

**"HISTÓRIAS TRADICIONAIS PORTUGUESAS CONTADAS DE NOVO", DE ANTÓNIO
TORRADO - ALGUMAS INTERTEXTUALIDADES COM O PATRIMÓNIO DOS CONTOS
TRADICIONAIS**

Maria da Natividade Pires

(Professora Coordenadora da Escola Superior de Educação de Castelo Branco – Portugal)

Considerando que o texto só ganha vida ao circular, no momento de recepção pelo leitor, momento em que se estabelece o diálogo, que só é diálogo autêntico quando se desencadeia o jogo da sedução, levando à descoberta de novas facetas, desenvolveremos neste artigo uma análise intertextual, tentando "estudar de forma sistemática diferentes mecanismos de absorção, contaminação e transformação de textos" (Lopes, 1987: 240).

A análise que nos propomos fazer, ao incidir nos níveis da história e do discurso, socorre-se, necessariamente, de vectores críticos provindos da narratologia, no propósito de conseguir detectar articulações globais e possíveis alterações da ordem canónica dos núcleos funcionais da história, que nos poderão conduzir a macro-estruturas semânticas e suas implicações ideológicas.

Este é um campo privilegiado para a análise da problemática da intertextualidade. Segundo a taxonomia de Gérard Genette ¹, podemos até considerá-lo exemplo de um processo de transtextualidade onde todas as modalidades específicas de diálogo transtextual se manifestam, à excepção, talvez, da

¹ Apresentamos aqui uma explicação sobre o uso desta terminologia: usamos, por vezes, o termo "intertextualidade" na acepção global que lhe confere Julia Kristeva, encarando o texto como "absorção e transformação de outro texto" (1969:146), e considerando que esse processo integra três conjuntos de elementos: o *corpus* literário, o *corpus* paraliterário e o *corpus* não-literário.

Quanto a Gérard Genette, este refere a intertextualidade como uma das manifestações de um processo mais vasto e englobante, que seria a **transtextualidade**, a qual se manifesta a vários níveis: 1.intertextualidade 2.paratextualidade 3.metatextualidade 4.hipertextualidade 5.arquitextualidade (1982:7-17).

Optámos, assim, conscientemente, por usar o conceito de Kristeva para as referências mais englobantes (quando fazemos uma análise dos textos que remete para o *corpus* paraliterário), conciliando-o com a taxonomia de Genette nos casos em que nos pareceu pertinente diferenciar, de uma forma mais específica, vários níveis de diálogos entre os textos.

metatextualidade (referimos esta restrição mas lembramos que este é também um campo particularmente motivador para o leitor-crítico explorar esta relação).

A imagem do palimpsesto, associada por Genette à intertextualidade na sua acepção mais geral e referida por Carlos Reis em *O Conhecimento da Literatura* (1995:189), sendo extremamente elucidativa deste processo de absorção e transformação é quase "excessiva" relativamente aos textos que vamos analisar, já que não se "apaga" o texto anterior, nem intencionalmente nem inconscientemente. Mas,

Se toda a escrita é leitura de textos anteriores, toda a leitura é sempre dupla, toda a leitura retoma a ordem cronológica, decifra num texto os traços de textos anteriores. Nesta perspectiva é a leitura do texto mais antigo que é segunda: ele é sempre lido através dos textos posteriores, não se pode dele fazer uma leitura fiel, não se recupera nunca um sentido primeiro, como uma fonte pura (Geneviève Idt, 1984, apud Reis, 1995: 190).

A dimensão da **arquitextualidade** coloca-se aqui de forma um pouco complexa relativamente a alguns dos textos, pela sua integração nos modos do discurso, géneros e subgéneros literários.

Tendo delimitado o âmbito do nosso trabalho em função do modo literário "narrativa" e da categoria do género "conto" colocam-se-nos alguns problemas relativamente a certos textos da colecção de contos seleccionada. Sendo a designação geral "Histórias Tradicionais", esta designação engloba alguns textos que não se enquadram na delimitação teórica de género que nos interessa. Veja-se o caso de *A Nau Catrineta*, de António Torrado, oriundo do romance tradicional.

Este exemplo ilustra a situação de que "a condição modal não anula a possibilidade de interferências ou contaminações, quase sempre insuficientes, contudo, para porem em causa uma determinada tendência marcante, de feição lírica, narrativa ou dramática" (Reis, 1995: 241-242). Não há dúvida de que a "feição narrativa" é marcante, como acontece também em *A História da Carochinha e do Infeliz João Ratão*, apesar de se tratar de uma versão em verso.

Não nos baseamos numa análise dos géneros "fundada na caracterização da forma da expressão" (idem:254) mas um texto como "A Nau Catrineta" coloca-nos alguns problemas pela sua integração num subgénero literário, o romance tradicional, de diferentes características também no plano da forma do conteúdo. O romance tradicional é um subgénero de "concretização oral" (expressão de Bruce A. Rosenberg, apud Reis, 1995:259), onde a utilização do verso não põe em causa a condição modal narrativa mas outras especificidades levam-nos a excluir este texto do nosso corpus (o que não invalida que,

pontualmente, seja referido, a propósito de alguns aspectos relevantes e não dependentes da sua classificação como romance tradicional).

Uma diferença significativa está no facto de o conto não estar sujeito ao registo em verso, o que permite mais facilmente variações discursivas e, por outro lado, não se apoia em certos processos quase mnemónicos, como o romance.

Consideramos aqui o romance tradicional como um subgénero. O carácter fragmentário do romance tradicional, justificado por Menéndez Pidal (o qual defende o processo do fragmentarismo apenas como um primeiro passo na evolução dos romances), Menéndez Pelayo, Andrés Bello, Milá y Fontanals (Viana, 1990: 20) pela sua origem ligada aos cantares de gesta - que se teriam fragmentado, ficando na memória do povo apenas os episódios mais marcantes, tendencialmente os de dimensão lírica mais forte, apesar de haver romances tradicionais de dimensão épica e de dimensão épico-lírica - arrasta, frequentemente, o aparecimento de uma narração "in media res", sem informação sobre uma situação inicial e frequentemente sem conclusão, aspectos que afastam estes textos, tanto no plano do conteúdo como no plano da estrutura, dos contos, que são aqui o nosso ponto de referência.

Esta explicação do aparecimento do romance tradicional pela fragmentação de um outro género reflecte o "movimento de desagregação dos géneros, sintoma visível de uma indagação que se interroga sobre a unidade da linguagem, a da obra literária e, mediatamente, sobre a do sujeito que a enuncia" (Reis, 1995: 290).

Não nos debruçamos aqui mais longamente sobre as opiniões contraditórias quanto às origens do romance porque isso transcende o âmbito do nosso trabalho mas queremos referir, no entanto, que a teoria apresentada não tem sido encarada pacificamente e que investigadores como Agustín Durán, Fernando J. Wolf e Julio Cejador defendem, pelo contrário, que terão sido os romances a preceder os cantares de gesta (Carolina Michaëlis, inicialmente, também assumira esta posição mas depois mudou de opinião). Pere Ferré faz uma síntese desta polémica e remete para as palavras de Giuseppe Di Stefano:

En estas diatribas es la hipótesis épica la que por ahora sale más favorecida; pero téngase en cuenta que la cuestión está lejas de quedar resuelta y que algunas dudas y consideraciones formuladas por los partidarios del origen lírico del romancero son de mucho peso (apud Ferré, 1993:19).

Lembremos que este problema das origens continua também nebuloso para os contos e que Bráulio do Nascimento defende que os estudos do romanceiro tradicional devem estar estreitamente ligados aos dos contos populares, o que poderá esclarecer problemas interdisciplinares (1989:339).

Voltando ao nosso *corpus*, não deixa de ser curioso registar como que um "retorno" a uma certa indiferenciação de géneros nestas recriações de textos tradicionais ao tentar-se recuperar uma tradição oral onde essas questões teóricas e epistemológicas não eram relevantes.

Quando usamos aqui o termo "retorno" não esquecemos que, na literatura erudita, sobretudo durante o Séc. XVIII, a diferenciação entre os géneros se pretendeu rígida e clara, até ao alvorecer do Romantismo.

Isto remete-nos para uma perspetiva histórica. Como considera Carlos Reis (1995: 264): "Tal como os géneros, também os subgéneros são entidades historicamente localizadas; (...) sendo também, como os géneros, transitórios e instáveis, são-no de forma por assim dizer mais intensa, uma vez que a sua instituição responde a peculiares e não raro fugazes cenários epocais".

Mas, aquilo que este autor expõe para a criação poética, ao nível da atitude contemporânea da recuperação de referências de género, sem se "incorrer obrigatoriamente nos riscos da convenção ou da obsolescência", parece-me ser aplicável também a esta recuperação de histórias tradicionais e, mais particularmente, do subgénero "conto tradicional": "Dir-se-á até que a assumida consciência dessa recuperação pode ser a garantia de que tal procedimento se encontra protegido contra os riscos da emulação passiva (...) não se hipoteca, por isso, a possibilidade de inovar pelo interior da tradição" (idem: 291-292).

*

Analisemos agora as relações paratextuais, sobretudo ao nível dos "efeitos de moldura" (Reis, 1995: 205), que vamos encarar como "jogos de sedução" – os títulos, os *incipit* e os *explicit*. Começemos pelos títulos:

Gérard Genette refere o título como "objecto de circulação" e considera que ele se dirige a muito mais pessoas do que o texto. A propósito desta análise, Carlos Reis acrescenta: "Como parece evidente, a circulação a que se refere Genette é a da obra literária imersa no meio cultural que a reconhece como tal" (idem:215). Daí que não nos parece despiendo o facto de em alguns contos os autores optarem por títulos

iguais ou semelhantes aos de versões tradicionais e noutros casos escolherem outros títulos. Sobretudo tendo em conta que a sua conservação pode servir como "marca de identificação e de factor de ancoragem cultural" (ibidem).

Nos recontos de A. Torrado, verificamos as seguintes situações relativamente aos dezasseis títulos dos seus textos:

1. O primeiro título de António Torrado com que nos deparamos, *A Nau Catrineta*, é um óptimo exemplo do funcionamento do título como marca, identificação e factor de ancoragem cultural, como referido atrás. É o único caso em que o autor não introduz qualquer modificação relativamente ao título tradicional mais corrente, pelas implicações que ele tem ao nível do imaginário cultural e histórico do povo português. Destinando-se esta colecção preferencialmente a um público infantil, o título contribuirá também para a transmissão de referências fulcrais da cultura tradicional à nova geração, numa perspectiva também de cariz didáctico.

2. António Torrado salienta a presença da personagem masculina e a sua infelicidade ao optar pelo título *A história da Carochinha e do infeliz João Ratão*, em vez de referir apenas a personagem feminina, como é mais frequente nas versões tradicionais, e ainda porque nenhuma outra versão do corpus seleccionado se socorre de um adjectivo para qualificar a personagem masculina.

3. Em *O Macaco do Rabo Cortado*, de novo se inclui no título uma "especificação de estado" que nenhuma versão tradicional refere, mesmo no caso em que o protagonista da história é outro animal (a raposa ou o gato).

4. O título *Dom Pimpão Saramacotão e o seu Criado Pimpim* explora, de forma intencional e evidente processos rítmicos e de aliteração com o objectivo de criar um determinado horizonte de expectativa, apontando para uma diegese que se espera de efeito cómico. É, sem dúvida, um título muito mais aliciante para um público infantil do que "O padre ridículo" ou "Nomes trocados", para além de mais uma vez individualizar as personagens, definidas de imediato pelos nomes.

Segundo informação que nos foi dada pelo próprio autor, ter-se-á inspirado num conto recolhido por Adolfo Coelho que não faz parte do nosso corpus pelo facto de estar incluído na *Obra Etnográfica*, na secção "Jogos e Rimas Infantis" (1993c, II: 93), texto esse que não tem, aliás, qualquer título. No entanto,

como se pode verificar no Anexo 3, também Tomás Pires, Leite de Vasconcellos e Alda da Silva Soromenho e Paulo Caratão Soromenho recolheram versões deste conto.

5. *O Menino Grão de Milho* funciona como uma espécie de oxímoro de cariz absurdo pela oposição e junção de uma referência humana e outra vegetal e pelo contraste criado de imediato ao nível da *dimensão* esperada para cada um dos elementos. Desta vez, a informação adicional, que não consta em nenhum dos títulos das versões tradicionais ("História do Grão de Milho", "O bagueiro de milho", etc.) provoca uma estranheza desencadeadora de curiosidade.

6. Segundo testemunho do autor, a história de *Gil Moniz e a ponta do nariz* foi-lhe contada, há alguns anos, por uma professora açoreana, como pertencendo ao património ficcional açoreano (não tivemos hipótese de fazer uma pesquisa em recolhas específicas desta região, pelo que não sabemos se ela se encontra registada em alguma fonte impressa de origem açoriana). Encontrámos, no entanto, uma versão muito próxima recolhida por Ataíde de Oliveira. Neste caso, o título, pela sinédoque contraposta ao todo e pela rima interna produz também um efeito humorístico.

É evidente a semelhança da estrutura narrativa à de *O Macaco do Rabo Cortado*.

7. *Toca que toca, dança que dança* aproxima-se da estrutura do provérbio, que é frequentemente bipartida, com um ritmo binário que se pode desdobrar em quaternário, como aqui. Para além disso, a repetição provoca uma aliteração que poderia ser o início de uma lengalenga.

Neste caso, a informação do título, comparativamente aos das versões tradicionais, funciona exactamente ao contrário do que acontece nos outros contos - Não sabemos se ele remete para um ser ou um objecto - e, assim, a referência concreta "gaita maravilhosa", de todas as versões, transforma-se numa referência a acções, através de verbos performativos. O ritmo estabelece paralelos com um ritmo musical e dançante mas ganha uma dimensão mais abstractizante.

8. A expectativa, o suspense, a sensação de perigo iminente ou acontecimentos inesperados é algo conseguido com o título *Vem aí o Zé das Moscas*, através do inesperado nome próprio e da utilização de nível de língua familiar ("vem aí"), com o advérbio *aí*.

9. O título *A Machada Machadinha do José e da Joaquina* retoma, de certa forma, as características que registámos nos primeiros casos analisados, com a atribuição de *pertença* do objecto a personagens identificadas (nas versões tradicionais temos apenas a referência ao objecto - "A Machadinha"

- ou a contecimentos - "As sete parvoíces"). Ora, uma das características do conto tradicional é o anonimato das personagens. Assim, este processo, repetido em vários títulos, de identificação das personagens resulta numa "aproximação" do leitor às personagens.

A reiteração da designação do objecto, alternando com o diminutivo e explorando a proximidade fonética dos nomes das personagens, assim como aquilo a que poderíamos chamar "paralelismo" (o diminutivo encontra paralelo a nível fonético no final do lexema **Joaquina**), obtendo-se um efeito de equilíbrio e de carga afectiva.

10. De novo encontramos a explicitação de algo referente à personagem em *Doutor Grilo, Médico de El-Rei*. Nalgumas versões tradicionais este Doutor Grilo chama-se João Grilo ou João Ratão. Não sabemos se o autor conhece as versões em que ele tem este último nome mas parece-nos que, de qualquer dos modos, não o escolheria, para evitar confusão com a personagem João Ratão de *A história da Carochinha*, para além de que a designação "Doutor Grilo", sem o nome próprio "João", deixa na ambiguidade a identidade da personagem - homem ou animal? - o que, como efeito de incógnita funciona perfeitamente. O título de "Doutor" e o aposto "Médico de El-Rei" atribuem-lhe um estatuto social oposto à insignificância do pequeno animal que é o grilo (não é um médico qualquer mas sim "de El-Rei"), estando implícita uma certa ironia; por outro lado, a explicitação da profissão parece coadunar-se mais com um ser humano. Assim, nada no título nos permite resolver a incógnita.

11. Encontrámos apenas uma versão que poderá ser um hipotexto do conto *As Três Fortunas do Lobo Feroz*, com o título "O lobo e as três fortunas". A inversão da ordem dos termos salienta a importância das *Fortunas*, criando uma expectativa face à descodificação do sentido dessas "fortunas", e, por outro lado, a opção pela inclusão do adjectivo "Feroz", reforça a imagem tradicional da ferocidade do lobo, o que irá depois estabelecer uma relação paratextual de contraste com a diegese.

12. Com o título *A Raposa das Botas Altas* obtém-se um efeito idêntico ao de *O Menino Grão de Milho* e *Doutor Grilo, Médico de El-Rei* - é o contraste entre o 1º elemento e o segundo que desperta a atenção pelo inédito da situação: um animal não usa botas. Estranheza acentuada pelo pormenor do tipo de botas, "altas".

Esta alternativa ao título da versão tradicional encontrada - "O lobo e a zorra" - pretende, claramente, remeter para um imaginário onde todos os seres são animizados e humanizados, de acordo com a imaginação infantil.

13. *Sapateiro Remendeiro, Muito Trabalho e Pouco Dinheiro* remete-nos para a estrutura do provérbio, neste caso com um ritmo ternário - a substituição do adjectivo "pobre" por "remendeiro", para além de criar uma aliteração com "dinheiro", situa-nos num campo vocabular mais popular, logo mais adequado ao nível social da personagem e a referência à situação profissional e económica imprime um cunho de crítica social.

14. O conto *A Bela-Micaela e o Monstro da Pata Amarela* reúne a referência a duas personagens principais, quando, habitualmente, o conto tradicional privilegia, no título, apenas uma. Esta opção resulta numa antítese, que, aliás, se desdobra em duas: Bela / Monstro (a qual remete para um dos tópicos mais frequentes e constantes no imaginário popular - existindo, até, nalgumas classificações, o "Ciclo da Bela e do Monstro") e Monstro / Pata Amarela - o aposto retira carga dramática ao possível confronto para o qual aponta o título. Por outro lado, a rima interna (Micaela/ Amarela), também contribui para sugerir um clima lúdico, ao contrário de títulos tradicionais como "A Bela-Menina" ou "A Menina e o Bicho".

15. A única matriz que encontramos para *A máquina prodigiosa de Pedro Ovelheiro* foi "A Máquina Maravilhosa", de Ataíde de Oliveira. Ora, a substituição do adjectivo parece-nos ter que ver com a fuga a um vocabulário demasiado corrente e vulgar ("prodigiosa", pela menor frequência de uso apresenta uma conotação mais afastada dos acontecimentos habituais) e o aposto "Pedro Ovelheiro" frisa o papel da personagem no uso ainda desconhecido da máquina.

16. *Olho Vivo, Pé Ligeiro e Mais Amigos*, surge como uma enumeração baseada em duas expressões populares que designam qualidades ou atributos mas que, com a terceira parte do título se percebe que referem personagens - há, portanto, uma oposição à partida entre a "natureza" dos vários elementos do título que, afinal, se reduz a uma harmonia, pelo efeito de "atração" da terceira referência.

Concluimos, portanto, que todas estas opções têm subjacentes não só o gosto pessoal e a preocupação estética mas também uma forte preocupação em atrair o leitor, preferencialmente o leitor-

criança, de cujo desenvolvimento psicológico, cognitivo e afectivo o autor parece ter um profundo conhecimento.

A escolha dos títulos não é, portanto, arbitrária, regendo-se por preocupações na relação a estabelecer com o público leitor, salientando-se o humor, a ironia, a cumplicidade brincalhona, resultantes, muitas vezes, da exploração de ritmos e sonoridades, como aliás é frequente em toda a obra de António Torrado e não apenas nestas recriações de textos tradicionais nem apenas nos seus outros escritos para um público infantil.

*

Relativamente aos títulos, consideramos ainda interessante fazer um levantamento das referências a personagens femininas e masculinas. Não pretendemos fazer uma leitura sexista desses dados nem explorar aspectos que, nos últimos anos, têm absorvido frequentemente os investigadores dos contos tradicionais, como a presença e as imagens da mulher nos contos (vd. Jack Zipes, 1986, 1989, 1993b, 1995 ; Marie-Louise von Franz, 1993a; Karen E. Rowe, Ruth Bottigheimer, Kay F. Stone, in Bottigheimer, 1986; Shawn Jarvis, in Haase, 1993). Não pretendemos fazer leituras abusivas, por demasiado impressionistas, nem atribuir intenções ao autor empírico que resultem demasiado especulativas, esquecendo "os limites da interpretação" de que fala Umberto Eco (1990), no entanto, sendo o nosso *corpus* de contos infantis composto por uma colecção que funciona como "série fechada" e que implica uma selecção a partir de um conjunto muito mais alargado, salientámos que dos títulos dos contos de A. Torrado constam 16 personagens masculinas e apenas 4 femininas, aparecendo sempre, neste último caso, a personagem feminina acompanhada de uma masculina, excepto em "A Raposa das Botas Altas" (ao longo da diegese de "A Máquina Prodigiosa do Pedro Ovelheiro" não aparece, aliás, nenhuma personagem feminina) – Veja-se o Gráfico nº1.

A ilustração, de certa forma, funciona também como "efeito de moldura", ainda que a um nível semiótico e não apenas textual, pelo horizonte de expectativa que cria quando aparece associada de imediato ao título. Ela interfere na relação do leitor com o texto - quando este vê ou manuseia o livro e não é apenas ouvinte, sem acesso visual ao volume, por isso a ilustração desempenha um papel também de criação de horizonte de expectativa. Esta é uma vertente fundamental na diferença da relação do leitor com a história, a ser explorada noutra tipo de trabalho.

*

Vejamos agora o caso do *incipit*, fazendo um levantamento das situações:

1. "Histórias Tradicionais Portuguesas Contadas de Novo" (A. Torrado):

- . "Era uma vez um macaco mariola..." (*O Macaco do rabo...*)
- . "Era uma vez um casal sem filhos..." (*O menino Grão...*)
- . "Era uma vez três irmãos..." (*Toca que toca...*)
- . "Era uma vez um rapaz e uma rapariga..." (*A machada...*)
- . "Era uma vez um sapateiro..." (*Sapateiro remendeiro..*)
- . "Era uma vez uma zorra trinca-pintos..." (*A Raposa...*)
- . "Era uma vez um tio de dois sobrinhos..." (*Olho vivo...*)

O *incipit* de sete dos quinze contos da colecção corresponde à situação *dita* mais típica no conto tradicional (o penúltimo exemplo inclui um pequeno texto introdutório que poderá funcionar "à laia de" prefácio, não alterando assim o início do discurso enunciativo).

Nos outros casos, as estratégias usadas remetem também de imediato para o mesmo universo ficcional.

*

Comparemos agora esta situação com as que encontramos nas várias versões dos contos tradicionais, identificadas como possíveis matrizes (as quais serão designadas de *hipotextos*, sendo os novos textos designados de *hipertextos*, segundo a terminologia de Genette, como temos feito na análise de outros níveis de transtextualidade).

A pesquisa feita relativamente aos possíveis hipotextos dos contos de António Torrado (num total de 15) conduziu à identificação de 78 versões de contos tradicionais. Fez-se, numa segunda etapa, uma 2ª selecção, excluindo os contos que apresentam coincidências apenas de alguma sequência, personagem ou estrutura e obtivemos um conjunto de 55 versões.

Verificámos que do conjunto de cinquenta e cinco versões apenas dezasseis se iniciam por "Era uma vez..." (29%), ainda que algumas outras se iniciem por fórmulas muito próximas, como "Uma vez..." ou "Era um rapaz...". Nas reescritas de António Torrado cerca de 50% das situações apresentam o *incipit* "dito" mais tradicional (Vd. Gráficos 2 e 3).

Podemos concluir que há uma preferência por esta fórmula inicial por parte deste autor contemporâneo e que esta preferência tem uma intencionalidade: a de contribuir para a vinculação destes textos a um paradigma cultural que se pretende valorizar nas suas formas típicas mais inscritas no imaginário colectivo.

*

Quanto ao *explicit*, se em princípio, "ao acabar formalmente o texto, conclui também o seu desenvolvimento semântico e estabelece a sua fronteira final", ele não é "necessariamente um rígido fecho semântico; de facto, ele não impede a abertura para um mundo exterior e até, noutros casos, o seu prolongamento noutros textos" (Reis, 1995: 210-211).

Segundo Bruno Bettelheim, para que estes contos sejam considerados contos de fadas eles terão de ter um final feliz. Heda Jason (1989:79), apesar de se situar numa perspectiva estruturalista e não psicanalítica como Bettelheim, também define o conto de fadas com base num critério idêntico.

Referindo-se aos finais dos contos tradicionais, Marie-Louise von Franz (1993b: 57-58) considera que apesar de habitualmente haver um desenlace, feliz ou catastrófico:

Parfois, cependant, dans des contes très primitifs, il n'y a de dénouement ni heureux ni malheureux et l'histoire cesse tout simplement. Elle devient tout à coup absurde et s'évanouit, exactement comme si le conteur perdait soudain tout intérêt pour elle et s'endormait.

Il peut arriver aussi qu'il y ait une sorte de fin ambiguë, chose qui ne se rencontre pas dans d'autres genres, tels que les légendes ou le matériel mythique: l'heureux dénouement est suivi d'une remarque négative faite par le conteur.

Verificamos facilmente que o fim ambíguo não é característico das recriações de contos que estamos a analisar.

Nos recontos de António Torrado, encontramos repetidamente, excepto em dois deles (n.ºs 4 e 5), um *explicit* que frisa o *terminus* de um mundo ficcional: "E a história acaba aqui". Há, no entanto, várias situações que criam uma oscilação entre a intencionalidade da demarcação deste mundo ficcional e a intervenção do narrador num sentido aparentemente contrário - o do testemunho que atribui veracidade ao que se contou. Em seis das histórias não surge nenhum final extrínseco à diegese, nem comentário do narrador, nas outras encontramos as seguintes situações: "Ninguém pode refutar(...) o tal gajeiro *era eu*." (N.C); "No domingo a seguir deram uma grande festa (...). *Nós estávamos lá*, a deitar os foguetes."

(M.G.M.); "Quanto à gaitinha...*dizem que* foi guardada num cofre forte..."(T. T., D.D.); "*Parece que*... O nosso homem curou-se" (Z. M.); "Como se entende, chegando a este ponto, já não há mais nada para contar" (M.M.J.J.); "*Conta-se que* certa vez..." (R.B.A.), (neste caso, um novo episódio é acrescentado à história mas só nos interessa salientar a fórmula pela qual se introduz uma certa incerteza na intriga); "...menino... que havia de ser um homem de muita fama. Até *parece que* foi..." (S.R...).

Destacamos o final do conto *Dom Pimpão Saramacotão e o seu criado Pimpim* pelo facto de surgir a estratégia de discurso directo com o leitor: "Terá esta aventura emendado Dom Pimpão? Podem arriscar, que não custa nada."; e o final do conto *As Três Fortunas do Lobo Feroz* pela ambiguidade estabelecida entre mundo real e mundo ficcional: "E o lobo afastou-se de vez, virando as costas a esta história".

Esta **ambiguidade** manifesta-se até através de uma espécie de cumplicidade da personagem no pacto ficcional - nesta mesma história, o próprio lobo comenta, a seguir à sua primeira desgraça: " - Singular fortuna esta! Se as outras forem da mesma força, nem ao fim da história chego" - mas não interfere na diegese.

No caso dos recontos de António Torrado, encarámos de forma diferente daquela que assumimos em relação às versões tradicionais os comentários que considerámos "extrínsecos à diegese". Isto porque os valorizamos como integrados num labor estético inexistente nas versões tradicionais e porque eles decorrem de uma intencionalidade de recuperação de "performance" de um "tempo perdido", pretendendo-se estabelecer com estas estratégias uma ponte entre os contadores tradicionais e os novos narradores da sociedade mediatizada.