

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL**

RAQUEL PINCOS DE MATTOS

**AS TRÊS CIDRAS DO AMOR –
DESMEMBRANDO OS CONTOS POPULARES**

**NITERÓI
2014**

RAQUEL PINCOS DE MATTOS

AS TRÊS CIDRAS DO AMOR –
DESMEMBRANDO OS CONTOS POPULARES

Monografia apresentada como
requisito final de conclusão do curso
de graduação em Produção Cultural
da Universidade Federal
Fluminense.

Orientador: Prof^a. Dr^a. MARINA BAY FRYDBERG

RESUMO:

Este trabalho tem como objeto de estudo os contos populares, e como proposta, o desmembramento dos elementos essenciais que os compõem, utilizando a narrativa oral, a performance, as teorias da cultura popular na Europa medieval e moderna e duas versões do conto “A Moura Torta”.

PALAVRAS- CHAVE:

Oralidade, narrativa, tradição popular, comunicação, transformações, performance, folclore, variação.

À Dona Celeste (In memoriam)
pelas histórias e pela grandeza!

AGRADECIMENTOS

À Professora Marina Frydberg,
pela paciência, generosidade e orientação acadêmica.

À minha mãe e tias France e Beatriz,
pelo amor, torcida e orientação na vida.

Aos amigos Caio, Rodrigo e Sérgio
pelo tema, pelo apoio e pela palavra de consolo.

SUMÁRIO

Introdução.....	8
Capítulo 1 - Contos Populares: Oralidade e Performance	
1.1 – Transmissão Oral.....	12
1.1.1 – O quadro brasileiro na criação de contos.....	16
1.2 – Quem conta um conto, aumenta um ponto!.....	18
1.3 – Contando com o corpo: o imaginário, o palpável e a performance.....	21
Capítulo 2 - Cultura Popular: Uma breve discussão	
2.1 – À propósito da Idade Média.....	24
2.2 – Tratando da Idade Moderna.....	27
2.3 – É brasileiro, é atual e é muito popular.....	30
Capítulo 3 - Desmembrando os contos: Variáveis, Invariáveis e Funções	
3.1 – Dos Contos.....	38
3.2 – Das variações.....	41
3.3 – Da invariabilidade das funções.....	42
3.4 – Análise estrutural das funções dos personagens e símbolos do conto...44	
Conclusão.....	47
Referências Bibliográficas.....	50

Introdução

Descobrir um mundo novo através das histórias contadas pelos mais velhos foi, senão o principal condutor para este tema, no mínimo um elemento essencial para dar corpo a ele. É certo que a figura do locutor não se limita a imagem da vovozinha, de óculos, sentada numa cadeira de balanço. São múltiplas as versões de contadores.

Para silenciar uma trupe de crianças agitadas e entretê-las, é necessário gerar curiosidade e envolver os pequenos num apanhado de fatos e aventuras que se desdobram no desenrolar da narrativa. Para atender a uma ansiedade pessoal, uma curiosidade a respeito da profundidade das histórias, este trabalho se propôs a ser muitos, no entanto, todo seu processo, o levou a ser um só, com forma bem definida, breve e esclarecedora. Em primeira instância, uma imaginação fértil não se limita ao “... e viveram felizes para sempre”, há de se questionar o que de fato aconteceu antes e depois do que foi contado. Ao longo do tempo, as curiosidades partem para um discurso mais maduro, talvez mais acadêmico e é preciso se embrenhar por um mundo de informações, em divisões e subdivisões e não se esgotam as possibilidades. E é também por essa razão que esse trabalho busca investigar as questões que ficam subentendidas na narrativa escrita, detalhes que não são contados com parênteses durante a ação.

O presente trabalho se constitui de uma pesquisa de elementos que compõem a narrativa, de questões a respeito das transformações sociais e culturais ao longo das épocas e das relações que são estabelecidas entre as culturas, através dos contos populares. Especificamente as questões que envolvem a composição da tradição popular, delineando a possível comunicação entre a literatura erudita e a chamada popular, apontando as principais características que formam cada uma e suas imbricações a partir da leitura de autores como Darnton (1996), Bakhtin (1987), Burke (2009), Cascudo (2004), Propp (2001), dentre outros.

A transmissão oral é a maneira singular de transmitir valores. O que marca a real diferença entre as composições são o regionalismo e o orador, elementos fundamentais para a comunicação e a difusão de culturas.

Para melhor delimitar essa pesquisa, tomou-se como objeto principal o conto “As Três Cidras do Amor”, ou, “A Moura Torta” na versão do historiador, antropólogo, advogado e jornalista, Câmara Cascudo (2004), apontando a variabilidade de tempo e espaço em que essa história se apresenta em versões conhecidas em torno do mundo. Como contraste, foi também utilizada a versão costarriquenha, transcrita pelo autor inglês Neil Philip (2007), “As Três Laranjas Mágicas”.

Dividido em três capítulos, este trabalho busca fazer um breve apanhado sobre os elementos essenciais que configuram a narrativa popular. Para melhor leitura, optou-se por dividir cada capítulo em tópicos que estão envolvidos na finalidade do objeto final que é o conto popular.

O **Capítulo 1** trata num primeiro momento, da experiência da contação de histórias e da função vital que ela representa na vida do homem dentro de uma conjuntura social. Nesse capítulo, as teorias utilizadas são de profissionais das letras e literaturas, onde a palavra, escrita ou oral é a personagem principal. Dentro desse tópico, ainda se estabelece uma contextualização na história da Europa do Antigo Regime, em relação aos processos de transmissão oral e o início da produção editorial de contos, onde o principal autor utilizado foi o historiador norte americano Robert Darnton (1996) com a obra “O Grande Massacre de Gatos”. Com auxílio desse material, pode se desenvolver a compreensão dos processos de criação entre os camponeses analfabetos da época e a transformação em histórias que se ouviam entre os círculos mais elitizados da sociedade, com a colaboração de autores que reproduziram o material bruto para algo mais refinado e digno de ser transmitido às elites.

Dentro do panorama brasileiro, os contos populares foram sempre objetos de pesquisa de folcloristas e etnógrafos que recolheram as histórias do país, composta pela população miscigenada, influenciada por diferentes antecedentes que povoaram o Brasil no período colonial.

Este capítulo conta também como as histórias se transformam de acordo com o tempo e o espaço em que é contada. Além da nacionalidade, a variação de linguagens e costumes dentro do mesmo país, também é um fator determinante para a mutabilidade dos contos. Dentro da pesquisa de Darnton (1996), as diversas comunidades camponesas na França, apresentaram

diferentes versões de uma mesma história, e cada qual defendendo seu ponto de vista, seus valores e sua cultura.

Apresenta-se num subtópico, um aspecto da produção brasileira na compilação de contos populares, citando os principais folcloristas responsáveis por esse trabalho. E também, a importância do folclore e da antropologia, para o acesso e pesquisa dos contos populares.

O último tópico do primeiro capítulo distancia-se um pouco do tema “conto” enquanto produto literário e bebe da fonte da performance com o autor Paul Zumthor (2007), na obra “Performance, recepção, leitura”. Aqui se privilegiou o contato, a ação e a recepção como produtores de variedade na composição da palavra oral.

O **Capítulo 2** se propõe a contextualizar a cultura popular em diferentes épocas da história. São aplicadas teorias de autores que tratam da cultura popular na Europa, como referência, pois foi a grande influenciadora da cultura mundial, servindo de modelo até os dias de hoje. Aplicou-se as teorias do autor Mikhail Bakhtin (1987), no período que compreende a Idade Média, onde se apresenta uma divisão de manifestações culturais em três categorias, as formas dos ritos e espetáculos; obras cômicas verbais; e diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (BAKHTIN, 1987, p. 4). Dentro de Bakhtin, utilizando a obra de Rabelais, encontra-se um sentido para os contrastes sociais no mundo e se desenvolve o momento em que há um rompimento entre esses limites, onde o sagrado e o profano se encontram.

Já na Idade Moderna, o autor Peter Burke (2009) pesquisa a relação da sociedade de elite com a cultura popular. Apesar de não negar essa interação, o autor argumenta que há uma separação efetiva entre o que ele chama de dois blocos distintos, o bloco da cultura de elite e o bloco da cultura popular. Cita ainda as transformações do cenário moderno, como a industrialização, a modernização do espaço urbano e a alfabetização.

No cenário brasileiro, o capítulo trata da profusão de interesses culturais e artísticos que valorizam o nacional com um movimento que, sobretudo, buscou a identidade nacional, chamado Modernismo.

O **Capítulo 3** utiliza a metodologia de distinção de tipos de contos, criada pelo autor do formalismo russo Vladimir Propp (2001) na obra “Morfologia do Conto Maravilhoso” a fim de analisar os componentes dos enredos dos contos,

seguindo a pesquisa e compilação do autor, que utilizou o esquema padronizado de tipos criado por Aarne-Thompson, agrupando mais de quatrocentos contos por características comuns.

Sendo assim, faz-se um levantamento de funções nas quais os contos “A Moura Torta” e “As Três Laranjas Mágicas” se enquadram, utilizando trechos que traduzem exatamente o que as funções determinam no enredo.

Apresenta também o conjunto de variáveis que podem estar contidas numa história, elementos e estruturas. Como constantes, são apresentadas as funções, que são comuns a determinados enredos e por vezes se repetem em enredos distintos.

Constitui ainda o capítulo 3, uma análise breve da psicanálise da estética das personagens e a simbologia dos elementos mágicos.

Sendo assim, o trabalho se inicia a partir de uma inquietante alma curiosa e atenta, toda ouvidos para novos detalhes explicativos e formadores de uma nova imagem dentro da tela que todos possuem dentro de si, a imaginação.

CAPÍTULO 1

Contos Populares: Oralidade e Performance

Este capítulo trata da narrativa oral e seus imbricamentos, tal como o papel vital que ela representa para a comunicação dentro das sociedades. Pretende ainda estabelecer a dinâmica das transformações pelas quais as histórias contadas antes por camponeses analfabetos, passam para serem publicadas. E também, uma abordagem do corpo como transmissor de mensagens, com algumas teorias acerca da Performance.

1.1 – Transmissão Oral

A comunicação é uma habilidade importante e até vital. Se considerarmos que onde há um narrador e um ouvinte, constrói-se uma relação de transmissão e recepção, sendo ela oral ou não. Sabe-se bem que, desde os primórdios, de alguma forma, o homem se comunicou, através de desenhos, sons e sinais a fim de estabelecer uma relação com a sua comunidade e para fins de sobrevivência.

É a partir do encontro entre dois seres humanos que já dominavam a fala, quando e onde quer que isso tenha ocorrido, que a primeira narrativa é criada. Existiu aí o narrador e o ouvinte, posições que acabam sempre intercambiadas várias vezes, mas sendo sempre fundamentais. (MURATORE, 2006, p.16)

A partir disso, a linguagem foi sendo formulada com a função de narrar histórias, preservar a memória da comunidade e identificar os símbolos que representariam tudo quanto fosse vivido, sensações e visões que estão intimamente ligadas à origem do homem. Segundo Barthes:

(...) a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas as substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (...). Além disto, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades, a narrativa começa com a própria história da humanidade. (BARTHES, 2011, p.19)

Contar uma história é antes de tudo, uma arte. Amarrar acontecimentos que gerarão um fim moral ou desenvolverão uma consciência coletiva, pode

ser considerado um grande feito. Para alguns pesquisadores, uns muito recorrentes nesse trabalho, Beatriz Bedran (2010), Doralice Alcoforado (1985), Eliane Muratore (2006), contar uma história vai além do simples entretenimento, mas a responsabilidade de transmitir valores, questões morais e construir uma universalidade entre esses objetivos. Essa universalidade é a proposta de um entendimento além de fronteiras, que não se limita aos signos utilizados em cada região.

A função principal dentro de um coletivo de elementos que será explanado ao longo do trabalho, é a do contador de histórias, ou narrador, que somos todos nós, que muitas vezes nos dispomos a fazer reverberar nossas vozes e nossas ideias. Com muita sensibilidade, a definição de Cecília Meireles, ilustra bem a função desse ator:

O ofício de contar histórias é remoto. Em todas as partes do mundo o encontramos: já os profetas o mencionam. E por ele se perpetua a literatura oral, comunicando de indivíduo a indivíduo e de povo a povo o que os homens, através das idades, têm selecionado da sua experiência como mais indispensável à vida. (...) Conta-se e ouve-se para satisfazer essa íntima sede de conhecimento e instrução que é própria da natureza humana. (MEIRELES, 1972, apud MURATORE, 2006, p.18)

Nesse barco, navegam duas modalidades da narrativa, a oral e a literária, sem, de forma alguma, necessitarem suprimir uma a outra para que se possa obter maior visibilidade, na realidade ambas se complementam. Contudo, a transmissão oral pode ser considerada a precursora do que hoje chamamos de *contos*. Essa denominação possui uma variável quase infinita de definições, mas o que todas têm em comum é o despertar para a curiosidade do novo, do desconhecido e a inclinação para a produção de uma imaginação sem limites.

Antigamente, o conto popular se constituía em um veículo de transmissão da história dos antepassados às gerações mais novas e de todo conhecimento necessário ao crescimento do grupo. E ainda o é, hoje em dia, nas sociedades iletradas. (ALCOFORADO, 1985, p.78)

Sabe-se que não havia registros das histórias por motivo do analfabetismo dos populares da época, contudo, com o aprofundamento da pesquisa sobre a transição da tradição oral para a tradição literária, durante o fim do Antigo Regime na Europa, pode se concluir que a oralidade não é

apenas o resultado do analfabetismo, não se finaliza nessa característica. Ainda que as sociedades fossem iletradas, não necessariamente se traduz em uma alienação dos significados e uma incapacidade de criação de novos signos.

A oralidade pressupõe um desconhecimento de símbolos e signos escritos, não uma alheação dos seus significados. Numa sociedade com essas características tudo é diferente, a própria disposição mental acaba sendo necessariamente distinta da nossa, pois a contagem do tempo, de distâncias, de quantidades, necessita de uma lógica peculiar. (MURATORE, 2006, p. 15)

É por deter esse conhecimento, que os camponeses, tinham a capacidade de narrar suas histórias, contadas por seus ancestrais e retransmitidas à exaustão aos filhos, netos e aos filhos de seus empregadores. Foi durante o século XVII que, envolvidos num cenário de mudanças no quadro religioso e político da Europa, os camponeses passaram a ter uma participação considerável dentro da sociedade. Essa participação, mesmo discreta, causava receio por parte da elite. Segundo o autor Peter Burke (2009), alguns grupos se formaram em favor de reformas políticas em diferentes países da Europa, panfletos eram distribuídos e lidos em sociedades, dando acesso à informação ao mais simples cidadão. Nesse momento, há um afastamento das elites de tudo que se refere à cultura popular. A partir do século XVIII se dá a gênese do conto popular, em forma impressa, que surgiu no momento em que a nobreza e a burguesia começaram a se interessar pelos assuntos que abordavam o modo de vida das classes inferiores, sendo uma segunda cultura para estes. Esse interesse se dava pelo aspecto exótico que essas classes apresentavam:

Assim como o fosso entre as duas culturas ampliou-se gradativamente, da mesma forma algumas pessoas cultas começaram a encarar as canções, crenças e festas populares como exóticas, curiosas, fascinantes, dignas de coleta e registro. (BURKE, 2009, p.369)

Posteriormente, surgem diversos nomes que reuniram estas histórias e as publicaram, tornando-as de fato universais. Não se pode pensar, porém, que estes estavam se igualando aos populares, na maioria das vezes esses intelectuais rejeitavam as crenças populares, mas estavam fascinados com a magia contida no folclore. Alguns autores, Charles Perrault, Wilhelm e Jacob Grimm, os mais conhecidos, reuniram histórias que provavelmente recolhiam

de suas amas ou as amas de seus filhos, retocaram o discurso, na pretensão de levar tais histórias aos refinados gostos dos frequentadores dos salões nobres e elegantes europeus.

Charles Perrault (1628 - 1703), nome importante da literatura francesa, reuniu e editou as histórias que provavelmente ouvira de seus empregados e as retransmitia nos salões parisienses no fim do século XVII. A essa coletânea, nomeou como *Contes de ma mère l'oye de 1697*, os contos de Mamã Ganso, cuja autoria fora atribuída ao seu filho, já que além de escritor, era também funcionário público. Na Alemanha, os autores que se destacaram e são reconhecidos ainda hoje, os Irmãos Grimm, Wilhelm (1786 - 1859) e Jacob (1785- 1863) com seu *Kinderund Hausmärchen*, recolheram contos de fadas tradicionais entre amigos (PHILIP, 1998 p.14). Editar pode ser entendido também, nesse caso, como uma mudança na composição, a fim de aplicar um valor moral e também para não assustar os ouvidos refinados da classe nobre.

Nem sempre com um fim moral, mas sem a pretensão de ocultar a mensagem com símbolos, os contadores de história franceses do século XVII, retratavam a realidade, nua e crua.

A menina comeu o que lhe era oferecido e enquanto o fazia, um gatinho disse: menina perdida! Comer e beber o sangue de sua avó! Então o lobo disse: Tire a roupa e deite-se na cama comigo. (DARNTON, 1996, p.21)

Um exemplo de história modificada “ao gosto do freguês” é o clássico “Chapeuzinho Vermelho”, um conto de advertência, que por onde passa é carregado de nuances diversas, de crueldade e de astúcia, muito utilizado na psicanálise. De acordo com o autor Robert Darnton (1996), as versões analisadas não estão de acordo com a história original, aquela da tradição oral e com isso, os símbolos vão sendo agregados levando à compreensão de um diferente universo mental.

Como poderia alguém entender um texto de maneira tão equivocada? A dificuldade não decorre do dogmatismo profissional – porque os psicanalistas não precisam ser mais rígidos que os poetas, em sua manipulação de símbolos – mas principalmente, da cegueira diante da dimensão histórica dos contos populares. (*Ibidem*, p.23)

O fato é que estas histórias, em seu formato mais original e livre de adaptações, não se direcionavam a crianças. Estas sociedades não se

influenciavam por tabus, sendo assim, fica claro que não havia o que não devesse ser dito, portanto, é comum que estas histórias tivessem um apelo sexual e cruel, sem retoques. Darnton descreve os símbolos da história da menina do capuz vermelho a partir de uma análise mais elaborada, feita pelo psicanalista Erich Fromm, a primeira constatação é o próprio capuz, que na versão original é inexistente e seguindo a teoria psicanalítica, representa a menstruação e a garrafa, também inexistente, simboliza a virgindade. Sinaliza por vezes a fraqueza, a delicadeza da menina, que ao ir para o embate com seu opressor, o lado forte da história, de forma astuciosa, utilizando-se de algum artifício, sai vitoriosa.

Nas narrativas literárias, os contos estão repletos de elementos fantásticos, mágicos, bem diferentes das narrativas orais, cercadas de realismo, contudo, não se pode crer que tudo que foi recolhido, representa fielmente o quadro real da vida dos camponeses da época. É comum um final feliz nos contos literários, onde a justiça é sempre feita e “todos vivem felizes para sempre”. As narrativas literárias tomam forma dentro desta pesquisa, com o termo que é tão disseminado no mundo todo, *os contos de fadas*. Histórias recheadas de fadas, duendes, bruxas, metamorfoses, príncipes, princesas e outros personagens, dão forma aos sonhos e enriquecem a imaginação, transportando o ouvinte para outro mundo.

1.1.1 – O quadro brasileiro na criação de contos

O interesse das elites pelo caráter exótico das classes menos abastadas, já comentado anteriormente, não se deu apenas na esfera europeia, também no Brasil, esse interesse gerou grandes produções literárias. No Romantismo, os autores buscaram valorizar a cultura da nação, da terra, definindo os símbolos que melhor representariam a nossa nacionalidade. Foi a partir daí que os olhos foram voltados para a tradição local, para ser exato, nos índios, pois são o que o Brasil tem de mais antigo (MURATORE, 2006, p.28).

Na qualidade de contos populares brasileiros, as principais contribuições, não apenas na tarefa de transcrever, adaptar e publicar, mas também em pesquisar em larga escala, o folclore e as tradições populares brasileiras, estão em Sílvio Romero (1851-1914) e Câmara Cascudo (1898 - 1986), além dos

escritores que se ocuparam em recontar as histórias criadas em solo nacional, Cornélio Pires, Graciliano Ramos, Valdomiro Silveira, Júlio Campina e Lindolfo Gomes entre outros.

Uma breve análise dos contos brasileiros evidenciará a clara influência da cultura europeia ocidental, entremeada aos símbolos da cultura indígena, tanto na sua gênese, quanto na atualidade. E ainda, na cultura popular brasileira em geral, ainda está presente a influência africana, que pode ser comumente reconhecida em demais manifestações culturais, como a música e a dança.

Como parte imanente da cultura popular brasileira, os contos nacionais também possuem elementos característicos da história de sua formação, por procurar preservar a tradição local. Todo o processo evolutivo da sociedade se encontra de maneira alegórica nos contos populares nacionais, num primeiro momento as sociedades rurais e seus miseráveis habitantes em contraste com abastados donos de fazendas, com silenciosas críticas à política da época. Em outro momento revela um cenário de boemia, baixa infraestrutura e cortiços imundos. Não se esquecendo do clássico sertanejo, pelejador.

Para Cascudo (2004), o trabalho de conservação da tradição oral, começa na transcrição das histórias recolhidas. E é essa preocupação que pode manter o histórico de uma linguagem e de um costume.

A linguagem dos narradores foi respeitada noventa por cento. Nenhum vocábulo foi substituído. (...) Conservei a coloração do vocabulário individual, as imagens, perífrases, intercorrências. (CASCUDO, 2004, p.18)

Outra similaridade com os contos de outras nacionalidades é a ênfase nos elementos característicos da região. Não que se restrinjam ao aspecto regional, mas sem dúvida tornam a história mais plausível.

Não conheço história privativa de uma região. Naturalmente haverá maioria de sereia nos contos das praias. Mas as sereias encantam nas histórias do sertão e nelas passam os peixes encantados e a serpente que dorme num palácio no fundo do mar. (*Ibidem*, p.17)

Os contos populares brasileiros são muito ricos em elementos diversos, pois além de receberem contribuições externas, há uma troca fértil de conteúdos por regiões, pois não se limitam em seu espaço.

1.2 – Quem conta um conto, aumenta um ponto!

Em todo ser humano está embutida a capacidade de contar uma história, seja ele letrado ou iletrado, rico ou pobre, esteja onde estiver, basta apenas que esteja tomado por um desejo de extrair de si, a sua memória cultural e seja incentivado pelo acolhimento dos ouvidos aptos a receber sua mensagem. E pra quê precisão de fatos, se o interessante mesmo é aumentar uma linha aqui e outra acolá?

Cada nacionalidade traz uma característica agregada ao mesmo conto. Por isso cada versão pode possuir requinte de crueldade ou toque de humor dependendo da nacionalidade do narrador. Segundo Darnton:

Embora cada história se prenda à mesma estrutura, as versões das diferentes tradições produzem efeitos inteiramente diversos – burlescos, nas versões italianas; horríficos, nas alemães; dramáticos, nas francesas; e humorísticos, nas inglesas. (DARNTON, 1996, p.47)

Duas importantes disciplinas estão presentes nos estudos a respeito dos contos populares, a *antropologia* e o *folclore*. As técnicas observadas nas diversas adaptações se relacionam com o contexto em que estão inseridas, de acordo com tempo, local e o motivo. A antropologia, por estudar o comportamento do homem em sua totalidade, analisa as variações desse objeto para entender como as mudanças na configuração da produção literária se dão pelas peculiaridades de cada ambiente onde esse homem vive e como se dá essa dinâmica. O folclore, por sua vez, ligado ao conjunto de tradições, hábitos, costumes de um povo, para além da cultura artística, também colheu nos contos populares um importante material para a conservação de costumes.

Ligado, um pouco confundido com a Etnografia, o Folclore ensina a conhecer o espírito, o trabalho, a tendência, o instinto, tudo quanto de habitual existe no homem. Ao lado da literatura, do pensamento intelectual letrado, correm águas paralelas, solitárias e poderosas, da memória e da imaginação popular. O conto é o vértice de ângulo dessa memória e dessa imaginação. A memória conserva os traços gerais, esquematizadores, o arcabouço do edifício. (...) O princípio e o fim das histórias são as mais deformadas na literatura oral. O conto popular revela informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social. É um documento vivo, denunciando costumes, ideias, mentalidades, decisões e julgamentos. (CASCUDO, 2004, p.11-12)

Estudiosos franceses registraram um sem número de contos populares em muitos dialetos da mesma nacionalidade, espalhadas por diversas “tribos” e

narrados por camponeses, domésticos, que adaptavam sua história adequada ao seu meio, porém, mantendo intocáveis os elementos principais. Segundo os folcloristas que reuniram esses espécimes da cultura popular europeia do Antigo Regime, o maior obstáculo é a impossibilidade de acessar auditivamente essas narrativas, visto que seus contadores já não estão em vida para recontá-las. É impossível estar entre as rodas em volta de uma fogueira, escutar e sentir todas as ações que compunham a história, os gestos que complementavam e aludiam à realidade dos acontecimentos. Não se pode ter certeza de como uma história foi contada, como foi interpretada a partir de seu texto impresso, por isso a questão da variabilidade é tão presente neste estudo. Ainda que um contador tenha uma versão impressa de seu material, ao se reconhecer detentor fiel das palavras, poderá fazer pequenas modificações na elaboração da história, acreditando que por fim não haverá logrado a realidade do que está escrito.

Os processos de transmissão afetam diretamente no conteúdo final do conto, podendo até sofrer influência de culturas diferentes. Pode-se afirmar que toda e qualquer história, criada com base na oralidade de gerações antigas, iletradas, ou até de composições eruditas são contribuições para a construção de uma sociedade idealizada, prova disso são os elementos estéticos que determinam o que é bom e o que é ruim dentro dessas histórias, que são importantes bens culturais de grande relevância para a formação dos sujeitos sociais e os impactos delas numa determinada comunidade:

Estes textos são responsáveis por transmitir às gerações, valores, crenças, modelos de comportamentos, referendando-os de forma que se dita o que se deve e o que não se deve ser. Através da premiação dos personagens por um determinado tipo de conduta, os intérpretes dos textos, consciente ou inconscientemente, reproduzem e também podem criar os comportamentos esperados daquela sociedade. (SANTOS, 2009, p.1)

Os contos de Mamãe Ganso, conhecidos pelo mundo inteiro, são os principais objetos de estudos universais acerca das questões da oralidade nos contos de fadas, e são apresentados em diversas versões, dentro e fora do circuito europeu. À exemplo disso, o conto do *Pequeno Polegar*, a versão francesa de *João e Maria*, observa uma característica dramática na criação francesa, onde, em geral, as crianças passariam fome e seus pais,

desesperados com a dificuldade de sustentarem tantas bocas, abandonam suas crias mata a dentro, na esperança de que eles sozinhos possam sobreviver. A realidade camponesa da época, era a de subsistência, a maioria trabalhava na lavoura e não retirava do campo o suficiente para seu próprio sustento e partiam para outros serviços, de onde podiam retirar algum lucro, esses serviços, Darnton classificou como “esperteza”:

Os itinerantes invadiam galinheiros, ordenhavam vacas às soltas, roubavam roupa lavada secando sobre as cercas, cortavam a tesouradas as caudas de cavalos (que eram vendidas a estofadores) e dilaceravam e disfarçavam seus corpos, a fim de passarem por inválidos, em locais onde seriam distribuídas esmolas. (DARNTON, 1996, p.33)

Dentro dessa realidade, tão incomum para os que só conhecem a Idade Contemporânea, as crianças também trabalhavam, junto dos adultos, e a economia familiar só podia se manter se assim fosse, enquanto os adultos trabalhavam no campo, as crianças ajudavam recolhendo madeira, tecendo lã, cuidando de ovelhas ou até mendigando. A personagem principal do *Pequeno Polegar*, apesar de ser o mais mirrado de todos, é quem salva os irmãos e encontra o caminho de casa, repelindo bandidos, escapando de lobos, usando apenas sua inteligência e perspicácia, a arma dos “pequenos” contra os “grandes”. Na versão inglesa desse conto, há uma atenção para as roupas do protagonista e a participação de fadas que o dão poderes e o ajudam na luta pela sobrevivência.

Gigantes, bruxas, madrastas, fadas, lobos, príncipes, belas donzelas, pobreza, riqueza, estão presentes em quase todas as histórias, ainda que não com essas alcunhas, estão todos lá, sendo representados, em alemão, em francês, em italiano e porque não em árabe, japonês e português? As necessidades também têm variantes, por exemplo, o desejo do pobre ter uma ascensão e do rico entrar em declínio, sem que o discurso social fosse alvo de ataques. Os pais em protegerem seus filhos e de lhes impregnarem de informações e significados. No caso da narrativa francesa, não tinha aí um compromisso de julgar a imoralidade, tendo por vezes a ideia de que o bom comportamento e a virtude nem sempre são recompensados.

Pode ser que um estudo que analise apenas uma história e suas variáveis, pareça inconsistente, pois limita a observação da complexidade que

é a tradição oral e seus desdobramentos, sendo essa apenas uma modalidade dentro de outras formas de literatura. Nesse caso, não se pode sequer apontar o número de variantes, mas o número de funções que podem variar dentro de uma mesma história. Seria absurdo pensar numa fórmula para enquadrar as histórias por sua nacionalidade, ainda que se tenham visto características compartilhadas entre elas e o contexto onde se inserem. Apenas deve se considerar o tom peculiar que é herdado a cada nova história que se encerra no mesmo contexto, mesma nacionalidade. Outra complicação desse estudo é não ser acessível o contexto de realidades de países do Oriente Médio, por exemplo, no que tange o processo de criação da narrativa.

1.3 – Contando com o corpo: o imaginário, o palpável e a performance

Dentro das teorias pertinentes às ciências humanas e sociais, o experimentalismo, com seus métodos de exploração de novos conceitos e ruptura com a tradição e a interdisciplinaridade, que é característica nos estudos sociais por haver uma utilização mútua de regras, ideias e definições, dão conta de diversos fenômenos de que decorrem a linguagem, se não a palavra oral, a voz propriamente dita, como elemento sonoro, dotado de singularidades e percepções que resultam em cumprimento de suas funções.

Colocar-se, por assim dizer, no interior desse fenômeno, é ocupar necessariamente um ponto privilegiado, a partir do qual as perspectivas contemplam a totalidade do que está na base dessas culturas, na fonte da energia que as anima, irradiando todos os aspectos de sua realidade. (ZUMTHOR, 2007, p.10)

Para os especialistas em contação de histórias, contar uma história vai além da voz, mas ter voz, alma, imaginação e uma dose de expressão corporal. Todos esses elementos transformam a percepção do ouvinte e provocam e estimulam diferentes sensações dentro destes. O experimentalismo, neste caso, conduz ao conhecimento gerado empiricamente e pelas vias do contato e ainda, se altera a cada vez em que se dá esse contato.

O fato é que em cada receptor será gerada uma reação diferente, cada qual absorverá de maneira distinta o que ouvir, uma experimentação “singular, única e rica” (BEDRAN, 2010, p.61). Estas sensações são patrocinadas pelo

conjunto de ações que se envolvem na contação de histórias. O contador pode mudar o tom da voz, interpretar o traquejo do personagem e pode utilizar objetos para ajudar na ilustração da história, porém, a imagem produzida em cada mente será distinta, de certo que serão imagens diferentes do mesmo símbolo.

Segundo a pesquisadora, Beatriz Bedran (2010), utilizando Ítalo Calvino, o que se produz na mente é análogo à mídia cinematográfica, a imaginação é um processo de criação figurativa, assim como o que o diretor de cinema concebe e posteriormente produz:

O cinema mental da imaginação desempenha um papel tão importante quanto o das fases de realização das sequências. Esse “cinema mental” funciona continuamente em nós – e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema – e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior. (CALVINO, 1990, apud BEDRAN, p. 60).

A palavra oral não anula a palavra escrita – a primeira designa a base subjetiva da segunda (ZUMTHOR, 2007, p.10) – no entanto, a palavra oral não se limita, não se encerra com a exatidão da palavra escrita, surgem a partir dela sucessivos significantes.

Desse acervo de prosa e poesia que constitui o primeiro contato da criança com a arte da palavra, um acervo vindo oralmente da noite dos tempos e passando de uma geração para outra em sucessivas pontes, vai aos poucos se construindo um legado. Uma vez sedimentado, esse patrimônio passa a exigir rupturas e reinvenções que ao mesmo tempo o contestem e reconfirmem- em novas vozes e novos tons, para que possa ser retransmitido também de forma renovada, com acréscimo de experiências originais. (MACHADO, 2004, apud BEDRAN, 2010, p.68).

Convém citar aqui o elemento primeiro no estudo da performance, o corpo. É o corpo, seus órgãos e suas reverberações, que dão vida às ações que os sentidos proporcionam ao menor contato com um texto.

Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem do meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. (...) Ao som dos seus apetites, de suas penas e alegrias: contração e descontração dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgescência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena provindas de uma difusa representação de si próprio. (ZUMTHOR, 2007, p.23-24)

A prática da performance pode ser naturalmente encontrada em manifestações artísticas, como poesia, música e dança, e uma análise da matéria, propõe um encontro da performance em atividades literárias e representa uma boa parte no estudo da comunicação oral. Para definir melhor essa prática, é necessária a participação simultânea de outros fatores, tempo, lugar, finalidade e público. Sendo assim, há de entender a performance também como uma prática discursiva, que produz interpretação variável dependente das formas. Essa transmissão considerada como teatral, requer, voz, gesto, cenário, visão e audição para a produção final.

Assistir a uma representação teatral emblematiza, assim, aquilo ao que tende o que é potencialmente - todo ato de leitura. É no ruído da arqui palavra teatral que se desenrola esse ato, quaisquer que sejam os condicionamentos culturais. (*Ibidem*, p.62)

Um exemplo prático do que foi dito por aqui, é a contação de histórias para crianças. Num grupo grande, onde não se pode controlar as ações individuais deles, dispersos e com necessidades diferentes, a história, deve, se não sempre, mas a maioria das vezes, prender a atenção como poucas atividades o fazem. Isso se deve pela peculiaridade da narrativa oral, a necessidade de ouvir e de estar atento aos detalhes. Todo receptor, mentalmente, processa a possibilidade de se tornar o narrador e para isso é preciso ouvir e sentir, daí a presença do experimentalismo nessa acepção. Essa viagem a que qualquer ouvinte é convidado, não exige passaporte, nem conhecimento prévio do que há por vir, mas estar disposto ao processo criativo que emanará do pensamento e da memória. Está no cerne infantil, se encantar com o desconhecido e descobrir um mundo novo e fantástico em tudo o que ouve. De poucas palavras, saem muitas histórias e daí surgem novos contadores, renovando a produção cultural literária, oral ou escrita, ano após anos.

CAPÍTULO 2

Cultura Popular: Uma breve discussão

Com uma breve discussão, esse capítulo pretende situar a cultura popular dentro de diferentes épocas da história. Da Idade Média à atualidade brasileira, passando pela Idade Moderna, podendo verificar os modelos de comportamento que ainda hoje são utilizados na sociedade ocidental contemporânea.

2.1 – À propósito da Idade Média

A problemática na definição de cultura popular é a influência da vasta multiplicidade de manifestações populares dentro do período da Idade Média, o riso e suas formas, contudo, não foram considerados dignos de estudos por folcloristas, por acreditarem não ter relevância no contexto histórico, cultural, folclórico ou literário (BAKHTIN, 1987, p. 3). O autor Mikhail Bakhtin (1987, p.4), subdividiu essas manifestações em três categorias: as formas dos ritos e espetáculos; obras cômicas verbais; e diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro.

O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica e popular, principalmente da cultura carnavalesca, uma e indivisível. (BAKHTIN, 1987, p.3)

Formas dos ritos e espetáculos, fala, principalmente, das manifestações em praça pública, *o lugar do riso*. Esse lugar é um dos elementos mais presentes nos estudos sobre cultura do povo medieval, onde aconteciam os festejos e a oposição da seriedade da cultura oficial, a inserção do elemento cômico com a espetacularização da vida. Ruas, feiras, praças, parques, circo foram de fato, palco de um sistema cultural cujo modo de expressão se dava de forma múltipla.

À respeito da cultura cômica, Bakhtin diz:

Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista. (*Ibidem*, p.4-5)

Essa 'dualidade' a qual Bakhtin se refere, expõe as questões da ambivalência do mundo, e o que é mais relevante neste estudo é o contraponto entre o oficial e o popular. O oficial, revestido de pompa, seriedade e classe enquanto o popular se apresenta simples, alegre e jocoso.

Sobre as 'obras cômicas verbais', compreendem-se as literaturas que tinham como concepção do mundo, o carnaval, não só a festa em si, mas o carnaval como drama, como um sistema cultural de expressão significativa, textual, intertextual e contextual. Utilizando-se das celebrações oficiais, os autores da época reproduziam os eventos com humor, as chamadas paródias, que representavam o mundo com outra cara:

O riso acompanhava também as cerimônias e os ritos civis da vida cotidiana: assim, os bufões e os "bobos", assistiam sempre às funções de um cerimonial sério, parodiando seus atos. (*Ibidem*, p.4)

A linguagem grosseira, a blasfêmia, as injúrias encontraram espaço durante os festejos carnavalescos e adquiriram a função de renovação da vida. E é nesse sentido regenerador, que se apresenta a quebra de dualidades, entre o sagrado e o profano, a seriedade e o riso, o espírito e o corpo, promovendo a circularidade entre essas formas. Essa circularidade entre as classes, diz, sobre tudo, que há influências de produtos culturais entre classes, ou seja, elas não são de todo impermeáveis.

O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato. (*Ibidem*, p.17)

Rabelais, em suas obras, utiliza elementos que foram julgados como impertinentes, grosseiros e sujos. A discussão sobre o autor e sua obra

literária, é tomada por metáforas que buscam a representatividade no comportamento social da época, com os “gestos tradicionais de degradação” (*Ibidem*, p.127). Esses gestos, sob uma análise positiva, compreendiam uma ambivalência da natureza, onde a escatologia dos acontecimentos tinha um significado puramente fecundador da terra.

É uma maneira vulgar de falar de Paris, e em toda França, entre as pessoas mais simples, que julgam terem sido especialmente abençoados todos os lugares sob os quais Nosso Senhor fizera excreção de urina ou outro excremento natural, como da saliva, está escrito em São João, 9: *Lutum fecit ex sputo*. Essa passagem é muito sintomática. Prova que nessa época, nas lendas populares e na própria língua, os excrementos estavam indissolúvelmente ligados à fecundidade, que Rabelais não ignorava essa relação, e conseqüentemente, que ele empregava essa metáfora com pleno conhecimento de causa. (*Ibidem*, p.128)

Não havia, porém, dentro desse contexto literário, nenhum sacrilégio na linguagem vulgar e sim uma imagem paradoxal dos gestos carnavalescos. Imagens verbais que tomadas individualmente, possuem um sentido diferente de quando estão envolvidas num “todo impregnado por uma lógica única” (*Ibidem*, p.128). Segundo Bakhtin (1987), essas figuras são destituídas do sentido cínico e grosseiro, quando estão envolvidas no ciclo vida-morte-renascimento e voltam a ganhar aspecto negativo, quando se encontram na concepção do mundo, onde os pólos são opostos, como o nascimento e a morte e são tomados separadamente em seu sentido.

Na época de Rabelais, as imagens degradantes estão intimamente ligadas à cultura do riso e ao cinismo cômico, com isso formam um estilo próprio interligado a um sistema de linguagens que formaram o vocabulário do dia a dia nas ruas e praças públicas, tomadas de sujeitos que promovem o rebaixamento de todas as coisas materiais tornando-as renováveis:

A praça pública no fim da Idade Média e no Renascimento formava um mundo único e coeso onde todas as “tomadas de palavras” (desde as interpelações em altos brados até os espetáculos organizados) possuíam alguma coisa em comum, pois estavam impregnadas do mesmo ambiente de liberdade, franqueza e familiaridade. (*Ibidem*, p.132)

O autor Carlo Ginzburg (2008), resume bem o sentido da obra de Bakhtin:

No centro da cultura configurada por Bakhtin está o carnaval: mito e rito no qual confluem a exaltação da fertilidade e da abundância, a

inversão brincalhona de todos os valores e hierarquias constituídas, o sentido cósmico do fluir destruidor e regenerador do tempo. Segundo Bakhtin, essa visão do mundo, elaborada no correr dos séculos pela cultura popular, se contrapõe, sobretudo na Idade Média, ao dogmatismo e à seriedade da cultura das classes dominantes. Apenas levando-se em consideração essa diferença é que a obra e Rabelais se torna compreensível. (GINZBURG, 2006, p.15)

Pode-se concluir que, independente da modalidade da cultura popular, ou espaço onde ela é produzida, seu caráter não-oficial e livre, está impresso. Seja nas rodas em volta da fogueira, ou nas praças públicas, o povo se articula a fim de transmitir um valor, um ideal, ou simplesmente para o entretenimento, estando sempre na contramão da cultura das classes dominantes. Cada época e ambiente projetará seus movimentos de maneiras distintas e é por isso que uma festa universal como o carnaval, adquiriu nuances diversas com o tempo e a cada sociedade. É nessa conjuntura que se pode afirmar que as culturas, de elite ou popular, de alguma forma se encontram e se complementam.

2.2 – Tratando da Idade Moderna

A construção do conceito “popular” se caracteriza pela dificuldade em afirmar uma ideia e por ser uma constante oposição, a negação de outros conceitos.

Na era da chamada “descoberta” do povo, o termo cultura tendia a referir-se à arte, literatura e música (...) hoje, contudo, seguindo o exemplo dos antropólogos, os historiadores e outros usam o termo "cultura" muito mais amplamente, para referir-se a quase tudo que pode ser apreendido em uma dada sociedade, como comer, beber, andar, falar, silenciar e assim por diante. Em outras palavras, a história da cultura inclui agora a história das ações ou noções subjacentes à vida cotidiana. (BURKE, 2009, p. 22).

Muratore (2006, p.33) afirma que: “Popular é o que não é culto, de elite, regado, modelado e assim vai. (...) para muitos ela é para massas, criada para ser consumida e superada rapidamente, quase descartável”.

Cultura popular é um dos conceitos mais controversos que conheço. Existe, sem dúvida, desde o final do século XVIII; foi utilizado com objetivos e em contextos muito variados, quase sempre envolvidos com juízos de valor, idealizações, homogeneizações e disputas teóricas e políticas. (ABREU, 2003, p.1)

As reformas religiosas do século XVI são apontadas pelo historiador inglês, Peter Burke, como reformuladoras das práticas religiosas populares, que entre tantas razões, teve muita influência nas novas ações do povo com relação ao comportamento extravagante e carnavalesco. A preocupação de alguns intelectuais europeus do séc.XVIII com a perda da produção cultural popular, revela um sentimento nacionalista, que influenciado pelas discussões das correntes artísticas, filosóficas e religiosas, na contramão do Iluminismo, que valorizava a razão em detrimento do sentimento e da emoção, provocou uma série de estudos sociológicos a respeito do comportamento camponês e de tudo que era produzido.

Os usos e costumes de uma determinada sociedade foram de certa forma, usados na formação de um discurso intelectual, de uma “negação ao elitismo e ao abandono da tradição, contra sua ênfase na razão.” (BURKE, 2009, p.35).

Os Grimm, por exemplo, valorizavam a tradição acima da razão, o surgido naturalmente acima do planejado conscientemente, os instintos do povo acima dos argumentos dos intelectuais. A revolta contra a razão pode ser ilustrada pelo novo respeito à religião popular e pela atração dos contos populares relacionados ao sobrenatural. (BURKE, 2009, p. 35)

Burke não nega, portanto, a interação entre a cultura oficial e a não oficial (ou popular), mas as define como dois blocos distintos, o bloco da cultura da elite e o bloco da cultura do povo. O autor ainda explica a estratificação cultural, utilizando a definição dada por Robert Redfield (1930), a “grande tradição” e a “pequena tradição”:

A grande tradição é cultivada em escolas ou templos; a pequena tradição opera sozinha e se mantém nas vidas dos iletrados, em suas comunidades aldeãs (...) as duas tradições são interdependentes. A grande tradição e a pequena tradição têm se afastado reciprocamente e continuam a fazê-lo. (REDFIELD, 1930 apud BURKE, 2009, p.51)

Dentro da esfera política, todo o trabalho intelectual de caráter popular, tinha como objetivo, a formação de uma unidade nacional, ao mesmo tempo em que, contraditoriamente, se pretendia homogeneizar as ações do povo, para integrá-los ao meio e por fim, criar um *corpus* que sustentasse as ideias

da elite, sem que fizesse parte da massa pensante, pois estes seriam uma ameaça à estabilidade política por sua característica anárquica.

Segundo Burke (2009, p.42), “Mesmo antes da revolução industrial, a cultura popular tradicional vinha sendo minada pelo crescimento das cidades, a melhoria das estradas e a alfabetização”. Para evitar a morte da tradição e o desaparecimento dos produtos provenientes dela, por ocasião das transformações sociais geradas pelos movimentos de desenvolvimento, folcloristas e historiadores foram em busca de materiais entre camponeses e artesãos de comunidades distantes. Com essas mudanças, o autor aponta as edições que esses autores, como por exemplo, os Grimm, fizeram das obras coletadas, chamadas de traduções. E não se pode afirmar que essas traduções, cumpriam fielmente a proposta de divulgar os fatos reais, tanto por haver um empecilho em encontrar a fonte original, quanto por haver uma necessidade em “higienizar” o produto a fim de torná-lo consumível.

Para começar, as estórias circulavam em dialeto, e os Grimm traduziram-nas para o alemão, criando, em conseqüência, uma obra prima da literatura alemã. Mas o que eu quero ressaltar é o que se perdeu e o fato de que na Alemanha daquela época a língua das classes médias era literalmente diferente da dos artesãos e camponeses. Assim, as versões originais das estórias teria sido ininteligíveis para quem se destinava o livro. (*Ibidem*, p.45)

Dentro das camadas sociais mais abastadas e cultas, as práticas populares, no período moderno, não são de todo ignoradas, ao contrário, são tratadas como secundárias, porém muito atraentes às elites. Essas elites intelectuais passaram então a consumir o que é popular, tendo em mente que havia valor nas formas simples:

O povo era natural, simples, analfabeto, instintivo, irracional, enraizado na tradição e no solo da região, sem nenhum sentido de individualidade (o indivíduo se dispersava na comunidade). Para alguns intelectuais, principalmente no final do século XVIII, o povo era interessante de certa forma exótica; no início do século XIX, em contraposição, havia um culto ao povo, no sentido de que os intelectuais se identificavam com ele e tentavam imitá-lo. (*Ibidem*, p.33)

Segundo Burke, para melhor compreender o conceito de cultura popular, é necessário contextualizar o momento histórico europeu na Idade Moderna e sua formação social. Essa divisão dos modos de cultura se deve à dicotomia

social de uma minoria culta e uma maioria alfabetizada e aponta exemplos de sociedades tribais onde tal separação não se apresenta devido ao grau de compartilhamento dos saberes:

Uma sociedade tribal é pequena, isolada e autossuficiente. Entalhadores, cantores, contadores de estórias e o seu público formam um grupo que está face a face, partilhando os valores básicos e os mitos e símbolos que expressam esses valores. O artífice ou o cantor de caça, pesca ou cultiva o solo como outros membros da comunidade, e estes entalham ou cantam como ele, ainda que não o façam tão bem nem com a mesma frequência.(...) Mesmo o entalhe pode ser uma atividade semicoletiva; entre os tivs da Nigéria, se um homem que está entalhando uma vara é chamado e se afasta, alguém do lado pode pegar a lâmina e continuar o trabalho. (*Ibidem*, p.50)

Com a ajuda de Burke, pode-se compreender que o popular no mundo moderno, se reveste de práticas incontáveis dentro de um contexto social inferior e adquire uma amplitude na atualidade, onde já não se delimita mais as camadas para a definição exata do que é popular. Pode-se ainda, compreender a falta de reciprocidade no que tange o contato das classes altas com o que é provindo das camadas inferiores e o movimento contrário. E mais, que a cultura popular não se dá de forma homogeneizada, ainda que se pretenda. Cada nicho de sociedade se comporta de forma variada e produz de maneiras diferentes seus bens materiais e imateriais.

2.3 – É brasileiro, é atual e é muito popular

O povo brasileiro é multicultural, diverso e híbrido, e toda a produção cultural do país reflete essa afirmativa. Na música, na dança, na produção literária, a composição nacional é recheada de influências e símbolos, frutos do contato de um povo que se mistura e se embrenha por entre as mais diversas terras.

Foi a partir do movimento modernista, que o Brasil, na década de 20, foi redescoberto e revisitado por um grupo de artistas e intelectuais, que tal como na Europa, se preocupou em preservar o nacional, a defender a arte livre do controle da razão e próxima da representação da vida em movimento. O que significa dizer que o homem começa a ter outra relação de experimentação com as possibilidades do mundo moderno e as interpreta influenciado pelas

suas sensações. Membro da Academia Brasileira de Letras, o escritor Graça Aranha, em sua conferência na Semana de Arte Moderna confirma em outras palavras:

Cada homem é um pensamento independente, cada artista exprimirá livremente, sem compromissos, a sua interpretação da vida, a emoção estética que vem dos seus contatos com a natureza. É toda magia interior do espírito que se traduz na poesia, na música e nas artes plásticas. Cada um se julga livre de revelar a natureza segundo o próprio sentimento libertado. (ARANHA, 1925, p. 15)

Imbuídos desse caráter, os escritores, os artistas e toda a classe intelectual brasileira, promoveram o que podemos chamar de “outros olhares sobre o mundo”, valorizando assim, a arte autenticamente local, ou seja, aquilo que é fruto da terra: o passado, a cultura nacional, os homens, negros e caboclos, a natureza e a tranquilidade, a linguagem e principalmente a mistura dos povos e dos costumes.

No contexto político da época, encontra-se a movimentação em favor da quebra das desigualdades sociais que geravam certa tensão pela dura realidade do povo. E é aí que reside o ideal que até nos dias de hoje provoca discussões a respeito da cultura popular, do que é relevante na composição da formação intelectual do povo.

Em algumas bibliografias, a respeito da cultura popular, encontra-se a etimologia de uma palavra muito pertinente nesse estudo, o folclore, então *folk* (povo) e *lore* (saber), criado pra dar significado ao processo de transmissão das tradições e assim, uma maneira de preservá-las. Os folcloristas brasileiros foram responsáveis por mapear os ritmos, as lendas, as canções, a culinária e as mais diversas tradições pelo país adentro, em busca de uma identidade nacional. Tempos depois podemos compreender que essa pesquisa foi sempre muito complexa e infinitamente múltipla em resultados. E além de tudo, importante para a conservação das tradições, já que alguns intelectuais acreditavam que, como as manifestações eram provindas do meio rural, estariam sendo ameaçadas pelo processo de modernização do país.

Câmara Cascudo (1967), folclorista de renome no Brasil, e essencialmente importante nesse trabalho, na contramão desse pensamento, assume um discurso rejeitando essa visão:

Dispensável é qualquer discussão sobre a permanência do folclore no tempo e no espaço. (...) Inútil será pensar que o desenvolvimento industrial anulará o folclore. Fará nascer outro. Essencial é deduzir que o folclore é uma cultura mantida pela mentalidade do homem e não pelo material manejado. O material é que será modelado, elevando-se a um motivo criador. Para que desapareça é preciso que sucumba a própria função. Sempre foi assim, na história do mundo. (CASCUDO, 1967, p.10)

E vai tratar da importância de se estudar e compreender o folclore brasileiro:

Todos os países do Mundo, raças, grupos humanos, famílias, classes profissionais, possuem um patrimônio de tradições que se transmite oralmente e é defendido e conservado pelo costume. Esse patrimônio é milenar e contemporâneo. Cresce com os conhecimentos diários desde que se integrem nos hábitos grupais, domésticos ou nacionais. Esse patrimônio é o folclore. (*Ibidem*, p.9)

Silvio Romero, outro importante folclorista do início do século XX, influenciado pelos contos europeus, pesquisou as manifestações populares, através da relação entre as três raças, branca, negra e indígena, e acreditando que no futuro as raças negra e indígena seriam extintas, sobrando apenas o mestiço que se converteria em raça branca. Acreditando nesse futuro, os folcloristas pensavam na necessidade de recolher e registrar os produtos da cultura popular para que estes não fossem esquecidos. Posteriormente, as pesquisas sobre o folclore brasileiro, foram ampliadas:

No decorrer do século XX, outros trabalhos foram realizados respondendo a essa questão de forma diferente dos primeiros folcloristas brasileiros, ampliando a discussão sobre o folclore. Uma das tendências que orientaram a preocupação desses estudiosos via a necessidade de transformar o folclore em uma disciplina científica autônoma, com campo e métodos próprios de investigação, que teria como objetivo reconstruir e explicar as manifestações folclóricas, registrando-as e classificando-as. Desse modo, porém, eles acabavam deslocando essas manifestações do contexto histórico-social em que eram concebidas e no qual se manifestavam, contendo então uma rede de significados. (CATENACCI, 2001, p.30)

Foi nesse período que as pesquisas passaram a ser científicas da área social, antropólogos, etnólogos e sociólogos tomaram o assunto sob outro aspecto, não mais apenas a compilação das manifestações, mas as especificidades delas, adequadas à diversidade dos campos de estudos. E é por essa mudança que hoje o assunto se desenvolveu e faz parte das discussões intelectuais sobre o saber tradicional. Dentre essas discussões,

uma fala que persiste é a promoção da cultura popular se dar contraditoriamente pelas classes de elite. Com o passar dos anos, o conceito de popular tomou outras formas e uma mudança transparente dessa nomenclatura é que o povo deixou de ser autor para ser mero receptor, devido às novas mídias de comunicação, chamadas comunicação de massa.

As comunicações massivas, porém, colocam o popular em cena de um modo diferente e são vistas pelos folcloristas como ameaça às tradições populares. A mídia, na medida em que trabalha com as manifestações populares – mito, folhetim, festa, humor, superstição – incorporando as à cultura hegemônica, assume um papel de concorrente do folclore. O popular é visto pela mídia através da lógica do mercado, e cultura popular para os comunicólogos não é o resultado das diferenças entre locais, mas da ação difusora e integradora da indústria cultural. O popular é dessa forma o que vende, o que agrada a multidões e não o que é criado pelo povo. O que importa é o popular enquanto popularidade. (*Ibidem*, p.32)

Mais que os marcos teóricos da história, a cultura popular brasileira, se compõe de numerosas transformações através dos anos. Essas transformações se devem a fatores, sociais, políticos e principalmente econômicos.

Seguindo a lógica da importância da oralidade no aspecto regional, da preservação de conteúdo histórico e de conhecimento da origem das tradições defendida por Cascudo, uma hipótese que se coloca em questionamento é da capacidade de manter essas tradições, em processo de enfraquecimento, em função da criação de novos valores e perda de status e credibilidade. Contudo, na atualidade, pesquisadores sociais apontam uma reversão desse quadro. Através da força propulsora dos meios de informação e comunicação, e do apoio de instituições responsáveis pela preservação, essas tradições ganharam uma revitalização e maior visibilidade.

Capítulo 3

Desmembrando os contos: Variáveis, Invariáveis e Funções

Este capítulo é o que melhor representa o trabalho, a comprovação por meio de trechos, de que os estudos que contemplam os contos de forma geral se aplicam num conto mundialmente conhecido, porém, em duas versões de nacionalidades diferentes.

A Moura Torta¹

Era uma vez um rei que tinha um filho único, e este, chegando a ser rapaz, pediu para correr mundo.

Não houve outro remédio senão deixar o príncipe seguir viagem como desejado.

Nos primeiros tempos nada aconteceu de novidade. O Príncipe andou, andou, dormindo aqui e acolá, passando fome e frio. Uma tarde ía ele chegando a uma cidade, quando uma velhinha muito corcunda carregando um feixe de gravetos, pediu uma esmola. O príncipe, com pena da velhinha, deu dinheiro bastante e colocou nos ombros o feixe de graveto, levando a carga até pertinho das ruas. A velhinha agradeceu muito, abençoou e disse:

_ Meu netinho, não tenho nada pra lhe dar: leve essas frutas para o regalo, mas só abra perto das águas correntes.

Tirou do alforje sujo três laranjas e entregou ao príncipe, e as guardou e continuou sua jornada.

Dias depois, na hora do meio dia, estava morto de sede e lembrou-se das laranjas. Tirou uma, abriu o canivete e cortou. Imediatamente a casca abriu para um lado e para o outro e pulou de dentro uma moça bonita como os anjos, dizendo:

_ Quero água! Quero água!

Não havia água ali e a moça desapareceu. O Príncipe ficou triste com o caso. Dias passados sucedeu o mesmo. Estava com sede e cortou a segunda

¹ CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*. São Paulo: Global, 2004, p.122.

laranja. Outra moça, ainda mais bonita, apareceu, pedindo água “pelamor” de Deus.

O príncipe não pôde arranjar nenhuma gota. A moça sumiu-se como uma fumaça deixando o príncipe muito contrariado.

Noutra ocasião o príncipe tornou ter muita sede. Estava já voltando para o palácio de seu pai. Lembrou-se do sucedido com as duas moças e andou até um rio corrente. Parou e descascou a última laranja que a velha lhe dera. A terceira era bonita de fazer raiva. Muito e muito mais bonita que as duas outras. Foi logo pedindo água e o príncipe mais que depressa lhe deu. A moça bebeu e desencantou, começando a conversar com o rapaz e contando sua história. Ficaram namorados um do outro. A moça estava quase nua e o príncipe viajava a pé, e não podendo levar sua noiva naqueles trajes. Mandou subir em uma árvore, na beira do rio, despediu-se dela e correu para casa.

Nesse momento chegou uma escrava negra, cega de um olho, a quem chamavam A Moura Torta. A negra baixou-se para encher o pote com água do rio, mas avistou o rosto da moça que se retratava nas águas e pensou que fosse o dela. Ficou assombrada de tanta formosura.

_ Meu Deus! Eu tão bonita e carregando água? Não é possível...

Atirou o pote nas pedras, quebrando-o e voltou para o palácio, cantando de alegria. Quando a viram voltar sem água e toda importante, deram muita vaia na moura torta, brigaram com ela e mandaram que fosse buscar água, com outro pote.

Lá voltou a negra, com o pote na cabeça, sucumbida. Meteu o pote no rio e viu o rosto da moça que estava na árvore, mesmo por cima da correnteza. Novamente a escrava preta ficou convencida da própria beleza. Sacudiu o pote bem longe e regressou para o palácio toda cheia de si.

Quase a matam de vaias e de puxões. Deram o terceiro pote e ameaçaram a negra de uma surra de chibata se ela chegasse sem o pote cheio d'água. Lá veio a moura torta no destino. Mergulhou o pote no rio e tornou a ver a face da moça. Esta, não podendo se conter com a vaidade da negra, desatou uma boa gargalhada. A escrava levantou a cabeça e viu a causadora de toda sua complicação.

_ Ah! É Vossimicê, minha moça branca? Que está fazendo aí, feito passarinho? Desça para conversar comigo.

A moça, de boba, desceu, e a moura torta pediu para pentear o cabelo dela, um cabelão louro e muito comprido que era um primor. A moça deixou. A moura torta deitou a cabeça no seu colo e começou a catar, dando cafuné e desembaraçando as tranças. Assim que a viu muito entretida, fechando os olhos, tirou um alfinete encantado e fincou-o na cabeça da moça. Esta deu um grito e virou-se numa rolinha, saindo a voar.

A negra trepou-se na mesma árvore e ficou esperando o príncipe, como a moça lhe tinha dito, de boba.

Finalmente o príncipe chegou numa carruagem dourada, com os criados e criadas trazendo roupas para vestir a noiva. Encontrou a moura torta, feia como a miséria.

O príncipe assim que a viu, ficou admirado e perguntou a razão de tanta mudança. A moura torta disse:

_ O sol queimou minha pele e os espinhos furaram meu olho. Vamos esperar que o tempo melhore e eu fique como era antes. O príncipe acreditou e lá se foi a moura torta de carruagem dourada, feito gente.

O rei e a rainha ficaram de caldo vendo uma nora tão horrenda como a negra. Mas, palavra de rei não volta atrás e o prometido seria cumprido. O príncipe anunciou seu casamento e mandou convite aos amigos.

A moura torta não acreditava nos olhos. Vivia toda coberta de seda e perfumada, dando ordens e ainda mais feia do que carregando pote d'água. Todos antipatizavam com a futura princesa.

Todas as tardes o príncipe vinha espiares no jardim e notava que uma rolinha voava sempre ao redor sempre, piando triste de fazer pena. Aquilo sucedeu tantas vezes que o príncipe acabou ficando impressionado. Mandou o criado armar um laço num galho e a rolinha ficou presa. O criado levou a rolinha ao príncipe e este segurou com delicadeza, alisando as peninhas. Depois coçou a cabecinha da avezinha e encontrou um caroço duro. Puxou-o e saiu um alfinete fino. Imediatamente a moça desencantou-se e apareceu bonita como os amores.

O príncipe ficou sabendo da malvadeza da negra escrava. Mandou prender a moura torta e contou a todo o mundo a perversidade dela, condenando-a a morrer queimada e as cinzas atiradas ao vento.

Fizeram uma fogueira bem grande e sacudiram a moura torta dentro, até que ficou reduzida à poeira.

A moça casou-se com o príncipe e viveram como Deus com seus anjos, querida por todos.

Entrou por uma perna de pinto, e saiu por uma de pato, mandou dizer El rei meu senhor, que me contassem quatro...

As Três Laranjas Mágicas²

Achando que já estava mais que na hora de seu filho se casar, um velho rei convidou princesas de todos os cantos do mundo para uma grande festa. Como o príncipe não simpatizou com nenhuma delas, o monarca o mandou procurar sozinho uma jovem que lhe agradasse.

O rapaz montou em seu cavalo e partiu. Não demorou para chegar a uma floresta, onde se deparou com uma laranjeira da qual pendiam três laranjas de ouro. Colheu-as e prosseguiu. Logo depois sentiu sede, pois fazia muito calor. Então sacou da faca descascou uma laranja e a cortou ao meio. Pois não é que da laranja saiu uma linda moça de olhos da cor do céu e cabelos da cor do sol? “Um gole de água, por favor!”, ela implorou. O príncipe não pôde atender seu pedido, e a moça desapareceu. O sol estava ardente, e o viajante não demorou a cortar mais uma laranja. Uma jovem de olhos verdes como uma lagoa da floresta e cabelos vermelhos como uma flor de hibisco, lhe pediu um gole de água e, como não recebeu, sumiu.

O príncipe seguiu viagem e por fim encontrou uma fonte, onde saciou sua sede. A esta altura já estava com fome e então cortou a terceira laranja. Uma moça de cabelos negros como um corvo e o rosto branco como jasmim lhe suplicou: “Um gole de água, por favor!”. O rapaz juntou as mãos em concha, encheu-as na fonte e lhe deu de beber. Assim, a livrou do encantamento de uma bruxa, que a aprisionara nas laranjas mágicas.

² PHILIP, Neil. *Volta ao Mundo em 52 Histórias*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2007, p.42.

O príncipe e a moça se casaram e pouco depois subiram ao trono. Quando a bruxa soube, correu para a cidade, foi até o portão do palácio e se pôs a apregoar: “Grampos! Lindos grampos! Quem quer comprar?”. A rainha ouviu seu pregão e a mandou entrar. A falsa vendedora lhe mostrou então um grampo que tinha uma pérola na ponta e pediu para colocá-lo em seus cabelos. A jovem soberana se abaixou, e a bruxa lhe espetou o grampo na cabeça com toda a força. No mesmo instante a rainha se transformou em uma pomba branca e voou para a floresta.

O rei estava ali, caçando, e capturou a linda árvore com a intenção de oferecê-la à sua esposa. No entanto, ao voltar para o palácio procurou a rainha por toda parte e não a encontrou.

Nos meses seguintes seu único consolo era a pomba branca que lhe lembrava seu amor perdido. Um dia, acariciando a cabeça do animalzinho, sentiu uma coisa dura: era a pérola do grampo: puxou-a imediatamente e diante de seus olhos sua bela rainha tomou o lugar do pássaro. Ao descobrir que tudo aqui fora obra da bruxa o monarca mandou que seus homens a prendessem. Mas, chegando à cabana da megera, a guarda real só encontrou cinzas e um rolo de fumaça escura que parecia uma forma humana.

3.1 – Dos Contos

O estudo da forma dos contos, após o processo de edição e publicação, já numa linguagem processada, conta com uma bibliografia extensa, muito densa e rica em materiais recolhidos em todo o mundo. Tais materiais se preocuparam em reunir e classificar os contos de acordo com seu núcleo comum, porém, dada a imensa relação de contos e seus agrupamentos, esse trabalho se apoiou prioritariamente na obra “Morfologia do Conto Maravilhoso” do autor russo Vladimir Propp (2001). Para dar corpo ao problema levantado neste trabalho, serão utilizadas, como amostras, duas versões do conto mundialmente conhecido na versão do escritor e folclorista brasileiro Câmara Cascudo (2004), “A Moura Torta” e a segunda versão “As Três Laranjas Mágicas”, da Costa Rica, publicada pelo autor Neil Phillip (2007) e perfeitamente enquadrados no gênero dos “contos maravilhosos”.

Em linhas gerais, esse conto narra a história de um herói, que sai de sua terra em posse de três frutas, de onde saem belas mulheres e se enamora por

elas, porém a primeira e a segunda morrem e apenas a última sobrevive. Em algum momento a antagonista consegue ludibriá-lo e se coloca no lugar da mocinha sobrevivente, transformando-a em um pássaro. Após descobrir a farsa, o herói recupera sua amada e mata a figura antagônica, com muita crueldade.

Essa história, mundialmente conhecida, se enquadra facilmente ao que Propp (2001) propõe definir com a morfologia dos contos. Em suas versões, das Américas, Europa e Índia, pode-se entender que a história é uma só, unificada em seu enredo, mas diversa em elementos e estruturas.

O que se pretende neste capítulo, é apontar com pequenos trechos de ambas as obras, as variações causadas pela mudança do tempo e do espaço, o que já foi visto nos capítulos anteriores, seguindo a estrutura encontrada no estudo publicado por Propp no início do século XX.

Segundo PROPP (2001, p.16), a estrutura dos contos se constitui de características comuns a todos dentro de uma mesma classificação, uma grandeza constante e uma grandeza variável.

Os elementos constantes, permanentes, do conto maravilhoso são as funções dos personagens, independentemente da maneira pela qual eles as executam. Essas funções formam as partes constituintes básicas do conto. (PROPP, 2001, p.17)

Apesar da dificuldade na precisão das classificações dos contos, pois cada conto apresenta mais de uma característica que se enquadra em múltiplas definições, há um esforço em apontar por meio dos elementos da composição, o seu lugar no quadro informativo que é a morfologia dos contos.

Não cabe dúvida que os fenômenos e objetos que nos rodeiam podem ser estudados, quer do ponto de vista de sua composição e construção, quer do ponto de vista de sua origem ou dos processos a que são submetidos. (*Ibidem*, p.10)

Uma ideia base na construção dos contos de encantamentos, que serão utilizados nesse trabalho, está na sequência que compõem uma “jornada em quatro etapas”, que segundo o autor é comum nessas histórias. Essa história faz parte da classificação 408 do sistema de classificação Aarne - Thompson no “Types of Folk-Tales” (CASCUDO, 2004, p.124).

A *travessia* é o momento em que o herói, seja príncipe, guerreiro ou homem comum, deixa seu lar, sua terra, a casa do pai, para buscar independência, reconhecimento ou um amor para construção do próprio reino.

O rapaz montou em seu cavalo e partiu. Não demorou para chegar a uma floresta, onde se deparou com uma laranjeira da qual pendiam três laranjas de ouro. (PHILIP, 2007, p.42)

Era uma vez um Rei que tinha um filho único, e este, chegando a ser rapaz, pediu para correr o mundo. Não houve outro remédio senão deixar o príncipe seguir viagem como desejava. (CASCUDO, 2004, p.122)

O *encontro* se dá com a figura antagonista, bruxa, madrasta, ogros, feiticeiro ou qualquer figura monstruosa e onde há o início de um embate.

Quando a bruxa soube, correu para a cidade, foi até o portão do palácio e se pôs a apregoar: “Grampos! Lindos grampos! Quem quer comprar?” (PHILIP, 2007, p.43)

Nesse momento chegou uma escrava negra, cega de um olho, a quem chamavam moura torta. (CASCUDO, 2004, p.123)

A *conquista*, pode ser quando herói, após travar uma batalha, ou fazendo uso de sua esperteza e malícia, consegue vencer o mau ou apenas uma virada com um elemento mágico, em que o herói sai vitorioso e o ser antagonista é levado à morte por meio de castigo cruel.

Ao descobrir que tudo aquilo fora obra da bruxa, o monarca mandou que seus homens a prendessem. (PHILIP, 2007, p.43)

O Príncipe ficou sabendo da malvadeza da negra escrava. Mandou prender a Moura Torta e contou a todo mundo a perversidade dela, condenando-a a morrer queimada e as cinzas atiradas ao vento. Fizeram uma fogueira bem grande e sacudiram a Moura Torta dentro, até que ficou reduzida a poeira. (CASCUDO, 2004, p.124)

A *celebração*, em geral um casamento, ou a reunião do reino para a apresentação de um herdeiro e o final feliz. No caso da primeira versão analisada, há uma troca no tempo dos acontecimentos. A celebração acontece anteriormente à conquista:

O príncipe e a moça se casaram e pouco depois subiram ao trono. (...) Um dia, acariciando a cabeça do animalzinho, sentiu uma coisa dura: era a pérola do grampo. Puxou-a imediatamente e diante dos seus olhos sua bela rainha tomou o lugar do pássaro. (PHILIP, 2007, p.43)

A moça casou com o príncipe e viveram como Deus com seus anjos, querida por todos. (CASCUDO, 2004, p.124)

3.2 – Das variações

A principal variação na composição dos contos populares, é o motivo e por consequência, o enredo. Sendo assim, o autor Vesselóvski considera cada frase, um motivo e cada motivo pode se desdobrar em qualidades ou quantidades. “Por enredo entendo o tema, no qual se interpenetram diferentes situações - os motivos”. (VESSELÓVSKI, apud PROPP, 2001, p.13)

O que varia são os nomes e os atributos das personagens e o que não muda são suas ações, ou funções, por exemplo, a moura, a escrava ou a bruxa, aprisionam a bela moça no corpo de um animal. No caso do conto publicado por Cascudo (2004, p.123), a antagonista é uma “escrava negra, cega de um olho”. Em versões italianas, a mocinha morre, porém sofre uma metamorfose que a faz ressurgir em forma de pomba. Ainda na versão italiana, outra variável é detectada, a escrava é chamada de sarracena, uma extensão da nacionalidade dos árabes, tal qual a versão brasileira que a chama de moura.

Dentro das variações dos tipos de contos, há os contos de fadas tratados aqui como contos maravilhosos, por terem em sua composição manifestação de elementos mágicos, tais como a transformação de pessoas em animais por um determinado tempo. Essa simbologia exerce importante função didática e social, pois tem como principal intenção, dar um exemplo, ainda que mítico, de como as coisas se dão no plano social.

Os assuntos que agrupam elementos podem ser sintetizados em personagens, espaço, ações, narração, motivos e tempo.

As transformações podem se dar de acordo com a nação de origem do conto, em duas variáveis italianas, a mocinha surge de romãs (CALVINO, 2006) ou cidras (BASILE, 2008). Na Costa Rica, laranjas (PHILIP, 2007).

Os elementos mágicos apresentados nas versões da Península Ibérica e posteriormente no Brasil são as frutas e o alfinete cravado na cabeça da mocinha que se transforma em pomba pelas mãos da Moura Torta.

A jovem soberana se abaixou, e a bruxa lhe espetou o grampo na cabeça com toda a força. No mesmo instante a rainha se transformou numa pomba branca e voou para a floresta. (PHILIP, 2007, p.43)

3.3– Da invariabilidade das funções

A prova de que as histórias se enquadram num mesmo esquema, é poder destacar pequenos trechos das edições trabalhadas e ligá-las aos títulos que serão enumerados aqui. Utilizando o mesmo esquema que está contido na obra de Propp, uma reformulação do sistema de Aarne-Thompson, pois segundo o autor, esse primeiro sistema de agrupamentos de contos, possui alguns equívocos, pois uma mesma história pode apresentar características que se enquadram em mais de um grupo. Os contos que são analisados neste trabalho, se encontram no grupo de contos de encantamentos ou de feitiçaria. A seguir, uma sequência em que se encaixam perfeitamente os acontecimentos do conto aqui desmembrado.

Assinalemos que a introdução de subclasses é um mérito de Aarne, porque a divisão em gêneros, espécies e subespécies não havia sido elaborada antes dele. Os contos de feitiçaria se subdividem, segundo Aarne, nas seguintes categorias: 1) o inimigo mágico; 2) o esposo (a esposa) mágico; 3) a tarefa mágica; 4) o auxiliar mágico; 5) o objeto mágico; 6) a força ou o conhecimento mágico; 7) outros motivos mágicos. Quanto a esta classificação, poderíamos repetir quase que palavra por palavra as objeções formuladas à classificação de Volkov. O que fazer, por exemplo, com os contos nos quais a tarefa mágica se realiza graças a um auxiliar mágico, o que acontece com muita frequência, ou com aqueles nos quais a esposa mágica é justamente o auxiliar mágico? (PROPP, 2001, p. 12)

Um dos membros da família sai de casa – Em todas as versões consultadas, o herói, figura masculina, sai de sua terra, em busca de alguma coisa.

Era uma vez um Rei que tinha um filho único, e este. Chegando a ser rapaz, pediu para correr o mundo. Não houve outro remédio senão deixar o Príncipe seguir viagem como desejava. Nos primeiros tempos nada aconteceu de novidades. O Príncipe andou, andou, dormindo aqui e acolá, passando fome e frio. (CASCUDO, 2004, p.122)

Impõe-se ao herói uma proibição – Essa proibição é na verdade um aviso, que pode ser dado por qualquer personagem que tenha conhecimento da magia que está ligada às frutas.

A velha agradeceu muito, abençoou e disse: - meu netinho, não tenho nada para lhe dar, leve essas frutas para regalo, mas só abra perto das águas correntes. (*Ibidem*, p.122)

A proibição é transgredida – Esse motivo é encontrado em outros grupos de contos, por exemplo, no conto “A Chapeuzinho Vermelho”, quando a filha resolve desviar do caminho recomendado pela mãe. No caso da história principal desse trabalho, o príncipe é avisado de que não deveria abrir as frutas quando estivesse longe de algum rio.

Logo depois sentiu sede, pois fazia muito calor. Então sacou da faca, descascou uma laranja e a cortou ao meio. Pois não é que da laranja saiu uma linda moça de olhos cor do céu e cabelos cor do sol? “Um gole de água por favor!”, ela implorou. O príncipe não pôde atender seu pedido, e a moça desapareceu. (PHILIP, 2007, p.42)

O antagonista procura obter uma informação; o antagonista recebe informações sobre a sua vítima; o antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens – Como exemplo externo, mas muito conhecido, está a aproximação da madrasta da Branca de Neve, com uma aparência diferente, oferecendo uma maçã envenenada à Branca. Dentro do nosso conto, essa sequência de motivos se apresenta como uma coisa só, a aproximação da bruxa, de modo delicado, a fim de fazer mal à moça.

- Ah! É vossimicê, minha moça branca? Que está fazendo aí, feito passarinho? Desça para conversar comigo. (CASCUDO, 2004, p.123)

A vítima se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo – Como a maioria das mocinhas, frágeis e inocentes, encontram numa voz doce, um momento de ternura ou piedade, a mocinha dessa história não fez diferente e acreditando na mansidão da bruxa, se entrega sem imaginar o risco que está correndo.

A moça de boba, desceu, e a Moura Torta pediu para pentear o cabelo dela. (...) A Moura Torta deitou a cabeça no seu colo e começou a catar, dando cafuné e desembaraçando as tranças. Assim que a viu muito entretida, fechando os olhos, tirou um alfinete

encantado e fincou-o na cabeça da moça. Esta deu um grito e virou-se numa rolinha, saindo a voar. (*Ibidem*, p.123)

O antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família – Esse dano pode ser apenas emocional.

Nos meses seguintes seu único consolo foi a pomba branca, que lhe lembrava seu amor perdido. (PHILIP, 2007, p. 43)

O meio mágico passa às mãos do herói – Em uma das versões encontradas deste conto, a pomba passa a cantar todos os dias na janela do rei, avisando-o de seu sofrimento.

O criado levou a rolinha ao príncipe e este segurou com delicadeza, alisando as peninhas. Depois coçou a cabecinha da avezinha e encontrou um caroço duro. Puxou e saiu um alfinete fino. Imediatamente a moça desencantou-se e apareceu bonita como os amores. (CASCUDO, 2004, p.124)

O antagonista é vencido; O dano inicial ou a carência são reparados; O Inimigo é Castigado – Esta é outra sequência de motivos que são representados pelo mesmo trecho do conto, já transcrito neste capítulo.

O herói se casa e sobe ao trono – Esse final é invariável para todas as versões dessa história. É o famoso “e viveram felizes para sempre”.

3.4 – Análise estrutural das funções dos personagens e símbolos do conto

Servindo-nos de modelos, como a **mocinha**, que em geral é frágil, doce, submissa em oposição à **antagonista**, mulher autônoma, forte, decidida, seguindo, um **herói**, forte, audaz, invencível, podemos analisar as funções de cada personagem deste conto. A primeira não apresenta grande manifestação de sua personalidade, porém é quem ganha a grande “recompensa”, no caso, um final feliz ao lado de seu herói, que em geral é um desbravador. Conta com uma partida, um encontro com o doador que lhe dá algum recurso mágico e supera as dificuldades para chegar à consagração. E o cruel final da figura malfazeja, por vezes bruxa, feiticeira, outrossim, madrasta, sogra, irmã ou criada, com uma morte sangrenta.

A análise da simbologia dos elementos que estão presentes nesse conto é fundamental para a compreensão de um conto tradicional³:

Água – símbolo da vida, meio de purificação; *Número 3* – aparece frequentemente nos contos de fadas (3 frutos, 3 tentativas, 3 laços), simboliza a perfeição, totalidade, virgindade e a fertilidade. *Pomba branca* - simboliza a pureza. *Ouro* – simboliza o sol, princípio ativo, masculino e diurno. Metal perfeito. *Prata* – simboliza a lua, princípio passivo, feminino, noturno, opõe-se ao ouro. *Preta* – simboliza a maldade, a impureza. Relaciona-se com a noite. *Príncipe* – simboliza a promessa da realeza. Relaciona-se com o sol, a luz e ao ouro.

Sob uma ótica analítica da representação, os modelos que aqui se apresentam e as diversas personagens de inúmeras histórias, são responsáveis por inferir valores, crenças e modelos de comportamento para a sociedade, dando valor positivo a um tipo de conduta em detrimento de outros. Pode-se questionar aqui, o verdadeiro papel de antagonista e protagonista dessa história, pois a atitude mais afirmativa nesse caso é a da antagonista, a escrava, velha e torta, que ao se deparar com sua suposta beleza, decide brigar pelo que acha ser correto, volta à casa se negando a prestar serviços de escrava, pois se acredita ser bela demais e sendo assim, pode fazer um bom casamento. No caso da mocinha, a sensibilidade e a passividade frente às atribuições é a comprovação de uma sociedade ocidental marcada pelo sexismo. A figura feminina não tem grande representatividade, apenas se configura como algo digno de ser contemplado, pela beleza e suavidade. Em geral, apresenta característica física similar em diversos contos pelo mundo. O padrão de beleza esperado pelo imaginário popular é o europeu: “um cabelão louro e muito comprido que era um primor” (CASCUDO, 2004, p.123)

Muitas histórias como essas, populares ou não, orais ou escritas, têm contribuído para a formação desse patrimônio simbólico que nos faz desejar ser incluídos no grupo ao qual pertencemos. Mas a formação dessas representações, vistas como “naturais”, são construções que valorizam uma dada concepção do mundo e, dentro de uma categoria maior, como a nação, por exemplo, diminuem outras relações que a compõem como gênero, religiosidade, dando a uns status de poder de decisão em detrimento de outros. (SANTOS, 2009, p.5)

³ Baseado na versão portuguesa de Teófilo Braga, *As Três Cidras do Amor*, em explanação analítica feita pelo Prof. Dr. José Barbosa Machado. Disponível no site <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/zips/machad17.pdf>. Acesso em 27 Mar 2012

Baseados numa sociedade ocidental, essencialmente cristã, pode-se concluir que as personalidades e características físicas de cada personagem, vão influir na mensagem final que atribui o caráter bom ou ruim dos modelos que são seguidos e assim, construindo lugares sociais, de prestígio ou de depreciação. E ainda, valorizando o esforço e o sofrimento para o alcance da glória.

Conclusão

Entendendo que uma pesquisa que se aprofundasse em cada item, seria impossível finalizar, pois a cada novo questionamento, mais três novos surgiriam à reboque, a saída foi estabelecer três pontos essenciais para serem discutidos. A oralidade, a cultura popular e os contos populares, cada qual envolvido numa ordem inicial, e se desenvolvendo ao longo dos anos.

Intrigada com a subjetividade das histórias que ouvi na infância, comecei a pesquisar deliberadamente sem estar à luz das teorias que envolvem a narrativa e seus processos criativos. Hoje, entendendo a narrativa e o que se constrói a partir dela, como parte da produção cultural de todas as sociedades em todos os tempos, pude entender que aí se constroem a comunicação e se renovam os símbolos de representação do mundo. E por isso, pode se considerar que não apenas a palavra escrita compõe a narrativa, mas também as imagens e os gestos que se articulam em busca de uma significação.

Dentro das muitas hipóteses que surgem com esse estudo, a disposição dos contos populares em espaços diversos, gera um resultado final diferente, enriquecidos por informações sociais, religiosas, naturais. Pensando por nacionalidades, cada qual atribui à história, detalhes pertinentes ao seu lugar.

Sendo a transmissão oral, a mãe dos contos populares, o que se entende a partir das teorias da oralidade, deram corpo ao que foi pesquisado aqui, a dinâmica dessa transformação se deu a partir de uma necessidade de conhecimento, natural do ser humano. E como em todo processo de desenvolvimento, alguns meios se vão para dar lugar a outros. O que não quer dizer, que a oralidade foi exterminada com isso, mas uma nova linguagem oral foi construída ao longo dos anos. Não é mais característica do contador contemporâneo, o analfabetismo. Nesse sentido, poderia ter sido abordado aqui, a função dos contadores cordelistas, porém, esse seria um discurso longo e fora do foco que está nos contos populares que se tornariam posteriormente contos de fadas, contos de encantamento e assim sucessivamente. Foi a partir da higienização dada pela narrativa literária na Idade Média, que surgiram suprimientos mágicos aos contos populares, e uma reformulação dos resultados finais. Menos crueldade, mais magia.

À princípio, desejei investigar os reflexos que a influência europeia teve na composição da sociedade contemporânea brasileira, contudo, logo de cara percebi a impossibilidade de fazê-lo num trabalho que prezasse pelo discurso simples e também pela peculiaridade da abordagem literária, já que a cultura se compõe de numerosas manifestações. Contudo, pode se recolher grandes referências, especialmente revisitando os costumes populares na Idade Média. O espaço do riso, os lugares informais, as praças, as ruas, as feiras, podem refletir o lugar onde o povo poderia se expressar, e num arroubo, transformar os símbolos da cultura oficial, em ordem cômica.

A cultura popular foi o centro de dualidades e considerações profundas que dividiram a opinião da elite durante a Idade Média e início da Idade Moderna. Reconhecida ou não, a cultura popular carregou o peso de manifestar em si qualidades diversas, acessíveis, atraentes, muito embora não fosse considerada oficial. O que se verifica é a marginalidade a que foi relegada em meio à situação política, religiosa e social da época, num cenário de transição. A Cultura Popular, pode ser considerada como forma livre e não-oficial de manifestar as ideias que pairavam pela mente do povo em reflexo ao que se vivia na cultura de elite, mas que não se tinha acesso, tendo muitas vezes um caráter divertido e debochado.

Sob a ótica contemporânea, foram contempladas as mudanças do papel da cultura popular na sociedade e suas intercorrências cada vez mais valorizadas. Retomando as considerações sobre os contos populares compilados no Brasil, a preocupação por parte dos folcloristas, em preservar equipamentos que estariam em vias de desaparecimento, são hoje rediscutidas, e entende-se que há equívocos nessa análise, pois ao contrário da temida extinção, há uma readaptação desses materiais.

Como forma de elucidar as colocações anteriores a respeito da forma e das variações sobre as quais uma história passaria, o conto “A Moura Torta” serve de base para contemplação dos elementos que são questionados. A começar pelo nome do conto, só ele já daria sozinho um estudo para um trabalho monográfico, sobre porque chamar de “Moura” um personagem que em outras versões não possui alcunha por etnia, mas por características gerais pertinentes à função que ela abarca. Uma pesquisa objetiva nesse sentido, levanta discussões sobre a formação da sociedade brasileira. Sabe-se que

“mouro” é o nome dado aos invasores da Península Ibérica, de origem árabe. Sabe-se também que nossos colonizadores, portugueses em sua maioria, são também grandes influenciadores das nossas composições historiográficas. Conclui-se aí que o inimigo em potencial, tornou-se a figura ruim, feia, de malgrado de nossa versão.

Dentro do que foi explanado até então, o que se recolhe de mais relevante dentro da composição dos contos populares, que posteriormente se transformaram em contos de fadas, é que em cada versão, há uma inversão de elementos, que em geral estão presentes na cultura local. Entretanto, o seu núcleo se mantém inalterável.

Para concluir a análise dos elementos encontrados na história da Moura Torta, seria necessário uma revisão de todas as classes e subclasses que os autores que se propuseram a tratar do assunto, fizeram ao longo dos anos a partir das histórias de que se tem conhecimento. Por hora, isto se torna impossível, pois não há acesso a todas as histórias contadas pelo mundo. Nem todas as teorias que já foram lançadas com os anos, puderam acolher essa diversidade.

O que se pode compreender a partir das análises feitas pelos diversos autores utilizados, é que toda e qualquer história, calcada na oralidade de gerações antigas e por vezes “iletradas”, ou até de composições eruditas são contribuições para a construção de uma sociedade idealizada, prova disso são os elementos estéticos que determinam o que é bom e o que é ruim dentro dessas narrativas, que são importantes bens culturais de grande relevância para a formação dos sujeitos sociais e os impactos delas numa determinada população.

Referências Bibliográficas

ABREU, Martha. Cultura Popular, Um Conceito e Várias Histórias. In: ABREU, Martha & SOIHET, Rachel. *Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

ALCOFORADO, Doralice F. Xavier. O Conto Popular. In: *Revista Lusitana*. 6. Lisboa: Instituto Camões, 1985.

ARANHA, Graça. *Espírito Moderno*. São Paulo: Companhia Gráfica – Editora Monteiro Lobato, 1925.

BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: BARTHES, Roland. *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Universidade de Brasília, 1987.

BARJA, Paulo R. & D'ÁVILA, Flávia R.. *O Universo Numa Casca de Laranja: A História da Moura Torta*. In: XII Congresso Latino Americano de Iniciação Científica e VIII Encontro de Pós-Graduação – Energia: geração, uso e consequência. São José dos Campos: UNIVAP, 2008.

BEDRAN, Beatriz Martini. *Ancestralidade e Contemporaneidade das Narrativas Orais*. Rio de Janeiro: UFF, 2010.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Folclore do Brasil*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1967.

_____. *Contos Tradicionais do Brasil*. São Paulo: Global, 2004.

CATENACCI, Vivian. *Cultura Popular, Entre a Tradição e a Transformação*. São Paulo: São Paulo em Perspectiva, 2001.

DARNTON, Robert. *O Grande Massacre de Gatos*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MURATORE, Eliane. *Um Filete de Vozes... A Narrativa Oral na Formação do Conto Literário Brasileiro*. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

PHILIP, Neil. *Volta ao Mundo em 52 Histórias*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2007.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

SANTOS, Alvanita Almeida. *O Outro Lado da História: A Mulher Que Não se Deve Ser*. Salvador: UFBA, 2009.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção e Leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.