceram as sete caveiras do gigante e a roupa ensanguentada. Toda a gente aclamou o Chicote. O rei ficou contente. A filha do rei chorou de alegria, casaram-se e Chicote levou a sua mulher e muito dinheiro e outras riquezas para junto da sua mãe.

Entretanto Donsa andou perdido na floresta durante seis meses. O seu cavalo tinha morrido. Estava cheio de fome quando encontrou uma velha que estava a comer farinha e peixe «*nsomba*». Donsa disse: «Ó velhota, dá-me comida». A velha disse: «Aqui tens, é farinha e peixe «*nsomba*». Donsa não se lembrou de que não devia comer peixe «*nsomba*», comeu e ficou transformado em peixe sem escama.

É por isso que hoje há muita gente que não come peixe sem escamas.

**Quadro n.º 1**  
*Os Filhos da Cobra Bona*  
 Narrativa do tipo COMP-3

| FUNÇÕES                  |  | MOTIVOS  |   |
|--------------------------|--|--|---|
| Modelo Tipo              | Textuais   | Temático   | Actualização Narrativa  |
| E. I.                    | Carência   | Ausência de Filhos.  | Uma mulher já de idade avançada, vivia sozinha, não tinha filhos.   |
| P. <sup>(1)</sup>        | O inesperado   | Filhos concebidos fora do tempo por intervenção sobrenatural.  | A cobra Bona «dorme» com a mulher que não tinha filhos e já era de idade avançada. Esta concebe e dá à luz dois gémeos.   |
| E.I. <sup>(2)</sup>      | Estabilidade   | Mãe e filhos vivem o dia a dia.  | Os filhos foram crescendo e aprendiam tudo o que deviam: caçar, pescar, comportar-se. O feiticeiro ensinou-lhes as coisas da vida, quando chegou a altura para tal.   |
| P. <sup>(2)</sup>        | Separação  | Partida dos filhos.  | Um dos gémeos resolveu partir em busca de trabalho. Passado algum tempo, parte o segundo filho em busca do irmão que corria perigo, conforme o sinal dado pelo arbusto.   |
| Transformação em espelho | Confronto indirecto através da ultrapassagem das provas difíceis | O falso herói não segue as recomendações dadas e transgride. O herói segue as recomendações, cumpre. | O primeiro dos irmãos a partir, faz tudo ao contrário daquilo que lhe tinha sido recomendado. Ele procura a via mais cómoda. O segundo procura fazer tudo quanto lhe tinha sido recomendado, embora lhe custasse. |

**Quadro n.º 1 (continuação)**  
*Os Filhos da Cobra Bona*

| FUNÇÕES                     |  | MOTIVOS   |  |
|-----------------------------|--|---|--|
| Modelo Tipo                 | Textuais   | Temático  | Actualização Narrativa   |
| E. I. <sup>(3)</sup>        | Instabilidade  | Terror entre os habitantes de uma determinada povoação.   | Os dois irmãos vão ter a uma povoação onde um monstro de sete cabeças, que vivia no fundo das águas do rio, aterrorizava a aldeia. A população para apaziguá-lo oferecia-lhe, em sacrifício uma donzela de tempos a tempos.  |
| P. <sup>(3)</sup>           | Desafio  | Herói e falso herói propõem-se destruir o monstro.  | Ambos os irmãos prometem lutar com o gigante e vencê-lo, salvando assim a povoação do monstro.   |
| Transformação em cruzamento | Confronto directo e indirecto                          | O herói e o falso herói defrontam o monstro. A luta contra o monstro é indirectamente um confronto entre os irmãos. | Um dos irmãos tinha sido antecipadamente proclamado herói pela população que escorraçou o outro. Durante o combate contra o gigante, um utiliza uma espingarda de vários canos que se mostra inútil para eliminar o monstro. Enquanto que o outro utiliza armas tradicionais e consegue derrubar as múltiplas cabeças. |
| R.                          | Desqualificação do falso herói e qualificação do herói | O falso herói é desmascarado e o herói é aclamado como vencedor.  | O irmão que utilizou a espingarda aparece como quem tinha morto o monstro, mas o rei exige as cabeças. Vendo-se desmascarado, foge, aparecendo o verdadeiro herói com as cabeças. O herói é aclamado pela população agradecida.  |
| S. F.                       | Punição do falso herói e prémio ao herói               | O falso herói é condenado a desaparecer. O herói torna-se poderoso.   | O irmão não cumpridor, inadvertidamente, denuncia o seu totem secreto, o que faz com que se transforme em peixe e desapareça no rio. O outro irmão casa com a filha do chefe e torna-se muito rico.  |

## 2 — OS TRÊS IRMÃOS

Uma mulher que tinha três filhos vivia sozinha, sem marido. A sua idade não permitia cuidar bem do campo de milho. No entanto ela verificou que havia bichos estranhos que davam cabo da sua plantação.

Um dia, resolveu mandar o filho mais velho verificar o que se passava. O rapaz partiu. O rapaz andou, andou e a meio do caminho encontrou uma velha leprosa que pedia comida. O rapaz disse: «Deixa-me em paz, velha horrenda, tenho pressa». Dizendo isso empurrou-a com um pé. Quando chegou à «machamba» viu muitos cavalos do céu a comerem o milho. O rapaz ficou assustado, fugiu e voltou para junto da mãe, contou o que vira e recusou-se a voltar lá. A mãe ficou muito triste porque o filho mais velho não tinha coragem. Mandou então o filho do meio. Este andou, andou. E encontrou uma velha leprosa que lhe pediu de comer. O rapaz disse: «Deixa-me em paz, velha leprosa, que tenho pressa». E deu-lhe um pontapé. Lá no campo, encontrou os cavalos do céu. O campo estava a desaparecer. Eles eram muito vorazes. O rapaz fugiu e foi contar à mãe o que vira, jurando que nunca mais lá punha os pés. A mãe lamentou a cobardia dos filhos. Só lhe restava o mais novo. No fundo, ela já não tinha esperanças de salvar fosse o que fosse do campo de milho.

O rapaz mais novo lá foi. Andou, andou. Encontrou a velha leprosa: «Bom dia, avó», disse o rapaz e tratou-lhe das feridas, tirou do seu pão e partiu metade e deu-o à velha.

A velha ficou muito agradecida e disse-lhe: «Vai e não temas». Ele não sabia que aquela velha era uma feiticeira e apareceu ali para ver se ele tinha bom coração.

Chegou ao campo e viu os cavalos do céu a comerem o milho. O rapaz arranjou um corno curvo e soprou com força, como se fosse uma trombeta. Os cavalos fugiram. E ele colheu o milho que restava e levou-o para junto da mãe.

Os irmãos ficaram despeitados e disseram: «Agora a nossa mãe só vai ter olhos para o nosso irmão mais novo e tudo o que de bom

ela tiver irá para ele. Não estamos aqui a fazer nada, vamo-nos embora». E foram comunicar à mãe.

O irmão mais novo disse: «Eu quero ir convosco». Eles responderam: «Não, tu ficas com a tua mãe, porque és o filho querido». Mas o rapaz insistiu. A mãe concordou que fossem os três porque podia acontecer alguma coisa. É que a mãe sabia que os dois mais velhos não conseguiriam salvar-se dos perigos sem a ajuda do mais novo que era esperto.

Os dois irmãos mais velhos ficaram furiosos e atiraram pedras contra o mais novo e disseram: «Se este miúdo nos seguir nós matamo-lo». A mãe ficou triste mas sabia que o rapazinho havia de conseguir livrar-se dos perigos, por isso não disse nada.

Andaram, andaram e foram ter a uma terra onde já não havia gente. Nessa terra havia um gigante de muitas cabeças que tinha devorado as pessoas de todas as povoações. De dia, o gigante apresentava-se só com uma cabeça e parecia gente. Mas quando escurecia transformava-se então e comia tudo quanto fosse gente. Os dois irmãos mais velhos chegaram e pediram emprego. O gigante ficou muito satisfeito, pois havia muito tempo que não comia gente.

Pouco depois apareceu o irmão mais novo e pediu também emprego. O gigante aceitou logo. Mas o rapaz percebeu logo que aquele patrão era o gigante de muitas cabeças. Mas não disse nada aos irmãos.

Os dois irmãos foram ter com o patrão e disseram: «Não aceites este rapaz, ele é preguiçoso e intriguista». Mas o gigante queria comê-los, por isso não se importou.

Quando a noite chegou, deu-lhes uma casa para dormirem. O gigante preparou-se para ir buscá-los quando adormecessem. O rapaz apercebeu-se disso. Arranjou um candeeiro e pôs petróleo. Esse candeeiro falava. E o rapaz passou a noite a conversar com o candeeiro.

Chegou o gigante, bateu à porta e perguntou: «Por que razão não dormem?» O rapaz respondeu: «Não dormimos porque o barulho das árvores incomoda-nos. Onde viemos não há árvores, só

capim e arbustos». O gigante foi-se embora furioso. Na manhã seguinte, mandou abater todas as árvores.

No outro dia, à noite, o gigante apareceu de novo. O rapaz conversava com o candeeiro. Os dois irmãos dormiam. O gigante bateu e perguntou: «Por que razão não dormem?» O rapaz respondeu: «Não dormimos porque o canto dos galos nos incomoda. Donde viemos não há galos, só galinhas».

Na manhã seguinte, o gigante mandou matar todos os galos.

Na noite seguinte, foi o gigante e perguntou: «Por que razão não dormem?» O rapaz respondeu: «Não dormimos porque está muito frio e não temos cobertores. Donde viemos faz calor todo o ano».

Na manhã seguinte, o gigante trouxe muitos cobertores e deu-os aos três irmãos.

Na outra noite, o gigante foi de novo e o rapaz disse: «Não dormimos porque os mosquitos não deixam. Donde viemos não há mosquitos».

O gigante ficou desesperado porque sabia que o rapaz estava a mentir. Em todas as terras deste mundo existem mosquitos. E ele não podia eliminar todos os mosquitos. Eles eram o exército nocturno das chuvas e das águas.

Tentar matar todos os mosquitos era a mesma coisa que tentar secar os rios ou parar a chuva. Ninguém consegue. Por isso resolveu que no dia seguinte entraria na cabana onde os rapazes estavam, quer estivessem a dormir quer não.

O rapaz apercebeu-se disso. À noite, pegou nos irmãos às costas porque estavam num sono profundo, foi pô-los na casa onde estavam a dormir os filhos do gigante. E pegou nos filhos do gigante foi pô-los na casa onde eles estavam. O gigante chegou devagarinho, chamou e ninguém respondia. Entrou e matou os que estavam a dormir sem se aperceber que eram os seus próprios filhos, foi chamar a mulher e saborearam-nos.

No dia seguinte, o gigante reparou que os seus filhos tinham desaparecido e desconfiou logo do rapazinho. Procurou por eles, mas eles também tinham fugido.

Andaram, andaram e chegaram a uma povoação. Pediram emprego e foram aceites. Mas os dois irmãos continuavam despeitados e procuravam vingar-se. Disseram ao novo patrão: «O nosso irmão é muito esperto. Ele conseguiu vencer o gigante de muitas cabeças. Se quiseres, ele é capaz de te trazer em três dias um carneiro que o gigante tem». O patrão ficou muito espantado, mas como queria forçosamente o carneiro, mandou-o buscá-lo. O rapaz ficou triste com as intrigas dos irmãos mas obedeceu. Pediu um cacho de bananas maduras e foi ter perto do lugar onde o pastor do gigante costumava apascentar o seu gado. Começou a atirar as bananas; e o pastor gostava muito de bananas, foi apanhando uma a uma cada vez mais longe do gado. O rapaz deu a volta e foi buscar o carneiro, partiu e foi entregá-lo ao patrão. Este ficou deveras espantado com a esperteza do rapaz e recompensou-o.

Mas os irmãos continuaram despeitados e passado algum tempo disseram: «O nosso irmão é um verdadeiro assombro, se quiseres ele traz-te a cama do gigante de várias cabeças». O patrão que estava necessitado de uma cama condigna, não hesitou, mandou o rapaz.

O rapaz foi e antes de chegar a casa do gigante pensou, pensou e descobriu uma forma: foi ter com o chefe dos percevejos e pediu que fossem picar o gigante durante toda a noite. O gigante não conseguiu dormir e no dia seguinte pôs a sua cama ao sol. O rapaz foi e roubou a cama.

Os irmãos disseram: «Para esta casa falta um papagaio que fale. O nosso irmão pode perfeitamente ir buscar o papagaio do gigante». O patrão mandou-o.

Entretanto o gigante andava desconfiado de que o rapaz regressaria em qualquer altura para ir buscar mais alguma coisa. Assim, foi, escondeu-se e apanhou-o. Ficou muito contente porque finalmente iria comer gente. Amarrou-o muito bem e deixou-o ao pé da mulher e foi chamar os sogros para a festa. A mulher do gigante começou a rachar lenha para assar o rapaz. Este disse: «Eu quero ajudar-te, assim acabas mais depressa e assas-me mais rapidamente e quando o teu marido chegar já me terás aprontado para ser devorado;

mas, para te ajudar, preciso que me aligeires as cordas. De qualquer forma não poderei fugir». A mulher do gigante assim fez. O rapaz foi cortando lenha, foi cortando lenha e foi atirando para longe, para longe. Às tantas, começou a atirar cada vez para mais perto de si. A mulher do gigante ia apanhado a lenha que o rapaz cortava. Cada vez mais perto, tão perto, que cortou a cabeça da mulher do gigante. Soltou-se, assou-a, pegou no papagaio e foi-se embora.

Quando o gigante chegou mais os sogros, encontrou a própria mulher assada. Os sogros ficaram furiosos e foram-se embora sem lhe dirigir palavra.

No entanto os irmãos do rapaz ficaram tão irritados que disseram ao patrão: «Como vês o nosso irmão tem esperteza para tudo. O nosso irmão é tão esperto que até é capaz de trazer o próprio gigante». O patrão estava muito entusiasmado e mandou-o. O rapaz não sabia o que fazer. Então resolveu vestir-se como Administrador. Foi ter com o gigante e disse: «Olha, sou o Administrador, vem comigo porque o rei quer-te conhecer, a tua fama chegou longe». O gigante ficou satisfeito por o rei ter pedido para que ele fosse conhecê-lo. O gigante andava com vontade de casar com a filha do rei.

Mas logo que o gigante subiu na carroça o rapaz trancou-o e tirou o disfarce. Quando chegou à povoação do patrão ninguém quis acreditar.

Houve festa rija, porque o gigante tinha sido preso. O rapaz pegou em petróleo, regou a carroça e incendiou-a, morrendo o gigante.

Desde esse dia, o rapaz foi feito rei de todas aquelas povoações e os seus irmãos feitos escravos e servidores.

É por isso que hoje já não há gigantes de muitas cabeças.

**Quadro n.º 2**  
*Os Três Irmãos*  
Narrativa do tipo ACS-3

| FUNÇÕES     |           | MOTIVOS   |  |
|-------------|-----------|---|--|
| Modelo Tipo | Textuais  | Temático  | Actualização Narrativa   |
| E. I.       | Carência  | Viuvez, incapacidade de cuidar do campo devastado.                                | Uma mulher tinha três filhos. Essa mulher era de idade avançada, e viúva, não podia por isso cuidar do seu campo de milho. Vinham os animais e comiam as culturas.               |
| P.          | Despeito  | A harmonia familiar é quebrada por causa da rivalidade que surge entre os irmãos. | A mãe manda um a um, os três filhos para guardarem o campo dos animais. Os dois mais velhos não cumprem. O filho mais novo tem êxito o que provoca a ira dos irmãos mais velhos. |
| T.          | Confronto | Várias tentativas para aniquilar o herói.   | Os irmãos ciumentos procuram utilizar o monstro de várias cabeças para eliminar o irmão mais novo.   |
| R.          | Triunfo   | O herói ultrapassa todos os obstáculos vencendo os adversários.                   | O herói usando de astúcia, consegue ultrapassar todos os obstáculos criados pelos irmãos, conseguindo eliminar o próprio monstro.  |
| S. F.       | Apoteose  | O herói acede ao poder e à riqueza.   | Toda a gente fica feliz por o herói ter conseguido eliminar o monstro. Escolhem-no para seu chefe e dão-lhe muitos bens.   |

## Análise Comparativa

Como já tivemos ocasião de dizer, apenas o primeiro texto é aquele que apresenta aspectos mais conformes com os pressupostos de significação e simbologia que nos propomos analisar. Mostrámos também, em linhas gerais, em que pontos o segundo texto se desvia do primeiro: Enquanto o primeiro texto junta estruturalmente duas narrativas, sem no entanto, se perder a linha temática de cada uma (a *história dos dois irmãos* e a *história do monstro comedor de pessoas*), o segundo texto tem como tema principal a *história dos irmãos*, o monstro surge como um adjuvante das personagens do mal e funciona como aglutinador das provas difíceis que o herói deve ultrapassar; por outro lado, o primeiro texto mantém mais equilíbrio constante ao nível da linguagem séria, incorporando os auxiliares mágicos ao longo de toda a narrativa, o segundo texto inicia-se num plano semelhante mas acaba por preterir esses aspectos iniciais adoptando uma «posturalidade» lúdico-jucosa, em que a personagem recorre à astúcia do tipo «histórias do coelho» que analisámos atrás: por fim, podemos dizer que a maior diferença à vista desarmada estará exactamente no facto de o segundo texto apresentar um monstro quase humanizado, que vive fora do seu habitat mítico, tem esposa, sogros e filhos. Em termos comparativos, não existe grande diferença de significação entre o monstro e os animais de grande porte que o coelho ludibria e vence.

Passando agora à análise mais aprofundada, e começando pela primeira narrativa, logo no começo da narração vemos o nascimento mitológico do herói, «a cobra Bona fecundou a mulher que era estéril e de idade avançada»<sup>5</sup>.

Sempre que há um nascimento mitológico, isto é, fora do normal, a criança, ou crianças não terão as características do homem

---

<sup>5</sup> Chamamos a atenção do leitor para a narrativa que nos serviu de exemplo inicial nesta segunda parte do trabalho: a cobra da água teve dois filhos, o homem e a mulher, a partir da relação com a lua. Esta cobra da água ou cobra Bona é uma figura benéfica que gradualmente se foi transformando ao nível referencial passando a ser identificada com o monstro de várias cabeças, comedor de pessoas.

vulgar. As suas qualidades ou defeitos humanos são potenciados a um expoente elevado e transcendente, e naturalmente, têm acesso aos doadores de auxiliares mágicos, porque lhes está destinada uma missão qualquer, da qual o homem vulgar não se pode desvencilhar.

As crianças, na narrativa que estamos a analisar, nasceram «duas», gémeas. Embora haja um grupo temático que tenta explicar a origem dos gémeos, pensamos que o objectivo desta narrativa não é esse. Quanto a nós, os gémeos representam, aqui, o desdobramento da personalidade humana e a contradição permanente entre o bem e o mal. Os dois irmãos, iguais fisicamente, movimentam-se como duas personagens antagónicas, numa estrutura em espelho ou em ampulheta, isto é, efectuando ambos o mesmo percurso, um acaba em apoteose e o outro desqualificado e punido, na relação de herói e falso herói, com a destruição deste e o acesso ao poder daquele<sup>6</sup>.

Como já tivemos ocasião de dizer, as narrativas de tradição oral não possuem digressões descritivas, nem caracterizações de personagens tal como acontece na literatura escrita. No entanto, tanto o narrador, na actualização narrativa como os próprios motivos temáticos podem incorporar pequenas unidades semânticas que permitem que as pessoas se apercebam à partida das características de cada personagem. Aliás, este é um dos recursos estéticos daquilo que chamaríamos de posturalidade das narrativas de tradição oral, por oposição à literariedade da literatura escrita. Por isso, os defeitos do falso herói não são enunciados, eles denunciam-se na relação que se estabelece com os valores contextuais etnológicos exteriores ao texto narrativo. As crianças aprendiam (como todas as crianças da colectividade) as coisas que os homens devem fazer na povoação... Uma delas não fez o que a velha mandava... Pensou, pensou e achou melhor levar o cavalo e a espingarda de vários canos!!!

---

<sup>6</sup> Por razões que tentaremos explicar mais adiante, nesta narrativa não há nem luta directa entre os dois irmãos, nem o herói destrói o falso herói. Mas os motivos temáticos que preenchem as funções de confronto entre o falso herói com o herói, bem como a apoteose final correspondendo à destruição do falso herói, estão presentes com outra actualização narrativa.

Quando a narração chega a este ponto, está feita a caracterização desta personagem, e traçada a sua sorte. O herói, pelo contrário, irá preencher o sinal característico que seja antagónico ao da personagem anterior. O narrador talentoso aproveita este espaço para carregar mais na tinta dos contrastes, recurso importante em narrativas do género.

A história dos dois irmãos, já o dissemos, encontra-se associada à história do monstro comedor de pessoas. Assim, o trajecto sequencial dos dois irmãos vai desembocar na estrutura da história do monstro quando se chega à fase do confronto entre os dois. E a eliminação do monstro pelo herói substitui a luta entre eles. No entanto, analisando passo a passo a movimentação de cada uma das personagens, vemos que: o falso herói não cumpre os conselhos dados pelo feiticeiro, que na essência representa a autoridade normativa e o interlocutor que estabelece a mediação entre os homens e o mundo sobrenatural. O falso herói desobedece sistematicamente às ordens dadas pelos possíveis doadores de auxiliares mágicos.

Analisando, particularmente, cada uma dessas etapas, vemos que o aparecimento de uma velha com um olho, um dente, um buraco nasal constitui figura nova no universo imaginário da comunidade sena. As figuras ciclópicas são essencialmente de origem mediterrânea e pensamos que foram levadas para o Vale ou por Árabes ou por Portugueses. De qualquer forma, a sua inclusão na narrativa obedece a uma intenção de criar uma sensação de monstruosidade, e daí, de repulsa e horror, de forma a valorizar ou desvalorizar a maneira como ela vai reagir à situação. Por outro lado, na segunda etapa das provas difíceis, a personagem está perante uma ordem aparentemente absurda. A narração expressa uma atitude tomada pelo falso herói que, à partida, nos parece guiada pelo bom-senso, não aceita colocar a velha à mercê das ferroadas das formigas e coloca-a debaixo de uma árvore frondosa para beneficiar da sua sombra. No entanto, essa atitude faz com que a velha morra. A pedagogia gerontocrática não é exclusiva à comunidade sena, por isso, pensamos que o sentido da sequência é único; Obediência às

ordens dos velhos mesmo que elas pareçam contraditórias ou absurdas. E a terceira etapa é uma redundância da segunda, embora o absurdo da actualização narrativa nos tenha conduzido a uma inversão de sentido. Por outro lado há a presença de dois elementos completamente estranhos à realidade etno-cultural dos *povos do Vale*, o cavalo e a espingarda <sup>7</sup>.

As três etapas que entram na narrativa como fases de ultrapassagem das provas difíceis e a consequente obtenção dos auxiliares mágicos podem ser sistematizados da seguinte forma: As duas primeiras respeitam à obediência ou transgressão de valores sociais e morais instituídos, tais como, o *espírito de sacrifício*, a *abnegação*, a *humildade*, a *obediência*, qualidades essas que caracterizam o perfil do componente cumpridor da comunidade, digno de respeito e admiração, a quem estão destinados valorosos cometimentos; por outro lado, a terceira etapa quer salvaguardar o respeito pelos valores da natureza etnográfica e cultural. O falso herói, no prosseguimento das transgressões, não vai apetrechar-se com armas tradicionais, com as quais o seu povo combate e triunfa, no dia a dia. O falso herói escolhe montada e armas estranhas à sua comunidade, o cavalo e a espingarda, enquanto que o herói escolhe o cão e a azagaia, com que vence o monstro.

Na fase decisiva do confronto entre os dois irmãos, o narrador incorpora na estrutura da narrativa, como já foi referido atrás, a série sequencial dos motivos temáticos respeitantes ao monstro. A integração não é visível ao nível da actualização narrativa porque as plataformas que serviram de base para tal integração, se encaixam perfeitamente, dando a impressão de se tratar de uma única estrutura. Apenas o trabalho de desmontagem da estrutura textual denuncia a complexidade que a narrativa não deixa adivinhar.

---

<sup>7</sup> Os Portugueses tentaram no princípio do séc. XVIII, introduzir o cavalo no Vale do Zambeze para efeitos militares, mas sem êxito, pois a mosca tsé-tsé dizimou-os. Por outro lado, foram os Portugueses quem militarizou o pacífico povo do Vale do Zambeze. Na primeira parte do presente trabalho, fizemos referência ao tipo de armas utilizadas pela comunidade sena. Como não era um povo guerreiro, essas armas serviam essencialmente para a caça.

O encaixe permite a introdução de um novo movimento das personagens. Os dois irmãos já não se defrontam num confronto directo, previsto na sequência anterior. O seu combate será indirecto, através da luta de ambos contra o monstro. O herói aparece aqui, não numa situação estrutural em espelho, isto é, igualdade de circunstâncias com o adversário, mas sim numa situação de inferioridade, estrutura em cruzamento ou ampulheta, isto é, o herói é desprezado enquanto que se depositam esperanças e se prestam honrarias ao falso herói. Não é transparente a significação desta passagem. Por um lado, temos a impressão de que a narrativa pretende recriminar a leviandade com que a comunidade acolheu o falso herói que se propunha combater o inimigo público com armas estranhas à própria comunidade; mas por outro, a situação é paralela às situações das narrativas já por nós analisadas em que o herói parte sempre de uma situação de inferioridade, portanto desprezado e ignorado. Quanto a nós, pensamos que as duas interpretações não são incompatíveis, podendo por isso ser adoptadas. Não podemos deixar de fazer referência aos auxiliares mágicos que ajudam o herói a vencer o monstro. No entanto, no âmbito das narrativas de tradição oral, beneficiar da ajuda de elementos sobrenaturais, longe de deslustrar qualquer vitória, pelo contrário torna-a mais brilhante, porque a virtude está no facto de ter ou não ter merecido tais auxiliares no momento próprio. O falso herói, apesar de dispor de melhores armas, não vence o monstro porque com as suas transgressões no momento da ultrapassagem das provas difíceis, desmereceu o auxílio. A comunidade sena, tal como qualquer sociedade de tradição oral é muito criteriosa e a sua memória é muito mais longa do que as sociedades com escrita. Naquelas sociedades, os processos de reabilitação são praticamente inexistentes, contrastando com o que se passa nas sociedades com escrita.

A finalizar, pretendemos demonstrar que a destruição física do falso herói e o acesso do herói ao poder e à riqueza são *situações finais* previsíveis em narrativas do género.

Quanto ao segundo texto, aparentemente, a abertura da narrativa é semelhante às narrativas do grupo temático relacionado com as histórias dos irmãos e dos nascimentos míticos: a referência à mulher de idade avançada, a referência aos irmãos. Mas se olharmos para o primeiro texto que analisámos neste capítulo, verificamos que a narração traz expressa a forma mítica do nascimento dos gémeos. Pelo contrário, o texto que estamos agora a analisar não faz nem referência quanto ao nascimento nem à forma como foram educados. Os filhos já se encontram em condições de ajudar a mãe nas lides do campo. Em nossa opinião, esse facto não é um simples subentendimento de variáveis possíveis numa determinada posição estrutural. Trata-se, isso sim, de um início enfraquecido. E há-de ser esta entrada enfraquecida que vai permitir a passagem desta narrativa de uma linha essencialmente do maravilhoso, para uma linha de natureza lúdico-faceciosa. E conforme já referimos na primeira parte do presente trabalho, o enfraquecimento é uma das formas mais frequentes de transformação, caminhando a variação num sentido em que o entretenimento ganha preponderância. Assim, esta narrativa, que começa num plano semelhante ao da narrativa anterior, enfraquece a densidade das suas funções textuais de tal forma que vai permitir uma actualização narrativa dos motivos temáticos de uma forma completamente diversa<sup>8</sup>.

Quanto à modificação de dois para três irmãos, já foi dito que ela não afecta muito o significado representado pelas personagens. Trata-se, na realidade, da luta entre o bem e o mal que se mantém na segunda narrativa. Os campos antagónicos são personificados pelos dois irmãos mais velhos, por um lado e pelo irmão mais novo por outro. Assim sendo, o número expresso por causa da presença de três personagens, não tem funções equilibradoras de antagonismos.

---

<sup>8</sup> No processo de enfraquecimento das funções textuais, as etapas podem ser assim sistematizadas, já dentro das facécias: a aventura jocosa, a anedota, o dito brejeiro, a canção satírica. Vai-se passando gradualmente do plano imaginário e mítico para um plano cada vez mais pitoresco e realista. O nosso próximo capítulo irá tratar de narrativas que se colocam dentro deste âmbito.

Quer isto dizer, que os dois irmãos mais velhos não representam, por isso, duas personagens diferentes, mas sim uma mesma personagem intensificada nas suas características, através do processo de duplicação. Assim, a reiteração da transgressão do filho mais velho, pelo filho do meio, funciona como uma redundância que intensifica as características da figura do falso herói, aqui representado por duas personagens siamesas. E tal como na primeira narrativa, a transgressão provoca o desmerecimento quanto à obtenção de auxiliares mágicos.

Analisando a partida, verificamos que, nesta narrativa, ela se dá após as transgressões e insucesso dos dois mais velhos na ultrapassagem das provas difíceis, contrariamente ao sucesso do irmão mais novo. O mesmo não aconteceu na primeira narrativa, em que a partida antecede as provas difíceis. Por outro lado, ainda nesta narrativa, o irmão mais novo insiste em partir com eles, apoiado pela mãe. São duas modificações a considerar. A natureza heróica do filho mais novo é assumida logo no momento da partida, «a mãe concordou, porque sabia que os dois filhos mais velhos não conseguiriam salvar-se dos perigos sem a ajuda do mais novo». As provas difíceis já tinham sido apresentadas às personagens. Na narrativa anterior, a partida, além de não ser do mesmo tipo, os dois irmãos separam-se antes de se confrontar com as provas de qualificação. A enunciação, de facto, faz uma pequena referência à diferença de carácter entre os dois, mas tirando isso, a qualificação das personagens é posterior à partida. Pensamos que não se trata de uma simples e arbitrária forma de ordenamento dos motivos temáticos na estrutura textual da narrativa. Na história dos dois irmãos analisada em primeiro lugar, o que parte deixa plantado um arbusto indicador dos perigos que irá correr. E o segundo só parte quando o arbusto começa a murchar, sinal de inêxito diante da provação. Na história dos três irmãos, porém, atendendo mesmo ao facto de que os três, nesta narrativa, representam, na realidade, dois, verificamos que a partida é originada por um despeito perante um fracasso anterior diante das provas. Os dois irmãos mais velhos perdem em benefício do irmão mais novo, o seu próprio estatuto

tradicional de protectores mais velhos. Assim, o irmão mais novo assume a liderança do grupo familiar e sente-se na obrigação de proteger os seus membros, o que não é compreendido nem aceite pelos mais velhos.

Em face do que acabamos de descrever, podemos concluir que o significado da partida não é idêntico em ambas as narrativas. Enquanto que na primeira partida significa uma *busca*, na segunda, a partida representa uma *fuga*, um afastamento por despeito <sup>9</sup>.

Saliente-se que a narração inflecte a sua linha do maravilhoso para um plano facecioso a partir desta fase. Apesar do herói dispor de auxiliares mágicos, o seu confronto com o oponente far-se-á com o uso da astúcia. Por outro lado, surge um monstro comedor de homens totalmente diferente do monstro da narrativa anterior, apesar da sua apresentação morfológica similar (gigante de muitas cabeças) e uma referência acerca do passado «andaram, andaram e foram ter a uma terra onde já não havia gente... O gigante de muitas cabeças tinha devorado as pessoas de todas as povoações». Um aspecto importante na diferença que estamos a referenciar, o gigante, aqui, apresenta-se de dia como uma pessoa normal com uma só cabeça, ao passo que ao escurecer aparecem-lhe outras cabeças. Este tipo de metamorfose aparece em muitas narrativas de grupos temáticos diversos e tem sempre a ver com uma situação decorrente de alguma transgressão. Quer isto dizer que a metamorfose nesta narrativa é uma intromissão circunstancial, resultante da natureza híbrida da própria narrativa que permite a intromissão, mais ou menos imprevista, de variáveis minimamente compatíveis. O monstro desta narrativa não vive na água, apresenta sinais de inibições pois não se atreve a devorar o herói e os irmãos antes de eles adormecerem. O diálogo que trava com o herói mostra-nos um monstro enfraquecido no contexto das narrativas do género.

---

<sup>9</sup> No primeiro texto, um dos gémeos diz: «Mãe, chegou a minha hora, tenho que partir, para procurar a vida...»

No segundo texto, os dois mais velhos afirmam: «Vamos embora daqui, pois o nosso irmão vai ser o mais querido, nada temos a fazer aqui...»

Por outro lado, a função que este monstro desempenha não é central, mas sim periférica, porque apenas aparece como um adversário essencialmente subsidiário perante as contradições já existentes entre o herói e os irmãos <sup>10</sup>. Surgem alguns passos que nos sugerem a presença de elementos antropomórficos (foi pedir ao chefe dos percevejos), pois não têm a força nem a apresentação de um auxiliar mágico.

A situação final é, no essencial, estruturalmente ascendente, embora possa surgir um fim em ampulheta «o rapaz foi feito rei e os irmãos ficaram como seus escravos». Saliente-se o uso expresso da palavra, «ré» (rei) a sugerir uma influência directa do português <sup>11</sup>.

Como conclusão podemos afirmar que, ao abordarmos duas narrativas aparentemente da mesma natureza, quisemos consubstanciar a nossa análise do processo de transformações. Verificámos que na primeira narrativa se encontravam dois grupos temáticos ligados num só texto sem que isso tivesse provocado grandes «ruídos» na narração. Este facto vem demonstrar as possibilidades que os narradores têm de, dentro dos limites estabelecidos, se movimentarem. Quanto à segunda narrativa, ainda dentro das transformações, verificámos de uma forma nítida o processo de enfraquecimento, quer ao nível da significação simbólica das personagens, como ao nível da própria caracterização das mesmas. Assim, aquele monstro temível e aterrorizador transforma-se praticamente num bobo enganado e eliminado pelo herói que não precisou de recorrer aos auxiliares mágicos.

Quanto a nós, as duas narrativas recolhidas para a análise não serão os modelos mais fiéis daquilo que pretenderíamos demonstrar

---

<sup>10</sup> Há aspectos nesta narrativa que têm a ver com a vida real recente, tais como, procurar emprego, o que pressupõe uma forte influência da realidade actual ou passada próxima. No capítulo que se vai seguir, o nosso estudo irá debruçar-se fundamentalmente sobre este tipo de narrativas.

<sup>11</sup> Como já tivemos ocasião de referir, a influência exterior na tradição oral do Vale é enorme. Tal como Denise Paulme descobriu narrativas africanas que incorporam a temática da Cinderela, são inúmeras as narrativas com motivos temáticos de narrativas clássicas de origem europeia ou asiática, no Vale.

no que diz respeito ao valor mítico do monstro e da sua evolução até ao desaparecimento enquanto fantasma no imaginário mágico-religioso das pessoas, tal como se afirma no final da segunda narrativa em tom iniciático: «É por isso que hoje já não há gigantes de muitas cabeças»; mas foi possível apresentar um esboço tracejado dessa evolução, porque quando se permite que uma figura mítica desempenhe um papel anedótico, fica esvaziado o seu peso. Não queremos com isto dizer que as narrativas deste grupo temático não conservem, algumas delas, toda a densidade de outrora. Mas em termos etnológicos, podemos afirmar que esta figura terrífica já não faz parte dos medos colectivos nas suas práticas mágico-religiosas. Por isso, estas personagens são hoje como que verdadeiras peças de museu, perfeitamente embalsamadas, e quando aparecem nas narrativas, os circunstantes sabem que se trata de uma figura que se projecta num passado longínquo, quase perdido no tempo.

### 3.<sup>a</sup> PARTE

## Narrativas de Costumes

## INTRODUÇÃO

As narrativas que constituem «*corpus*» que vamos analisar a partir deste momento não são do mesmo género das até aqui analisadas. Estas oferecem características que podemos sistematizar da seguinte maneira:

1.º — Não possuem personagens típicas, à volta das quais se constrói a história. A sua história gira à volta de valores etno-culturais específicos.

2.º — A sua acção decorre num espaço e num tempo que podem ser identificados. Quer isto dizer que procuram criar a ilusão de actualidade reportada através da aproximação da realidade social. De toda a forma, porém, não rejeitam a carga mítica. Ocupam assim uma posição de charneira entre o *imaginário mítico* e a *realidade social* do dia a dia.

3.º — Proporcionam uma maior liberdade ao narrador, pelo que nos surgem narrativas que, sob o ponto de vista discursivo, se encontram bem elaboradas e mais ricas quanto à linguagem e aos elementos figurativos.

Atendendo às características apontadas, que nos permitem considerar este grupo de narrativas diferente dos anteriores, e por questões metodológicas, achámos que o trabalho beneficiaria se constituíssemos uma terceira parte apresentando uma abordagem analítica diferente. Assim, procuraremos agrupar as narrativas por núcleos de valores que funcionam como polarizadores da história.

Dado o carácter oral do nosso objecto de análise, é importante frisar que cada enunciação faz reviver o universo da narrativa num contexto diverso. A ilusão da realidade que às vezes parece

transparente em certas narrativas, prova a liberdade de que goza o narrador ao incorporar, no macro-texto herdado pelo seu grupo de antepassados, novos elementos que podem pertencer ao seu tempo e espaço. É essa liberdade que nos faz visualizar uma relação dialéctica entre o imaginário mítico longínquo, fora do tempo e do espaço, e os elementos conjunturais incorporados para garantir a competência e a inserção do narrador. Deste modo, por um lado a narrativa constitui uma marca de identificação, identidade e permanência do grupo enquanto realidade cultural vinda do passado; por outro, é ou pode ser uma fonte de informação acerca de como esses valores, vindos do passado, foram actualizados no presente, para continuarem a servir o grupo. No fundo, a dissemelhança provocada pelo movimento dinâmico e desagregador com a entrada de aspectos da realidade ou pretensamente realistas não é destrutiva, mas complementar. Quer isto dizer que o novo actualiza o antigo.

Este grupo de narrativas é, quanto a nós, o embrião do que poderá vir a ser a fonte de ficção literária consagrada pela escrita singular<sup>1</sup>.

As narrativas que vamos analisar fazem parte do grupo que definimos no início da nossa dissertação, como sendo narrativas de *costumes*. Este termo abrangente tem uma significação lata que tentaremos restringir traçando contornos que delimitem núcleos diferenciados. Assim, teremos narrativas que nos falam da questão do *casamento*. O casamento é uma instituição social e cultural que determina costumes específicos sob muitos aspectos. Por isso, e apenas ligado ao casamento, analisaremos narrativas que nos falem dos seguintes problemas: *O processo pré-nupcial, os deveres conjugais, o adultério, a poligamia, as relações com os sogros, o amor paterno, etc.*

---

<sup>1</sup> Nas histórias do coelho, dos heróis desprezados e dos monstros comedores de pessoas, não existe plataforma fictiva, isto é, o narrador conta realidades culturais tipificadas, inalteráveis e inquestionáveis, em que o peso da colectividade é bem maior.

Por ser o casamento a instituição de maior valor etno-cultural e social de qualquer comunidade de tradição oral, o nosso primeiro capítulo vai abordar narrativas que falem dele <sup>2</sup>.

Todas as narrativas que vamos analisar procuram tomar a defesa da instituição, através de histórias de exemplaridade, em que os transgressores são devidamente punidos. Estas narrativas funcionam como elementos de transmissão de conhecimentos e valores sociais e culturais da comunidade, de forma a preservar a identidade e a personalidade do grupo.

A nossa análise seguirá os seguintes passos:

- 1.º — O plano estrutural e a articulação das sequências;
- 2.º — O plano da narração, as marcas da enunciação em função dos valores enunciados;
- 3.º — O plano da significação através dos elementos figurativos.

---

<sup>2</sup> Sobre o casamento e todos os aspectos etnográficos a ele ligados pode o leitor consultar a primeira parte do trabalho.

## CAPÍTULO I

### 1 — O Casamento

#### 1.1 — O RAPAZ QUE RAPTOU UMA RAPARIGA

Era uma vez. Foi há muito tempo, muito tempo mesmo. Um rapaz resolveu não seguir os costumes dos mais velhos. Ele começou a conversar com uma rapariga às escondidas. Essa rapariga vivia na mesma povoação do rapaz. Conversaram, conversaram, durante algum tempo. Depois combinaram fugir. E fugiram juntos para a Beira. Lá, o homem ia trabalhar para ganhar a vida e ela ficava a guardar a casa. Como era às escondidas, ninguém sabia de nada. Por isso, nenhuma cerimónia foi efectuada, nem para o casamento, nem para a partida.

Um dia, quando as pessoas acordaram, verificaram que o rapaz e a rapariga tinham desaparecido. As pessoas lamentaram muito e diziam: «Há-de acontecer-lhes uma desgraça».

Eles chegaram à cidade da Beira. O homem foi trabalhar. E ia trabalhar todos os dias. A mulher ficava em casa.

Um dia, quando o homem regressou do emprego encontrou a mulher muito doente. Doía-lhe o corpo todo. A gente das vizinhanças nunca tinha visto semelhante doença.

O homem não desanimou e disse: «Vou aos brancos». Pegou na sua mulher e foi ao hospital falar com os brancos. O doutor disse-lhe: «Nunca vi uma doença destas. Não vou dar remédios. Esta doença é de ‘feitiço’». Ninguém sabia, na verdade, que aquela rapariga estava tratada e por isso, só com a devida autorização dos

pais e com todas as cerimónias é que poderia sair da aldeia e viajar com o marido. Aquela doença era o ar estranho que ela tinha apanhado. Esse ar não encontrou no corpo dela a bênção dos pais.

A mulher morreu. O homem ficou triste e quis enterrá-la na Beira. O cadáver, porém, quando chegava à porta do cemitério começava a cantar:

*Enterrem  
Devagar, devagarinho  
Não sou daqui  
Vim de muito longe, muito longe  
Devagarinho, devagarinho  
Que dói, dói, dói*

*Quando os coveiros metiam o caixão na cova, o cadáver cantava:*

*Enterrem  
Devagar, devagarinho  
Não sou daqui  
Vim de muito longe, muito longe  
Devagarinho, devagarinho  
Que dói, dói, dói*

Os coveiros, quando ouviram o cadáver a cantar, disseram uns para os outros: «Nunca tal coisa se viu nem se ouviu. Fugamos». E fugiram todos com medo do feitiço.

O homem percorreu muitas terras, mas não conseguiu enterrar a sua mulher pois o cadáver continuava a cantar e todos fugiam.

O homem já andava desesperado. O mau cheiro era insuportável. Então não teve outro remédio, senão o de regressar à terra donde tinha fugido e aí entregar os restos da filha aos pais. Eles disseram: «Por tua culpa perdemos a nossa filha, hás-de pagar. No dia do enterro, passarás a pertencer-nos, para o resto da tua vida». O rapaz, porém, não percebeu o sentido daquelas palavras. Não ligou

importância, porque pensou que era a dor que estava a ditar tudo o que disseram.

No dia do enterro, começou a sentir que lhe nasciam pêlos por todo o corpo e uma cauda. Toda a gente fugiu dele. O rapaz tinha-se transformado em hiena e foi servir de cão à mãe da rapariga que era feiticeira.

É por isso que hoje todos os rapazes têm receio de raptar as suas namoradas, fugindo com elas para longe, sem realizar as cerimónias necessárias.

*Narrativa contada por Chanaze Guta, camponesa de 70 anos de idade residente em «Mopeia», Zambézia, Moçambique.*

## ANÁLISE

Estruturalmente é uma narrativa do tipo descendente. Há uma *transgressão* passível de *punição*, o que modifica os sinais das *funções* correspondentes aos *estados inicial e final*, tornando-os contrários entre si. De um estado inicial, embora não enunciado, mas onde se vislumbra uma certa *estabilidade*, a narrativa termina apresentando o estado de *carência* extrema. A relação é nitidamente de (+) para o estado inicial e de (-) para o estado final. Trata-se de uma narrativa com uma estrutura simples e lógica em narrativas do género em que o didactismo pela via punitiva é o método escolhido.

Apesar de ser uma narração da 3.<sup>a</sup> pessoa, as marcas da opinião sabedora do narrador estão patentes em cada passo. Logo na perturbação, ele afirma: «Um rapaz resolveu não seguir os costumes...». Deste modo, o leitor é informado à partida acerca do acto negativo da personagem, para melhor compreender a sua punição final. É indisfarçável o sentido desaprovador do narrador. Depois, pela própria narração, tomamos conhecimento dos valores violados, através da enunciação: *Namoro às escondidas, a fuga, a ausência dos rituais*, quer para o *casamento*, como para a *partida*.

A fuga, que constitui o culminar das transgressões, introduz uma série de dados opinativos, no plano da enunciação, tais como: «*As pessoas lamentaram muito*», onde o narrador concede competência ao grupo para ajuizar e prever desgraças para quem prevarica. É uma das formas a que a tradição oral recorre para tornar suficientemente competente e com pertinente autoridade a transmissão de valores. Todo o grupo sabe, pois, que quem transgride não pode alegar desconhecimento.

No texto, a punição do transgressor tem o seu início com a *doença estranha* da mulher, que assim é corresponsabilizada pela transgressão, através do papel de vítima, num ambiente estranho, onde ninguém lhe pode valer. Os vizinhos desconhecem a doença e o doutor branco não pode aplicar uma terapêutica a uma doença que reconhece ser de feitiço. Ainda no papel de vítimas, os coveiros fogem espavoridos, pois jamais tinham ouvido um cadáver cantar.

Deste modo, há uma intensificação do estado de punição das personagens transgressoras <sup>3</sup>.

A punição do rapaz na situação final aparece intensificada ao nível da narração, pois o narrador informa-nos que ele pouca importância deu às ameaças dos pais da rapariga. Parecendo, à primeira vista, uma informação inócua, ela serve, no entanto, para nos confirmar a caracterização implícita da personagem, pouco responsável, que não aprendeu com as desgraças. Assim, a narrativa não lhe dá a oportunidade de regeneração através da passagem por provas difíceis. Provas essas que lhe poderiam dar requalificação final.

No plano da significação, é uma narrativa que aborda as questões etno-culturais pré-matrimoniais, nomeadamente as interdições, de uma forma directa. Expressa quais os passos que deveriam ter sido seguidos para não atrair a maldição. Explicita igualmente, a relação íntima existente, na comunidade sena, entre o casamento e a emigração, representada no texto pela Beira, que não passa de um elemento simbólico incluído no ciclo iniciático dos rapazes na sua caminhada para a vida adulta, nomeadamente o casamento.

Há uma inovação na narrativa que reforça a transgressão. As mulheres não acompanhavam os maridos ou noivos, pelo que a fuga do casal rompe igualmente com o que estava estabelecido a esse nível.

Quanto à oposição expressa entre as competências do doutor branco e o feiticeiro comunitário, que no fundo poderia ser vista num plano simplificado de oposições cidade/campo ou preto/branco, ganha, quanto a nós, uma profundidade pelo facto de o emigrante constituir-se como um elemento que é obrigado a inserir-se nesses dois mundos. Deste modo, a narrativa, longe de

---

<sup>3</sup> Não deixa de ser curiosa, a tolerância cultural que o narrador demonstra para com o doutor branco, incapaz de curar a mulher doente. Certamente trata-se de um reconhecimento das limitações de natureza cultural que qualquer entidade pode experimentar se confrontada com um mundo que lhe é estranho. Veja-se o conselho do doutor ao marido.

antagonizar os dois mundos, procura dar-lhes uma valorização no plano cultural e das respectivas competências. O doutor dos brancos diz à personagem que não é competente para tratar aquela doença estranha, pelo que reconhece ser da competência do feiticeiro campesino. É uma forma de delimitação de terrenos, onde cada um reconhece ter o domínio de conhecimentos no seu próprio contexto. Por isso, a narrativa não expressa rejeição, mas apenas a delimitação de fronteiras culturais competentes.

Na primeira parte do trabalho, falámos desenvolvidamente acerca da morte e do significado que a comunidade lhe dava. A morte surge nesta narrativa de acordo com essa perspectiva. A perspectiva de mudança de estado numa continuidade de ser, que passa para um plano sobrenatural. Deste modo, a própria linguagem de «morte» não pode ser a linguagem comum<sup>4</sup>. É por isso que a mulher morta usa o canto como uma forma de comunicar. No fundo, estes factos vêm consubstanciar a convicção de que a morte não passa de uma mudança qualitativa e sacralizada da vida, em que a própria linguagem deve tomar uma forma ritual. Na mesma linha do significado da morte dado pela comunidade sena, verificámos que a vingança prometida pelos pais da rapariga não é dar a morte ao rapaz, mas sim transformá-lo em hiena<sup>5</sup>.

Como conclusão, podemos afirmar que esta narrativa é de costumes, está relacionada com as regras dos passos iniciais do processo que deve levar ao noivado e ao casamento. O casamento assume a sua importância na medida em que é através dele que o grupo garante a sua existência, manutenção e continuidade.

A maior parte de narrativas ligadas a esta questão e que tenham propósitos didáticos, é de estrutura descendente.

Importa finalmente salientar a presença de marcas da sociedade colonial como simples referências episódicas, sem qualquer reflexo

---

<sup>4</sup> Recordamos aqui, uma situação semelhante na narrativa da irmã que despreza o irmão e lhes aparece a mãe já morta, em forma de passarinho cantando numa linguagem enigmática.

<sup>5</sup> Sabemos o que significa a tipologia da hiena na comunidade sena, por isso não poderia ter havido pior castigo para o rapaz transgressor.

nos valores da tradição. Mesmo a referência ao hospital, à Beira e ao doutor branco, acaba por remeter-nos à sociedade onde o narrador e as suas personagens estão inseridas.

A forma iniciática como termina: «É por isso que hoje...» constitui o cumprimento da função didáctica para que a narrativa foi contada. Não é uma marca da enunciação, é uma fórmula.

## 1.2 — O RAPAZ DA FOTOGRAFIA

Era uma vez, um rapaz que se chamava Bengala. Bengala não tinha ido à Rodésia. Ele nunca foi, porque em criança tinha apanhado uma doença terrível. Bengala apanhou uma doença que desfigura uma pessoa. Essa doença chama-se lepra. A lepra deu-lhe cabo dos dedos das mãos e dos pés. A lepra deixou-lhe todo o corpo manchado. Bengala não era feio, era horrível. E sempre que ia a passar as raparigas faziam muito alarido e gozavam com ele. Bengala andava triste. Bengala andava triste porque sabia que nenhuma rapariga havia de aceitar casar com ele.

Um dia, o pai teve uma ideia. O pai teve essa ideia porque havia muito tempo que andava a pensar no problema do filho. Arranjou uma fotografia de Bengala, seu filho, e foi para longe da povoação. Foi para povoações estrangeiras onde não era conhecido, nem ele nem o Bengala. Chegou e foi ter a casa dos pais de uma rapariga que estava em idade de arranjar marido. Essa rapariga chamava-se Nsai.

O pai de Bengala chegou, deram-lhe um assento, cumprimentou e disse: «Não é nosso costume serem os pais a procurar a mulher para o filho. Mas o meu filho está na Rodésia. Trago aqui uma fotografia dele. A vossa filha pode ver». Nsai gostou da figura que estava na fotografia e aceitou de imediato casar com Bengala.

O pai de Bengala regressou satisfeito. Começou a preparar as coisas para todos os passos seguintes.

Chegou a altura de Nsai ir visitar a casa dos futuros sogros. Preparou as coisas e partiu.

Quando o pai de Bengala viu Nsai a chegar, pegou nele e meteu-o no «celeiro»<sup>6</sup>, que estava nos seus aposentos para que a rapariga não o visse.

---

<sup>6</sup> Celeiro aqui quer significar uma espécie de cabaz muito grande feito de palha, que serve para guardar e conservar os cereais.

Nsai era uma rapariga trabalhadora. Todo o trabalho que a sogra lhe dava, ela executava muito bem. Toda a gente estava satisfeita com ela. Mas Nsai não andava contente. Não conhecia ainda o marido.

Um dia, o sogro foi à caça e a sogra ia a sair para o campo. Nsai, como era seu hábito, pediu trabalho. A sogra deu-lhe mapira para pilar. Ela pegou no almofariz e começou a pilar. Enquanto pilava, entoou a seguinte canção:

*Quem és tu Nsai  
Nsai filha de Campira  
Procuraste uma vida dura  
Aí tens a vida dura*

*Quem és tu Nsai  
Nsai mulher de Bengala  
Procuraste uma vida desconhecida  
Aí tens a vida desconhecida*

*Quem és tu Nsai  
Nsai mulher de fotografia  
Procuraste algo que não encontras  
Aí tens o que não encontras*

*A Rodésia não deixa ver o corpo  
A Rodésia dará vida à família?  
Quem és tu Nsai  
Nsai filha de Campira*

Entretanto, Bengala, que estava metido no celeiro, ouvindo a voz de Nsai, respondeu cantando:

*A Rodésia não deixa ver o corpo  
A Rodésia dará vida à família  
Quem não foi à Rodésia  
Não pode dar futuro ao seu lar*

*Nsai filha de Campira  
À Rodésia não pude ir  
No celeiro, no celeiro  
Eis a minha Rodésia*

*Nsai mulher de Bengala  
Não suspires mais por mim  
Vem e fica comigo  
Vem, serás tu o homem da casa*

No dia seguinte, a sogra deixou milho para Nsai pilar. Ela cantou. Bengala respondeu.

Nsai começou a ficar intrigada. Quando cantava, ele respondia. Quando se calava, a voz também se calava. E assim vários dias.

Nsai resolveu então descobrir aquele mistério. Mas não fez perguntas, nem mostrou cara assustada. Fez de contas que tudo estava a correr bem.

Um dia resolveu cantar, cantar e descobriu de onde vinha aquela voz. Ela descobriu que a voz vinha dos aposentos dos sogros. Hesitou, pois não é costume as noras e os genros entrarem no lugar onde dormem os sogros. Mas Nsai estava tão intrigada que resolveu entrar. Viu um celeiro pendurado. Abriu o celeiro e o que viu deixou-a muito assustada. Ela viu um monstro desfigurado. «Quem és tu?» Perguntou ela. «Sou Bengala, teu marido». «Mentes, não podes ser meu marido, Bengala está na Rodésia». «Sou eu, juro-te». «Não pode ser, tu foste enviado para me meteres medo e rejeitar o meu verdadeiro marido». Bengala disse a chorar: «Infelizmente, sou eu Bengala, teu marido. Não há nenhum outro, na Rodésia. O meu pai usou do estratagema do retrato porque sabia que ninguém me quereria neste estado. E eles querem uma nora para casa».

Nsai ficou imensamente triste. Chorou todo o dia e toda a noite. No dia seguinte, informou que queria regressar para junto

dos seus. Sem nada dizer, os sogros aperceberam-se logo do que tinha acontecido.

Nsai regressou para junto dos pais e aprendeu que nunca se deve aceitar um desconhecido. Muito menos quando ele é apresentado por meio de um retrato.

É por isso que hoje os pais das raparigas procuram conhecer primeiro e bem os rapazes que querem casar com as suas filhas. Nsai ia casar com um leproso.

*Narrador camponês, idade indeterminada, conto recolhido em 1980, em Mutarra, Tete.*

## ANÁLISE

Ao nível estrutural é, como a narrativa anterior, do tipo descendente. Ela parte de uma situação inicial de carência, o rapaz não tem condições físicas e sociais para arranjar uma rapariga para casar. Contudo, beneficiando da cumplicidade do pai, a personagem tenta ultrapassar essa situação por meios fraudulentos, o que constitui uma transgressão. Essa transgressão acarreta uma punição final que se caracteriza pela reposição do estado inicial mas de forma definitiva. Por outro lado, a rapariga, que parte de um estado inicial de euforia por ter realizado a sua aspiração de casar, termina frustrada nessa aspiração, como forma de punição por não ter cumprido com as formas etno-culturais do casamento. Ela deixou-se convencer por um meio estranho à cultura autóctone, uma *fotografia*. É nessa perspectiva que o final iniciático se dirige às raparigas.

Quanto ao rapaz, a situação inicial de carência não se inverte em euforia final; pelo contrário, a carência é intensificada no fim, com o desmascarar da tentativa de fraude.

Podemos sistematizar os elementos considerados interdição e que foram transgredidos: a utilização de um retrato como substituto do pretendente, ter sido o pai do rapaz a efectuar a primeira abordagem e ter ido procurar uma rapariga de fora da sua própria povoação (no texto povoações estrangeiras). A ocultação do pretendente e a sua substituição por uma imagem é o eixo da transgressão, visto que impede a avaliação real do pretendente pela outra parte contratante. E introduz assim um processo contratual com bases fraudulentas. Deste modo a rapariga merece compreensão e não é punida pelo facto de ter penetrado nos aposentos dos sogros para desvendar o mistério de vez.

Temos afirmado que as narrativas de tradição oral não efectuem caracterizações físicas das suas personagens. Mas esta narrativa começa com um esboço descritivo de como era Bengala e das consequências sociais que daí advinham. Julgamos que essa caracterização funciona como redundância de um simples

enunciado: «Bengala, em criança, tinha apanhado uma doença chamada lepra». A lepra é considerada, no contexto etno-cultural, como uma doença maldita. Quem a apanha é vítima das iras dos entes sobrenaturais (os espíritos), e por isso deve ser afastado do grupo <sup>7</sup>. É nesse sentido que devemos interpretar a digressão descritiva inicial que justifica o impiedoso final para o desgraçado Bengala.

Mais adiante, o narrador descreve as qualidades de Nsai «*era uma rapariga trabalhadora*». Esta passagem não será necessária ao texto, enquanto informação, na medida em que não constitui um segmento que transporte uma novidade enunciável. Todas as raparigas devem ser trabalhadoras e devem demonstrá-lo quando estiverem de visita pré-nupcial a casa dos sogros. Se, pelo contrário, Nsai não fosse trabalhadora, é que justificaria a inclusão da informação no texto. Mas o narrador sentiu a necessidade de fazê-lo como uma forma de atenuação dos actos transgressores que ela vai cometer, porque a narração nos informou à partida que a rapariga está a ser vítima de uma fraude, que ela própria ignora.

É interessante, por outro lado, que o narrador não sinta a necessidade de expressar o litígio. A rapariga descobre a fraude e anuncia simplesmente que quer regressar para junto dos seus, sem mais explicações. Elas não são precisas, os pais de Bengala adivinham. O litígio é atenuado ao nível da expressão, o que nos faz concluir que se trata de um texto bastante elaborado ao nível discursivo <sup>8</sup>.

A tentativa de obter uma esposa sem ter reunido condições para o efeito é a questão de fundo, temos vindo a afirmá-lo. E foi a questão de fundo da narrativa anterior. As formas são diferentes: no primeiro caso, foi o rapto; neste caso é a fraude. No entanto, há diferenças substanciais. Nesta narrativa, o rapaz é ajudado pela cumplicidade do pai, que se apresenta como o agente transgressor

---

<sup>7</sup> Há uma crença segundo a qual os leprosos abandonados junto ao rio se transformam em hipopótamos.

<sup>8</sup> Num capítulo próprio, onde iremos falar dos principais recursos retóricos destas narrativas, abordaremos com pormenor esta questão de construção e distinção expressiva.

principal. Em termos lineares, deveria ser o pai quem teria de suportar a punição final. Tal não acontece pela simples razão de que assiste ao pai uma justificável legitimidade de procurar a qualquer preço garantir descendência. Entretanto, o filho já não pode beneficiar dessa tolerância, na medida em que a maldição caiu sobre ele, apanhando a lepra.

A fotografia não é um elemento tradicional. A sua inclusão na narrativa denuncia contactos com o mundo urbano. É significativo o facto de ter sido rejeitada enquanto substituto do rapaz. Quer isso simbolizar que nem todas as coisas aparentemente boas, mas que pertençam ao mundo exógeno da comunidade, podem penetrar e fazer funcionar valores dentro da tradição. E a Rodésia representa, tal como a Beira, o espaço mítico consagrado pela emigração.

### 1.3 — A RAPARIGA QUE ERA CURIOSA

Havia uma rapariga. Essa rapariga estava em idade de arranjar marido. Ela estava à espera que lhe aparecesse um rapaz. E esse rapaz apareceu. Ela gostou do rapaz e aceitou. Começaram a preparar as coisas que devem ser feitas até ao casamento.

A mãe foi-lhe ensinando todos os trabalhos de uma casa. A mãe não se esquecia também dos costumes que ela deveria seguir, tanto em casa dos sogros, como com o marido. Mas a rapariga tinha dois defeitos: ela era muito curiosa e era também muito comilona.

Quando chegou a altura de ela ir passar alguns dias junto dos sogros, a mãe explicou-lhe de novo o que deveria fazer e o que não deveria fazer.

Um dia, a sogra ia partir para a *machamba*. Deu-lhe uma certa quantidade de feijão-*nhemba* e disse-lhe: «Olha, tens aqui algum feijão-*nhemba*, coze-o para o nosso jantar». Disse isso e foi-se embora.

A rapariga, que era comilona, achou pouca aquela quantidade. Mas não disse nada. Não disse nada porque queria ter justificação para penetrar nos aposentos da sogra. Ela era muito curiosa, além de ser comilona. Ela queria usar do pretexto de que o feijão era pouco.

Quando a sogra partiu, ela entrou nos aposentos e começou a abrir todos os recipientes. Ela não sabia que a sogra tinha «*as suas coisas*». Abriu aqui e ali e viu tudo, até chegar ao último. Não foi fácil abri-lo, mas fez força e conseguiu. Saiu de lá uma hiena. Essa hiena era uma das *coisas* que a sogra possuía em segredo. Ela não sabia que a sogra era feiticeira<sup>9</sup>.

A rapariga ficou assustada e quis fugir. Mas a hiena correu e foi postar-se junto à porta, impedindo-a de sair.

---

<sup>9</sup> Como explicámos na primeira parte, a comunidade sena distingue dois tipos de feiticeiros. O primeiro grupo diz respeito aos agentes mágico-religiosos que podem igualmente ter poderes de curar e de adivinhar. O outro grupo, constituído essencialmente por mulheres, é maléfico, porque procura dizimar inocentes, movido por sentimentos baixos. Actua de noite.

À noite, quando a sogra regressou e viu o que tinha acontecido, ficou muito chocada. Ela disse: «Uma nora que teve coragem de fazer o que tu fizeste representa o mesmo que um filho meu que me tivesse tirado roupa na praça pública». A rapariga nada podia dizer, estava cheia de vergonha.

Veio o marido, pegou nela e foi deixá-la à casa dos pais que tiveram de devolver tudo quanto ele tinha gasto com o casamento.

Até hoje essa rapariga não consegue casar. Todos os rapazes do mundo conhecem-lhe a história.

*Narrativa contada por camponesa de Tete, idade indeterminada, 1982.*

## ANÁLISE

É, estruturalmente, do tipo descendente. A rapariga transgride uma interdição, a de nunca penetrar nos aposentos dos sogros, e por isso é punida.

A personagem é caracterizada logo no início da narração como tendo dois defeitos que a impeliram a cometer a transgressão. Partindo de uma situação inicial de normalidade, em que se inicia o processo conducente ao casamento, ficamos desde logo a prever, pela informação do carácter dela, que não terá um final eufórico. Por isso a situação final de carência é uma conclusão lógica para uma personagem desta narrativa.

Com a informação prestada logo no início desta narração, não resta ao narrador muitas possibilidades de digressão. É por isso que esta narrativa é linear. Tudo gira à volta de um valor consagrado, principalmente em sociedades matrilineares. A interdição do espaço íntimo da sogra. Deste modo, o narrador utiliza afirmações categóricas tais como: «Não disse nada porque queria justificação...» que servem para consubstanciar valores etnográficos presentes no texto. Ainda na mesma linha, podemos colocar a comparação que a sogra faz entre o acto da rapariga e o ser despida em praça pública.

Esta narrativa não traz elementos exógenos nem denuncia marcas de interferência colonial ou urbana, nem mesmo sobre emigração. A história não o exigia e o narrador ateu-se essencialmente aos objectivos de atacar de uma forma exemplar, defeitos que certas raparigas podem levar para casa dos seus maridos <sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> O termo marido é utilizado com a sua significação etnológica sena e não na acepção semântica portuguesa. É marido o rapaz que ultrapassou uma determinada fase do *namoro*, quando a rapariga é considerada pertença da «*casa*» do rapaz, após determinadas cerimónias, devidamente explicadas na primeira parte do trabalho.

#### 1.4 — A RAPARIGA DE «MWALA WA SENA»

Lá para os lados de «*Mwala wa Sena*»<sup>11</sup> havia uma mulher que tinha uma filha muito bonita. Essa mulher fazia tudo e não deixava que a filha aprendesse os trabalhos que uma mulher deve saber.

A rapariga cresceu. Como cresceu, chegou à altura de casar. Apareceram pretendentes. Aos pretendentes a mãe dizia: «A minha filha é bonita, mas sabe, não aprendeu a fazer nada em casa, nem pilar, nem semear, nem cozinhar, nem varrer a casa, nem esfregar as costas do marido, no banho, nem coisa nenhuma. A única coisa que ensinei à minha filha foi enfiar «*missangas*» nas linhas e fabricar outros adornos para o corpo».

Os rapazes, quando ouviam aquilo, desistiam logo e exclamavam: «Eu não como adornos, ninguém vive de beleza, de que me serve ter uma mulher bonita se ela não serve para nada, nem sabe fazer nada?» Diziam isto e iam procurar noivas noutras casas da povoação, onde havia raparigas em idade de casar.

Um dia, apareceu um rapaz estrangeiro. Esse rapaz não era daquela povoação, nem das povoações vizinhas. Ele veio de muito longe. As pessoas das redondezas não sabiam quem era ele, nem quem seria a sua família.

A mãe da rapariga disse-lhe: «Tu és estrangeiro. Eu não conheço os costumes da tua gente. Tu queres levar a minha filha? Olha que ela não sabe nem pilar, nem ir ao rio buscar água à cabeça, nem cozinhar, nem esfregar as costas do marido, no banho, nem semear, nem nada. A única coisa que ela sabe é lidar com «*missangas*». O rapaz respondeu: «Não faz mal eu quero-a assim mesmo. A minha família fará tudo por ela».

---

<sup>11</sup> Mwala wa Sena é a porta da fortaleza de S. Marçal de Sena, antiga capital dos Territórios dos Rios de Cuama.

É crença entre os Senas, nas suas narrativas genealógicas, que a origem da etnia parte dessa porta. É quanto a nós, um dos exemplos mais flagrantes de como a comunidade sena perdeu em parte as suas referências ancestrais com a instalação dos portugueses na região. Vd. a 1.<sup>a</sup> parte do trabalho.

Chegou a altura da rapariga viajar e ir visitar a povoação do marido e viver com os futuros sogros. Este uso de visitar a sogra antes do casamento costuma fazer-se para ver os defeitos que as noras têm antes do casamento.

O rapaz disse à mãe que a sua futura mulher não devia fazer nada, porque não tinha aprendido a lidar com os trabalhos domésticos. A mãe do rapaz ficou muito espantada e disse: «Estou quase velha. Vivi muitos anos. Nunca na minha vida ouvi semelhante coisa. Onde se viu uma mulher que não sabe executar os trabalhos domésticos que lhe competem?» O rapaz respondeu: «Não tem importância, eu gosto dela assim mesmo».

A mãe do rapaz ficou triste, mas prometeu não obrigar a rapariga a fazer os trabalhos.

Assim se passaram três meses e a rapariga tinha tudo e passava a vida muito bem sentadinha a enfiar as «*missangas*» nas linhas.

Um dia, a mãe do rapaz não aguentou mais aquela situação. Pegou em alguns grãos de mapira. Foi buscar um pilão e disse à rapariga: «Em minha casa não suportamos ver uma mulher sã comer sem fazer nada. Tens aqui alguma mapira para pilar. Eu vou trabalhar para o campo. Quando eu voltar quero encontrar tudo pronto». O rapaz não estava, tinha ido para a caça com os seus cães.

A rapariga pegou na mapira pôs no almofariz, pilando e a chorar, cantou a seguinte canção:

Du, Du, Du  
*És tu infeliz que pilas*  
*Sogra nunca foi mãe*  
Du, Du, Du  
*És tu infeliz que pilas*  
*Por que te tratou tua mãe como vidro?*  
Du, Du, Du  
*És tu infeliz que pilas*  
*Tua mãe descurou o teu futuro*  
Du, Du, Du  
*És tu infeliz que pilas*

*O teu futuro é ser engolida  
Du, Du, Du  
És tu infeliz que pilas  
Acreditaste no marido que veio da sogra  
Du, Du, Du  
Sogra nunca foi mãe*

E à medida que ia pilando, cada pancada fazia com que a terra fosse abrindo. Ela aos poucos foi-se enterrando até desaparecer por debaixo da terra. E no lugar por onde desapareceu a rapariga, surgiu uma lagoa pequena. Esse lugar era no quintal da sogra.

À noite, veio o rapaz da caça. Perguntou pela rapariga. A mãe não sabia responder. Foram os vizinhos que disseram: «Toda a manhã esteve ali a pilar e a cantar uma canção estranha. Ela dizia mal da sogra e lamentava por a mãe não lhe ter preparado para as lides domésticas, não prevendo assim o futuro». O rapaz ficou muito apreensivo, temeu o pior, zangou-se com a mãe e foi procurar um feiticeiro. O feiticeiro disse: «Ela desapareceu para debaixo da terra. É como se fosse ressuscitar um morto. Não vai ser fácil. Têm que chamar a mãe da rapariga». E foram chamar a mãe da rapariga. Quando ela soube que a filha tinha desaparecido, pensou logo que a família do rapaz não tinha cumprido com as suas recomendações. Veio a correr. Ela disse: «Eu eduquei a minha filha para a beleza. Nenhum trabalho ajuda a preservar a beleza. A minha filha era muito bonita, por isso não podia aprender nenhum trabalho doméstico. Ela devia permanecer sentada trabalhando para a beleza». O rapaz disse aprovando: «Eu queria-a assim mesmo». A mãe do rapaz exclamou! «Nunca tal se viu. Ninguém come beleza. Todos os outros rapazes desistiram dela. E esses rapazes eram da povoação dela. Tu tiveste aqui, na nossa povoação muitas raparigas, algumas delas mais bonitas que ela!» O feiticeiro disse: «Vamos tentar trazê-la de novo à vida». E deitou uns pós na água da lagoa. A água começou a efervescer. Dançou à volta da lagoa, soprando num chifre que fazia «puuum, puuum, puuum» e falava numa língua que ninguém percebia. A água foi baixando. A rapariga foi surgindo com todas as

coisas com que tinha desaparecido. O feiticeiro preparou-lhe umas papas de farinha. Ela tomou-as e vomitou, tomou-as e vomitou, tomou-as e vomitou! Quando já se sentia melhor, ela disse para a mãe: «Mãe, vamos para casa. Não é aqui o meu lugar».

Desde esse dia, passou a viver com a mãe que lhe fazia tudo. O rapaz ficou sozinho e muito triste. Nunca mais procurou outra mulher para casar.

E assim termina esta história da rapariga que não aprendeu o serviço de casa, porque era muito bonita.

Quem não acredita nesta história que vá a Sena e pergunte às pedras.

*Narradora camponesa semi-urbanizada, 68 anos de idade, narrativa recolhida na vila do Luabo, Zambézia, 1978.*

## ANÁLISE

Trata-se da mais bela narrativa de quantas recolhemos e traduzimos. Ela é uma composição estruturalmente complexa, como complexa é a sua significação. Pela densidade da mensagem que nos quer apresentar e pela forma como a narração nos é apresentada, esta narrativa está muito próxima da área ficcional da literatura escrita, o que significa um plano de elaboração discursiva bastante elevado.

Tentando simplificar o eixo por onde gira a história, podemos afirmar que se trata de uma surpreendente oposição entre a beleza e o trabalho doméstico. Dizemos porque a beleza não tem ocupado, no contexto etno-cultural das narrativas que temos vindo a analisar, um papel de relevo que chegasse a ombrear com o valor do trabalho que uma mulher deve desempenhar depois de casada. Surpreendente ainda, porque nos parece evidente que a enunciação deixa que a primazia conquistada pela beleza não tome o sentido de transgressão, pelo que o estado inicial vai no sentido do triunfo da beleza, triunfo esse reiterado no estado final em forma de espiral.

Dado o carácter exemplar das narrativas do género, era lógico que na oposição *beleza/trabalho* fosse este último, o elemento triunfador dando assim à narrativa uma estrutura descendente, na qual a rapariga bonita deveria sair punida, por não saber trabalhar, já que é o trabalho o elemento cultural com maior valor para o grupo.

No entanto, contrariando uma lógica que temos vindo a detectar nas narrativas até aqui analisadas, verificamos que apesar de a rapariga ter transgredido duas interdições explícitas: *A substituição da tarefa principal da mulher*, o trabalho, pela *cultura da beleza*; e o facto de ter aceite *casar com um estrangeiro*, a narração não parece desamparar a personagem, mas pelo contrário nota-se uma certa adesão à mesma. A rapariga é inocentada, à partida, quando se centra toda a responsabilidade da situação dela na sua mãe. Por outro lado, o noivo não fica com ela numa situação fraudulenta como tem acontecido nas narrativas anteriores. O noivo está consciente de tudo e não se importa, pelo que é a sogra que assume o papel de vilão, ao tentar obrigar a rapariga a trabalhar contra a vontade do filho.

A inversão de dados nesta narrativa pode ser exemplificada nos seguintes passos da enunciação: «Essa mulher (a mãe) fazia tudo e não deixava que a filha aprendesse os trabalhos que uma mulher deve saber». Por outro lado, repare-se na reacção dos pretendentes: «Eu não como adornos, *ninguém vive da beleza*, de que me serve ter uma *mulher bonita* se ela *não serve para nada...*». E veja-se, finalmente, a decisão do rapaz estrangeiro: «*A minha família fará tudo por ela*». E a rapariga para a mãe no fim da história: «Mãe, vamos para casa. *Não é aqui o meu lugar*».

Lançámos os dados essenciais que, pensamos, nos vão permitir tentar interpretar o valor significativo dos segmentos culturais em choque na narrativa.

É evidente que a narrativa representa, no seu todo, um momento de conflito de valores que tem a ver com a tomada de consciência da entrada de valores exógenos que provocam mudanças profundas em valores sagrados indígenas.

Em termos históricos, poderíamos especular com o facto de o narrador nos remeter às pedras de «Mwala wa Sena», onde sabemos que existiu a capital dos domínios portugueses desde o séc. XVI até fins do séc. XIX. Será que a entrada desses novos valores terá sido trazida pelos portugueses, que davam primazia à beleza em vez do trabalho? É um facto que a beleza e o trabalho, no texto, não passam de símbolos do papel que a mulher deve ter ou a forma como ela deve ser vista. Por outro lado, o rapaz que aceita a rapariga é referido como sendo *estrangeiro*. Será esse facto uma forma de retirar gravidade à ruptura com os valores sagrados ou apenas uma demonstração que é o estrangeiro quem possui maior sensibilidade pela estética, dando-lhe primazia em relação ao trabalho útil doméstico? O texto não nos dá meios suficientes que nos permitam responder às questões que dele emergem.

Um outro aspecto importante é a simbologia da *morte* e *ressurreição* da rapariga, que, no fundo, são a expressão da luta que se trava entre as duas visões do papel da mulher: a beleza e o trabalho como antagónicos. A intervenção da mãe vai no sentido da primazia e preservação da beleza: «Ela devia permanecer sentada

trabalhando para a beleza», minimizando assim o significado do trabalho. A sogra, porém, é totalmente ao oposto quando afirma: «Em minha casa *não suportamos* ver uma *mulher sã comer sem fazer nada*». Repõe o sentido utilitário do trabalho. Chamamos a atenção para a complexidade de papéis que as personagens desempenham, pois pode parecer absurdo que a mãe da rapariga defenda os mesmos princípios que o rapaz pretendente, e que a mãe do rapaz lhe seja oposta. É lógico quanto ao rapaz na medida em que é estrangeiro. Não é lógico em relação à mãe da rapariga a não ser como representante de uma posição de vanguarda na modificação de valores culturais. Não é lógico em relação à mãe do rapaz porque sendo também estrangeira deveria defender os mesmos valores que o filho defendia. A não ser que se queira vislumbrar um conflito de gerações entre mãe e filho que encontra terreno fértil no universo da narrativa. A rapariga representa o papel de semente que é lançada à terra, ela morre engolida pela terra, e dela ressurgem. A ressurreição da rapariga é uma vitória das ideias que defende, ela assume totalmente os novos valores. Ela diz para a mãe: «Mãe, vamos embora daqui. Este não é o meu lugar». E a narrativa termina afirmando que ela continuava sentada, enquanto a mãe fazia todo o trabalho.

A enunciação não toma, aparentemente, qualquer posição. Isso nota-se mesmo ao nível da estruturação das sequências, onde parece haver uma diluição dos momentos próprios da perturbação. Por outro lado, as transgressões sugeridas não vão no sentido da punição dos transgressores. Sé atendermos a que em narrativas de tradição oral, o narrador denuncia sempre a sua posição, em regra de acordo com o *status quo* do grupo, o facto acima apontado pode querer significar duas coisas: Uma *voluntária neutralidade* perante as duas *concepções de vida*, o que no fundo quer dizer adesão à mudança; e uma *capacidade discursiva elevada* a um nível retórico acima das narrações normais, na medida em que exige do seu narrador a escolha da linguagem que dê a *ilusão de um relato objectivo*, o que não pode acontecer em narrador de tradição oral. Tanto mais que existem incongruências flagrantes nesta narrativa: na comunidade,

existe um par heterodoxo, que dá a primazia à beleza. O rapaz estranho à comunidade participa dessa heterodoxia, mas a mãe segue o modelo da comunidade.

A finalizar, o narrador procura remeter-nos a uma situação mítica, onde iríamos comprovar a veracidade dos factos que narrou. Não é um final trivial. Sabemos pela história que a comunidade sena perdeu as suas referências totémicas a ponto de atribuir a sua origem étnica à porta da Fortaleza de S. Marçal de Sena. E sabemos que a Fortaleza era a praça forte onde residia o símbolo do poder dos portugueses que dominaram o Vale do Zambeze durante três séculos, fora do esquema colonial existente no resto do território moçambicano. Portanto este final da narrativa pode consubstanciar as linhas interpretativas que seguimos <sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Sobre esta questão de introdução de novos valores nas comunidades africanas, e ainda sobre o mesmo tema da menina bonita, que não sabe trabalhar, *Alexandre Matos* recolheu entre os Macwas, do norte de Moçambique, uma versão que, em dada altura, diz o seguinte: «A lua tinha uma filha *branca*. Um dia apareceu-lhe um *monhé* (indiano) que queria casar com ela. A lua disse: «Como pode ser isso, se os monhés não comem ratos nem carne de porco, nem bebem cerveja? Além disso a minha filha não sabe pilar...».

Nesta narrativa, e através do pequeno extracto, verificamos que os dados são mais claros. O narrador não coloca a sua comunidade como interveniente, mas duas comunidades diversas, os *brancos* e os *indianos*, de que ele é observador.

## 2 — A Poligamia

### 2.1 — O CASTIGO

Certa vez, há muito tempo, antes mesmo das avós dos nossos avós terem nascido, houve uma grande cheia no rio <sup>13</sup>. Até hoje, nunca mais houve uma cheia semelhante. Nessa altura, antes das águas terem subido, os homens, como era seu hábito todos os anos, fixaram-se nas ilhas. Uns pescavam, outros trabalhavam noutras coisas como concertar redes. Os homens desse tempo só iam à Beira para casar, no regresso, e não tornavam lá.

O rio encheu e surpreendeu todos os homens nas ilhas. O rio encheu de noite. E os homens morreram todos.

As mulheres ficaram sem um único homem. Elas passaram a realizar todos os trabalhos. Faziam o que lhes pertencia e o que pertencia aos homens. Mas não podiam fazer filhos. E começaram a envelhecer e a morrer. Fazer filhos é trabalho do homem, a mulher sozinha nada pode fazer. E por isso estavam a desaparecer.

Andavam todas muito tristes.

Um dia, passaram, por aquela povoação, dois irmãos que viviam nas povoações do outro lado do rio. Esses irmãos vinham da Beira. O rio estava cheio. Os dois irmãos não podiam atravessar. Eles ficaram acampados e comiam peixe. Todos os dias comiam peixe, peixe, peixe. Já não podiam comer mais peixe. Então resolveram ir procurar alguma «*machamba*» de milho. Encontraram uma, perto de uma povoação. Essa povoação era onde viviam as mulheres. Os dois irmãos começaram a roubar milho. Mas de repente caíram numa cova funda. Essa cova era uma armadilha feita pelas mulheres.

Passado algum tempo chegaram as mulheres. Os dois irmãos nem tiveram tempo de tentar a fuga. As mulheres chegaram. Eles pensaram que iam morrer. Olharam para a cara das mulheres, e elas

---

<sup>13</sup> Rio Zambeze, as cheias do rio Zambeze foram muitas vezes catastróficas, antes da construção das barragens de Kariba no Zimbabwe e Cabora Bassa, em Moçambique.

estavam com caras muito ferozes. «Pronto, vamos morrer aqui, chegou o nosso dia» disseram os irmãos.

As mulheres falaram, falaram, entre si em voz baixa. Algumas vieram retirar os dois irmãos e a chefe disse: «Hoje vamos fazer uma grande festa. Todas vão apresentar o melhor *cabanga* (cerveja) que tiver. A noite será de dança». E os homens pensaram que era para festejar o seu fim.

No dia seguinte, depois da festa, disse a chefe: «As que querem que estes homens sejam mortos, que passem para o meu lado esquerdo». Nenhuma mulher passou. Uma velha disse: «Minhas filhas, estou muito velha, mas dou-vos um conselho. Se quereis que a nossa aldeia retorne aos bons tempos passados, aproveitai estes prisioneiros». A chefe compreendeu o que a velha queria dizer e decidiu: «Pronto, o vosso castigo vai ser o seguinte: cada uma de nós vai passar uma noite com cada um dos dois. Dormiremos com eles uma por noite. E daqui a três anos, todos nós teremos dormido pelo menos uma vez com estes prisioneiros».

Passados três anos, a povoação tinha muitas crianças, rapazes e raparigas, todos eles eram irmãos. A chefe disse: «O vosso castigo terminou». Um dos irmãos disse: «Eu não fico aqui, a minha gente espera por mim», e partiu para junto dos seus familiares que viviam do outro lado do rio. O outro, porém, disse: «Eu não vou partir, a minha gente agora é esta». E ficou na povoação com todas aquelas mulheres, e fez mais filhos.

É por isso que até hoje cada homem arranja sempre muitas mulheres. Foram as próprias mulheres que castigaram os homens, para que eles lhes fizessem filhos.

*Narrativa recolhida em 1981, narrada por uma camponesa, localidade de Mopeia, Zambézia.*

## ANÁLISE

É uma narrativa etiológica. Fala-nos da origem da poligamia. E como a generalidade de narrativas do género, é estruturalmente descendente, porque a origem das coisas é sempre resultante de um castigo, se atendermos à enunciação que nos informa ter sido um castigo o que aconteceu aos homens. No entanto, há na profundidade do texto uma espécie de inversão de sentidos que tentaremos demonstrar, na medida em que, contrariamente à linha descendente, se nota uma via ascendente, pelo facto de que a povoação que sofria da carência de homens para garantir a continuação da espécie, ultrapassa essa carência no final.

É nossa opinião que o narrador reconstruiu esta narrativa a partir de sequências pertencentes a dois núcleos temáticos diferentes. Ele foi feliz nessa junção na medida em que, apesar de ter empobrecido o carácter mítico que qualquer narrativa de origens possui, não a tornou banal. Por outro lado, o encaixe das sequências resultou.

O primeiro núcleo refere-se à eliminação dos homens através de uma catástrofe natural, as cheias do rio. Essa catástrofe deixa as mulheres sem possibilidades de dar continuidade à espécie. O que quer dizer que a povoação estava condenada a desaparecer. Este núcleo temático é universal e dos mais antigos nas civilizações da humanidade. As causas desta degradação são reportadas às transgressões de vários tipos cometidas pelas pessoas do grupo, quer através do aparecimento de um herói maravilhoso que passa a chefiar o grupo, quer através de actos heróicos do próprio grupo <sup>14</sup>. O segundo núcleo que se encaixa no primeiro, já foi motivo de análise quando abordámos as narrativas dos monstros no terceiro capítulo da segunda parte do trabalho.

No entanto, o narrador esvazia em grande parte as características deste núcleo temático. Ele eliminou à primeira vista o antagonismo

---

<sup>14</sup> Quer-nos parecer que existem semelhanças entre este núcleo e os relatos da destruição de Sodoma e Gomorra, ou do rapto das Sabinas.

característico de dois irmãos, fazendo deles, momentaneamente, dois aliados. Ele aproveita essa descaracterização para fazer deles a chave para a saída dos problemas do primeiro núcleo. E consegue, com o encaixe, explicar a origem da poligamia. Mas em contrapartida, outras questões se levantam. Até que ponto deve ser visto como castigo a coabitação com várias mulheres e a paternidade múltipla? Hoje, essa situação é sinal de poderio e prestígio social. O polígamo é um indivíduo respeitado porque só tem mais mulheres quem tem posses para tal. Por outro lado, o facto de um dos irmãos abandonar a povoação para se juntar aos seus que viviam do outro lado do rio, que significado pode ter? Quanto a nós pode ser várias coisas: Ou rejeição da poligamia imposta pela mulher; ou rejeição do casamento baseado nos princípios etnológicos da matrilinearidade, em que o homem deve abandonar a sua aldeia e ir viver uma aldeia da mulher sob o comando da sogra e dos seus irmãos; ou então a consumação da ruptura a partir do antagonismo inerente entre os dois irmãos. Nesta última hipótese, fica obscuro identificarmos quem assume o papel de verdadeiro herói e do falso herói.

Apesar dos problemas que se nos levantaram, esta narrativa dá-nos valiosas indicações sobre alguns valores culturais da comunidade sena. A consciência da importância do rio como fonte da vida e da destruição que o narrador assume na sua dimensão histórica: «Antes dos avós dos nossos avós terem nascido... até hoje nunca mais houve uma cheia semelhante». A divisão do trabalho, como a indicação daquilo que os homens faziam e o que as mulheres tiveram que passar a fazer depois do desaparecimento dos homens. Torna-se interessante referir que o narrador explicita uma opinião que vai no sentido do pensamento patriarcal «fazer filhos é trabalho de homens». O papel da mulher é aqui reduzido à de simples receptáculo<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> No entanto, parece contraditório, se verificarmos que as mulheres conseguiram reconstruir o grupo que estava a desfazer-se, precisando para isso de apenas dois forasteiros. Ou residirá aqui a contradição principal entre as concepções matrilineares e as patrilineares?

Esta narrativa aflora a questão ligada à sexualidade. Os homens deviam dormir com cada mulher. Mas a sexualidade é aqui posta ao serviço da procriação, pelo que o homem fica reduzido ao seu papel mais primitivo, o de cobridor da fêmea. Julgamos que não é esse o papel actual do homem polígamo na comunidade sena. É por isso que muitos pontos ficaram obscuros. Talvez seja a rejeição desse papel de cobridor que leva um dos irmãos a abandonar a povoação das mulheres. Mas a conclusão etiológica procura fixar-se no irmão que permaneceu, que foi quem deu origem à poligamia. O que, no mínimo, torna difícil decifrar o sentido dos dados, embora nos tenha sido mais fácil isolá-los e descrevê-los. O resto permanecerá no campo das hipóteses de interpretação <sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Uma versão Makwa, do norte de Moçambique, fala de um homem que ficou sozinho e via com tristeza a aproximação do seu fim, sem deixar descendência. Como paga, que outrora fizera ao leão, este foi a uma povoação distante, donde raptou uma rapariga que entregou ao homem.

## 2.2 — AS DUAS MULHERES

Um homem tinha duas mulheres. É hábito, entre nós, quando um homem tem algumas posses, arranjar mais uma mulher. E este tinha duas. Ele vivia com as duas na mesma povoação. As suas casas estavam frente a frente. E viviam assim.

Um dia, as duas mulheres resolveram verificar qual das duas o marido gostava mais. Elas resolveram cada uma sem combinar com a outra. Mas resolveram ao mesmo tempo e a ideia era a mesma.

A mais nova chamou o marido e disse: «Olha, marido, não me sinto bem, prepara-me um prato de papas». Logo a seguir a mais velha chamou o marido: «Olha, marido, não me sinto bem, prepara-me um prato de papas». Mas as duas mulheres não tinham combinado tudo aquilo. O seu pensamento foi igual. E o marido ficou muito atrapalhado. E pensou assim: «Se sirvo, em primeiro lugar, a mais nova por ter sido a primeira a pedir, a mais velha fica furiosa e perco o seu respeito e não fica bem. Se sirvo, em primeiro lugar, a mais velha, perco a estima da mais nova». Pensou, pensou e não via saída para a situação. Passeou agitado de um lado para outro como fazem os brancos quando estão aborrecidos. Veio um cego e disse: «O que tu tens não é nada. Olha, quando temos dois filhos e estes brigam constantemente, repudiamos por acaso algum deles? Não fazemos um terceiro para apaziguar as coisas?» O homem compreendeu, e disse: «Se resultar, dou-te comida». O cego sentou-se. O homem fez três pratos de papas. Levou dois pratos à casa da mais nova e disse: «Toma minha querida. Sirvo-te a ti primeiro, como vês, mas não digas nada à outra, ela merece o nosso respeito por ser a mais velha». Dito isto, foi buscar o terceiro prato, e entrou nos aposentos da mais velha e disse: «Toma querida, como poderia eu deixar de te servir em primeiro lugar, se tu és a primeira? Mas não digas nada à outra, ela merece a nossa compreensão». Saiu e levou o terceiro prato ao cego.

As duas mulheres ficaram satisfeitas com o marido e nunca chegaram a saber do truque que ele utilizou.

## ANÁLISE

É uma narrativa em que a história tem a função de veicular um dilema <sup>17</sup>. A sua estrutura é de difícil apreensão, embora haja um esboço de linha ascendente. Difícilmente se poderá dizer que haja transgressões que venham perturbar o estado estável do polígamo com as suas mulheres. Embora ele enfrente um dilema, que tem de resolver para manter essa estabilidade, não nos parece que tenha sido submetido a esse dilema como uma forma de enfrentar uma prova difícil que permite a requalificação da personagem.

A poligamia é um dado social e cultural adquirido, mas não deixa por isso de sugerir algumas situações conflituosas que convém prevenir. E como o casamento não resulta de um sentimento mais ou menos emocional que nas civilizações ocidentais se chama de amor, mas sobretudo de um evidente jogo de interesses social e culturalmente sacralizados, o conflito em poligamia deve ser entendido nessa perspectiva.

Assim, o amor de um polígamo deve ser avaliado em termos de a mulher ser ou não ser favorita perante o homem. Trata-se de uma questão que só pode ser lida à luz dos valores da comunidade, porque ela encerra uma visão na relação homem/mulher, que nada tem a ver com sentido do amor conjugal tal como o entendemos <sup>18</sup>.

A utilização do terceiro prato vem na linha de que o terceiro elemento simboliza o equilíbrio em caso de conflito. Salientamos também a importância que se dá na cultura sena, ao cego, que encerra dentro de si uma sabedoria acima do homem normal, a sua linguagem é enigmática, próxima da linguagem mágico-religiosa dos sacerdotes.

---

<sup>17</sup> O ambiente natural em que decorre a narração das histórias de tradição oral costuma rodear-se de práticas que quase chamaríamos de rituais. O narrador nunca inicia a sessão com as narrativas propriamente ditas. Ele prepara as pessoas através de um exercício lúdico constituído por enigmas, adivinhas, provérbios, ditos jocosos, etc.

<sup>18</sup> Depois da independência de Moçambique, as autoridades confrontaram-se com o problema da mulher. Várias medidas foram tomadas a nosso ver, sem ter em conta a realidade prevalecente, mas a força cultural e etnológica de certos aspectos fez com que se recuasse ou se redefinisse estratégias para melhor enfrentar tais problemas.

É digna de menção a passagem em que o narrador se refere à agitação do homem e ao seu comportamento: «Andava de um lado para o outro, como fazem os brancos quando estão aborrecidos», que denuncia uma convivência e uma observação de aspectos interraciais e culturais. A reflexão sobre um problema, num africano implica imobilidade.

### 3 — O Comportamento dos Cônjuges

#### 3.1 — OS DESEJOS DA MULHER GRÁVIDA

Havia, numa povoação, lá para os lados de Mutarara <sup>19</sup>, uma mulher grávida. Como todas as mulheres grávidas, ela atormentava o marido com desejos que elas costumam ter durante esse estado. O marido procurava e encontrava tudo o que a mulher pedia. Trazia e dava-lhe. Mas ela nunca parava de pedir.

Um dia a mulher chamou o marido e disse-lhe: «Ó marido, hoje quero ovos». O homem foi à capoeira e trouxe de lá os ovos de aves de capoeira. Quando ela viu aqueles ovos, começou a gritar e chorar: «Para que me serve ter um marido como tu. Peço-te ovos e vais buscá-los à capoeira do quintal. Esses também eu os poderia ir buscar. Quero ovos de animais do mato».

O homem foi ao mato e apanhou ovos de perdizes, de galinhas do mato, de patas bravas e todas as aves que habitam as lagoas. Trouxe-os e deu-os à mulher. Esta olhou com desprezo e recomeçou os lamentos: «Quando a criança nascer vai ter vergonha de um pai como tu. Não tens coragem de enfrentar os bichos do mato: Pensei que tinha casado com um homem. Afinal és igual a uma mulher». O homem cada vez mais desolado, embrenhou-se na floresta à procura de um animal que pusesse ovos. Procurou, procurou, procurou. E encontrou uma cobra. Essa cobra chamava-se Ndala. O homem viu aquela cobra e lembrou-se que as cobras eram animais que punham ovos como as aves. Então ele cantou:

Ndala, Ndala Minga  
Fui enviado, Ndala Minga  
Minha esposa Ndala Minga  
Com os teus ovos, Ndala Minga

---

<sup>19</sup> Antiga povoação de D. Ana, filha de um prazeiro, já referida no presente trabalho por causa dos seus caprichos. Mutarara fica em frente da Vila de Sena, na margem esquerda do rio Zambeze. Uma ponte liga as duas povoações.

Seus desejos, Ndala Minga  
Quer matar, Ndala Minga

A cobra respondeu de dentro da toca:

Ouvi bem, Ndala Minga  
O teu pedido, Ndala Minga  
Vem chega-te, Ndala Minga  
Escolhe, Ndala Minga  
Falta não fazem, Ndala Minga  
Não abuses, Ndala Minga  
São muitos, Ndala Minga  
São filhos também, Ndala Minga

O homem aproximou-se, a cobra afastou-se e ele tirou alguns ovos e levou-os à mulher. Esta saboreou-os cozidos, crus, assados. Gostou e disse: «Ó marido, vai outra vez à cobra e traz mais». O homem disse: «Mulher os ovos são seus filhos, não há mãe que deixa que lhe comam os filhos sem reagir». Mas a mulher insistiu. O homem foi. Quando chegou cantou a mesma canção.

Ndala, Ndala Minga  
etc.

A cobra disse que sim, mas quando o homem se aproximou para retirar alguns ovos, ela picou-o. O homem ficou envenenado e morreu ali mesmo, deitado ao lado da cobra.

A mulher, em casa, esperou, esperou, pelo marido e pelos ovos. Passaram-se duas semanas. Ela foi ter com os irmãos do marido <sup>20</sup>: «O meu marido desapareceu, deixando-me neste estado». Os irmãos perguntaram: «Ele não disse para onde ia?» Ela

---

<sup>20</sup> Na sociedade africana, irmãos são todos os indivíduos que pertencem à mesma linhagem e dependem do mesmo Chefe familiar. Consulte-se a primeira parte do trabalho.

respondeu: «À procura de ovos». Os irmãos disseram logo: «O nosso irmão está morto». E foram ao feiticeiro. Este disse: «Se foi a cobra Ndala, só posso ressuscitá-lo com as cinzas dessa mesma cobra». O irmão mais novo foi e encontrou a toca da cobra e então cantou a mesma canção:

Ndala, Ndala Minga  
etc.

Pensando a cobra que era um outro homem que vinha à procura de ovos, respondeu da mesma forma. Mas quando o rapaz chegou ao pé da cobra, atirou-lhe uma «azagaia» que lhe trespassou a cabeça. A cobra morreu e transportou-a à cabeça e fez uma maca onde colocou o irmão.

O feiticeiro incinerou a cobra e com as cinzas fez umas papas que deu a tomar ao morto que logo vomitou e despertou.

Os irmãos disseram à mulher: «Por tua causa íamos perdendo o nosso irmão. És uma mulher indigna de pertencer à nossa família. Vais ter o filho que é nosso, por isso permanecerás entre nós até lá. Depois entregar-te-emos aos teus».

Foi assim que foi repudiada a mulher grávida que tinha desejos esquisitos.

*Narrador camponês emigrado na cidade, recolha gravada em fita magnética. 1975, Beira.*

## ANÁLISE

Logo na situação inicial evidencia-se a natureza do estado de carência em que o homem vivia, mas a mulher, que é a figura central da narrativa, vivia em euforia. O narrador diz: «Como todas as mulheres grávidas, ela *atormetava* o marido com os mais diversos desejos». Os desejos de uma mulher grávida são uma realidade psicológica universal. Mas em comunidades de tradição oral, dá-se a esses desejos um carácter sagrado. Por isso devem ser satisfeitos para que a criança seja abençoada pelos antepassados mortos. Se os desejos não forem satisfeitos, podem cair, sobre o casal ou a criança, desgraças imprevistas. Mas o narrador pretende com o comentário inicial demonstrar de que forma é que um preceito etno-cultural pode ser transformado em tormento passível de dar legitimidade ao divórcio. Toda a narrativa tenta consubstanciar esta tese do narrador, que as mulheres abusam do direito sagrado de desejarem o que quiserem, durante a gravidez. Desta forma, a linha estrutural da narrativa segue uma via descendente, centrando-se na mulher, apesar de ser o homem que pratica a acção. É que o homem movimenta-se em função do mando da mulher, por isso, recai sobre ela a punição final, com a devolução aos respectivos familiares, sem a criança. Na comunidade sena, o comportamento dos cônjuges encontra-se devidamente regulamentado. A sua transgressão pode levar ao divórcio consuetudinariamente aceite. Existem numerosas narrativas que procuram ilustrar as razões que podem legitimar o repúdio de um ou outro dos cônjuges <sup>21</sup>.

Nesta narrativa, o narrador mostra-se conhecedor dos limites das obrigações conjugais do homem, numa situação concreta e sagrada. O homem tem obrigação de satisfazer os desejos da sua

---

<sup>21</sup> O direito consuetudinário rege-se por um código extremamente intrincado, baseando-se na tradição secular, na memória dos velhos, nas crenças, nos medos, etc... e podemos encontrar a sistematização das diversas razões nos diferentes actos verbais ou gestuais: os ritos, as narrativas (lendas, mitos ou contos) anedotas, canções, gestas genealógicas, ditos jocosos, sátiras, etc.

mulher quando esta se encontra grávida. Mas esta não deve, com os seus desejos, pôr em perigo a vida do marido.

Numa sociedade em que predomina o conceito da superioridade do homem sobre a mulher, por imperativos de ordem cultural, torna-se interessante verificar de que forma é que a fala da mulher é persuasiva. Ela chora, grita e põe em causa os brios varonis do marido. Mas o narrador não deixa de nos dar o seu ponto de vista, mostrando que, apesar da eficácia com que a mulher se comporta, o homem não foi suficientemente firme. Quando o homem vai à procura de ovos de animais é um vencido «cada vez mais desolado», diz o narrador.

A troca de mensagens entre a cobra e o homem através da canção transmite-nos indicações de como se devem reger os homens perante os animais que estão à sua disposição <sup>22</sup>. Quer isto dizer que os animais existem para servir os interesses do homem, mas este não deve pôr em causa a existência da espécie. Essa mensagem foi entendida pelo marido que tenta transmiti-la à mulher quando afirma: «Qual é a mãe que não defende os filhos em perigo?» Mas a mulher não entende. Quando o homem morre, o narrador prossegue na linha moralizadora trazida desde o início da narração. Recorre a uma outra que nos insere no universo temático da morte e da ressurreição. Pois o repúdio final da mulher pela família do marido não carece da ressurreição deste <sup>23</sup>.

Este breve segmento é, quanto a nós, uma pequena interferência de um núcleo temático de narrativas do maravilhoso que analisámos no grupo de narrativas do número anterior, em que a morte constitui um estado de passagem que pode significar purificação, reciclagem ou punição. Não é o caso da narrativa que estamos a analisar. Aqui a morte surge como consequência da intransigência da mulher.

---

<sup>22</sup> Os Senas crêem que os animais foram criados para garantir a sobrevivência do homem.

<sup>23</sup> Em caso de morte do homem, a família deste tem obrigação de proteger a viúva. Geralmente é tomada como esposa por um dos irmãos do falecido.

Um outro aspecto que é afluado mas que também constitui um recurso resultante de interferência temática é o facto de a cobra ter sido morta pelo irmão mais novo. O narrador menciona de passagem este facto. No entanto o irmão mais novo é uma personagem com uma tipologia definida e um núcleo temático vasto, que em parte já foi analisado no número anterior do nosso trabalho <sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Este tipo de narrativa é geralmente narrado por homens.

### 3.2 — NO TEMPO DA FOME

Era um homem e uma mulher. Eles tinham três filhos. Veio o tempo de grande fome por todas as povoações. Ninguém podia ir a casa do vizinho pedir alguma coisa. Não havia nada para comer. Mas a mulher sabia que na povoação dos pais havia muita comida. Disse ao marido: «Na povoação dos meus pais há comida. Era bom que pegasses na ‘*almadia*’ e lá fosses pedir auxílio. Caso contrário, os nossos filhos morrerão».

O marido preparou o barco e arrancou. Navegou três dias e três noites. Quando lá chegou, viu que efectivamente nada faltava. Foi bem tratado. Comeu e bebeu de tudo: Passada a cerimónia de boas-vindas, a sogra perguntou: «Não é hábito o nosso genro aparecer por aqui sozinho e sem mandar avisar. Algo de grave se passa». O homem respondeu: «Na realidade nós todos estamos numa situação difícil. A fome é muita. E as crianças podem morrer. A minha mulher, vossa filha, mandou-me pedir-vos auxílio». Os sogros arranjaram tudo quanto puderam e encheram a «*almadia*» de géneros. O homem esteve na povoação dos sogros durante três dias. Ao terceiro dia empreendeu a viagem de regresso. Ele trazia mapira, arroz, milho, peixe seco, mandioca, galinhas, batata-doce, bananas, etc.

Pelo caminho, teve uma ideia e disse para consigo: «Se levo estas coisas para casa, as crianças comem tudo e eu não aproveito nada. Mais vale esconder tudo isto num sítio seguro. Assim aproveito alguma coisa». Disse e fez. Quando chegou a casa, fingiu-se muito zangado, berrou: «Tens a mania que os teus pais têm sempre tudo. Porque não foste comigo para veres com os teus próprios olhos a miséria? Obrigaste-me a navegar sozinho durante seis dias para regressar de mãos vazias». E mostrava-se muito enfraquecido por causa da fome e da viagem. A mulher não desconfiou de nada, apesar de surpreendida com o facto de não haver comida na povoação dos pais dela. Cozeu farelo e quiabo, deu-o ao marido. Este fingiu que estava muito zangado e não quis comer.

No dia seguinte, como era tempo de sementeira, partiram todos para o campo. Nessa altura os homens trabalhavam com as suas mulheres, no campo. Começaram a trabalhar de manhã cedo, trabalharam, trabalharam. E o sol começou a subir, subir. O homem de repente disse: «Ndau, ndau, ndau» «diga, diga, diga». Ele disse aquilo sem que ninguém tivesse chamado. A mulher muito admirada, perguntou: «Quem chamou, se eu nada ouvi?» Ele respondeu: «Chamam-me da casa do chefe, vamos caçar para ele».

Largou a enxada e correu para o mato. Ele foi direitinho ao sítio onde tinha escondido a comida. Cozeu alguma, comeu, fumou um grosso cigarro e adormeceu à sombra de uma árvore bem frondosa. À tardinha, quando viu que as pessoas estavam a deixar os campos, regressou para junto da mulher e dos filhos.

À noite, a mulher colheu algumas folhas silvestres, juntou quiabo, cozeu e deu às crianças. Depois fez umas papas com farelo serviu ao marido e o resto ficou para si. Mas o marido afastou com desdém o prato das papas: «Estou farto disto. Resolvi que até às colheitas não tocarei nunca mais nesta porcária. Beberei água e fumarei o ‘candudo’ (cigarro de liamba). A mulher nada disse. Chorou com amargura aquela situação.

No dia seguinte, à mesma hora o homem grita: «Ndau, ndau, ndau». E foi a correr. Cozeu. Comeu. Fumou. E adormeceu.

E assim vários dias até que o filho mais novo resolveu seguir o pai. O rapazinho quase que morria de espanto. Viu o pai abrir a gruta onde tinha guardado a comida. Viu o pai a cozer e a comer tudo aquilo até ao fim. O rapaz voltou para junto da mãe e contou o sucedido. Esta ficou indignada com o comportamento do marido, mas nada disse. Foi com os filhos e esperaram que ele se afastasse. Depois, foram e tiraram toda a comida e guardaram noutra lugar. Cozinhou um bom prato de farinha de mapira e assou peixe seco e deu-o às crianças. Depois regressaram a casa. Noutra dia, o homem que não sabia o que tinha sucedido, disse: «Ndau, ndau, ndau». E para a mulher: «Chamam-me a casa do chefe. O chefe é um indivíduo muito chato, nunca mais nos deixa trabalhar para nós próprios nos nossos campos». A mulher não respondeu.

O homem foi a correr. Porém, ficou espantado por não ter encontrado o que procurava. Furioso, procurou por toda a parte, nada viu. Regressou cedo para junto da mulher. Esta sabia o que se passava, mas fingindo perguntou: «Porque voltas tão cedo hoje? Não houve caçada para o chefe?» O homem mordendo a sua raiva procurou mostrar-se calmo: «Eu já andava farto do chefe. Hoje mandei-o à fava». Dito isto, entregou-se ao trabalho até se esgotar.

À noite, a mulher serviu-lhe o prato de farelo e ele comeu-o todo. Noutro dia o homem trabalhou sossegadamente. A mulher disse: «Hoje, ninguém te chama?» Ele só disse: «Deixa-me em paz mulher».

À noite não comeu, disse: «Dói-me a cabeça», e foi dormir.

Entretanto chegou a hora da colheita. A mulher mandou chamar os seus familiares e os do marido e contou-lhes tudo quanto tinha acontecido. O marido não podia responder. A mulher repudiou o marido e os pais dela nada pagaram por isso, pois tinha sido o marido o culpado, segundo os hábitos do casamento.

## ANÁLISE

Trata-se de uma narrativa de estrutura em ampulheta ou cruzamento. No entanto, verifica-se que a linha descendente está mais carregada do que a linha ascendente. Isso resulta de um jogo de contrastes com componentes desiguais, que o narrador utiliza. A partir de um estado inicial de carência para todas as personagens, o narrador tenta, de uma forma contígua, introduzir um movimento perturbação sobreposto à manutenção desse mesmo estado inicial. Quer isto dizer que, quando a personagem pai, resolve modificar, só para si, o estado de carência, numa situação de euforia, o pano de fundo com que se inicia a narração, não se modifica. A perturbação é deste modo encoberta, ela funciona fora do texto porque só os auditores (leitores) é que tomam conhecimento da situação real. As restantes personagens permanecem na ignorância, até que a fraude é descoberta.

As normas de comportamento de cada elemento de uma família encontram-se devidamente regulamentadas, por isso, o acto de dessolidarização atrai naturalmente, a conseqüente punição, por se tratar de uma transgressão. Mas no caso concreto da presente narrativa, o facto de o transgressor ser o pai, constitui-se numa circunstância agravante. Um pai ou um marido têm obrigações que vão no sentido contrário do comportamento do pai ou marido da narrativa.

À luz dos valores da comunidade, a punição que lhe é dada no final não podia ser mais exemplar. Ele é *repudiado pela mulher, não recebe de volta nada dos bens materiais* que a sua família teve que dispendir nas diversas fases do casamento e *perde o direito aos filhos, que vão com a mulher*<sup>25</sup>.

Trata-se de uma narrativa com nítidas pretensões realistas<sup>26</sup>. O narrador evita em toda a narrativa, utilizar elementos fantásticos. Dá-

---

<sup>25</sup> Dada a componente patrilinear predominante entre os senas. Em caso de divórcio, os filhos pertencem sempre à família do homem. O caso da presente narrativa é um caso extremo.

<sup>26</sup> Teremos oportunidade de desenvolver esta questão quando abordarmos, nos próximos capítulos, os aspectos discursivos do nosso corpus, de como se caracteriza o realismo na tradição oral, especialmente em narrativas de costumes.

nos informações concretas de uma realidade social, retratando-nos não só essa realidade em si como um momento de aflição e dor, como nos junta o comportamento das pessoas, porque, a nível global, «ninguém podia ir a casa do vizinho pedir alguma coisa». Como vai ao pormenor de nos apresentar as reacções que podem operar-se ao nível individual, e neste caso concreto, na pessoa de um marido e pai. A fome e as suas consequências é uma realidade terrível em África <sup>27</sup>. A narradora, através de uma arrumação magistral dos factos, o que é regra nas narrativas de tradição oral, utilizando uma presença discreta ao nível da expressão, mas demonstrando uma ironia impiedosa, faz com que esta narrativa não seja um simples relato de factos terríveis que podem acontecer na comunidade. Veja-se como exemplos as artimanhas de que o homem se socorre para escapar-se. Veja-se a descrição do repasto.

Veja-se o contraste que se vive quando o narrador nos conduz para o ambiente doméstico. É uma narração rica, revelando que ao nível oral, também existem recursos estéticos que podem ser usados embelezando uma narrativa que à partida não beneficia do fantástico para maravilhar os circunstantes. A linguagem é directa, pelo que não pensamos que existem símbolos obscuros a decifrar. A caracterização das personagens, através dos seus actos é clara e o final é lógico <sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> A fome está presente no imaginário africano, formando um núcleo temático com muitas versões, o que significa que desde tempos imemoriais este flagelo persegue os Africanos. As causas da fome, nas narrativas da comunidade sena, estão regularmente relacionadas com catástrofes provocadas pelo rio, ou então pelas guerras. Hoje, infelizmente, as causas continuam a ser as mesmas: guerras e calamidades naturais, o que é tragicamente curioso.

<sup>28</sup> Este grupo de narrativas é geralmente contado por mulheres. Um conto similar, recolhido em Tete, fala da crueldade de um pai que arrebatava as papas que a mulher preparava para os filhos, até que um dia a mulher preparou papas com veneno e o homem morreu.

Uma outra versão recolhida em Quelimane fala do homem que impedia que o filho pequeno, de peito ainda, pudesse mamar o leite da mãe, porque, a pretexto de carinhos, ele esgotava todo o leite.

4.<sup>a</sup> PARTE

Aspectos Discursivos

## INTRODUÇÃO

A narrativa de tradição oral é uma manifestação verbal do homem, que está para além de um simples acto de comunicação. Ela é uma realização literária, da mesma maneira que a literatura na concepção consagrada em sociedades com escrita. Desta forma, torna-se necessário que, ao encerrarmos a nossa dissertação, nos debrucemos especialmente sobre este aspecto, determinando os principais recursos estéticos dos contos analisados e o seu funcionamento. Não poderíamos ignorar, igualmente, que as nossas narrativas foram recolhidas numa língua africana sem escrita, tendo sido traduzidas para o português e, sofreram, além disso, um processo de fixação grafémica. Deste modo, dedicaremos um capítulo do nosso trabalho aos principais problemas que se põem à tradução e à fixação de um texto de transmissão oral através da escrita.

Como afirmámos na introdução ao nosso trabalho, o nosso «corpus» é constituído por narrativas recolhidas na sua maior parte, ou quase totalidade, se considerarmos a competência linguística e o fenómeno de interferências, em língua sena<sup>1</sup>. Ao efectuarmos a tradução dos textos, confrontámo-nos com questões muito concretas, que iam desde o campo metodológico até ao campo conceptual. Por isso se tornou necessário que, no final do trabalho, se elaborasse uma resenha sobre os principais problemas surgidos com a operação em causa. Caso contrário, estaríamos a incorrer no erro de induzir o leitor a ler as narrativas de uma forma transparente e linear, ignorando por completo que elas são o fruto de uma tradução.

No que diz respeito aos recursos estéticos mais evidentes e à organização e funcionamento da narrativa enquanto processo de criação verbal, iremos abordar a problemática do narrador tal como

---

<sup>1</sup> O autor do presente trabalho é bilingue desde a infância. O seu pai sempre lhe falou em português, pelo que aprendeu a falar português como língua primeira. Mas a sua mãe sempre lhe falou em sena, pelo que também aprendeu o sena como língua primeira, esta língua era aliás a língua dominante da família.

ele é na oralidade e de todos os recursos extra-linguísticos a ele inerentes e da sua «*morte*» depois do texto fixado pela escrita; falaremos do processo figurativo da linguagem, com especial destaque para a *metáfora*, a *comparação*, a *metonímia*, a *repetição*, a *redundância*; abordaremos finalmente a questão do *tempo* e do *espaço*.

## 1 — A TRADUÇÃO

O «Corpus» que nos serviu de base foi recolhido, como já afirmámos anteriormente, em situações de excepção. Quer isto dizer que todas as narrativas nos foram facultadas por informadores/contadores que sabiam e aceitavam contar fora do contexto etno-cultural. Por isso, em termos de recolha, a situação não foi a ideal porque condicionou a naturalidade vivencial que permite a libertação dos factores de dinamização criativa tanto para o narrador como para o público. A situação descrita constituiu para nós o primeiro ponto fraco porque empobrecedor do sistema literário oral quando transposto para a escrita. Com efeito, nenhum narrador será capaz de demonstrar todas as suas potencialidades criativas actualizando narrativas de propósito para um gravador de som ou, na melhor das hipóteses, para um atento e insistente tomador de notas. Nem o público presente compartilhará da mesma forma na narrativa como o tem feito nas condições naturais<sup>2</sup>.

Se as condições de recolha não nos foram particularmente favoráveis, o facto de termos traduzido as narrativas de uma língua africana sem escrita para o português, também foi uma operação desfavorável. Partindo da simples razão de que a língua sena se situa no universo etno-cultural das línguas africanas de origem bantu e de que o português é uma língua indo-europeia, via latim, etno-culturalmente integrada no universo da civilização judaico-cristã, veremos que a transposição de valores de um sistema para o outro não é uma operação de simples equivalências léxico-semânticas. Quer isto dizer que a tradução nas condições do nosso trabalho não pode ser considerada uma simples operação linguística de

---

<sup>2</sup> Há exemplos de muitos estudiosos que tiveram que se integrar na comunidade podendo assim dispor de condições naturais de recolha. Os missionários viviam no meio da população e por muito tempo, por isso terão sido eles os melhores recolectores da tradição oral africana. Em Moçambique, temos os exemplos de missionários como Henri Junod, Albano Alves, Alexandre Matos entre outros. No entanto, outros problemas podem ser colocados aos missionários, quanto ao aproveitamento nomeadamente dos valores da tradição oral africana para efeitos à moral eminentemente religiosa e cristã. Não cabe aqui contudo, a abordagem deste problema.

transmutação de signos pertencentes a sistemas significantes diferentes. A sinonímia linear não se pode aplicar nas traduções que efectuámos na medida em que elas, além de terem sido uma transmutação de elementos *inter-linguísticos*, foram igualmente uma operação *inter-cultural*. É claro que a nossa posição de bilingue atenuou, em parte, os problemas que se sentem em situações semelhantes. O bilingue não é apenas capaz de se inserir nos dois sistemas linguísticos, mas também deve ser capaz de se reconhecer e de se movimentar no universo cultural e semântico das duas línguas em causa, o que lhe confere competências a vários níveis, desde o plano essencialmente *linguístico* em que é importante o domínio das equivalências referenciais; passando pela competência no plano *psico-etnológico* adquirindo assim sensibilidade suficiente para a *interpretação* de unidades significativas; e uma competência *etno-linguística* para efeitos de metalinguagem <sup>3</sup>.

O bilingue, nas condições acima descritas, minora os problemas que se colocam ao estudo de textos do sistema literário oral fixados pela escrita numa outra língua, porque, quando traduz, ele coloca os elementos significantes ao serviço de estruturas profundas que lhe são familiares nas duas línguas, dir-se-á que estamos perante *uma tradução livre* ao nível de *estruturas de superfície*.

Na passagem das narrativas da língua sena para o português e a posterior fixação devidamente filtrada defrontámo-nos com passagens que de certa forma podemos considerar problemáticas.

Começaremos pela questão do género: operando com dois géneros de natureza gramatical explícita, em português (masculino e feminino) foi problema para nós transpor determinados elementos do sena. Esta língua opera com três géneros: *implícito*, *funcional* e

---

<sup>3</sup> Na relação inter-linguística não é pacífico falar-se de tradução directa (à letra) na medida em que a questão de correspondência sinonímica não concita unanimidade sequer dentro de uma mesma língua. Muitas vezes dá como resultado unidades sintáticas desprovidas de sentido, os chamados *absurdos da tradução*.

*contextual* (masculino feminino e neutro) <sup>4</sup>. Temos o caso das personagens que, conforme a sua função na narrativa, tomam o género masculino ou feminino, a hiena (feminino em português) quer casar com uma rapariga por consequência será masculino funcional e contextual <sup>5</sup>.

No que diz respeito à narrativa em que as personagens são pessoas, o problema do género atenua-se porque é mais fácil estabelecer as correspondências, embora em língua sena haja três termos para designar uma pessoa quanto ao seu género «*mamuma*», homem «*nkázi*», mulher e «*munthu*», que impropriamente traduzimos por gente, mas que em sena significa simultaneamente homem/mulher.

Contudo, o problema de maior pertinência situou-se no plano do valor semântico de termos ou enunciados transportadores de dados etno-culturais estranhos à civilização e cultura portuguesa. Dificuldades igualmente na descodificação simbólica de algumas designações. Tomemos como exemplos os seguintes casos:

— Na 1.<sup>a</sup> história do coelho, os dois amigos apaixonam-se por uma rapariga que se chamava «*Chipha Dzwa*» que literalmente quer dizer «*aquela que mata o sol*». Matar o sol quererá significar que a rapariga tinha uma beleza que ofuscava o sol. No entanto, os conceitos de beleza são diferentes nas duas línguas/culturas. O brilho do sol que a rapariga mata, terá uma linha conotativa diversa em cada língua, embora aparentemente a expressão sena pudesse passar por simbolicamente próxima da sua equivalente em português.

— Tanto a hiena como o coelho, dirigindo-se à rapariga, dizem literalmente «*quero-te, vem para a minha casa*», o que traduzimos simplesmente por «*casa comigo*» que consideramos menos ambíguo na perspectiva da língua portuguesa. Ainda na primeira narrativa, o

---

<sup>4</sup> Nas histórias do coelho, as personagens são antropomórficas, por isso foi difícil algumas vezes encontrar o termo adequado na tradução. Hesitámos em situações como a seguinte: O leão é o chefe, o coelho é preso, vai ser morto, mas como última vontade pede para ser morto sentado no colo da (mulher do leão ou leoa?). Optámos pela primeira fórmula.

<sup>5</sup> Os objectos inanimados são na generalidade do género neutro implícito.

coelho diz à rapariga, referindo-se à hiena, que esta era, «*o escravo de todos os escravos*» o que traduzimos por *servidor fiel*, por duas razões: a primeira porque a superlativação dos nomes frequente nas línguas africanas veicula uma carga semântica de difícil equivalência numa tradução à letra; em segundo lugar, o sentido literal e etnológico da palavra «Sena» que mencionamos como sendo *escravo*, «*NDZAKAZI*» quer dizer metalinguisticamente «aquele que nasceu sem nome e foi criado para servir *totalmente* o seu senhor». É provável que os termos que encontramos para a tradução que consta na narrativa transmitam esta ideia: «*Servidor fiel*» não é «*servidor total*», no entanto, pensamos que pode haver pontos de contacto semântico que justifique a nossa opção.

Em todas as narrativas do coelho, a história termina com a ruptura da amizade. A expressão na língua sena pode ser literalmente traduzida da seguinte forma: «A partir desse dia, não olharam mais para a cara um do outro», uma expressão de sentido absurdo em português, pelo que optámos por «a partir de então a amizade terminou entre ambos». Talvez uma expressão mais neutra, na medida em que a expressão Sena centra a amizade na cara e nos olhos, elementos neutralizados na tradução que escolhemos.

De uma forma geral, os problemas surgidos nas histórias do coelho incidem, fundamentalmente, sobre a área semântica com pouca interferência na área etno-cultural. O mesmo já se não poderá dizer das narrativas de costumes ou mesmo naquelas em que o homem entra como personagem. Nelas entram dados que se referem a realidades culturais e etnográficas que nem sequer encontram prática similar em todas as áreas em que se fala o português. Nas narrativas sobre os monstros, por exemplo, para demonstrar a insensibilidade destes, perante a degola das suas cabeças, ele exclama «*MBANI ANANDI TXERA*» que literalmente significa «*quem é que me está afazer festinhas*». No português do Brasil existe uma expressão que responderia melhor ao sentido etnográfico

do verbo «KUTXERA» que é «fazer cafuné»<sup>6</sup>. Em muitas narrativas do «corpus» surge o termo *marido*, pode referir-se a *marido propriamente dito*, ao noivo a partir de uma determinada etapa no processo de preparação para o casamento, ao *compadre* em situações licenciosas e ao *cunhado da viúva* em determinadas situações rituais. O mesmo acontece com o termo *casa* que pode significar *habitação, povoação dos pais* ou do *marido* no caso das mulheres casadas, *grupo familiar* ou mesmo *grupo étnico*, ou *social*. E o termo *pai* pode referir-se ao *progenitor*, *tio paterno* e algumas vezes também *tio materno*, aos ascendentes em geral, ou até ao *chefe do grupo* ou da *linhagem*.

Na narrativa sobre as vinte e duas raparigas surgiu-nos um termo de todo intraduzível: «*Marranche*». É um termo que se refere a uma situação etnográfica própria que pode ser explicada da seguinte forma «*acto de iniciação feminina de preparação para a vida doméstica, realizada fora da povoação durante, pelo menos, oito dias e oito noites, sob a direcção das madrinhas.*»

Tentámos apresentar aqui alguns dos problemas com que nos confrontámos, sem que, no entanto, tenhamos esgotado todos os casos. O nosso objectivo foi enunciar a natureza do problema da tradução de um texto que veicula valores culturais de uma comunidade que fala uma língua de um universo civilizacional diverso do da outra língua. É possível que, à medida que o português se vai expandindo e vai sendo falado por mais pessoas, em Moçambique, vá encontrando fórmulas próprias que permitam obviar as dificuldades que hoje nos surgiram. Quer isto dizer que a língua portuguesa pode perfeitamente superar essas insuficiências ao longo do processo de africanização que está sofrendo. Neste sentido, a língua portuguesa falada no Brasil é muito mais auto-suficiente do que a língua portuguesa falada em África e, no caso concreto, em Moçambique.

---

<sup>6</sup> Cascudo da Câmara, em *A Cultura Brasileira*, explica a origem e o significado da prática do «cafuné» que consiste em um homem deitar a sua cabeça no regaço da mulher para esta fingir que lhe cata os piolhos.

## 2 — AS MARCAS DA ENUNCIÇÃO

A abordagem dos aspectos textuais pertencentes ao sistema literário oral deve iniciar-se com um problema, o da morte do narrador e de todas as marcas extra-linguísticas. Tratando-se de textos efêmeros não é possível efectuar o seu estudo no próprio acto da actualização narrativa. E a figura do narrador, essencial em cada recriação da narrativa, não pode ser devidamente avaliada depois de uma recolha propositada para a posterior fixação pela escrita. Este acto cristaliza não só as potencialidades do narrador como sujeito produtor do texto, como cristaliza igualmente todos os elementos extra-linguísticos que são eliminados no acto da fixação.

Os narradores que funcionaram como nossos informadores nas narrativas que seleccionámos, não tiveram, certamente, o mesmo grau de competência. No entanto, o duplo processo de cristalização acima citado, adicionado ao problema de filtração através do sujeito tradutor, fez com que aparentemente tivessem resultado textos equilibrados, quer sob o ponto de vista estilístico, quer sob o ponto de vista vocabular. Nem a nossa condição de bilingue permitiu evitar situações semelhantes, porque a fixação de um texto vindo de um sistema oral por um sistema escrito, numa outra língua, não resulta nunca num reflexo directo entre texto-origem e texto meta. O tradutor fixador, elaborando simultaneamente duas operações, dificilmente apaga a sua presença, porque o seu acto é impregnado de factores de filtração que podem manifestar-se tanto ao nível da escolha do vocabulário e da estruturação de texto resultado como pode chegar a influenciar a própria ideologia da mensagem <sup>7</sup>.

É nosso dever confessar que temos consciência da «morte» inevitável do narrador na fixação grafémica. Morte no sentido de não termos conseguido transpor para a escrita toda a riqueza inerente ao

---

<sup>7</sup> Em 1980, o Ministério da Educação e Cultura de Moçambique, numa campanha de recolha e preservação do património cultural, mandou agentes do ensino básico e comissários políticos locais recolher e traduzir provérbios. A tradução desses provérbios está impregnada pela ideologia do poder, sem que no entanto possamos apontar qualquer intenção voluntária de desvio dos valores tradicionais.

sistema literário oral que em parte nos foi dado observar no acto da recolha, se bem que não em condições ideais.

No entanto, e ainda ligado ao narrador, podemos observar que mesmo ao nível dos textos que transcrevemos, o mesmo não se apresenta no mesmo plano de grupo para grupo de narrativas do corpus.

Nas histórias do coelho, a sua presença é mais esbatida, esmagada pela natureza estereotipada das mesmas. Com efeito, estas histórias variam muito pouco os seus motivos temáticos, limitando-se os narradores a funcionar como simples actualizadores de textos pré-construídos.

Curiosamente, não é na área verbal que se pode situar o talento do contador, mas sim na postura extra-linguística. Mesmo os indícios caracterizadores, que eventualmente podemos encontrar, do tipo «coelho muito esperto», «hiena gulosa», «o macaco vaidoso», etc. etc. constituíram-se desde há muito como enunciados aglutinados a essas personagens tipo. Nas histórias do coelho, nada é surpreendente. E o papel do narrador é, por isso, muito pouco acentuado enquanto sujeito da enunciação.

No segundo grupo, nota-se uma maior intervenção do narrador, não só através de alguns comentários a favor ou a desfavor de alguma situação. Esses comentários podem funcionar como uma antecipação da moralidade que a narrativa pretende transmitir provocando assim, muitas vezes, a interrupção da história. O herói desprezado que constitui o núcleo à volta de quem giram as acções das narrativas deste grupo é o que maior polarização de comentários favoráveis provoca ao narrador. Muitas vezes o narrador assume o papel das «desventuras» do herói desprezado dramatizando-a de tal forma que consegue comover o auditório, principalmente na interpretação das canções intercalares de que transcrevemos os «versos». Mas o seu envolvimento afectivo também se verifica em relação aos outros elementos das narrativas deste grupo, de uma forma mais acentuada que nas narrativas do grupo anterior.

Nas narrativas do terceiro grupo, respeitantes aos monstros comedores de pessoas, as características da narração, no que diz

respeito ao papel e presença do narrador, são semelhantes às do grupo anterior.

Mas onde o papel do narrador é mais relevante é, sem dúvidas, no quarto grupo. Com efeito, tratando-se de narrativas de costumes, o narrador funciona como o porta-voz de um conjunto de valores que a colectividade pretende transmitir à posteridade de forma a manter os valores que permitam a sua sobrevivência e identidade. Nas narrativas de costumes, o narrador pronuncia uma criatividade que pode atingir planos estéticos consideráveis. Os vários títulos que escolhemos para o capítulo das narrativas de costumes ilustram que na tradição oral, o acto literário apesar de eminentemente colectivo, também necessita de indivíduos talentosos, tal como na escrita.

### 3 — O TEMPO E O ESPAÇO

A dimensão do tempo é mítica. Quer isto dizer que os narradores têm consciência de uma imagem temporal no seu discurso, mas que estão impossibilitados de estabelecer balizas delimitadoras ao tempo da história. Partindo do passado, permanecendo muitas vezes no passado, o tempo da história deve poder irromper no presente e projectar-se no futuro. Tal acontece principalmente nas narrativas do tipo etiológico que terminam da seguinte forma: «É por isso que até hoje...» ou «desde então...».

Por outro lado, as fórmulas temporalizadas do tipo «era uma vez» ou «havia em tempos», ou até «foi quando», com que os narradores iniciam as histórias, estão de tal forma cristalizadas, que pensamos que elas se constituem em segmentos do enunciado dificilmente descoláveis.

Os contadores de narrativas de tradição oral têm pouca margem de liberdade para jogarem com o tempo. A cronologia dos factos, a duração da acção concedem aos contadores uma certa liberdade vigiada pelo macro-texto colectivo, de tal forma que no primeiro caso, os factos não referidos devem ser subentendidos, raramente invocados em situação discursiva de *analepse*. E a duração não deve

fugir da simbologia de contagem de tempo, em que o número três tem uma certa relevância «três dias, três meses, três anos, etc...», da mesma forma que as acções se repetem três vezes.

Com o espaço, a situação é, de certa forma, diferente: as narrativas africanas de tradição oral actualizam, geralmente, o espaço em que a acção decorre, de maneira a que seja reconhecível pelos circunstantes. Algumas vezes menciona-se apenas em termos gerais, «*na floresta*», «*na montanha*». Outras vezes particulariza-se «*no rio Zambeze*», «*o rapaz do Conho*», «*na cidade da Beira*». É raro nas narrativas africanas falar-se de acções que decorrem em *reinos fantásticos, terras de fadas*, que não sejam identificáveis. Mesmo os monstros da narrativa habitam, no nosso caso, no rio Zambeze. Além da localização, importa salientar que a medição do espaço é normalmente feita utilizando-se em termos comparativos: «*andou uma distância como daqui até à povoação X*» ou «*tão longe como daqui à Beira*», ou «*uma distância de três dias de viagem*».

#### 4 — RECURSOS RETÓRICOS

No plano da figuração retórica, é nossa opinião que o contador de uma narrativa de tradição oral não tem a particular preocupação de embelezar esteticamente o discurso, recorrendo a figuras da linguagem verbal, como no sistema literário escrito.

A principal base estética do sistema literário oral reside no plano do discurso. Quer isto dizer que é mais importante a forma como o narrador joga com a contenção e distensão dos factos, revelando ou sugerindo cenas, de forma a provocar maior ou menor tensão e expectativa no auditor. Por outro lado, constitui recurso de peso toda a comunicabilidade a que o narrador pode recorrer e que se situa no plano extra-linguístico<sup>8</sup>.

No entanto, não deixa de ser pertinente referir a presença de alguns aspectos da linguagem figurada, e determinar a sua função no sistema oral.

Começaremos pela mais frequente: a *repetição*. Esta figura não tem uma função idêntica da que possui na literatura escrita. A repetição serve para garantir a memorização dos motivos temáticos e para estabelecer a ligação entre os diversos segmentos narrativos prevenindo o seu encadeamento lógico. A repetição é, de todas as figuras da linguagem, a que mais abunda nas narrativas de tradição oral.

Podemos ilustrar os dois tipos de funcionalidade da repetição nas narrativas do nosso «corpus».

1 — Nas canções intercalares, a repetição nos poemas tem a função redundante e ritual própria da poesia universal.

2 — Na ligação das sequências, como garantia da estruturação lógica dos factos: «O coelho e a hiena *eram amigos*. E como *eram amigos* resolveram *plantar feijão*; e quando resolveram *plantar feijão*, etc., etc.».

---

<sup>8</sup> Este recurso estético precioso e de peso desaparece quando fixamos grafemicamente o texto oral. E o leitor de textos transcritos da literatura de tradição oral não pode usufruir, assim, do maior recurso estético e gerador de prazer de recepção literária.

A segunda figura mais frequente e, julgamos, mais importante, é a *comparação*. É utilizada como verificador e garante da competência do narrador. Funciona num sistema de valores que tem por base as equivalências entre o *real colectivo* verificável e o *imaginário presente* no Universo da narrativa. O narrador tem de ser capaz de ir buscar à sua realidade, que é a mesma do seu auditório, elementos que permitam estabelecer um paralelismo com elementos da narrativa que está a contar de forma a facilitar a compreensão. A comparação é utilizada quer para melhor caracterizar as personagens: «Sete vezes mais bonita que o sol», quer para medir distâncias: «Como daqui até à Beira» ou «Tão longe como ir daqui ao rio dez vezes e regressar», quer para a identificação das personagens «Tão pequena como a Chanaze»<sup>9</sup>.

Da comparação passa-se naturalmente para a metaforização. Interessa realçar que as metáforas existem nas narrativas de tradição oral na sua forma cristalizada, situadas mais no plano do enunciado do que no plano da enunciação.

É natural que assim seja, visto que não é na metaforização que se encontra a arma estética destas narrativas. Elas, as metáforas, devem estar ao alcance do seu auditório<sup>10</sup>, não no sentido da criação de novas significações, mas no de conduzir o ouvinte de uma forma mais fácil para a compreensão da inter-relação entre o universo da narrativa e o da sociedade. A *antropomorfização* de vários elementos que entram nas narrativas e a sua respectiva *tipologia* não são fruto de criação poética, são isso sim, fruto de cristalização de valores significativos e simbólicos pertencentes à colectividade, enquanto todo social e cultural. É por isso que estamos convencidos da supremacia de comparação sobre a

---

<sup>9</sup> Sendo Chanaze uma rapariga da povoação, conhecida dos auditores.

<sup>10</sup> A medição do espaço nas narrativas é geralmente feita através do sistema comparativo.

A metáfora é mais abundante nos enigmas, provérbios e adivinhas, pela força da sua densidade significativa.

metáfora no acto narrativo da oralidade, se as considerarmos na perspectiva da criatividade estética <sup>11</sup>.

Quando Junod afirma nomeadamente que «o que torna interessante um discurso bantu é o dom de comparação que os bantos demonstram!... a percepção das relações existente entre o imaginário e o material...» quis naturalmente, dar relevo a estes dois recursos de linguagem figurativa, constantes quer no dia a dia, quer no sistema literário, desde um simples enigma, ou provérbio, até às mais complexas canções épicas ou rituais. Jamais um falante bantu ficará perplexo diante de uma situação em que se sinta pressionado no sentido da verbalização.

A comparação e a metáfora, duas formas de figuração afins, são essencialmente um recurso de representação que nas narrativas de tradição oral, em geral, e em especial, no nosso corpus, serve para tornar perceptível o mundo abstracto. No fundo, toda a filosofia do sistema literário de tradição oral, assenta na expansão de pequenos núcleos comparativos e metafóricos, com objectivos claros da sua funcionalidade educativa. E a sua cristalização resulta da constância de valores que transmitem e da reiteração a que estão sujeitas. Foi com base no que acima acabámos de expor, que encontramos os critérios de classificação por núcleos temáticos articulados com aspectos morfológicos, quando tivemos que organizar o corpus de que dispúnhamos para o presente trabalho.

A finalizar a abordagem sobre recursos linguísticos de carácter figurativo, não podemos deixar de referir o processo típico da narrativa oral, que é a hiperbolização. Há três tipos de hipérboles:

- A hipérbole de caracterização;
- A hipérbole de situação;
- A hipérbole de acção.

As duas primeiras de carácter descritivo e a terceira de carácter narrativo.

---

<sup>11</sup> Não deixaria de ser interessante estudar os mecanismos conducentes à cristalização metafórica nas narrativas de tradição oral. Contudo, tal trabalho não cabe nos nossos objectivos.

O processo hiperbólico pode assentar em bases simbólicas, quando por exemplo se pretende estabelecer o contraste entre a monstruosidade do gigante e a fragilidade do herói, na hora do combate «quando cada cabeça tombava, o gigante gritava: quem é que me está a fazer cócegas?»

«Uma velha tão doente e tão feia, tão horrivelmente desdentada e chagada que a própria noite tinha medo dela». Como base de provação ao herói nas provas de qualificação. Mas o processo hiperbólico pode ser simplesmente discursivo, quando é ocasionalmente introduzido pelo narrador «o coelho carregou às costas todos os sacos com cinza e dirigiu-se à cidade para os vender». «...No dia seguinte, o gigante cortou todas as árvores... matou todos os mosquitos...».

Em todas as narrativas que analisámos encontramos a figuração acima referida e na mesma perspectiva do sistema escrito. O capítulo que ora terminamos funciona apenas como uma grande nota final, onde quisemos incluir aspectos sobre a linguagem das narrativas que não cabiam propriamente na análise que foi feita nas segunda e terceira partes <sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Não nos debruçámos sobre o processo metonímico visto não ter sido significativa a presença deste recurso retórico nos textos que recolhemos. A metonímica é um processo raro como figura de linguagem nas narrativas de tradição oral. Seria igualmente interessante uma pesquisa neste sentido de forma a verificar em que condições se criam as figuras metonímicas. Elas são mais abundantes nas adivinhas, nos ditos e nas moralidades.

## CONCLUSÃO

Tratando-se do primeiro trabalho de fôlego que é feito sobre o sistema literário oral de uma determinada zona de Moçambique, estamos conscientes de que não conseguimos responder cabalmente a todas as questões que se nos puseram e em algumas deixamos pistas a retomar. Nem tão pouco a nossa competência científica permite que o trabalho se apresente de uma forma completamente equilibrada em todos os seus pontos. Contudo, fica-nos a esperança de que o nosso contributo não passe despercebido, e que muitas outras não especificadas serão retomadas para que se complete o que ficou para completar. O estudo da literatura moçambicana obriga-nos a que, antes de nos virarmos para a sua componente escrita, não nos esqueçamos que quase 90% da sua população se rege pelo sistema oral. E mesmo os escritores mais representativos da nova literatura escrita não escapam ao peso do sistema oral. Em Moçambique, só entenderemos cabalmente a literatura escrita se formos capazes de passar pela literatura de tradição oral. É essa a nossa convicção mais profunda.

E é nesse sentido que deixamos aqui o nosso modesto contributo.

Coimbra 1986

## APÊNDICE

As narrativas que a seguir vamos apresentar, estão organizadas por grupos temáticos de carácter geral. O nosso objectivo é tentar em forma de apêndice, demonstrar a universalidade de alguns temas. Como se constata, a partir de versões que recolhemos na região do Vale do Zambeze, pudemos, à medida que procedíamos às investigações, encontrar variantes narradas nas mais diversas partes do Mundo. Para não tornar fastidiosa esta parte, na medida em que pretendemos apenas provar o que defendemos no início do trabalho, sobre a origem das narrativas, resolvemos apresentar três grupos de variantes subordinadas ao seguintes temas: *O adultério da mulher*, *a prudência* e *a lealdade*. As narrativas são transcritas acompanhadas de algumas notas, mas não procedemos a qualquer tipo de análise, pois pensamos que não iríamos acrescentar muito mais àquilo que já foi dito ao longo desta dissertação.

Um segundo apêndice constituído por duas narrativas, diz respeito a amostras que são tidas como sendo africanas mas que se pode provar a sua origem exógena através de elementos mitemáticos neles presentes e que se identificam como não fazendo parte da cultura do Vale do Zambeze.

## 1.1 — OS DOIS AMANTES (Vale do Zambeze)

Um homem tinha várias mulheres. Algumas estavam velhas, mas uma era bem jovem. Esse homem gostava muito dessa mulher, a mais nova. Mas esta mulher a mais nova, gostava muito de outros homens.

Sempre que o marido ia passar alguns dias a casa das outras mulheres, suas esposas, ela metia os seus amigos.

Na povoação, toda a gente sabia, mas ninguém tinha coragem de dizer semelhante coisa ao marido. Este começou a desconfiar sem que ninguém lhe dissesse nada. Começou a desconfiar e pensou arranjar uma forma de confirmar as suas suspeitas. Pensou, pensou e resolveu dizer à mulher o seguinte: «Olha, mulher, as minhas esposas mais velhas andam zangadas porque não lhes dou tanta atenção como a ti. Tens que compreender que sendo elas mais velhas, elas é que conhecem toda a minha vida. Por isso, para não provocar desgraças na minha família com os desgostos delas, vou procurar acalmá-las demonstrando-lhes que reparto o meu tempo de uma forma igual por todas». E dizendo isto, o homem informou à mulher mais nova que só voltaria a ter com ela daí a três semanas.

A mulher pensou: «Três semanas sem o meu marido, vai ser uma festa». Mas não disse aquilo. Pelo contrário fingiu-se muito infeliz. Chorou e disse que era muito desgraçada.

O marido partiu. Logo a mulher pegou numa bilha e foi ao rio. Ela pegou na bilha e foi ao rio cantando:

Passarinho, passarinho  
Vai à Beira  
E traz-me de lá lindos panos

Quando ela cantava esta canção, os homens sabiam que o marido dela ia ausentar-se. Apareceu o primeiro e disse: «Quando?» Ela respondeu: «Antes do jantar».

Foi andando e cantou de novo:

Passarinho, passarinho  
Vai à Beira  
E traz-me de lá lindos panos

Outro homem veio e perguntou: «Quando?» Ela disse: «Depois do jantar».

Foi ao rio, tirou a água e regressou a casa. Tomou banho, pôs lindos panos e esperou.

O primeiro chegou. Começaram a brincar, sem dar pelo tempo que estava a passar. Entretanto chegou o segundo. A mulher disse que estava a brincar com o outro. O segundo disse que queria brincar também. E entrou. Brincaram, brincaram.

O marido não tinha ido a casa das outras esposas como tinha afirmado. Andava a mulher a brincar com os dois homens, quando o marido regressou e bateu à porta. Ficaram todos muito atrapalhados. Mas a mulher pensou logo em meter um dos homens debaixo da «tarimba», ao outro meteu-o no celeiro que estava pendurado no interior do tecto.

O marido entrou e a mulher fingiu: «Tu não tens nenhum respeito por mim. Dizes que vais e deixas-me a chorar. Quando começo a habituar-me à ideia que vou ficar muito tempo sem te ver, voltas e bates à porta. O que vão pensar os vizinhos? Ainda hoje disse a toda a gente que tu não estavas cá. E agora vão ouvir que alguém bateu à porta a esta hora da noite». E disse aquilo e começou a chorar, a chorar. O marido já não sabia que dizer, tão grande era a sua confusão. Sentou-se no bordo da «tarimba» pôs a cabeça entre as mãos e disse: «Tu mulher não consegues compreender o que tenho aqui», e batia no peito acrescentando: «Só aquele que está ali no alto é quem pode dizer...» Ele estava a referir-se ao Além.

Mas o homem que estava no celeiro, sentindo-se descoberto apressou-se a dizer: «Eu não sei nada, eu não sei nada, pergunta àquele que está debaixo da tarimba que foi quem primeiro chegou».

O marido confirmou as suas suspeitas. Convocou os familiares da mulher, exigiu as suas coisas e repudiou-a.

## 1.2 — A MULHER ESPERTA (Vale do Zambeze)

A mulher do rei morreu. Passado o tempo das cerimónias ele resolveu arranjar outra mulher. Esta era muito bonita. E era nova também. Muitos homens na povoação tinham inveja do rei. Mas essa mulher era muito esperta.

Um dia, o rei foi visitar um outro rei vizinho. Então a mulher resolveu meter um outro homem lá em casa. Ela meteu um homem porque gostava muito de homens e não podia passar um dia sem ter um. Estava muito bem com esse homem quando batem à porta. Era um segundo homem. Ela vai e esconde no celeiro o primeiro e volta. Começa a conversar, conversar com o segundo.

Eis senão quando ouve uma grande algazarra cá fora. Era o rei que regressava, porque não tinha encontrado o vizinho.

A mulher não se atrapalhou. Ela era muito esperta. Disse para o homem: «Olha, pega nesta faca, e quando eu abrir a porta ao rei, tu saís fingindo que estás muito zangado e desaparece». O homem assim fez e o rei muito intrigado, perguntou o que era aquilo. Ela respondeu: «Veio este homem atrás de um outro que lhe deve cinco bois. Como nunca mais devolveu, quer matá-lo. Eu escondi o homem no celeiro lá em cima. Graças à tua chegada que o homem da faca se foi embora». O rei mandou descer o homem que estava no celeiro, perguntou como estava. Mandou-o descansar. Depois disse ao seu guarda: «Dá a este homem cinco bois para pagar a dívida», e virando-se para o homem: «Agradece à minha mulher, porque se não fosse a esperteza dela, era hoje um homem morto». O rei não sabia que estava a dizer a verdade. É assim que as mulheres espertas enganam os maridos <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> As narrativas sobre o adultério são contadas geralmente por homens, ou então por mulheres quando em situações de ritos licenciosos.

### 1.2.1 — Cascudo, Luís da Câmara<sup>2</sup> — Brasil

Era uma mulher casada, muito vadia e amiga de namoros. Uma noite estava ela conversando com um seu parceiro quando bateram na porta. A mulher mais que depressa escondeu o homem debaixo da cama. Era outro camarada dela e começaram na conversa mas ouviu-se de repente o tropel do cavalo do marido. A mulher lembrou-se de mandar o segundo homem trepar para o girau de guardar queijo, amarrado nos caichos quase por cima da cama. O marido chegou, comendo braza porque os negócios iam de mal a pior. Queixou-se à mulher que se não tivesse um conto de réis até domingo seria obrigado a vender o cavalo. A mulher aconselhou-o: «Pegue-se com Deus, marido. Só ele pode dar jeito».

O marido levantando os braços para o céu disse: «É mesmo, mulher; Se aquele lá de cima não der um remédio, eu estou perdido».

O homem escondido no girau, pensando que o marido se dirigia a ele, respondeu, tremendo de medo:

«Se o de baixo der metade, eu entro com o restante»<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> A recolha de versões oriundas do Brasil justifica-se pela origem africana de muitos dos seus contos. Aliás há um número considerável que pode ser posto lado a lado sem grandes variações.

<sup>3</sup> Esta história é das mais antigas da sabedoria popular, conhecem-se muitas variantes incluindo na literatura escrita e nos anedotários de várias culturas. A existência de versões com aspecto poligâmico como a versão sena, ou monogâmico como as que se vão transcrever aqui, tem a ver com particularidades locais.

O Prof. Smith Thompson cita de uma coleção de contos ocidentais várias versões: de Heinrich Belul, Girolamo Morlini, Bedier e ainda versão romena recolhida por Adolf Schullerus.

Algumas variantes: «O marido regressando inopinadamente quase surpreende a mulher que está com o seu namorado e um parvo. A mulher oculta o namorado debaixo do leito e o tolo em cima. O marido, que vinha de uma viagem, ergue as mãos para o céu e recomenda-se ao senhor do alto. O parvo, ouvindo-o, responde: «É melhor recomendar-se ao senhor que está em baixo».

A mulher entretém-se com dois namorados e chega o marido. A mulher esconde um deles na varanda e o outro debaixo da cama.

O marido acusa-a: «Aquele que está em cima te fará pagar tudo». O namorado da varanda responde: «Eu só pagarei a metade! O companheiro que está em baixo da cama que trate de pagar o restante».

---

Reg. pelo Prof. Smith Thompson in Motif-Index of folk literature, IV, 418,  
Bloomington. 1934.

Reg. do Prof. D. P. Rotunda, Motif-Index of the Italian Novella in Prosa,  
Bloomington. 1942.

### 1.2.2 — Cascudo, Luís da Câmara — Brasil

Era uma mulher casada muito sabida mas não era séria. Quando o marido viajava, ela metia em casa um dos seus parceiros. Estava numa ocasião destas muito de seu agrado quando bateram na porta: «Quem é?» «Sou eu!» «Eu quem?» «Fulano». Era outro parceiro. E a mulher para evitar briga, abriu uma mala grande de guardar redes e escondeu lá dentro o primeiro companheiro. O outro amigo entrou e pegaram a conversar, quando bateram novamente à porta. «Quem é?» «Sou eu, Sicrano». Desta vez era o marido que vinha chegando. O homem que estava dentro da casa ficou atrapalhado. A mulher teve uma ideia. Disse: «Pegue numa faca, faça de conta que está muito zangado e assim que eu abrir a porta, saia dizendo desaforos e insultando para um lado e para outro».

A mulher disse e o homem fez. Puxou da faca e sacudiu facadas para cima e para baixo e logo que a mulher abriu a porta ele saiu gritando: «Deixa que eu te esfole, cachorro da moléstia! Peste desgraçada... etc., etc.

O marido entrou desconfiado, perguntando que alvoroço era aquele. A mulher respondeu: «Não foi nada marido. Estava eu a cear quando bateram à porta. Fui abrir e entrou um rapaz muito aflito dizendo: «Por favor, valha-me, esconda-me que me matam». E escondi o rapaz na mala de redes, quando entrou aquele outro que viste de faca na mão, procurando por todo o lado, dizendo nomes feios. Não encontrou o rapaz quando felizmente chegaste».

«Onde está o rapaz?» Perguntou o marido. A mulher abriu a mala e o rapaz saiu de dentro da mala. O marido mandou que ele descansasse do susto, ofereceram-lhe café, saindo depois de acharem que tudo estava calmo.

Esta variante das versões da mulher infiel também conhece inúmeros registros. A sua origem é oriental (Árabe mais propriamente) René Basset regista-a em *Mille et un contes e recits et legendes arabes*, II, ed. Maisoneuve, Paris, 1926.

Houve um aproveitamento literário, Bocacio por exemplo em *Decamerone*, sexta novela da sétima jornada, em que madame

Isabella recebe Lionetto messer Lambertriccio e consegue convencer o crédulo marido.

Conhecem-se versões persas bastante antigas.

Uma versão oriental antiga reza:

«Era uma vez um vaqueiro da cidade de Dvaravati que tinha uma mulher infiel, a qual mantinha relações amorosas ao mesmo tempo com o magistrado da cidade e com o seu filho. Um dia estava ela com o filho do magistrado, quando batem à porta, era o próprio magistrado para passar o tempo. Logo que o viu aproximar-se, empurrou o filho para dentro de um celeiro e pôs-se a divertir-se do mesmo modo com o pai. Entretanto chegou o vaqueiro, seu marido, vindo do curral. Logo que o viu, a mulher disse: «magistrado, agarre num pau e saia apressadamente, aparentando agastado». «O magistrado está zangado com o filho», respondeu ela, «desconheço o motivo. E este perseguido pediu-me auxílio e eu salvei-o metendo-o no celeiro».

Depois foi ao celeiro e trouxe o rapaz.

Há versões tiradas da literatura escrita que naturalmente se inspiraram na tradição oral.

A finalizar, uma versão fula da Guiné-Bissau que parece ser inspirada na tradição árabe:

Havia um régulo que tinha uma mulher muito bonita. A mulher tinha dois amantes. Certo dia, tendo o régulo ido viajar, aconteceu que um dos amantes foi ter com ela. O outro, que sabia que o régulo se tinha ausentado resolveu também ir visitar a companheira. Quando este bateu à porta a mulher do régulo, reconhecendo-o pela voz, sentiu-se atrapalhada, mas lembrou-se de mandar o amante que já lá estava para debaixo da tarimba. Assim recebeu o segundo.

Porém, não tinham ainda passado muitos minutos quando efectivamente aparece o régulo com a sua comitiva. A mulher ficou de novo atrapalhada mas resolveu entregar ao amante uma azagaia e mandou que fizesse muito barulho.

O régulo ouvindo muito barulho, na direcção da casa da sua esposa, dirigiu-se imediatamente para lá a fim de indagar o que se passava. Ao chegar a mulher explicou: «Este homem que aí está, encontra-se furioso porque dei asilo a um outro que está debaixo da minha cama e que fugia à sua perseguição. Diz que o desgraçado lhe deve cinco réis há um ano e não lhe paga, e quer matá-lo por isso. E o outro fugiu para a minha casa, porque sendo a casa do régulo, ele não ousaria cometer o crime».

O régulo, pesando a questão, tirou cinco réis da algibeira, deu-os ao homem e mandou-os embora.

## 2.1 — O RAPAZ E A CAVEIRA (Vale do Zambeze)

Era uma vez um rapaz. Esse rapaz vinha de Mopeia. Tinha chegado a altura de ele ir à cidade trabalhar para ganhar dinheiro. Andou, andou, atravessou o rio e chegou a uma povoação abandonada, perto de Chupanga. Como estava cansado e o sol estava muito quente, sentou-se à sombra de uma papaeira. O rapaz estava sozinho. Olhou em volta e reparou que jazia um crânio no chão. Admirado exclamou para si próprio: «Que diabo terá acontecido a este aí para morrer aqui e ficar abandonado e sem sepultura». Disse aquilo e repetiu três vezes tentando encontrar uma explicação. Espantado o rapaz ouviu que o crânio lhe respondia: «Pois morri e aqui fiquei por causa da minha boca. Tu também morrerás por causa da tua».

O rapaz pensou que tivesse recebido dádiva dos espíritos pois nunca ninguém tinha falado com uma caveira. Resolveu ir à povoação dizer ao povo que falara com uma caveira. O povo disse: «Todos nós somos mais velhos que tu, e nunca ouvimos semelhante coisa, nem sequer os avós dos nossos avós contaram alguma vez que tal tivesse acontecido». O rapaz não desistiu, convidou-os dizendo: «Vamos todos ao rei pedir sipaios para nos acompanharem, se se provar que eu tenho razão, cada um dar-me-á mil e eu regresso para a minha terra sem precisar de ir à Beira. Se por acaso não for verdade, matem-me». O povo concordou e foram ao rei. O rei vivia em Lacerdónia, perto da missão. Quando ele ouviu a história, riu-se e disse: «Pois bem eu também dou-te um lugar de rei se for verdade. Leva dois guardas. Se for mentira, a tua cabeça será exposta na praça pública». O rapaz estava confiante. Aceitou.

Foram todos, o rapaz, os guardas do rei e o povo. Muita gente das povoações vizinhas também foram. Chegaram à povoação em ruínas e viram a caveira. O rapaz gritou: «Hé, crânio, como é que ficaste aqui sozinho e abandonado, sem enterro, nem nada?» Mas a caveira não respondeu. O rapaz repetiu a pergunta desde a manhã até à noite e não obteve qualquer resposta.

Os guardas começaram por dizer ao povo: «Povo, todos nós ouvimos o que este homem disse perante mambo, nosso rei. Por isso ele vai morrer». O povo disse que sim e os guardas cortaram-lhe a cabeça. Quando esta rolou no chão, a caveira disse: «Eu bem te tinha avisado que tinha morrido por causa da boca. Por causa da tua boca estás tu morto».

## 2.2 — HÉLI CHATELAIN — Angola

Um rapaz empreendeu uma viagem e chegou ao meio de um caminho. Encontrou a caveira de uma pessoa. Todos tinham passado por ali. Mas o rapaz chegando bateu-lhe com o bastão, dizendo: «A tolice te matou!» A caveira respondeu: «A tolice me matou, mas em breve a esperteza te matará igualmente». O rapaz exclamou: «Encontrei um agouro? Eu ia de viagem mas vou regressar porque uma caveira me falou».

E voltou, chegou a casa, encontrou as pessoas mais velhas e disse: «Encontrei um feitiço terrível!» Os velhos perguntaram: «O que é?» «Uma caveira de gente falou-me», respondeu. O povo riu-se dele e disse: «Ó homem, não vês que isso não pode ser? Todos nós vimos pelos nossos próprios olhos a caveira pois passámos por ela, e nunca nos falou, como iria falar para ti?» O rapaz disse: «Vamos e verão! Se eu lhe bater com o bastão e ela não falar, cortem-me a cabeça». «Está combinado», responderam.

A multidão acompanhou-o. Chegaram ao local e encontraram-na. O rapaz bateu-lhe e disse: «A tolice te matou!» A caveira não respondeu. O rapaz insistiu em vão. Então o povo disse: «Vamos cortar-te a cabeça». E cortaram. No mesmo instante a caveira disse: «A tolice matou-me, mas a esperteza bem depressa te matou também».

Então a multidão apercebeu-se do que se passava <sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Leo Frobenius também recolheu uma variante da narrativa, no Sudão Central, *African Genesis*, ed. Stacpol, New York, 1937. The Talking Skull.

### 3.1 — O ESCRAVO TRAIADOR (Vale do Zambeze)

Era uma vez um caçador. Todos os dias partia logo de manhã cedo para a caça, acompanhado pelos seus cães.

Um dia, encontrou, numa cova/armadilha, um leão, uma hiena, uma cobra e um homem. Todos eles tinham caído na armadilha e não conseguiam de lá sair.

Disse o leão: «Ó caçador, tira-nos a nós os animais, mas livra-te de salvar o homem teu semelhante pode vir a virar-se contra ti». O caçador pensou, pensou. Afastou-se do lugar três vezes. Não sabia o que devia fazer. O leão disse: «Vejo que hesitas. Mas na verdade te digo, se salvares o teu semelhante ele há-de voltar-se contra ti. Ao passo que nós seremos sempre gratos».

O caçador salvou os animais e deixou lá ficar o homem. Os animais ficaram-lhe muito gratos e prometeram-lhe recompensa, desde que ele necessitasse. Disse o chefe dos animais: «Se um dia ouvires a ‘fala’ de cada um de nós, é porque estamos prestes a pagar-te o benefício, nada temas, nós seremos sempre teus amigos e irmãos.

O caçador regressou a casa. Mas não estava tranquilo. Pensou, pensou e ficou muito preocupado por ter salvado animais do mato, tendo deixado o homem, seu semelhante dentro da cova. Na manhã seguinte foi a correr e retirou o homem do buraco onde se encontrava. Este pediu ao caçador para o receber em sua casa e o fizesse seu servo (escravo ou ajudante). Ele disse: «Eu não tenho pai nem mãe, posso servir-te até à morte, tu foste o meu salvador, serás o meu pai e minha mãe e meu senhor também».

O caçador ficou muito contente, recolheu o homem e fê-lo seu ajudante de caça levando-o consigo, sempre que se deslocava para a caça. Algumas vezes o caçador dava-lhe a espingarda para que ele pudesse aprender a atirar sobre os animais.

Um dia, o servo resolveu assassinar o caçador. E assim fez. Quando o caçador lhe deu a arma, como vinha fazendo, ele atirou contra o seu senhor, matando-o. Deixou-o estendido no chão, esperançado que alguma hiena viesse devorar o seu cadáver.

Regressou a casa. Foi ter com as esposas do seu senhor e perguntou: «Onde está o meu senhor? Estou muito preocupado. Combinámos encontrar-nos num sítio, esperei e ele não apareceu. Espero que já cá esteja em casa». As mulheres responderam que o seu marido não tinha aparecido. Esperaram três dias e ele não aparecia. Ao quarto dia as mulheres começaram a pensar o pior e convenceram-se que o marido tinha morrido. Mandaram acender a fogueira da morte começando assim as cerimónias do «choro».

As pessoas não imaginavam que quem fora o autor da morte do caçador era o seu próprio escravo que pretendia ficar-lhe com a espingarda, cães, mulheres e outros bens. Mas o escravo era o que mais chorava o desaparecimento do caçador.

Entretanto lá no mato, a hiena passou por acaso pelo local onde tinha sido assassinado o caçador. Ao vê-lo, reconheceu-o de imediato. Chamou por ele, em vão, reparou então que estava morto, atingido no ventre e nas costelas. A hiena bradou, tendo a sua voz sido ouvida em toda a floresta. «Companheiros de ontem, companheiros de ontem, companheiros de ontem». Apareceu o leão e perguntou: «O que há?» A hiena disse: «Olha o homem que nos salvou». O leão bradou: «Companheiros de ontem, companheiros de ontem, companheiros de ontem». Apareceu a cobra e reconheceu logo o caçador. A cobra bradou: «Companheiros de ontem, companheiros de ontem, companheiros de ontem». O leão mandou: «Cobra, tu és a única que podes ressuscitar o homem, procura pois os meios». A cobra foi e trouxe o remédio que deu ao leão para esfregá-lo nas plantas dos pés do caçador e este ressuscitou.

Os animais disseram: «Agora que te ressuscitá-mos de entre os mortos, o que pensas fazer?» O homem respondeu: «Não sei». Os animais disseram: «Vai para casa e descansa pelo menos três meses, depois iremos procurar por ti. Vai e não faças perguntas». O caçador foi e encontrou as suas esposas a proceder à cerimónia da sua morte. Ele disse: «Estou aqui, eu estou vivo, não morri». E não disse mais nada, porque os animais pediram-lhe que não revelasse que tinha sido ressuscitado por eles. O escravo vendo-se desmascarado e temendo o pior desapareceu.

Uma noite, estava o caçador com as suas mulheres, quando ouviu a «fala» dos animais seus amigos. Foi ter com eles. Mandaram que construísse um curral com vinte braços. O caçador fez e no dia seguinte encontrou-o repleto de cabritos. O caçador construiu um outro ainda maior. No dia seguinte encontrou-o cheio de bois e vacas. A cobra disse: «A hiena e o leão já te agradeceram. Eu vou fazer o mesmo. Vai e veste as tuas calças a tua camisa e calça bons sapatos. Leva contigo a tua arma». O caçador fez o que a cobra tinha ordenado. Foi depois ter com ela, sem nada dizer às suas mulheres. Partiram e foram para longe. Quando chegaram a um sítio, a cobra parou e disse ao homem: «Olha, vou dar-te este remédio e vais permanecer aqui durante três dias. No quarto dia virei ter contigo. Hoje à noite, vou matar a filha do rei. Não-de vir todos os doutores do mundo que vão ressuscitá-la. Mas não vão conseguir. O rei vai começar a ficar desesperado. Então aparecerás tu com o remédio que te dei. Quando lá fores, debes aparentar sempre um ar humilde e de ignorante. Irás roto, descalço, com ar de pobre e triste. Depois de dar à filha do rei o remédio verás o que vai acontecer».

O caçador ficou à espera no local, conforme as orientações da cobra.

Entretanto a cobra desceu à cidade, era meia-noite. Todos os grandes tinham ido ao cinema. À saída, a cobra aproveitou-se da confusão e picou a filha do rei que caiu instantaneamente morta. Gerou-se uma grande confusão, como estavam todos bem vestidos, não traziam pau para poderem matar a cobra, que aproveitou para fugir.

A cobra foi ter com o caçador e disse: «Daqui a três dias é a tua ocasião; vai e cura a filha do rei. É a única forma de eu te agradecer o bem que me fizeste salvando-me da armadilha».

O caçador dirigiu-se à cidade e viu numerosos carros junto da casa do rei. Lá estavam os maiores doutores vindos de todas as partes do Mundo. Obedecendo às instruções que recebeu, o caçador aproximou-se, aparentando um ar humilde e pobre. Pediu: «Deixem-me tentar, talvez consiga alguma coisa». As pessoas disseram: «Como te atreves, café? Quem és tu para suplantares a sabedoria dos

maiores doutores do Mundo que vieram de Salisbúria, da Alemanha, de Lisboa, da América?» Muitos tentaram afastá-lo à força, do local. Outros conselheiros porém, vendo o desespero do rei, acharam que se podia conceder uma oportunidade àquele homem. O rei disse: «Já experimentei tudo, nada tenho a perder, deixem esse desgraçado tentar. Se falha mando-o matar imediatamente».

O caçador aproximou-se da filha do rei e disse: «Ela está a dormir. Quero que o seu irmão mais a noiva do irmão se aproximem». Eles vieram. O caçador deu-lhes algumas raízes para esmagar mastigando-as. Do suco resultante, mandou que esfregassem os pés da filha do rei. Ele próprio fez algum suco que introduziu na boca da rapariga que começou a vomitar, vomitar e a mexer os dedos dos pés».

Perante o espanto geral a rapariga começou a levantar-se e pediu água. Bebeu. Chamou pelo pai. E toda a gente ficou espantada com aquilo. O caçador casou com a filha do rei e disse: «Eu nunca mais vou viver nesta terra, vou-me embora para a América, lá há muitos doutores pretos e são respeitados».

### 3.2 — CASCUDO, LUÍS DA CÂMARA — Brasil

A onça caiu numa armadilha e não conseguia sair por maiores esforços que fizesse. Suplica a um homem que passava que a ajudasse a sair da desgraça. Promete ser-lhe grata para sempre. O homem liberta-a. Vendo-se livre da armadilha, a onça agarra o homem e declara que vai devorá-lo porque tinha fome. O homem lamenta-se e concordam em consultar três animais sobre a gratidão humana. Consultam o cavalo que nega a existência da gratidão: «Não sei o que é isso, a minha vida inteira foi passada servindo o homem enquanto tive forças. Hoje, porque estou velho, o homem abandonou-me». O boi que estava perto concordou com o cavalo. E o homem viu que estava perdido. Resolveram então perguntar ao macaco que passava perto. Este desatou a rir, a rir, o que irritou a onça. O macaco pediu então para poder compreender melhor que

reconstituíssem a cena, porque contado custava a compreender. A onça para acabar com aquela confusão de uma vez para sempre, regressa para o buraco e mete-se nele. O macaco manda o homem pôr a tampa e dá-lhe sinal para se irem embora <sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> É um conto de origem oriental que foi levado para África pelos Árabes. Uma versão igualzinha em que a onça é substituída pela hiena foi-me contada por minha avó, mestiça de indiano e preta. De África passou pela boca dos escravos para a América. O Prof. Aurélio Espinosa conseguiu reunir 310 versões da Ásia, Europa, África e América.

## II

### 1.1 — OS TRÊS AMIGOS

Havia numa povoação uma rapariga muito bonita. Muitos rapazes pretendiam casar com ela, mas de todos eles, os mais renhidos eram três amigos. Estes três amigos, nunca se tinham separado desde a infância. Tudo o que empreendiam, faziam-no juntos. O que era de um era de outro.

Como todos sabem, quando chega a altura, os homens têm que ir à Rodésia ganhar dinheiro para poderem edificar a sua casa e arranjar uma rapariga para constituir família <sup>6</sup>. Foi o que aconteceu aos três. Nenhum deles tinha confessado aos outros os seus amores secretos para com a rapariga bonita.

Antes de partirem, foram ao feiticeiro para se tratarem a fim de que tudo corresse bem e pudessem regressar sãos e salvos e com dinheiro suficiente para as suas aspirações.

O feiticeiro deu ao primeiro um espelho <sup>7</sup> e disse: «Sempre que tiveres saudades da terra e quiseres reviver os momentos passados na tua povoação, é só olhares para o espelho».

Ao segundo, o feiticeiro deu uma boceta e disse: «Todos os teus desejos serão satisfeitos quando invocares esta caixinha. Se correrem qualquer perigo e algum de vós morrer, terás poderes de o ressuscitar».

---

<sup>6</sup> Na fala do contador o fenómeno de emigração é um acto culturalmente natural e integrante no processo de crescimento dos homens.

<sup>7</sup> Está ainda por estudar o impacto do espelho na sociedade tradicional e os mitos que ele provocou. Mas que teve impacto, isso não deixa dúvidas.

Ao terceiro, o feiticeiro deu uma bengala e disse: «Esta bengala há-de ser de grande utilidade. Em caso de necessidade, monta nela e ordena-a que te transporte para onde quiseres, e ela fá-lo-á com a rapidez que não imaginas».

Assim munidos, partiram os três amigos para a Rodésia onde arranjam emprego <sup>8</sup>. Trabalharam um ano, quando iam a fazer dois anos as saudades começaram a roer o primeiro rapaz. Então pegou no espelho para reviver a sua terra e a rapariga que secretamente amava. Qual não foi o seu espanto quando reparou que na aldeia estava toda a gente reunida diante da casa dos pais da rapariga. Não tardou muito a adivinhar o que se passava. Alguém tinha morrido. Por exclusão de partes acabou por constatar que quem tinha morrido era a própria rapariga. Chamou os amigos e mostrou-lhes pelo espelho o que se passava.

Disse o terceiro rapaz: «Vamos, montemos na bengala, ela levar-nos-á para junto dela e não perderemos o enterro». Assim aconteceu, os três amigos aportaram à povoação no momento em que iam começar as cerimónias do enterramento da rapariga.

Então ordenou o rapaz que tinha a boceta: «Quero ver a rapariga». Os velhos que comandavam a cerimónia verberaram aquela profanação do morto e começaram a dizer que os rapazes quando voltavam da Rodésia não respeitavam já os bons costumes nem temiam os espíritos <sup>9</sup>. Porém perante a insistência do rapaz, os familiares da rapariga morta permitiram que ele pudesse vê-la. Pediu então o rapaz à boceta: «Boceta, boceta, faz o que tens a fazer <sup>10</sup>». Nesse mesmo instante a rapariga voltou a si perante o espanto e alegria de todos.

---

<sup>8</sup> Normalmente esses empregos eram de mineiros, ou empregados agrícolas nas «farmas» ou então empregados domésticos. No entanto raramente nas narrativas se faz referência concreta do serviço feito para os que ficavam, bastava-lhes saber que o seu ente estava na Beira ou na Rodésia a trabalhar para ganhar dinheiro.

<sup>9</sup> Indício de choque de mentalidades ou de gerações ou necessidade que o contador teve para melhor apimentar a intriga?

<sup>10</sup> No texto «Boceta, Boceta, faz as tuas coisas para vermos».

Fez-se uma grande festa onde esteve presente toda a povoação. Então aí, os três rapazes revelaram as suas pretensões em relação à rapariga. Dizia o primeiro: «Sem mim, nenhum de nós saberia, tão longe estávamos, que a rapariga tinha morrido, por isso ela pertence-me». O segundo dizia: «Sem mim, mesmo que ficassemos a saber, como viríamos tão rapidamente aqui parar? Portanto pelo poder que tive de vos transportar num instante adquirir o direito de casar com a rapariga».

O terceiro retorquia: «Qual espelho, qual bengala, a verdade é que a rapariga estava bem morta se não fosse eu, de que serviriam as vossas maravilhas. Ela vive hoje porque fui eu quem a trouxe de novo à vida».

Gerou-se então uma grande confusão na povoação. As pessoas dividiram-se pelos três moços cada um queria apresentar o seu ponto de vista defendendo o rapaz pelo qual tinha optado. Ninguém se entendia. Os pais da rapariga estavam completamente confusos.

Um velho que estava num canto conseguiu impor a sua voz e disse para as pessoas: «Porquê tanta barulheira, todos querem dar a sua opinião, mas ninguém se lembrou de uma coisa essencial. Sabem qual é? É que ninguém perguntou o que pensa a própria rapariga <sup>11</sup>».

Então toda a gente, virou-se para a rapariga. Esta hesitou um pouco pois se pudesse, ficaria com os três, mas as leis da terra não permitiam uma mulher ter vários maridos. De repente o seu rosto iluminou-se, virou-se para os três moços e disse: «Vou submeter-vos apenas a uma prova, aquele que conseguir mamar o peito da minha mãe será o meu marido». Nisso, dois dos rapazes precipitaram-se para o peito da mãe da rapariga e começaram a mamar sofregamente. Ninguém entendia nada, nem onde a rapariga queria

---

<sup>11</sup> Não há dúvidas que este lindo conto apresenta elementos que o aparentam com o conto das «Mil e uma Noites» intitulado «Os Três Irmãos» de que Junod encontrou uma versão no sul de Moçambique com o título «Os Três Navios». Há porém elementos muito próprios dos senas impregnados nele. Terão sido os Árabes os divulgadores deste conto ou ele vem de uma origem primitiva comum face ao sempre agudo problema do casamento? Uma coisa é certa, na versão Sena, a rapariga tem uma palavra a dizer o que não acontece em outras versões.

chegar. Ela muito calmamente virou-se para o rapaz que não quis ir mamar ao peito da mãe e disse: «Tu é que serás o meu marido, porque foste o único incapaz de mamar o mesmo peito que me amamentou, o que significa que aqueles dois são meus irmãos»<sup>12</sup>.

*Narradora feminina, 68 anos, doméstica, recolhido no Luabo, Zambézia.*

---

<sup>12</sup> Nem a autora das Mil e uma Noites, nem o contador da versão recolhida por Junod conseguiram encontrar um final tão lógico como este. Na realidade qualquer que seja a origem deste conto, ele foi de tal maneira assimilado pelos valores Sena que veicula elementos etnológicos ligados a tabus do casamento intimamente referidos aos próprios Senas. A outra diferença é que nas duas versões referidas, tratava-se de três irmãos que amavam a mesma rapariga. Na versão Sena eram três amigos, o que constitui um trunfo precioso para ter o final que teve.

É interessante verificar que o contador evita dizer qual dos três casou com a rapariga, dizendo apenas um deles.

## 1.2 — «NKÁZI WA RÉ» (A mulher do rei) <sup>13</sup>

Numa povoação, havia uma lei que obrigava os pais a matar todas as meninas que nasciam.

Um dia, um casal teve uma filha e como não queriam cumprir com a lei existente que mandava matar as raparigas, foram à loja, compraram calções de rapaz, deram à rapariga e puseram-lhe o nome de Manico.

Manico cresceu. Quando cresceu foi procurar emprego. Procurou, procurou. Depois, foi à casa do senhor Administrador. Aí, deram-lhe o serviço de criado.

Passado algum tempo, o senhor Administrador casou. Quando o senhor Administrador casou, os grandes da terra ficaram muito contentes e nomearam-no rei. E assim como rei, já não podia viver naquela terra. E foi viver numa terra distante que se chama Lisboa.

O Administrador que agora já era Rei, gostava muito de Manico. Por isso ele resolveu levar Manico para Lisboa.

Mas lá para onde o Rei foi viver, o serviço era muito, o Rei trabalhava tanto que até nem tinha tempo de ir ver a sua mulher e brincar com ela, como fazem todos os maridos. Também havia muitas guerras e ele que era o rei, tinha que acompanhar os seus homens.

A mulher do Rei ficava sempre em casa, como todas as mulheres do mundo. As mulheres devem ficar em casa à espera que os maridos regressem da guerra. E a mulher do Rei ficava em casa. E Manico ficava com ela. Manico era muito jovem ainda, e não podia acompanhar os adultos que iam para a guerra com o Rei.

E a mulher do Rei começou então a olhar para Manico com outros olhos. Ela queria fazer coisas com Manico. E como queria fazer coisas, Manico percebeu logo, tudo o que estava na cabeça da mulher do Rei. Como percebeu tudo, Manico começou a ficar

---

<sup>13</sup> Narrativa recolhida na povoação de Marromeu, Sofala, Outubro de 1980. Narrou-nos uma camponesa assalariada, de idade indeterminada. Segundo informou, conta-se esta narrativa às adolescentes. Não há hora específica para ser contada. Serve de exemplo e proveito.

preocupado com tudo aquilo. Manico pensava assim: «O que vou fazer? Como vou actuar para não descobrirem que afinal não sou rapaz, mas sim rapariga?» E tinha medo. Manico receava que os seus pais fossem castigados se se viesse a descobrir a verdade. Manico andava assim preocupado, quando lhe apareceu uma velha. Aquela velha vinha para ajudar Manico, e disse: «Nada receies, tudo há-de acabar bem, mas tens que passar por alguns sofrimentos. Toma e traz contigo sempre esta boceta. A tua sorte mudará só quando o rei regressar da guerra. Até lá, procura sofrer sem reclamar».

Nessa noite, a mulher do rei chamou Manico e disse: «Manico, vem esfregar-me as costas». Manico foi e começou a esfregar as costas da mulher do rei. A mulher do rei disse: «Manico chega-te mais perto de mim». Manico fez o que ela mandou. A mulher do rei disse: «Manico, vem também tomar banho comigo, tira a tua roupa». E então Manico cheio de medo, fugiu. A mulher do rei começou a gritar pelos guardas e a chorar dizendo: «Venham, venham, depressa, vejam só o que o Manico me quis fazer», e mostrava as suas vestes rasgadas, «Ele quis brincar comigo à força». Todos ficaram muito indignados com o Manico. Apanharam-no e foi encerrado na prisão. Manico chorou muito; mas ninguém teve pena dele.

Passado muito tempo, o rei regressou. A guerra tinha abrandado e o rei pôde ir visitar a sua mulher e descansar um pouco. O rei chegou e perguntou: «Novidades» e a mulher a chorar contou tudo como ela tinha contado aos outros. E chamou os grandes da terra que confirmaram tudo perante o rei. O rei ficou triste. Ele ficou triste porque gostava muito de Manico. O rei resolveu ir à prisão ver o rapaz e perguntar porque razão tinha feito aquilo. Mas antes de o rei chegar, a velha foi ter com Manico e disse: «Hoje vai acabar a tua desgraça quando o rei chegar procura meter no bolso dele a boceta, depois espera pelos acontecimentos». O rei chegou e Manico fez o que a velha tinha mandado.

O rei foi ter com a mulher e começou a querer brincar com ela. O rei tinha ficado muito tempo fora, na guerra, e estava com vontade de brincar. A mulher do rei ficou muito contente. Ela gostava muito

de brincar com os homens. E quando começaram a brincar a brincar, ela tocou na boceta. Aí, quando tocou na boceta, começou a transformar-se. Os seios desapareceram e começou a sentir que lhe apareciam coisas que só os homens podem ter. E o rei estava a querer continuar a brincar quando descobriu que a sua mulher se tinha transformado em homem. O rei sabia que essas coisas só acontecem quando alguém faz uma grande maldade. E mandou chamar todos os feiticeiros do mundo. Eles vieram, alguns de muito longe. E um que era o mais famoso e conhecedor dessas coisas, disse: «Esta mulher tem um coração de cobra, por isso ela é venenosa, tudo o que ela contou sobre Manico, não passa do resultado desse veneno». O rei mandou libertar Manico. Manico confessou que não era rapaz. O rei ficou muito contente e resolveu casar com ela. E o rei perguntou-lhe: «Manico, agora que vais ser a mulher do rei de Lisboa, que nome vais tomar?» E Manico respondeu: «Eu vou escolher o nome de Maria para mim». Todos aprovaram aquela escolha e vieram os pais dela que se sentaram à mesa do rei e comeram de tudo. Depois da festa, o rei mandou matar a sua anterior mulher.

Depois de tudo isso, o rei ainda ganhou muitas guerras, e então como ele ganhava todas as guerras em que ele entrava, os grandes estavam muito contentes com ele. Assim o rei foi nomeado Comandante. E como foi nomeado Comandante, já não podia viver naquela terra. Foi assim que o Comandante saiu de Lisboa com Maria sua mulher e vieram viver para os lados de Sena. Desde então, só os Comandantes é que mandam em Sena <sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Original em língua sena. Tradução feita pelo autor destas linhas.

É nosso propósito assinalar de uma forma breve, quais seriam quanto a nós, os principais traços que denotam a presença de valores que não pertencem aos povos da região.

Podemos referenciar os elementos exógenos a dois níveis: ao nível da narração e expressão, por um lado; e ao nível da significação e da simbologia dos elementos presentes, por outro.

Quanto ao primeiro caso verificamos que o narrador conta uma história em que as personagens se movimentam num contexto nitidamente identificável, em termos históricos. O rei, o administrador, o comandante, os guardas, a prisão são elementos que não pertencem à sociedade africana, na forma como eles são referidos na história. E não é difícil compreender que eles entraram na narrativa africana pela força da presença do poder colonial, na região. É interessante verificar de que forma é que o narrador faz o enquadramento orgânico destes elementos. O narrador estabelece, entre os três representantes do poder, uma hierarquização que nada tem a ver com a realidade que então se vivia. Eles são movimentados como peões de um tabuleiro cultural diferente daquele em que eles funcionavam, na realidade. A Monarquia, a Administração local e o poder Militar são elementos que se articulavam fora do universo cultural das populações, enquanto elementos com significação orgânica compreensível. É por isso que o narrador retém os indícios exteriores do poder, organizando-os conforme o seu ponto de vista. E é por isso também que a última instância hierárquica é dada ao Comandante <sup>15</sup>. Ainda no mesmo plano, verificamos que a história faz referência a guerras, leis, guardas, prisão e castigos que não fazem parte dos motivos temáticos de narrativas que reputamos de raiz eminentemente africana, mormente na região do Vale do Zambeze, que nos remetem a um contacto entre as populações autóctones e os grupos que se fixaram na região. No caso concreto

---

<sup>15</sup> Comandante da Praça de S. Marçal de Sena, que dependia do Vice-Rei da Índia e posteriormente do Governador de Moçambique residente na Ilha de Moçambique.

da narrativa que estamos a analisar, é fácil verificar que os valores nela presentes, dizem respeito aos portugueses <sup>16</sup>.

No plano da significação, torna-se mais difícil determinar sem margem de erro, a origem de um valor.

A narrativa começa com uma referência à matança de inocentes, se bem que de uma forma sugerida, através da lei existente. Na velha sociedade tradicional africana, encontramos relatos sobre uma prática remota, defendida pela força consuetudinária, que consistia na morte de recém-nascidos, desde que estes fossem deficientes. Mas não é o caso da narrativa. Enquanto que nos relatos sobre a prática que mencionamos, se defendia uma filosofia de poupar a colectividade da presença de inválidos parasitas, na narrativa, a lei aparece e existe e não carece de justificação ética sequer. Pensamos que foi dessa forma que o narrador compreendeu o sentido de tal lei: desumana e injustificada. E a ironia que encontramos como pano de fundo ganha força quando colocamos lado a lado as situações inicial e final, quando o rei vem a casar com a rapariga que escapou de ser morta por violação da lei que o próprio rei representava. Estamos convencidos que o motivo temático da narrativa foi retirado do episódio bíblico da matança de inocentes de Belém, por ordem do rei Heródes. E, no fundo, a trajetória da criança que escapa, acaba por ser paralela, no sentido simbólico da ascensão até ao poder. Não é difícil compreender que terão sido os missionários, ou até os próprios colonos que trouxeram para Moçambique o relato de episódios bíblicos para a região.

A transmutação sexual, ou a bissexualidade, vistas enquanto fenómenos míticos, significaram sempre uma forma de atingir um estágio supremo de perfeição, quer essa transmutação se faça pelo simples acto de disfarce através da troca de vestimentas, quer se processe através de uma intervenção mágica. Mas na narrativa, a transmutação não vai nesse sentido, ela serve por um lado para

---

<sup>16</sup> Ouvimos pessoalmente das gentes mais idosas, relatos que não fazem parte do que poderíamos chamar de ciclos temáticos de narrativas, mas que evocam a tomada de consciência da entrada de valores diferentes, através de simples episódios, algumas vezes aparentemente ingénuos.

defraudar uma lei injusta e por outro lado, para punir a perversidade «o rei sabia que estas coisas só acontecem quando alguém faz uma grande maldade», dando-se-lhe uma leitura judaico-cristã, pelo menos no que diz respeito ao segundo caso, em que a simples transformação é tida como indício de malvadez. Só a civilização judaico-cristã é que, ao que sabemos, condena o travestismo, como sendo um acto impuro. Há ainda um último aspecto que reitera a presença da visão judaico-cristã, na narrativa: queremos referir a forma como é punida a mulher adúltera através da morte. Na sociedade africana, a mulher adúltera é repudiada e os seus familiares obrigados a devolver ao homem ofendido, todos os bens materiais por si gastos no processo do casamento. Por outro lado são nítidas as linhas paralelas entre a situação da personagem Manico perante a mulher do rei com o episódio também bíblico de José no Egipto perante a mulher do Faraó.

## BIBLIOGRAFIA

### 1 — O VALE DO ZAMBEZE (a comunidade sena)

- Álvares, Pedro António — *O Regime dos prazos da Zambézia*. Separata do Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa. 1916. Série 34, n.º 4-6.
- Alves, Albano — *Noções gramaticais da língua Chissena*. 1939. Braga. Tipografia das Missões Franciscanas.
- Alves, Albano — *Dicionário Português-Chissena*. 1939. Lisboa, Casa Portuguesa.
- Andrade, Paiva de — *Companhia da Zambézia*. Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa 1888/89. Série 8, n.º 8, pp. 412-39.
- Adrea, Eugénio de Oliveira Soares — *Navegação nos rios Zambeze, Chire e seus afluentes*. Anais do Clube Militar Naval. Lisboa, 1894, Tomo 24, n.º 3/4, pp. 127-32.
- Balsan, François — *Ancient Gold routes on the Monomotapa Kingdom*. Researches. The Geographical Journal, London. 1970, Vol. 130, Part 2, pp. 240-46.
- Castelo-Branco, Francisco Xavier — *Relatório e Informação*. Anexo ao Boletim Oficial. 1909. L. M.
- Courtois, Victor José — *Elementos de Gramática Tetense*. Moçambique. 1888. Imprensa Nacional.
- Dupeyson, Pierre — *Breve estudo da Língua ajawa comparada com os dialectos de Sena, Tete e Quelimane*. S.d., Lisboa, p. 168.
- Isacman, Allen F. — *A Tradição de Resistência em Moçambique*. O Vale do Zambeze, de 1850/1921. New York, 1974.
- Lobato, Alexandre — *Colonização Senhorial da Zambézia, Estudos Moçambicanos*, 1962, Lisboa, Junta de Investigação do Ultramar.
- Martins, A. Rego — *Usos e Costumes dos Senas*, in Boletim da Sociedade de Estudos de Moçambique, L. M. ano 29, n.º 123, 1960.
- Melo e Castro, Francisco — *Os Rios de Sena*, in Anais do Conselho do Ultramar, Série 11, 1867.

- Menezes, José Magalhães — *Recordação da Zambézia*, O velho feiticeiro de Derri, in *O Mundo Português*, 1940, Lisboa, Vol. VII, n.º 74.
- Montez, Caetano Carvalho — *Praça de S. Marçal*. 1969. Monumenta. Lourenço Marques, n.º 5, pp. 41-45.
- Oliveira, Carlos Ramos — *Notas sobre parentescos e casamento entre as populações do Vale do Zambeze*, in Junta de Investigação do Ultramar.
- Parreira, António — *Vocabulário do Chi-sena*, in *Boletim da Agência Geral das Colónias*.
- Sabudu, Filipe — *Monografia sobre usos e costumes assena*. Arquivo Histórico de Moçambique. U.E.M.

## 2 — A CULTURA ORAL AFRICANA

- Awoma, Joseph Marie — *Le mythe de l'âge, symbole de la sagesse dans la société et littérature africaine*. Afrique et Asie. Paris, 1971, n.º 93/4.
- Bauman, Herman — *The Division of Work according to sex in Africa hoe culture*, London. 1 (3), 1928.
- Cruz, Frederico — *O Problema Político Africano*, in *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*, 73, n.º 10/12.
- Dias, Gastão de Sousa — *A Arte Banta*, in *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*, Série 23, n.º 10/12, 1955.
- Frobenius, Leo — *Histoire de la Civilization Africaine*, Paris, 1936 — Gallimard.
- Frobenius, Leo — *El Decameron Negro*, 2.ª ed., Madrid, 1951 — Revista Occidente.
- Gluckuman, Max — *Mortuary Customs and the belief in Survival after death among Southern bantu*, in *Bantu Stud*, 11 (2), 1937.
- Guerreiro, Manuel Viegas — *Contos e Costumes Macondes*, Lisboa, Junta de Investigação do Ultramar, 1965, Separata das Actas do Congresso Internacional de Etnografia, Vol. IV.
- Hiernaux, Jean — *Bantu Expansion*. The evidence from physical anthropology confronted with linguistic and archeological evidence. *The Journal of African History*. 1968. London, Vol. 9, n.º 4, pp. 505-515.
- Junod, Alexandre H. — *Contos e Cantos de uma Tribo do Sul de África*, Tradução e notas de Leonor Correia Matos, Instituto de Investigação Científica de Moçambique, 1975.
- Mauzi, Ezequiel Pedro Gwambe — *A mulher na sofia Bantu*, in *Portugal em África*, 1968. Lisboa, n.º 146, pp. 88-98.
- Paulme, Denise — *La mère devorante*. Gallimard. 1976.
- Paulme, Denise — *Les Religions Africaines au Brésil PVF*. 1960, Paris.

- Peixe, Júlio dos Santos — *Línguas de Moçambique*, Estudo Comparado, in Boletim do Museu de Nampula, 1961. Vol. 2.
- Quintão, José Luís — *Origem dos Bantus*, in Portugal Colonial, 1932, Lisboa Ano 8, n.º 85/86.
- Rita-Ferreira, António — *Povos de Moçambique*, História e Cultura. Afrontamento, Porto.
- Santos, Eduardo — *Religiões Arcaicas Africanas*. 1966.
- Sicard, Harold de — *La naissance miraculeuse dans les contes bantu*. Separata das Actas do Congresso Internacional de Etnografia. Lisboa, 1965.
- Smith, Edwin W. — *The idea of god among South African Tribes*. London. Endinburgh House Press, 1950.
- Torday, E. — *The principles of bantu marriage*. Africa. London, 2, 1929.
- Torrend, Júlio — *O estudo das línguas indígenas*. O Missionário Católico, 1927 Ano 3, n.º 36 e ss.
- Wiese, Carlos — *A labour question*. Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa. 1907. Lisboa, Série 25, n.º 7.

### 3 — A NARRATIVA DE TRADIÇÃO ORAL (Estudo e Análise)

- Aarne, Thompson — *Motif-Index of Folk-Literature*. Bloomington. Indiana. USA 1932/36.
- Aguiar e Silva, Victor — *Teoria da Literatura*. Almedina. Coimbra. 1982.
- Barthes, Roland — Introduction à l'analyse structural du récit. Communication 8. 1966.
- Bastide, Roger — *Art et Société*. Payot. Paris. 1977.
- Bastide, Roger — *Anthropologie appliquée*. Ibidem.
- Bastide, Roger — *Le prochain et le lointain*. Cujas. 19. Paris.
- Bettelheim, Bruno — *Psychanalyse des contes de Feés*. Ed. Robert Laffont. Paris.
- Branco, Cecília Schimidt — *Contos Africanos*. Revista Lusitana 1887/9. Porto Vol. I.
- Brémond, Claude — *Le Meccano du Conte*. Magazine Littéraire. N.º 150, Juillet- Août. 1979.
- Cabral, Oswaldo R. — *Cultura e Folclore*. Florianópolis. 1953.
- Calame-Griaule, Geneviève — *Le Thème de l'arbre dans les contes africains*. SELAF. 1969/70.
- Cardoso, Carlos Lopes — *Contribuição para o estudo crítico da bibliografia do conto popular das etnias angolanas*. Sociedade de Geografia de Lisboa. 1960.

- Cascudo, Luís da Câmara — *Literatura oral*. Rio de Janeiro. 1952.
- Cascudo, Luís da Câmara — *Made in Africa*. Rio de Janeiro. 1963.
- Chatelain, Heli — *Contos Populares de Angola*. 1964. Lisboa. A.G.V
- Eco, Umberto — *I Beati Paoli e l'ideologia del romanzo Popolare*. Litteratura e Semiologia.
- Eliade, Mircea — *Aspect du mythe*. Paris. Gallimard. 1963.
- Eliade, Mircea — *U Sagrado e o Profano*. Livros do Brasil. Lisboa.
- Ferraud, Marie — *Contos Africanos*. Lisboa. Verbo.
- Frantz, Marie Louise Von — *L'interpretation des contes de feés*. La Fontaine. 1978.
- Gòrog, Veronika — *Litterature orale africaine*. Cahiers d'études africaines. Paris. 1969. Vol IX. N.º 36.
- Gòrog, Veronika — *Pour une méthode d'analyse de la litterature orale africaine*. Ibidem.
- Gòrog, Veronika — *L'origine de l'inegalité des races*. Ibidem. Vol. VIII. 1968. N.º 30.
- Jakobson, Roman — *Le Folklore, forme spécifique de création*. Questions de Poétique. Seuil. 1973.
- Jean, Georges — *Le pouvoir des contes*. Casterman. Collection Ez. 1981.
- Joles, André — *Formes simples*. Seuil. Paris. 1972.
- Levi-Strauss — *Anthropologie Structurale*. I. Plon. 1958
- Levi-Strauss — *La Pensée Sauvage*. Ibidem. 1962.
- Paulme, Denise — *Morphologie du conte merveilleux*. Gallimard. 1983
- Pereira, Alberto Feleciano Marques — *Prosa e Poesia*. Lisboa. 1965.
- Propp, Wladimir — *Morphologie du conte*. Seuil. Paris. 1965.
- Propp, Wladimir — *Les racines historiques du conte merveilleux*. Gallimard. 1983.
- Ribas, Óscar — *Missosso. Literatura Tradicional Angolana*. 1964. Luanda.

## ÍNDICE

|                 |   |
|-----------------|---|
| PREFÁCIO.....   | 5 |
| INTRODUÇÃO..... | 8 |

### I Parte

|  |    |
|--|----|
| Capítulo I — ALGUNS DADOS HISTÓRICOS, GEOGRÁFICOS E ETNO-<br>GRÁFICOS SOBRE O VALE DO ZAMBEZE..... | 19 |
| 1 — O VALE DO ZAMBEZE.....   | 20 |
| 1.1 — SINOPSE GEOGRÁFICA E HISTÓRICA.....  | 20 |
| 1.2 — COMUNIDADES ÉTNICAS E LÍNGUAS.....   | 23 |
| Capítulo II — REFLEXÕES SOBRE AS NARRATIVAS DE TRADIÇÃO<br>ORAL.....                               | 39 |
| 2 — NARRATIVAS DE TRADIÇÃO ORAL.....   | 40 |
| 2.1 — A ORALIDADE E A ESCRITA.....   | 43 |
| 2.2 — AS NARRATIVAS DE EXPRESSÃO ORAL COMO FORMAS LITE-<br>RÁRIAS DA ORALIDADE.....                | 45 |
| 2.3 — O PROBLEMA CONCEPTUAL SOBRE A DESIGNAÇÃO DA PRO-<br>DUÇÃO LITERÁRIA NA ORALIDADE.....        | 46 |
| 2.4 — NATUREZA E CARACTERÍSTICAS DAS NARRATIVAS DE TRA-<br>DIÇÃO ORAL.....                         | 49 |
| 2.5 — A ORIGEM DAS NARRATIVAS DE TRADIÇÃO ORAL.....  | 55 |
| 2.6 — A ESTRUTURA DA NARRATIVA DE EXPRESSÃO ORAL.....  | 62 |
| 2.6.1 — Os elementos Constantes e os Variáveis — As Transformações: O<br>Método Formalista.....    | 62 |
| 2.6.2 — As Limitações do Método Formalista. O Estruturalismo.....                                  | 70 |
| 2.6.3 — As Funções e os Motivos Temáticos, Natureza e Articulação.....                             | 76 |
| 2.6.4 — A Classificação.....   | 82 |

## II Parte

|   |     |
|---|-----|
| Capítulo I — HISTÓRIAS DO COELHO .....                        | 111 |
| I NARRATIVAS DO TIPO ASC - 1.....                             | 112 |
| 1.1 — O COELHO E A HIENA .....                                | 115 |
| 1.2 — O COELHO E O CÁGADO .....                               | 118 |
| 1.3 — O COELHO E O LEÃO .....                                 | 121 |
| 1.4 — O COELHO E O LEÃO .....                                 | 123 |
| 1.5 — O COELHO E O SAPO .....                                 | 126 |
| 1.6 — O COELHO E O MACACO.....                                | 128 |
| ANÁLISE COMPARATIVA .....                                     | 130 |
| II NARRATIVAS DO TIPO DESC-1.....                             | 137 |
| 1.1 — O COELHO E A HIENA .....                                | 138 |
| 1.2 — O COELHO E A HIENA .....                                | 141 |
| 1.3 — O COELHO E O GATO BRAVO .....                           | 143 |
| 1.4 — O COELHO E O CANGURU .....                              | 146 |
| ANÁLISE COMPARATIVA .....                                     | 150 |
| III NARRATIVAS DO TIPO CICL-1.....                            | 154 |
| 1.1 — ANO DO SOL .....  | 155 |
| 1.2 — DIA DE FESTA .....                                      | 162 |
| 1.3 — O COELHO E OS MACACOS.....                              | 165 |
| 1.4 — O COELHO E OS CÃES SELVAGENS .....                      | 169 |
| 1.5 — O COELHO E AS CINZAS .....                              | 172 |
| 1.6 — O COELHO E O CÁGADO.....                                | 177 |
| ANÁLISE COMPARATIVA.....                                      | 181 |
| Capítulo II — HERÓIS DESPREZADOS — RAPARIGAS CASADOIRAS ..... | 187 |
| I HISTÓRIAS DE RAPARIGAS CASADOIRAS.....                      | 192 |
| 1.1 — AS DONZELAS DO «MARRANCHE».....                         | 193 |
| 1.2 — A MENINA BONITA .....                                   | 198 |
| 1.3 — OS DOIS ÓRFÃOS.....                                     | 201 |
| ANÁLISE COMPARATIVA.....                                      | 204 |
| II HISTÓRIAS DE HERÓIS DESPREZADOS.....                       | 210 |
| 2.1 — O RAPAZ DO CONHO .....                                  | 212 |
| 2.2 — OS DOIS ÓRFÃOS.....                                     | 218 |

|  |     |
|--|-----|
| ANÁLISE COMPARATIVA.....                             | 224 |
| Capítulo III — OS MONSTROS COMEDORES DE HOMENS ..... | 230 |
| INTRODUÇÃO.....                                      | 231 |
| 1 — OS FILHOS DA COBRA BONA .....                    | 235 |
| 2 — OS TRÊS IRMÃOS.....                              | 244 |
| ANÁLISE COMPARATIVA .....                            | 250 |

### III Parte

|                             |     |
|-----------------------------|-----|
| NARRATIVA DE COSTUMES ..... | 260 |
| INTRODUÇÃO.....             | 261 |

#### Capítulo I

|   |     |
|---|-----|
| 1 — O CASAMENTO.....                        | 264 |
| 1.1 — O RAPAZ QUE RAPTOU UMA RAPARIGA ..... | 264 |
| ANÁLISE.....                                | 267 |
| 1.2 — O RAPAZ DA FOTOGRAFIA .....           | 271 |
| ANÁLISE.....                                | 275 |
| 1.3 — A RAPARIGA QUE ERA CURIOSA .....      | 278 |
| ANÁLISE.....                                | 280 |
| 1.4 — A RAPARIGA DE «MWALA WA SENA» .....   | 281 |
| ANÁLISE.....                                | 285 |
| 2 — A POLIGAMIA .....                       | 289 |
| 2.1 — O CASTIGO.....                        | 289 |
| ANÁLISE.....                                | 291 |
| 2.2 — AS DUAS MULHERES.....                 | 294 |
| ANÁLISE.....                                | 295 |
| 3 — O COMPORTAMENTO DOS CÔNJUGES .....      | 297 |
| 3.1 — OS DESEJOS DA MULHER GRÁVIDA.....     | 297 |
| ANÁLISE.....                                | 300 |
| 3.2 — NO TEMPO DA FOME.....                 | 303 |
| ANÁLISE.....                                | 306 |

#### IV PARTE

|  |     |
|--|-----|
| ASPECTOS DISCURSIVOS .....                     | 308 |
| INTRODUÇÃO.....                                | 309 |
| 1 — A TRADUÇÃO .....                           | 311 |
| 2 — AS MARCAS DA ENUNCIÇÃO .....               | 316 |
| 3 — O TEMPO E O ESPAÇO .....                   | 318 |
| 4 — RECURSOS RETÓRICOS.....                    | 320 |
| CONCLUSÃO .....                                | 324 |
| APÊNDICE.....                                  | 325 |
| 1.1 — OS DOIS AMANTES .....                    | 326 |
| 1.2 — A MULHER ESPERTA .....                   | 328 |
| 1.2.1 — Cascudo, Luís da Câmara — Brasil.....  | 329 |
| 1.2.2 — Cascudo, Luís da Câmara — Brasil ..... | 331 |
| 2.1 — O RAPAZ E A CAVEIRA .....                | 334 |
| 2.2 — HÉLI CHATELAIN .....                     | 335 |
| 3.1 — O ESCRAVO TRAIADOR .....                 | 336 |
| 3.2 — CASCUDO, LUÍS DA CÂMARA — Brasil.....    | 339 |
| 1.1 — OS TRÊS AMIGOS .....                     | 341 |
| 1.2 — «NKÁZI WA RÉ» (A MULHER DO REI) .....    | 345 |
| BIBLIOGRAFIA.....                              | 351 |