ES
ENSINO SUPERIOR

Saber Ver a Arquitetura
Bruno Zevi

Usos da Linguagem: Problemas e Técnicas na Produção Oral e Escrita
Francis Vanoye

Exercícios de Laboratório em Psicologia
Mario A. A. Guidi
e Herma B. Bauermeister

O Processo da Comunicação
David K. Berlo

Os Pioneiros do Desenho Moderno
Nikolaus Pevsner

Os Gêneros do Discurso
Tzvetan Todorov

O Lado Humano da Empresa
Douglas McGregor

Origens da Arquitetura Moderna e do Design
Nikolaus Pevsner

O Homem: Uma Introdução à Antropologia
Ralph Linton

A Cidade Antiga
Fustel de Coulanges

As Palavras e as Coisas
Michel Foucault

A Cidade na História
Lewis Mumford

Estilística da Língua Portuguesa
M. Rodrigues Lapa

As Etapas do Pensamento Sociológico
Raymond Aron

Panorama da Arquitetura Ocidental
Nikolaus Pevsner

A Verdade na História
Oscar Handlin

A Linguagem Clássica da Arquitetura
John Summerson

Homem, Cultura e Sociedade
Harry L. Shapiro

História da Imprensa no Brasil
Nelson Werneck Sodré

As Origens Sociais da Ditadura e da Democracia
Barrington Moore Jr.

Os Problemas da Estética
Luigi Pareyson

Teoria Pura do Direito
Hans Kelsen

A Idéia de Lei
Dennis Lloyd

Ciência e Comportamento Humano
B. F. Skinner

Teoria da Literatura
Terry Eagleton

Manual de Psiquiatria
G. Campailla

Arte e Ilusão
E. H. Gombrich

Introdução à Economia Positiva
Richard G. Lipsey

Arquitetura Vivenciada
Steen Eiler Rasmussen

Os Grandes Sistemas do Direito Contemporâneo
René David

O Conto Popular
Michèle Simonsen

Gramática Grega
Antônio Freire

MICHÈLE SIMONSEN

O conto popular

Martins Fontes

Título do original francês:
LE CONTE POPULAIRE
Copyright © Presses Universitaires de France, 1984

1.ª edição brasileira: março de 1987

Tradução: Luis Claudio de Castro e Costa
Revisão: Monica Stahel M. da Silva

Produção gráfica: Geraldo Alves
Composição: Artel - Artes Gráficas
Projeto da capa: Adelfo M. Suzuki

Reservados todos os direitos para a língua portuguesa à
LIVRARIA MARTINS FONTES EDITORA LTDA.
Rua Conselheiro Ramalho, 330/340
01325 — São Paulo — SP — Brasil

Para Olivier,
David e Benjamin

Índice

Introdução 1

PRIMEIRA PARTE

ESTUDO DO CONTO POPULAR

CAPÍTULO I — **Conto popular e folclore** 5
1. Conto popular e gêneros narrativos 5
2. Classificação dos contos populares 7

CAPÍTULO II — **Tradição oral e literatura escrita** 11
1. Na Antigüidade 11
2. Na Idade Média 12
3. Na Renascença 14
4. Os contos de fadas nos séculos XVII e XVIII 15
5. No século XIX 16
6. No século XX 17

CAPÍTULO III — **A coleta dos contos populares** 19
1. Os irmãos Grimm 19
2. Antes da primeira guerra mundial 20
3. Entre as duas guerras 21
4. Após a segunda guerra mundial 21
5. As coletas contemporâneas 22

CAPÍTULO IV — **A prática de contar** 25
1. As instituições de transmissão 25
2. Os contadores 28
3. A arte de contar 29

CAPÍTULO V — **A difusão dos contos populares** 31
1. Conto-tipo, arquétipo e variantes 31
2. Difusão e transmissão dos contos 32

CAPÍTULO VI — **A origem dos contos populares** 35
1. A teoria indo-européia ou mítica 35
2. A teoria indianista 36
3. A teoria etnográfica 37
4. A teoria ritualista 37
5. A teoria marxista 38

CAPÍTULO VII — **A análise morfológica do conto popular** 41
1. O modelo de Propp 41
2. O modelo de Alan Dundes 44
3. O modelo de Bremond 45
4. O modelo actancial de Greimas 45

CAPÍTULO VIII — **Conto popular e psicanálise** 47
1. Freud e os freudianos 47
2. Jung e os junguianos 53

CAPÍTULO IX — **O estudo semântico do conto popular** 57
1. A organização semântica dos contos populares 57
2. O herói e o contrato social 61
3. A axiologia e a gênese do conto 63

SEGUNDA PARTE

ANTOLOGIA

CAPÍTULO I — **Contos maravilhosos** 69
T. 303 O rei dos peixes ou O bicho de sete cabeças 69
1. O bicho de sete cabeças (Brière) 69
T. 312 Barba Azul 78
1. Barba Azul (Alta Bretanha) 78
T. 313 A filha do Diabo 80
1. A bela Eulália (Nivernais) 80
2. A montanha verde (Brière) 84
T. 314 O pequeno jardineiro de cabelos de ouro ou João Tinhoso 91
1. O príncipe e seu cavalo (Lorena) 91
T. 327 As crianças perdidas na floresta 95
1. As crianças perdidas (Auvergne) 95
2. O conto do Diabo (Poitou) 99
T. 333 O Chapeuzinho Vermelho 102
1. Conto da vovozinha (Nivernais) 102
2. Conto da vovozinha (Nivernais) 104
3. O lobo e a criança (Gasconha) 105
T. 403 A noiva (a esposa) substituída 107
1. A madrasta (Gasconha) 107
T. 425 A procura do esposo desaparecido / Psique 110
1. O rei porco (Dauphiné) 110
2. O lobo cinzento (Baixa Bretanha) 118
T. 480 As fadas 123
1. Estrela de Ouro e Orelha de Burro (Gasconha) 123
2. O serão no poço (Nivernais) 126
T. 510 *A* — Cinderela 128
1. A Borralheira (Poitou) 128
T. 510 *B* — Pele de asno 130
1. Cughjulina (Córsega) 130
T. 511 Um Olho, Dois Olhos, Três Olhos 135
1. A cabra (Pireneus) 135
T. 533 O barco que caminha na terra como no mar ou os bem-dotados 137
1. A carruagem que anda sozinha (Creuse) 137
T. 531 A Bela dos cabelos de ouro 141
1. A princesa de Tronkolaine (Baixa Bretanha) 141
2. A Bela dos cabelos de ouro (Lorena) 146
T. 720 Minha mãe me matou, meu pai me comeu 150
1. O galinho (Berry) 150

CAPÍTULO II — **Contos humorísticos** 153
T. 1535 O rico e o pobre camponês (Unibos) 153
1. Renê e seu senhor (Lorena) 153
T. 1695-6 João Bobo 156
1. Sal Maroto (Auvergne) 156
2. João Bobo (Poitou) 157

T. 1290 O campo confundido com o mar 160
T. 1287 Os homens que se contam 160
1. A viagem dos Jaguens a Paris (Alta Bretanha) 160

CAPÍTULO III — **Giros** 163
1. O rato e a rata (Gasconha) 163

CAPÍTULO IV — **Contos de animais** 165
T. 15 O raposo padrinho 165
T. 41 O lobo castigado por sua gulodice 165
T. 1 O lobo se faz de morto 165
T. 2 A pesca com rabo 165
T. 2D O rabo soldado 165
1. O raposo de Bassieu e o lobo de Hotonnes (Bresse) 165
T. 123 O lobo, a cabra e os cabritos 167
1. A curbilha e os curbilhinhos (Angoumois) 167

BIBLIOGRAFIA 171

Introdução

A palavra *conto*, de utilização comprovada desde 1080, deriva de *contar*, do latim *computare*, "enumerar", e em seguida "enumerar os episódios de um relato". De acordo com sua origem popular, *conto*, assim como *contar* e *contador*, sempre fizeram parte da linguagem corrente, daí seu emprego muitas vezes impreciso. Historicamente, o sentido da palavra variou muito. No sentido de "relato de coisas verdadeiras", ela é encontrada até Malherbe. Na Renascença, tem ainda duplo sentido: "relato de coisas verdadeiras", mas também "relato de coisas inventadas". O *Dictionnaire de l'Académie* de 1794 define o conto como "narração, relato de alguma aventura, quer seja verdadeira, fabulosa, séria, ou engraçada", e acrescenta: "é mais comum para as fabulosas e engraçadas" — com isso indicando uma transição para o sentido moderno de "relato de fatos, de acontecimentos imaginários, destinado a distrair" (*Dictionnaire Robert*). O enfoque portanto se deslocou progressivamente, e a palavra conto, que designava primeiro um relato feito em uma *situação de comunicação concreta*, oral de início, veio a designar o relato de um certo *tipo de acontecimentos*. Diversas expressões correntes: "contos da carochinha", "contos de dormir em pé", etc. acentuam muito bem o elemento mentiroso, fictício, que entra na acepção da palavra na época moderna.

Enquanto prática do relato, o conto pertence ao mesmo tempo à tradição oral popular e à literatura escrita. Os pontos comuns entre esses dois domínios são, aliás, inumeráveis, pelo menos a nível dos motivos, sem que seja possível, na maioria das vezes, estabelecer se se trata de influência genética direta ou de simples questão de pertencer a um campo temático comum que não é, aliás, específico do conto. Todavia, a tradição oral define o conto segundo critérios ligeiramente diferentes, e bem mais precisos. Em literatura, o emprego dessa palavra nunca obedeceu a um uso fixo, e o conto não constituiu para a consciência crítica um gênero preciso, do qual se analisam os elementos constitutivos sem lhes codificar a produção. No máximo podemos distinguir uma certa visão implícita do conto na história

da distribuição dos termos "conto" e "novela", que parece residir cada vez mais, a partir do século XVII, na oposição *verossímil/não-verossímil*, e cada vez menos na noção de contar [1].

Entretanto, essa definição implícita do conto literário é muito mais restrita, e não esgota suas características. Mais do que pela oposição à novela, gênero também mal definido, será com referência ao conto popular da tradição oral que o conto literário terá alguma possibilidade de ser distinguido com precisão. Ele é tanto mais específico quando se aproxima do conto popular oral, caracterizado pela conjunção de vários fatores heterogêneos: oralidade, ficticidade confessa, estrutura arquetípica particularmente obrigatória, função social no seio de uma determinada comunidade, principalmente rural.

1. Ver René Godenne, *La nouvelle française*, coll. *Littératures modernes*, Paris, PUF, 1974.

PRIMEIRA PARTE

ESTUDO DO CONTO POPULAR

Capítulo I

Conto popular e folclore

1. CONTO POPULAR E GÊNEROS NARRATIVOS

No sentido estrito da palavra, um conto *popular* é um conto que *se diz e se transmite oralmente*. Essa definição dos folcloristas modernos nada diz sobre a origem dos contos, ao contrário daquela dos românticos, que viam na poesia popular uma *criação* do povo.

O conto popular, assim definido por sua transmissão oral, faz parte, portanto, do folclore verbal. Além do mais é um *relato*, diferentemente dos provérbios, dos enigmas, das piadas, da maioria das canções.

Mas o que é um *conto* popular? A língua corrente emprega os termos "conto", "relato", "lenda", "história", sem qualquer rigor. Os folcloristas, procurando definir mais rigorosamente os diferentes gêneros narrativos populares, utilizaram diversos métodos de abordagem: temático, estrutural, arquetípico, funcional [1].

Ora, ao que parece, como afirma Dan Ben-Amos, cada gênero é caracterizado por um conjunto de *relações* entre seus caracteres formais, seus registros temáticos e seus usos sociais possíveis. A definição popular de um gênero pode compreender distinções que se referem a qualquer um desses níveis, ou a cada um deles.

Para os principais gêneros narrativos populares representados na Europa, o *mito*, a *gesta* ou saga, o *conto*, a *lenda*, a *anedota*, os traços distintivos essenciais parecem ser os seguintes:

---

1. Dan Ben-Amos, "Catégories analytiques et genres populaires", *Poétique*, n.º 19, Paris, 1974.

	Atitude	*Forma*	*Protagonistas*	*Função social*
Mito	verdade	poesia	divindades, heróis	rito
Gesta	verdade	poesia	seres humanos, clã, linhagem	política / divertimento
Lenda	verdade	prosa	divindades, seres sobrenaturais, santos, seres humanos	lição moral ou sapiencial
Conto	ficção	prosa / fórmulas rimadas	seres humanos, seres sobrenaturais, animais	divertimento
Anedota	verdade	prosa	seres humanos	informação / divertimento

— O conto é, pois, um relato *em prosa* de acontecimentos *fictícios* e dados como tais, feito com finalidade de *divertimento*.

— O *mito*, ligado a um ritual, tem um conteúdo cosmogônico ou religioso. Simboliza as crenças de uma comunidade, e os acontecimentos fabulosos que ele narra são tidos como verídicos.

— A *gesta* ou saga, relato em versos de acontecimentos tidos como verídicos, tem por assunto os feitos de um clã ou de uma linhagem.

— A *lenda*, relato de acontecimentos tidos como verídicos pelo locutor e seu auditório, é localizada: as definições de tempo e de lugar integram o relato. A lenda tem, aliás, um conteúdo muito heterogêneo. Na França, as principais lendas dizem respeito a seres sobrenaturais ligados aos elementos (fadas, sereias, ondinas, duendes, espíritos, etc.); personagens ou acontecimentos locais (por exemplo, a lenda de Melusine, ligada à família dos Lusignan; as histórias de Diabo ligadas à construção de pontes); a origem de sítios geográficos: fontes, colinas, abismos, etc. (por exemplo, os numerosos locais cujo nome está ligado às proezas de Gargantua); a vida e os milagres dos santos da Igreja católica (por exemplo, a lenda de santa Odília na Alsácia), e cujo conjunto constitui a Lenda dourada.

— A *anedota* conta acontecimentos verídicos de alcance restrito, na maioria das vezes individual. As "histórias de terror" — relatos de lobisomens, de almas do outro mundo —, que parecem ter desempenhado um grande papel nos serões dos camponeses [2], entram nesta categoria.

O sistema popular dos gêneros na França só coincide parcialmente com o dos folcloristas. Com efeito, a lenda, que como vimos encerra rea-

2. F.-M. Luzel, *Veillées bretonnes*, Morlaix, 1879.

lidades muito diferentes, é uma palavra erudita. Quanto aos informantes populares, estes dispõem de várias palavras para designá-la; e, "ao serem coligadas, as lendas estão como que imersas no restante do discurso do informante" [3]. A palavra *conto*, ao contrário, ainda em nossos dias tem um sentido muito claro. Está naturalmente ligado ao ato de contar, portanto à *oralidade*, e à *ficticidade*: é um relato que não é "verdadeiro". Além disso, evoca um mundo tradicional, "a relativa estabilidade de um mundo mais fechado" [4]. Assim, os informantes atuais distinguem o conto, criteriosamente, das anedotas e das piadas, que constituem em nossos dias a forma privilegiada do ato de contar.

2. CLASSIFICAÇÃO DOS CONTOS POPULARES

O estudo dos contos populares apresenta certas dificuldades de ordem terminológica. Os folcloristas tentaram classificar os contos segundo critérios muitas vezes heterogêneos, ou então multiplicaram excessivamente as subdivisões. Os termos consagrados pela tradição são às vezes impróprios, e nem sempre coincidem de uma língua para outra. Entretanto, o catálogo francês Delarue-Tenèze [5], seguindo o uso estabelecido pelo catálogo internacional Aarne-Thompson [6], adota a seguinte classificação:

A. *Contos propriamente ditos.*

a) *Contos maravilhosos*, freqüentemente designados em francês pelo nome de "contos de fadas", impróprio porque demasiado restrito, já que raramente se trata de fadas. Os contos maravilhosos, de estrutura complexa, comportam elementos sobrenaturais, originalmente não-cristãos (encantadores, metamorfoses, objetos mágicos, etc.). Os contos maravilhosos, aos quais tende-se às vezes a incorporar todos os contos populares, na realidade constituem apenas uma pequena parte do repertório.

b) *Contos realistas ou novelas.* Também neste caso o termo é impróprio, e não é aceito por todos os folcloristas. Os contos realistas, de estrutura semelhante à dos contos maravilhosos, distinguem-se pela ausência de sobrenatural. Nem por isso são realistas, e estão repletos de coincidências, disfarces, golpes teatrais, desfechos improváveis. Muitos dos contos das *Mil e Uma Noites* pertencem a esse gênero.

3. Marie-Louise Tenèze, "Introduction à l'étude de la littérature orale: le conte", *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, set.-out. 1979.
4. *Ibid.*
5. Paul Delarue e M.-L. Tenèze, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outremer*, 3 vol., Paris, Maisonneuve-Larose, 1957, 1963, 1976.
6. Antti Aarne e Slith Thompson, *The types of the Folktale*, Helsinque, 1961.

c) *Contos religiosos*. Esses contos distinguem-se das lendas, com as quais partilham um conteúdo cristão, pelo fato de se tratar de ficções dadas como tais.

d) *Histórias de ogros estúpidos*, que na França tomam, muitas vezes, a forma de histórias do Diabo enganado.

B. *Contos de animais*

Esta categoria é difícil de se justificar teoricamente, pois os animais exercem às vezes um papel muito importante nos contos maravilhosos, e alguns contos humorísticos existem sob várias formas, alguns tendo como protagonistas seres humanos, outros, ogros ou animais. Mas em geral reserva-se este termo para os relatos em que os papéis principais, herói e adversário, são representados por animais enquanto tais. A estrutura muito simples do conto de animais faz com que seja assunto de todos. Cada membro da comunidade pode se alternar com os outros para acrescentar um relato ao que acaba de ser feito. A cisão entre o emissor — contador — e o receptor — auditório —, que caracteriza o ato de contar do conto maravilhoso, em parte desaparece no conto de animais.

C. *Contos humorísticos*

Este tipo de contos, o mais abundante, reúne relatos bem diferentes:

— relatos que caçoam dos ricos, dos poderosos e das instituições estabelecidas. Muitas vezes têm como heróis pessoas humildes que conquistaram um lugar ao sol graças à sua esperteza;
— relatos que caçoam dos fracos, dos doentes, dos bobos, como o ciclo do *João Bobo*, muito popular na França (T. 1696);
— "beocianos", isto é, relatos que caçoam dos habitantes de uma região, considerados tradicionalmente como estúpidos [7];
— relatos que caçoam dos valores oficiais — honestidade, piedade, castidade, amor ao trabalho — e põem em cena padres licenciosos, maridos enganados, mulheres infiéis;
— relatos escatológicos;
— "contos de mentiras" ou "lorotas", que descrevem proezas de pescarias ou de caçadas, terras das mil maravilhas evidentemente mentirosas;
— "giros" ou contos enumerativos. São contos do tipo: o criado chama o açougueiro para matar o bezerro que não quer beber no rio que não quer apagar o fogo que não quer queimar o pau que não quer bater no cachorro, etc.

7. Os *jaguens*, habitantes de Saint-Jacut, na Bretanha; os habitantes de Villedieu-les-Poêles, na Normandia, etc.

A tipologia do conto da tradição oral, que à primeira vista pode parecer muito heterogênea, reflete a importância da *ficticidade* como caráter distintivo. O conto é antes de tudo um relato *não-tético*, que não afirma a realidade do que ele representa mas, ao contrário, procura mais ou menos deliberadamente destruir "a ilusão realista".

Essa distância em relação ao real, que o conto maravilhoso instala desde o início, é realizada pelo conto humorístico através do riso, e pelo conto de animais, paradoxalmente, através da recusa do sobrenatural; na medida em que esses animais têm unicamente características humanas (contrariamente aos animais dos contos maravilhosos, muitas vezes dotados de poderes mágicos), a ficticidade dos relatos logo aparece facilmente. Quanto às potocas e aos giros, seu aspecto lúdico acentuado faz deles relatos não-téticos por excelência: o jogo de palavras é de longe superior ao interesse narrativo de um relato reduzido à sua ossatura mínima.

Capítulo II

Tradição oral e literatura escrita

A presença, em textos escritos, de relatos ou fragmentos de relatos, atestados aliás na tradição oral, levanta problemas muito delicados. Na maioria das vezes, trata-se de simples *motivos* isolados, que pertencem a um fundo temático comum, e não pressupõem relações genéticas diretas entre literatura e tradição oral. Por vezes, um motivo popular pôde ser utilizado em um gênero literário, mas com um sentido completamente diferente. Encontram-se assim elementos maravilhosos populares na literatura hagiográfica da Idade Média, ou então nos contos fantásticos dos românticos. Quando relatos literários inteiros parecem ser adaptações de contos populares, o que é freqüente até o século XVI, a passagem para o escrito, e portanto a mudança assim efetuada na função social desses relatos, implica forçosamente uma alteração de seu sentido inicial. Além disso, as interferências entre tradição literária e tradição oral podem ser muito numerosas, e é difícil determinar em que sentido a influência se fez sentir. Enfim, um conto pode ter vivido muito tempo na tradição oral antes de deixar, totalmente por acaso, traços em um texto escrito, que constitui então para o folclorista a mais antiga versão *atestada*, mas não necessariamente a mais antiga forma do conto.

1. NA ANTIGÜIDADE

É que os contos populares são às vezes muito antigos e, desde a Antigüidade, a literatura conservou traços deles.

O conto egípcio dos *Dois irmãos* (século XIII a.C.) parece aparentar-se com o conto tão difundido na França *O rei dos peixes* (T. 303). Já contém o motivo do "aviso", objeto mágico pelo qual o irmão que ficou em casa é avisado do perigo que corre seu irmão, e pode assim partir à sua procura e salvá-lo.

O romance de Apuleio, *O asno de ouro* (século II da nossa era), contém o relato de *Amor e Psique*, no qual se reconhece um dos contos mais

difundidos na Europa, *A procura do esposo desaparecido* (T. 425), do qual *A Bela e a Fera* é uma forma literária abreviada, devida a Mme. Leprince de Beaumont, no século XVIII.

2. NA IDADE MÉDIA

A. *Os lais, romances de aventuras e contos maravilhosos*

A literatura medieval está muito impregnada do maravilhoso, de origem diversa; mas nem sempre é fácil mostrar o *Sobrenatural* — cristianismo ou sobrevivências pagãs —, objeto de crença, o maravilhoso propriamente dito, que está inteiramente sob o signo da *ficção*. Portanto, paradoxalmente, é difícil falar de contos maravilhosos na literatura da época. Os *lais* de Marie de France, entretanto, forma versificada, letrada, de contos armoricanos, impregnados de maravilhoso céltico, na verdade são contos, puros relatos nos quais diálogos e descrições praticamente não existem. Tendo por assunto principal os amores de mortais e de fadas vindas do outro mundo, transmitem dados tradicionais para o quadro da sociedade urbana. Pode-se assim aproximar o *lai* de *Lanval* e o conto *A procura do esposo desaparecido* (T. 400), o *lai* de Yonec e *O pássaro azul* (T. 432), o *lai* de *Eliduc* e *As folhas que ressuscitam* (T. 612).

Romances de cavalaria inspiram-se também em contos populares. *Berta do pé grande*, dedicado à mãe de Carlos Magno, lembra o conto *A noiva substituída* (T. 403). *Roberto, o diabo*, que foi por muito tempo imensamente popular, transpõe para um contexto cristão o conto de *João Tinhoso* (T. 314).

B. *Fábulas, "Roman de Renart" e contos de animais*

A célula básica do conto de animais tradicional é de tipo aberto; o conto parte de uma disjunção para chegar bem depressa a uma outra disjunção. O conto, estático, é então suscetível de ricochetes infinitos. Pode-se então falar de uma *cadeia* de contos de animais, composta de elementos estruturalmente equivalentes.

Enquanto o conto maravilhoso chega geralmente a uma união, o conto de animais é todo ele o relato de uma competição. Sua organização semântica é regida por dois grandes princípios de divisão binária: 1. a inferioridade física aliada à superioridade intelectual opõe-se à superioridade física aliada à inferioridade intelectual; 2. os seres domésticos opõem-se aos seres selvagens.

O conto *O lobo, a cabra e os cabritos* (T. 123) foi adaptado em um esopete (*ysopet*) medieval. Todavia, o gênero literário da *fábula*, representado na França pelos esopetes, coletâneas de fábulas inspiradas em Fedro e Esopo, em seguida nas *Fábulas* de Marie de France, opõe-se quase totalmente ao conto popular de animais, cujos motivos no entanto ele retoma. Como acentua Marie-Louise Tenèze [1], "o antropomorfismo da fábula é puramente convencional, o do conto é convicto e ingênuo. A fábula, originalmente de inspiração clerical, tem uma função pedagógica evidente: ela privilegia o *caso*. O conto, feito para dar prazer, é um apelo ao prolongamento da narrativa, à *cadeia*". O casal favorito da tradição oral francesa é o lobo e a raposa. *O Roman de Renart*, cujos antecedentes literários são bem seguros [2], retoma muitos episódios tradicionais e conserva numerosos traços orais, sobretudo nos primeiros ramos. "Sem ser a emancipação direta de uma obra coletiva popular, ele é estreitamente vinculado a um região" (J.-C. Payen) [3]. Entretanto, Léopold Sudre, limitando seu ponto de vista ao nível da aventura isolada, tinha boas razões ao acentuar as fontes orais do *Roman de Renart* [4]. Lucien Foulet mostrou que a unidade de base desse vasto ciclo não é o episódio, mas sim o *ramo*. Ora, "o que faz o ramo é a integração de seus elementos em uma obra" [5]. Isso distingue claramente o *ramo* do *Renart* literário, da *cadeia* do conto popular. Cada ramo do *Roman de Renart* constitui assim um conjunto individual e consciente de relatos. Certamente, os dez primeiros compreendem relatos que estão entre os mais populares da tradição oral: a pesca com o rabo, o lobo no poço, Renart (raposo) finge-se de morto para roubar peixes, etc. Mas os ramos seguintes modificam sensivelmente o espírito dos contos, com a mistura de epopéia burlesca, paródia bíblica, etc. O *Roman de Renart*, obra por vezes violentamente satírica, utiliza o riso como a única forma de subversão possível na época. O conto popular de animais, no entanto, nada tem de subversivo. Parece, ao contrário, caracterizado pela "convicção profunda de que cada um neste mundo está ligado por toda a eternidade ao seu lugar, porque ligado à sua natureza" (Marie-Louise Tenèze) [6].

C. *Historietas em verso (fabliaux) e contos humorísticos*

Desde Joseph Bédier [7], admite-se que os contos humorísticos, que antes os partidários da famosa teoria indianista [8] (Gaston Paris, Emmanuel Cosquin) faziam remontar a apólogos budistas indianos vindos para a Eu-

1. Ver M.-L. Tenèze, *Le conte populaire français. Catalogue*, III, p. 92.
2. Ver Léopold Sudre, *Les sources du "Roman de Renart"*, Paris, 1853.
3. J.-C. Payen, *Histoire littéraire de la France*, I, Paris, Editions Sociales, 1971, p. 282.
4. Léopold Sudre, *op. cit.*
5. Lucien Foulet, *Le Roman de Renart*, Paris, 1914.
6. M.-L. Tenèze, *op. cit.*, p. 81.
7. Joseph Bédier, *Les fabliaux*, Paris, Champion (1894), 1964.
8. Ver Em. Cosquin, *Les contes indiens et l'Occident*, Paris, Champion; *Etudes folkloriques*, Paris, 1922. Cf. p. 46.

ropa graças aos árabes, são na realidade adaptações de contos populares de humor. Todavia, há diferenças que devem ser levadas em conta. Certamente, as historietas em verso (*fabliaux*), gênero que conheceu seu apogeu entre 1175 e 1400, são verdadeiros contos para fazer rir: são puros relatos com estrutura actancial e funcional bastante rígida. Um pequeno número deles corresponde ao roteiro completo de contos populares, e alguns contêm motivos de contos maravilhosos orais. No entanto, diferem sensivelmente dos contos humorísticos da tradição oral, pela escolha dos assuntos e pelas atribuições dos personagens, assim como pelo público a que se dirigem e, portanto, pela ideologia que deles se depreende. Contrariamente a Bédier, para quem as historietas em verso eram um gênero burguês, Per Nykrog [9] vê nelas um gênero aristocrático, apreciado sobretudo pela nobreza e pela alta burguesia, que retoma sob o modo burlesco, paródico, as técnicas da cortesia: os vilões são nelas ridicularizados, sobretudo quando se gabam de cortesia; os letrados e os cavalheiros são valorizados; os padres e os monges, amaldiçoados. E, mais do que tudo, o casamento é completamente desvalorizado. A grande maioria dos assuntos é de conteúdo erótico e entre eles as histórias de adultérios são privilegiadas. Acontece exatamente o contrário com os contos humorísticos populares. Certamente, é difícil fazer-se uma idéia exata do lugar que têm as histórias sujas na tradição oral: ao pudor dos narradores se acrescentou o dos coletores, que as relegaram à revista confidencial *Kryptadia* [10]. Entretanto, a tradição oral parece preferir as histórias de sedução de mocinhas ignorantes às histórias de adultério. Os contos humorísticos populares giram sobretudo em torno de duas grandes redes de temas: estigmatização da *burrice* e *brincadeiras de mau gosto*, quer devidas ao espírito de humor ou ao desejo de vingança, com um elemento carnavalesco certo, no sentido que Bakhtin [11] dá a essa palavra; assim, os contos tão difundidos do *Ladrão Ladino* (T. 1525) e do *O rico e o pobre camponês* (Unibos) (T. 1535), nos quais um sujeito socialmente inferior prega peças em um outro socialmente superior.

3. NA RENASCENÇA

Esse deslocamento temático entre historietas em verso e tradição oral vai se acentuando nesses verdadeiros contos que são as coletâneas de novelas "para rir", da Renascença, geralmente inspiradas por Boccaccio e outros

9. Per Nykrog, *Les fabliaux*, Copenhague, 1957.

10. *Kryptadia. Recueil de documents secrets pour servir à l'étude des traditions populaires*, Heilbronn, 1883-1889, Paris, 1897-1905. Revista de tiragem reduzida.

11. Mihail Bakhtin, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, 1970.

novelistas italianos. As *Cem novas histórias* apresentam uma esmagadora maioria de relatos de adultério cujos protagonistas são, em sua maioria, nobres, cavalheiros e procuradores. Quanto às *Récréations et joyeux devis*, atribuídas a Bonaventure des Périers (1558), apresentam decerto um elenco de assuntos mais extenso. As brincadeiras de bom gosto desempenham então um papel importante, mas muitos relatos só são compreensíveis para um público humanista.

O caso de Rabelais é exceção: sabe-se que *Pantagruel* e *Gargantua* se inspiram em um livro de venda ambulante vendido nas feiras, *Les grandes et inestimables chroniques de l'énorme géant Gargantua*, que desenvolvia tradições orais já antigas. Toda a obra de Rabelais está impregnada de cultura popular, e os relatos que ele inclui são extraídos diretamente da tradição oral: assim, o episódio do "Diable Papefiguière" pertence ao ciclo muito popular do *Ogre dupé* [12].

Nessa época, a Itália vê nascerem duas coletâneas de contos literários, largamente inspirados, porém, pela tradição popular: *Les nuits facétieuses* de Straparola (1550, 1553) e o *Pentamerone* de Basile (1634-1636). Essas duas coleções, preciosas para o folclorista, constituem a versão mais antiga comprovada de muitos contos populares.

4. OS CONTOS DE FADAS NOS SÉCULOS XVII E XVIII

Os contos de fadas, que se tornam tão em moda nos salões mundanos do fim do século XVII, são sobretudo histórias galantes inteiramente tiradas da tradição popular. Também as *Histórias ou Contos do tempo passado* (1697), que se tornaram os célebres "contos de Perrault", destacam-se nitidamente na produção da época. Essa coletânea, assinada por Darmancour, é geralmente atribuída a seu pai, Charles Perrault, sem que a paternidade desses oito contos em prosa jamais tenha sido determinada de maneira certa [13]. *A Bela Adormecida no bosque* é atribuído a Basile, que talvez se tenha inspirado no romance medieval de *Perceforest*. *Riquet à la houppe* é inteiramente invenção de Perrault... ou de Mlle. de La Force. Mas os seis outros contos, *O Chapeuzinho Vermelho*, *Barba Azul*, *O gato de botas*, *As Fadas*, *Cinderela*, *O Pequeno Polegar*, são todos tirados da tradição oral popular. Mas trata-se de adaptações muito literárias, e Perrault reformulou profundamente os relatos em que se inspirou, transformando às vezes episódios inteiros, para adaptá-los ao público mundano a que os destinava. De modo geral, Perrault suprimiu tudo o que podia chocar o

12. *Ibid.*

13. Ver Marc Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et culture populaire*, Paris, Gallimard (1968), 1977.

senso da decência, mas também o da verossimilhança de seus leitores; deu à intriga um sentido mais realista, atenuou o maravilhoso e o absurdo sempre que possível. As moralidades em versos, as piscadelas para o público manifestam também um paternalismo certo para com o maravilhoso popular, considerado erroneamente como uma marca de credulidade. Assim reformulados, os "contos de Perrault", cujo êxito foi considerável, são devolvidos, pelos livros de venda ambulante, à tradição popular de que tinham saído, influenciando-a por sua vez. Os contos que ainda são conhecidos por todos na França o são na versão e sob o título fornecidos por Perrault, mesmo quando muito distantes das versões coligidas diretamente na tradição oral pelos folcloristas.

Os contos de Mme. d'Aulnoy, *Contes nouveaux ou les Fées à la mode* (*Contos novos ou as fadas da moda*), de 1698 afastam-se ainda mais da tradição oral. Se *La Chatte blanche, La Biche au bois, Finette-Cendron* lembram contos populares, outros têm temas mais romanescos — fantasias, duplos sentidos sexuais, incesto — e o feérico se desdobra em longas análises psicológicas completamente estranhas à tradição popular.[14] Doravante, para o público letrado, os contos populares serão reservados às crianças.

5. NO SÉCULO XIX

A. *Os românticos e a criação popular*

O Romantismo teve o culto da "criação popular", como o testemunha o êxito das velhacarias literárias de "Ossian"/Mac Pherson e de "La Guzla"/Mérimée. Nerval, Nodier, Georges Sand inspiraram-se em contos e lendas populares, mas transformando-lhes completamente o sentido. Se os *Contos* de Nodier também contêm lendas e "sortilégios" tradicionais, atingem sobretudo esses personagens inadaptados que passam por loucos ou lunáticos porque preferem, às insuficiências do real, as revelações da vida imaginária. Nodier utiliza um gênero popular, portanto comunitário, para exprimir o divórcio mais total entre o indivíduo e a sociedade. Muitas vezes também, como em *Le monstre vert* (*O monstro verde*) de Nerval ou em *Tresor des fèves et Fleurs des Pois* (*Tesouro das favas e flores das ervilhas*), de Nodier, o tema popular inicial é desviado em favor da ironia e da paródia.

14. Ver Jacques Barchilon, *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790*, Paris, Champion, 1975.

15. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, 1976.

B. *O conto fantástico*

O conto fantástico, que nasce no século XVIII com *O Diabo enamorado*, de Cazotte, e vê seu apogeu no século XIX com os relatos de Mérimée, Gautier, Maupassant, utiliza freqüentemente motivos narrativos ou personagens e situações populares, tais como os contos e lendas nos transmitiram. Assim, o herói meio-urso meio-homem do *Lokis* de Mérimée, lembra *João do urso* (T. 301), e *La main* de Maupassant é uma variação sobre o tema de *Devolve minha perna* (T. 366). Todavia, como relato — e Todorov bem mostrou que o conto fantástico só existe como *relato*[15] — ele se distingue radicalmente do conto maravilhoso tradicional. Este, inteira e explicitamente sob o signo da *ficção*, move-se sem espanto no universo do Sobrenatural. Ao contrário, o fantástico nasce, como mostrou Irene Bessière[16], da justaposição *no texto* de duas ordens, o Natural e o Sobrenatural, e portanto de sua recusa mútua e explícita. O conto fantástico inscreve-se portanto em um momento preciso, em que se defrontam dois discursos culturais: o da Transcendência, em que ninguém acredita mais, e o da Racionalidade, impotente para dar conta de toda a realidade.

6. NO SÉCULO XX

Essa antinomia se atenuou bastante desde a ampliação do conceito de realidade, operada pelas revoluções da psicanálise e do surrealismo. Assim, os contos de Marcel Aymée[17] adotam a tática inversa da ingenuidade aparente: acontecimentos inverossímeis são contados como se nada de mais houvesse. A irrupção do inverossímil no cotidiano não espanta mais, em nossos dias, do que antes espantava sua atuação no domínio do maravilhoso.

Alguns contistas contemporâneos bordam deliberadamente sobre contos populares tradicionais para deles desviar ou até mesmo inverter os *a priori* ideológicos. Assim, *O Pequeno Polegar* de Perrault inspirou, em mais de uma paráfrase de François Ruy-Vidal[18], *La fugue du Petit Poucet* (*A fuga do Pequeno Polegar*), de Michel Tournier[19]; *La Fée du robinet* (*A fada da torneira*), de Pierre Gripari[20], toma deliberadamente o avesso do

16. Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.

17. Ver as coletâneas de novelas *Les jumeaux du diable* (1928), *Les contes du chat perché, Le Nain* (1934), *Derrière chez Martin* (1938), *Le passe-muraille* (1943).

18. F. Ruy-Vidal e C. Perrault, *Le Petit Poucet*, Grasset, 1975.

19. M. Tournier, *La fugue du Petit Poucet*, Grasset, 1979.

20. Ver Pierre Gripari, *Contes de la rue Broca*, Paris, 1967.

do conto *As Fadas* (T. 480), e os *Contes à l'envers* (*Contos ao contrário*) de Philippe Dumas [21] exploram esse veio sistematicamente.

Porém, mais geralmente, em uma época em que os escritores encontram comumente sua inspiração no mítico e no onírico, e em que a escrita recusa cada vez mais os procedimentos ilusionistas do romanesco tradicional, o conto literário parece estar perdendo sua especificidade, para se dissolver, com os outros gêneros, em uma categoria única, o relato.

21. P. Dumas, *Contes à l'envers*, L'Ecole des Loisirs, 1979.

Capítulo III

A coleta dos contos populares

A preocupação de registrar por escrito e publicar contos populares, transmitidos oralmente entre o povo há gerações, é, por força das circunstâncias, uma empresa recente, que faz supor ao mesmo tempo um interesse dos letrados pelo povo e a consciência de que uma tradição está em vias de desaparecer. É, portanto, uma empresa basicamente paradoxal, que mesmo realizada em condições ótimas não pode jamais fazer inteira justiça a seu objeto de estudo. À dificuldade inerente ao próprio fato de fixar por escrito uma tradição oral, acrescenta-se o fato de que os coletores de contos têm tido motivos diferentes para estabelecer suas coletas, e por conseguinte têm sido fiéis a suas fontes em graus bem diversos. Poder-se-ia dizer que, quanto mais antigas as coletas, mais os contos conservados são completos e trabalhados, porém menos as transcrições são fiéis a suas fontes orais, e inversamente.

1. OS IRMÃOS GRIMM

De 1812 a 1815, os irmãos Wilhelm e Jacob Grimm, sábios filólogos que se situam no centro do movimento romântico alemão, publicam os *Contos da infância e do lar*, recolhidos em grande parte junto a fontes orais, e destinados a ilustrar suas teorias sobre a poesia "natural", em oposição à poesia "literária". A atitude dos Grimm em face da massa dos documentos coligidos é, em princípio, a da fidelidade, embora esta varie de uma edição para outra [1]. Em 1812, anotaram os contos exatamente como os ouviram. Em 1819, combinaram várias versões, transformaram o estilo, depuraram os relatos a fim de adaptá-los para as crianças. Mas, seja como for, a coletânea dos Grimm inaugura a coleta *científica* dos contos populares.

1. Ver Ernest Tonnelat, *Les frères Grimm*, Paris, 1912.

A exemplo dos irmãos Grimm, em toda a Europa começou-se a registrar metodicamente os contos populares.

2. ANTES DA PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL

O ano de 1870, data da publicação do primeiro volume de Luzel, *Contes bretons*, marca o impulso das coletas de contos franceses feitas com um espírito científico. O interesse pelos contos partiu de especialistas de outras disciplinas, para os quais a literatura oral trazia informações preciosas: romanistas, lingüistas, celtistas, etnógrafos. É por isso que novas revistas, como *Revue celtique*, *Revue des langues romanes*, *Romania*, abriram suas colunas a folcloristas que puderam publicar uma parte de suas coletas. Mais ou menos na mesma época, o folclore se constitui como uma disciplina completa, primeiro sob o nome de "tradicionalismo", e fundam-se revistas inteiramente dedicadas a ele: *Mélusine*, fundada e dirigida pelo celtista Gaidoz (1877; 1886-1901); *Revue des traditions populaires*, fundada e dirigida por Paul Sébillot (1888-1919); *La Tradition*, dirigida por Henry Carnoy (1887-1907); *Revue du traditionalisme français et étranger* (1898-1914). Na mesma época, duas grandes coleções de obras de folclore são lançadas: *Les littératures populaires de toutes les nations*, pela Maisonneuve-Larose (47 volumes de 1883 a 1903), e *Contes et chansons populaires*, pela Leroux (44 volumes de 1881 a 1930), que publicam coletas feitas nas províncias da França e no estrangeiro.

As coletas mais importantes, pelo número e pela qualidade dos relatos reunidos como pela seriedade dos folcloristas, são as de Emmanuel Cosquin na Lorena, de François-Marie Luzel na baixa Bretanha, de Paul Sébillot na alta Bretanha, de Jean-François Bladé na Gasconha, de Achille Millien no Nivernais e de Victor Smith no Velay. (Destas duas últimas, infelizmente, só uma pequena parte foi publicada.) Mas muitos outros deixaram coletâneas excelentes, embora de menor envergadura: Félix Arnaudin na Grande-Lande, Antonin Perbosc no Rouergue, Léon Pineau no Poitou, etc.

Todos esses folcloristas tiveram a preocupação de anotar fielmente o *conteúdo* dos contos coligidos, sem nada acrescentar nem transformar [2, 3]. Entretanto, arranjaram a *forma* dos contos, que antes tiveram que traduzir, e os transcreveram para uma linguagem escrita. Uma exceção: *Contes populaires du Poitou*, coligidos por Pineau e transcritos quase fielmente, constituem a única coletânea dessa época que permite um estudo da arte do conto (língua, procedimentos estilísticos, marcas de enunciação oral).

2 e 3. Todavia, em Bladé, a versão que foi publicada combina, às vezes, várias fontes orais.

Todas essas coletas tiveram lugar antes do estabelecimento da classificação internacional de Aarne-Thompson [4], e cada folclorista tentou classificar os contos de sua coleta segundo os critérios temáticos aproximativos que lhe são próprios.

3. ENTRE AS DUAS GUERRAS

As mortes de Sébillot e de Cosquin marcaram o começo de um período de eclipse nas pesquisas francesas sobre o conto. O único folclorista francês de importância nessa época, Arnold Van Gennep [5], interessava-se mais pelas outras formas de folclore.

Em compensação, na mesma época, obras capitais para o estudo dos contos surgem no estrangeiro. Em 1910, Antti Aarne, principal nome da escola finlandesa [6], publicava um primeiro ensaio de catálogo sistemático do conto popular [7]. De 1913 a 1932, Bolte e Polivka publicavam cinco volumes de *Comentários sobre os contos de Grim* [8], que fornecem para cada um dos contos versões paralelas recenseadas na época, no mundo inteiro. Em 1928, o folclorista americano Stith Thompson completava o catálogo de Aarne, que se tornou o célebre *Aarne-Thompson* [9]. É, pelo menos em princípio, um catálogo sistemático de todos os contos populares do mundo, a ser adotado pela maioria dos arquivos e dos catálogos nacionais, inclusive o catálogo do conto francês *Delarue-Tenèze*. Uma nova edição, consideravelmente aumentada, apareceu em 1961. Esse catálogo classifica os contos repertoriados em contos-tipo, que recebem um número, os decompõe em motivos, e anota, para cada tipo, a versão de Grimm e os principais estudos monográficos que lhe são dedicados.

4. APÓS A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Assistiu-se a uma volta dos trabalhos sobre o conto, orientados mais no sentido da etnologia.

Em 1946 era fundada a *Société d'Ethnographie française*, que publicou, a partir de 1953, a revista *Arts et Traditions populaires*, que veio a

4. Ver página 32.
5. Ver Arnold Van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*, Paris, Auguste Picard, 1938-1958.
6. Ver p. 41.
7. *Verzeichnis des Marchentypen*, Helsinki, 1910.
8. *Anmerkungen zu der Kinder-und Hausmarchen der Brüder Grimm*, Berlin, 1913-1932.
9. Antti Aarne e Stith Thompson, *The types of the Folktale*, Helsinki (1928), 1961; os números aqui utilizados referem-se a esse catálogo.

ser *Ethnologie française*. No seio dessa sociedade logo se formou um grupo de pesquisadores, em torno de Paul Delarue, que se especializaram no estudo do conto. Para coligir os contos que ainda subsistiam, empreenderam-se levantamentos metódicos. Os resultados foram parcialmente publicados, em ATP, em revistas regionais, na coleção *Contes merveilleux des provinces de France*, hoje esgotada. Muitos porém ficaram em manuscritos. Esses pesquisadores não eram mais "amadores esclarecidos" de belas histórias, como os folcloristas do século XIX, mas sim especialistas, versados nas disciplinas científicas: Geneviève Massignon em lingüística, Ariane de Félice em estilística, Charles Joisten em etnologia, e possuidores de uma preocupação de fidelidade absoluta aos relatos tradicionais que coligiam. No centro dessa equipe, Paul Delarue coordenava as pesquisas, e reunia uma documentação minuciosa, que fornecia a base de seu catálogo nacional do conto popular francês, ao qual, depois de sua morte, sua colaboradora Marie-Louise Tenèze [10] deu prosseguimento.

5. AS COLETAS CONTEMPORÂNEAS

O impulso espetacular da etnologia no decorrer dos últimos quinze anos suscitou uma renovação das coletas, que passaram a ser feitas sistematicamente, com ajuda de gravador de som e de vídeo-teipe, muitas vezes por toda uma equipe. Desde então, foi dada ênfase, por um lado, à *prática de contar*, à arte tradicional da palavra em ação, com uma tendência portanto a restituir a voz e o gesto, a melodia e a atuação do contador; por outro lado, no *contexto social* dos contos e do ato de contar. A exploração se faz em profundidade, numa região mais reduzida, coligindo-se, com a mesma atenção que é dada aos contos, as histórias humorísticas, as memórias, as simples anedotas, as modinhas e os ditados, que aliás tendem cada vez mais a substituí-los na tradição oral. Charles Joisten em Savoie e Dauphiné [11], Daniel Fabre e Jacques Lacroix em Languedoc [12], Michel Valière no Poitou [13], coligiram assim uma safra impressionante. Esse trabalho de

10. Paul Delarue e Marie-Louise Tenèze, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné*, 3 vol., Paris, Maisonneuve-Larose, 1957, 1963, 1976.

11. Ver *Contes populaires du Dauphiné*, Grenoble, Musée Dauphinois, 1976.

12. Ver Daniel Fabre e Jacques Lacroix, *La tradition orale du conte occitan*, Paris, PUF, 1974, 1975, 2 vol.

13. Há cerca de quinze anos, Michel Valière efetua pesquisas no Centro-oeste e na Occitânia. O conjunto de suas coletas, mais de 1.000 fitas magnéticas, constitui o Fundo Valière na Bibliothèque Universitaire de Poitiers.

coleta se faz muitas vezes *pari passu* com uma ação cultural de defesa do patrimônio; assiste-se a uma certa colaboração entre universidades, ecomuseus, organismos de regulamentação do território e centros de ação cultural locais [14].

14. Assim, Michel Valière fundou a *Union Poitou-Charente pour la culture populaire*, e o Centro cultural *la Marchoise* em Gençay (Vienne).

Capítulo IV

A prática de contar

1. AS INSTITUIÇÕES DE TRANSMISSÃO

A literatura oral não é, como pareciam acreditar os românticos, uma emanação espontânea do povo, considerado como um vasto corpo indiferenciado. Ela está firmemente baseada em um contexto social e cultural preciso, e somente existe e se difunde em um sistema de instituições de transmissão mais ou menos complexas. Certamente, esse sistema, que pode ser extremamente rígido, como demonstram os trabalhos dos etnólogos sobre certas sociedades africanas [1], é relativamente fluido nas comunidades européias. Além disso, essas instituições de transmissão não são todas observáveis em nossos dias, quando a literatura oral está perdendo terreno nas sociedades industriais. A Primeira Guerra Mundial parece ter constituído um corte. Antes de 1914, há ainda, quase por toda parte, reuniões, além daquelas estritamente familiares, em que a narração de *contos* entre *adultos* tem um papel importante. Após 1918, o que se vê é exceção. Em nossos dias a prática de contar existe apenas para as crianças pequenas, na família ou na escola. Também a leitura em voz alta tende cada vez mais a substituir a narração oral. Para se ter uma idéia do papel, muitas vezes considerável, que desempenharam os contos na vida das sociedades rurais, ficamos reduzidos a reconstituir o sistema das instituições de transmissão por meio de testemunhos, lembranças, fragmentos de documentos.

É difícil, no entanto, dar uma visão de conjunto válida para toda a França. Os documentos sobre a prática de contar são demasiadamente esparsos. Dispomos seja de estudos contemporâneos — os de Marie-Louise Tenèze no Aubrac [2], de Daniel Fabre e Jacques Lacroix no baixo Langue-

---

1. Ver Geneviève Calame-Griaule, "Pour une étude ethno-linguistique des littératures orales africaines", *Langages*, 5, 18, p. 22-47.

2. Ver Marie-Louise Tenèze, "Littérature orale narrative", *L'Aubrac*, t. V, Paris, 1975.

doc [3] — que estudam de maneira sistemática, e numa região precisa, instituições de transmissão moribundas; seja de coletas dos anos 40, que dão informações menos detalhadas sobre instituições ainda com vitalidade, porém bem reduzidas, e evocam as lembranças de juventude de seus informantes (Geneviève Massignon na Córsega, na Vendée [4]; Ariane de Félice na Bretanha, no Barry [5]); seja de fragmentos de informações completamente esparsos fornecidos pelos coletores do século XIX, entre 1860 e 1890, que evocam na ocasião as lembranças de seus informantes, que remontam portanto mais ou menos a meados do século XIX. Resta-nos sonhar com esta enquete impossível: uma descrição sistemática das instituições de transmissão dos contos, bem vivas, do século passado, realizada dentro da óptica e com os métodos de análise dos etnólogos contemporâneos! Além disso, é muito raro que se tenham informações sobre o tempo antigo e, simultaneamente, sobre os nossos dias, na mesma região, o que torna assim bastante aleatório qualquer estudo diacrônico das instituições de transmissão. Desse conjunto muito díspar de dados, emergem alguns fatos ao que parece de valor geral.

As instituições de transmissão da literatura oral têm por modelo geral uma reunião na qual um recitante tem a palavra. Nas sociedades ditas tradicionais, são generalizadas e integralmente coletivas: todos os membros da comunidade são consumidores. Além disso, essas instituições diferem das mídias modernas quanto ao fato de que os atos de comunicação do texto estão sob o controle direto da comunidade. Isto não quer dizer que qualquer coisa seja contada a qualquer pessoa, a qualquer tempo; muito pelo contrário. O ato de contar se pratica segundo um sistema de três parâmetros principais: o *quadro das reuniões* (lugar, estação, hora, ocasião), a seleção dos *participantes* (ela própria operada segundo três critérios principais: sexo, faixa etária, profissão), o *repertório* (há uma certa correspondência entre o tipo de instituição de transmissão e os gêneros narrativos que nela se praticam). As relações entre esses três parâmetros podem variar grandemente de uma comunidade para outra.

A. *Os serões coletivos*

Embora seja comum lembrar os "contos de serão", quando se fala de folclore, o serão não é uma condição necessária nem uma condição suficiente da transmissão dos contos. Os serões bretões descritos por Luzel [6] compreendem sempre um conto, maravilhoso ou humorístico, mas começam por várias histórias de almas do outro mundo, apresentadas como verídicas, e terminam com dois cantos: um *gwerz* épico, um *sône* lírico. Em outros lugares, há adivinhações, canções, provérbios, piadas.

Em Aubrac, desde 1900, os contos gozavam sobretudo da preferência das crianças. Quanto aos jovens, preferiam as brincadeiras, as canções, e sobretudo a dança [7]. Os serões podem ser *regulares* — serões de trabalho, de repouso — ou *excepcionais* — vigílias das vésperas de Natal ou de casamento, festas votivas, grandes serões de trabalho como os do cânhamo ou da festa do porco no baixo Languedoc [8]. Os serões têm lugar sobretudo no inverno, mais ou menos desde o dia de Todos os Santos até a terça-feira de Carnaval. Às vezes as crianças de menos de quatorze anos são admitidas, mas freqüentemente são excluídas porque são levadas cedo para dormir.

B. *As assembléias masculinas*

No baixo Languedoc, trata-se de serões de trabalho, no inverno, cujo repertório é o mesmo dos serões coletivos de inverno; no verão, trata-se de serões bastante breves, divididos por faixas de idade bem definidas. Nas assembléias de homens, no círculo ou no café, há mais trocas de anedotas pessoais e histórias licenciosas [9]. No Coudray (Vendée), em 1943, um dos informantes de Ariane de Félice participa em serões de celibatários, onde se contam histórias, e aos quais a pesquisadora não tem acesso [10].

C. *As assembléias femininas*

No tanque de lavar e na fonte, no baixo Languedoc, trocavam-se mexericos. No verão, realizavam-se serões femininos, de repouso, por bairro, diante da fachada das casas, e entre os mexericos diziam-se, eventualmente, piadas ou contos tradicionais. As célebres *couarails* de Lorena, reuniões de repouso, por bairro, diante das casas, eram acima de tudo reuniões femininas, embora se aceitassem homens [11]. Em Mayu (Vendée), os cesteiros não participavam dos serões das mulheres que fiavam, pois a luz das sim-

3. Ver *Les institutions de transfert de la littérature occitane*, Montpellier, 1972.

4. Ver G. Massignon, *Contes de l'Ouest*, col. "Contes merveilleux des provinces de France", Paris, Erasme, 1953; *Contes corses*, Aix-en-Provence, Ophrys, 1963.

5. Ariane de Félice, *Contes de Haute-Bretagne*, Paris, Erasme, 1955; *Enquête sur quelques traditions orales*, tese datilografada da Ecole du Louvre, 1945; *Enquête dans le Haut-Berry*, manuscrito do Musée des Arts et Traditions populaires, 1943.

6. F.-M. Luzel, *Veillées bretonnes*, Morlay, 1879.

7. Ver Marie-Louise Tenèze, *op. cit.*

8. Ver D. Fabre e J. Lacroix, *Les Institutions, op. cit.*

9. *Ibid.*

10. Ariane de Félice, *Enquête..., op. cit.*

11. Louis Marin, *Les contes traditionnels en Lorraine*, Paris, Jouve, 1964.

ples candeias de resina, suficiente para fiar, era insuficiente para o trabalho da cestaria [12].

D. *As assembléias de crianças*

As reuniões de narração de contos reservadas às crianças parecem ter sido mais ou menos institucionalizadas conforme as regiões. Na Lorena, segundo Louis Marin, elas tinham uma função educativa clara, que preponderava em muito sobre sua função recreativa [13].

— *As reuniões de crianças pequenas* aconteciam várias vezes por semana, fora das horas de aula, reunindo até trinta crianças ao redor de uma contadora bem-dotada. Nenhum jogo nem brinquedo era admitido nessas reuniões, onde se esperava das crianças respeito e atenção. A narradora, ajudada por uma jovem que vigiava as reações das crianças, procurava fazer com que cada uma compreendesse o que ela contava. Tinha consciência de lhes estar transmitindo, com as histórias tradicionais e os cantos populares, o respeito aos adultos e as boas maneiras.

— *As reuniões de meninas e garotos* faziam-se em torno de alguma dona-de-casa, de algum agricultor ou artesão, pré-adolescentes nos quais se procurava incutir uma espécie de cultura técnica geral. A transmissão do saber aliava a lição direta de coisas a anedotas, relatos ou lendas referentes a um ofício e suas tradições.

Desde a Primeira Guerra Mundial, no entanto, essas reuniões de crianças *no âmbito do povoado* são exceção.

2. OS CONTADORES

A narração não é da alçada de todos, mas de alguns; todos os testemunhos concordam neste ponto. Certamente, para as anedotas, as piadas, as adivinhações, e os contos de animais em certa medida, cada um pode tomar a palavra por sua vez. Mas os contos humorísticos e maravilhosos, que são mais complexos, são da competência das pessoas, pouco numerosas, de quem suas preferências, memória e talento e os acasos da existência fizeram *contadores*. Não são profissionais, embora alguns ofícios as predisponham [14] a tanto. Mas são especialistas.

12. A. de Félice, *Contes de Haute-Bretagne, op. cit.*
13. Louis Marin, *op. cit.*
14. Profissões *itinerantes*: vendedores ambulantes na Bretanha, alfaiates e costureiras a chamado no Aubrac, ou, ao contrário; *sedentárias*: cesteiros na Vendée, pastores na Córsega, lenhadores no Canadá. Marguerite Philippe e Barba Tassel, as principais informantes de Luzel, eram respectivamente peregrina por procuração e portadora de despachos telegráficos.

Os contadores nem sempre podem dizer de onde tiraram seus contos. Ouviram os "antigos" dizerem, ou o pai, a mãe, o avô, a avó, caso tivessem sido também contadores, mas também nos serões ou vigiando os animais. Se muitos dizem terem aprendido seus contos na infância, "idade em que se memoriza mais", os cesteiros da Vendée [15], os lenhadores do Ontario [16] aprenderam os seus na idade adulta, com a prática de seu ofício, e continuaram aprendendo casos, pela vida afora. O método de memorização dos contos é individual. No mesmo povoado, Pierre Lelièvre dera-se ao trabalho de aprender seus contos trecho por trecho, enquanto que Gustin Michaud guardara os seus na memória sem esforço, após uma única audição [17].

Os contadores têm orgulho de sua arte e consciência de seu prestígio. "La Phraisie" era chamada para casamento e serões a várias léguas de distância [18]. Freqüentemente eles têm grande respeito pela tradição.

Cada contador tem seu repertório próprio. Pierre Lelièvre nunca se deu ao trabalho de guardar de memória os "contos de farsa", e, dos oito relatos de seu repertório, sete eram contos maravilhosos. Quanto a "La Phraisie", tinha predileção pelos contos humorísticos, até mesmo licenciosos. Maria Girbal eliminou por completo, ao que parece, inconscientemente, os contos vindos do prelo de que ela tomava conhecimento [19]. O que é preciso para ser contador? Certamente, é preciso "ter tempo para sonhar os contos", isto é, ruminá-los interiormente, mas também é preciso ter a oportunidade de praticá-los, senão podem ser esquecidos.

A narração está sob o controle direto do auditório, que protesta se o contador se engana ou esquece algumas palavras tradicionais. O contador interpela seus ouvintes, que entram no jogo e respondem. As fórmulas bretãs "cric!-crac!", que mostram que o auditório não adormeceu e que portanto o contador pode continuar, são encontradas sob forma quase idêntica em nossos dias, nas ilhas Reunião e Maurício: "Kriké, Kraké", cada vez que o contador faz intervir um comentário pessoal em sua narração. Cada contador tem não somente seu repertório, mas sua maneira própria de contar.

3. A ARTE DE CONTAR

Parece que a arte de contar situa-se entre a criação e sua reprodução. O conto, como todo gênero transmitido oralmente, compreende elementos

15. Ver A. de Félice, *Contes de Haute-Bretagne, op. cit.*
16. Ver Germain Lemieux, *Les jongleurs du billochet*, Paris-Montréal, 1972.
17. Ver *Contes de Haute-Bretagne, op. cit.*
18. Suir Euphrasie Pichon, chamada "La Phraisie", ver A. de Félice, *Enquête dans le Haut-Berry, op. cit.*
19. Ver M.-L. Tenèze, *Aubrac, op. cit.* cap. 3.

rígidos, estáveis, e elementos fluidos, mais móveis. Estes últimos podem variar de uma narração para outra, no mesmo contador, que improvisa cada vez um pouco, a partir de diversos procedimentos mnemotécnicos: fórmulas tradicionais, enumeração, correntes verbais e técnicas de construção estáveis: desenvolvimento a partir de temas e motivos, prontos ou "clichês", que cada contador arranja a seu modo, repete como são ou modifica; estruturas enumerativas: repetições binárias, ternárias, por séries; inversões [20].

As fórmulas tradicionais, que podem pertencer propriamente ora ao conto, ora a uma região, ou a um contador, desempenham um papel essencial. Muitas vezes rimadas, ou pelo menos aliteradas, são escandidas ou declamadas em um outro tom, e até mesmo cantadas como em *O osso que canta* (T. 780) ou em *Minha mãe me matou, meu pai me comeu* (T. 720). As fórmulas finais e iniciais têm por função principal acentuar o aspecto fictício do relato, quebrar a ilusão realista e trazer o auditório à realidade do dia-a-dia.

20. Ver Ariane de Félice, *Essai sur quelques techniques de l'art verbal traditionnel*, tese de doutorado, Paris, Sorbonne, 1957.

Capítulo V

A difusão dos contos populares

1. CONTO-TIPO, ARQUÉTIPO E VARIANTES

Contrariamente à literatura, que propõe para cada escrito uma lição única e fixa, a tradição oral fornece um grande número de relatos aparentados, que apresentam semelhanças evidentes e diferenças mais ou menos grandes. Estas podem, aliás, provir da *competência* de uma comunidade, e ser relativamente estáveis, ou do *desempenho* do contador, e variar, assim, de uma sessão para outra.

Este fato levou os folcloristas da escola finlandesa, Kaarle Kron e Annti Aarne, a distinguirem as noções de *conto-tipo*, *versão* e *variante*. Os relatos cujas semelhanças são maiores do que as diferenças pertencem ao mesmo conto-tipo. Cada escrito atestado concretamente constitui uma versão particular, e os motivos de que é constituído apresentam variantes em relação às outras versões do mesmo conto-tipo.

Esses conceitos revelaram-se operantes, e foram de uma grande utilidade para a classificação e o estudo comparativo dos contos.

Na maioria dos casos, uma sinalização empírica dos contos-tipo se faz espontaneamente e sem problemas. Às vezes, no entanto, as diferenças são tão importantes quanto as semelhanças, e é difícil decidir se se deve estabelecer um só conto-tipo com numerosos subtipos, ou então vários contos muito próximos uns dos outros. É porque a noção de conto-tipo, tão prática, levanta o problema teórico da hierarquização dos elementos constitutivos, fundamental para a análise morfológica, e portanto para uma classificação *lógica*, e não somente *pragmática*, dos contos.

Por outro lado, os folcloristas da escola finlandesa postulavam a existência para cada conto-tipo de um *arquétipo*, de uma forma original do conto da qual derivariam todas as versões comprovadas, e também, sem dúvida, outras perdidas no trajeto. Um dos objetivos essenciais de seu programa de trabalho consistia em reconstituir esse arquétipo, ao qual atri-

buíam uma existência *histórica* [1]. Mas os folcloristas contemporâneos não aceitam mais esse ponto de vista e, na medida em que ainda utilizam a noção de arquétipo, concebem-no antes como um modelo abstrato, fabricado pelo analista. Este modelo, que reúne elementos disseminados em diferentes versões, e outros que são apenas conjecturados, é determinado pelos gostos subjetivos do analista, em todo caso pela perspectiva adotada. O arquétipo de um conto variará, provavelmente, conforme seja estudado de um ponto de vista sociológico, psicanalítico ou estilístico.

2. DIFUSÃO E TRANSMISSÃO DOS CONTOS

Essas concepções divergentes do arquétipo estão ligadas a um outro problema teórico, o da gênese e da difusão dos contos. Os defensores da escola finlandesa eram partidários convictos da *monogênese* dos contos; para eles, cada conto-tipo tinha nascido em um local único, a partir do qual se difundira. Consideravam que os contos podem transmitir-se de maneira estável, sem transformações importantes, até mesmo durante um tempo muito longo, enquanto passam de geração em geração *na mesma região*. Quando emigram para outras regiões, transformam-se para se adaptar ao novo contexto cultural. Krohn pensava, além disso, que o folclore se espalha como uma corrente, e que, para cada conto, através de um estudo minucioso das variantes geográficas e históricas, deve-se poder remontar ao local de origem único a partir do qual ele se difundiu, "como círculo na água", de modo harmonioso e regular, transformando-se constantemente.

Esse ponto de vista foi criticado por Carl-Wilhelm von Sydow, para quem o folclore se transmite muito menos livremente, e antes por saltos irregulares [2]. Distingue nitidamente os transmissores *ativos*, aqueles que contam e mudam, dos transmissores *passivos*, aqueles que ouvem. *É unicamente sobre os transmissores ativos*, que constituem em cada comunidade uma pequena minoria, *que repousa a transmissão do folclore*. Em nossos dias, os folcloristas, menos ambiciosos, parecem ter renunciado a determinar a origem geográfica de um conto e o conjunto de sua difusão. Utilizam de preferência o método finlandês para determinar os pormenores da difusão de um conto em uma escala reduzida [3]. Assim, Marie-Louise Tenèze, relacionando motivos estilísticos e áreas culturais, para os contos de *Barba Azul* (T. 312), *O lobo e os cabritos* (T. 123), *As crianças abandonadas na*

1. Ver Antti Aarne, *Leitfaden der vergleichenden Märchenforschung*, Helsinki, 1913, e Kaarle Krohn, *Die folkloristische Arbeitsmetode*, Helsinki, 1926.
2. Ver C.-W. von Sydow, *Selected papers on folklore*, Copenhague, 1948.
3. Ver Charles Joisten, "Un cas de migration de contes populaires: du Languedoc au Dauphiné", *Arts et Traditions populaires*, 17, Paris, 1969.

floresta (T. 327) e *Chapeuzinho Vermelho* (T. 333), pôde delimitar no centro da França uma zona que parece seguir a bacia do Loire. Essa zona, que se caracteriza ao mesmo tempo por uma certa cristianização e por um grande arcaísmo, constitui uma etapa intermediária importante entre o T. 312 e o T. 333 de um lado, e entre o T. 327 e o T. 328 do outro [4].

4. Ver *Motifs stylistiques de contes et aires culturelles*, *Mélanges en l'honneur d'Elisée Legros*, Liège, 1976.

Capítulo VI

A origem dos contos populares

Em nossos dias, o estudo dos contos interessa-se sobretudo por seu sentido, sua forma artística, e pelo papel que representam ou representaram em uma dada comunidade. Os folcloristas do século XIX, por sua vez, estavam preocupados antes de tudo com a questão de sua *origem*. A existência, em várias partes do globo terrestre, de relatos semelhantes, igualmente "absurdos", constituía um enigma que era preciso resolver a todo custo. Ávidos por encontrar origens absolutas, os folcloristas do século passado emitiram várias teorias convergentes, atualmente todas abandonadas, sobre a questão da origem dos contos. Algumas consideram os contos como tendo nascido em um local único, a partir do qual se teriam difundido progressivamente; outras consideram-nos como tendo surgido em vários pontos do globo, independentemente uns dos outros. Algumas vêem os motivos dos contos como símbolos, outras os interpretam literalmente, como a lembrança de práticas e instituições reais.

1. A TEORIA INDO-EUROPÉIA OU MÍTICA

Esta teoria, que já era a dos irmãos Grimm, foi desenvolvida por Max Müller [1], especialista em sânscrito, e representada na França por Charles Ploix e sobretudo Hyacinthe Husson, que a aplicou sistematicamente ao estudo dos contos de Perrault [2].

Segundo esta teoria, os contos derivariam de mitos cosmológicos arianos, nascidos na era pré-histórica na Índia, suposto berço do povo indo-europeu. Os arianos teriam concebido seus deuses em torno de fenômenos

1. Ver R. Dorson, *The eclipse of Solar Mythology*; A. Dundes, *The study of folklore*, NJ, 1965.

2. Ver Hyacinthe Husson, *La chaîne traditionnelle. Contes et légendes au point de vue mythique*, Paris, Franck, 1874.

meteorológicos, o Céu, a Noite, o Sol, a Aurora, em um estádio cultural em que a linguagem era incapaz de exprimir noções abstratas. Após a dispersão dos indo-europeus através da Europa, o sentido original dos deuses védicos teria sido esquecido, para sobreviver apenas em expressões ou provérbios obscuros. Daí teriam nascido os mitos, histórias inventadas para explicar expressões e provérbios. Tendo estabelecido a identidade filológica de Zeus e do Dyaus védico, Müller pensava poder explicar assim o caráter bárbaro de tantos mitos gregos: por exemplo, a história de Cronos, devorando e depois vomitando seus filhos, seria uma alegoria do céu, que devora e em seguida cospe as nuvens.

Seguindo-se a ele, Hyacinthe Husson vê nos contos de Perrault "mitos solares". O Chapeuzinho Vermelho com a testa coroada de vermelho, devorado pelo lobo, é a aurora engolida pelo sol devorador, ou pela escuridão. Sua avó, velha decrépita, representa uma das auroras que a precederam. Em *A Bela Adormecida*, equivalente do mito de Perséfone, a heroína adormecida representa ao mesmo tempo a noite calma e serena à qual sucede o dia, e a luz celeste invadida pelo inverno. O príncipe que a acorda personifica o sol da manhã e o da primavera. O Pequeno Polegar e suas botas de sete léguas é o gênio da luz, o ogro que procura comê-lo é o sol devorador. Os pedregulhos semeados pelo caminho são as estrelas, e os pássaros que vêm comer as migalhas são as nuvens que as escondem.

2. A TEORIA INDIANISTA

Lançada por Theodor Benfey em 1859, a teoria indianista foi retomada na França pelo grande folclorista Emmanuel Cosquin, que permaneceu fiel a ela por toda a vida [3]. Foi elaborada paralelamente às pesquisas filológicas concernentes às coletâneas de contos medievais vindos do Oriente, através de traduções sucessivas que no trajeto os enriqueciam de contribuições novas, e cuja origem parecia indiana: assim *Le Roman des sept sages de Rome*, a *Discipline de Clergie*, de Pierre Alphonse, vindos do *Panchatantra* e outras coletâneas indianas.

Segundo os indianistas, se todas as fábulas ou contos de animais de *Panchatantra* são de origem ocidental, grega antes de tudo, os contos maravilhosos provêm todos eles de um centro comum, a Índia, onde teriam servido de parábolas no ensino dos monges budistas. Teriam emigrado no período *histórico*, em pequeno número antes do século X, em razão das dificuldades devidas à transmissão oral, e em maior número a partir das incursões muçulmanas, sucumbindo então a transmissão oral diante da

3. Ver Em. Cosquin, *Les contes indiens et l'Occident*, *op. cit.*

transmissão literária, cujos principais centros eram Bizâncio, a Itália e a Espanha.

3. A TEORIA ETNOGRÁFICA

Sobretudo representada por Andrew Lang, na Inglaterra, a teoria etnográfica se opõe duplamente à teoria mítica de Max Müller [4]. Longe de ser um detrito de mito, o conto é sua forma anterior, mais primitiva e rudimentar. O conto não nasce em um local único, porém em vários locais ao mesmo tempo, em culturas com freqüência muito distantes geograficamente, mas apresentando todas elas o mesmo nível de desenvolvimento cultural: a fase do animismo e do totemismo. Os motivos dos contos não são símbolos, mas sim vestígios de crenças e de práticas arcaicas reais: canibalismo, xamanismo, magia, relações de família com animais, transformações animais, etc.

Arnold van Gennep, em *La formation des légendes* (*A formação das lendas*) [5], adota um ponto de vista etnográfico próximo daquele de Lang, e explica principalmente o grande número de contos de animais pela importância que os ritos totêmicos têm para os primitivos. Mas sua concepção da cronologia dos diferentes tipos de relatos orais é o oposto da de Lang. Van Gennep considera, com efeito, que a evolução se fez a partir dos gêneros mais utilitários, o *mito* que comenta um rito, e a *lenda*, que impõe um dever, para o mais "gratuito", o *conto maravilhoso*, passando pelos *contos de animais* e as *fábulas*, que ensinam uma lição.

4. A TEORIA RITUALISTA

Paul Saintyves, cujas teorias durante muito tempo gozaram de grande prestígio na França, retoma e sistematiza o ponto de vista dos etnógrafos [6]. Interpreta os personagens dos contos literalmente, como a *lembrança* de *personagens cerimoniais* em diversos ritos populares mais ou menos desaparecidos. Assim, o conto das Fadas ilustraria os tratamentos que os mortais atraem para si segundo o comportamento, bom ou mau, que adotam para com as fadas, protetoras do lar, por ocasião dos ritos de primeiro de janeiro. A Bela Adormecida representaria o ano novo, e a velha à máquina de fiar, dublê da fada Carabosse, lembraria o personagem de velha decrépita e feiticeira que representava o ano que se acabava, nos dra-

4. Ver Andrew Lang, *La mythologie*, Paris, Franck, 1974.
5. *La formation des légendes*, Paris, Flammarion (1906), 1922.
6. Ver *Les contes de Perrault et les récits parallèles*, Paris, Nourry, 1923.

mas litúrgicos do fim de dezembro: estes encenavam a luta necessária entre uma mulher velha e uma mulher nova, que deve tomar o fuso das mãos da velha. O Chapeuzinho Vermelho lembraria o costume da eleição da rainha de maio, sendo ela própria sobrevivência de um culto de primavera aparentado com o de Maia entre os romanos. Cinderela e Pele de Asno seriam "rainhas de Carnaval", uma presidindo a domesticidade interior, o lar, a outra a domesticidade exterior, o quintal, em um ritual de carnaval, mágico-sazonal, destinado a favorecer as uniões e a fertilidade. O motivo do quarto proibido, em *Barba Azul*, lembraria a "casa dos homens" das sociedades primitivas, proibidas às mulheres e aos não-iniciados. A floresta na qual se perdeu o Pequeno Polegar e seus irmãos seria o recinto sagrado dos ritos de iniciação primitivos, no qual se opera a transformação do adolescente em homem.

5. A TEORIA MARXISTA

O folclorista russo Vladimir Propp, célebre por sua obra *Morfologia do conto*, que inaugura as pesquisas estruturais sobre o conto maravilhoso, é também autor de um livro menos conhecido, *As raízes históricas dos contos maravilhosos*, que ainda não está traduzido para o francês [7]. Esta obra, de postura marxista, considera o conto maravilhoso como uma superestrutura, e propõe-se a reencontrar no passado os sistemas de produção antigos, ou antes os regimes sociais correspondentes, que possibilitaram sua criação. Os contos maravilhosos contêm vestígios de crenças e de rituais primitivos, os das sociedades de clã dos regimes de coleta e de caça, mas deformados pelas sociedades do começo da era agrícola que, não compreendendo mais esses ritos, os explicam por seus próprios esquemas culturais. Certamente, é impossível confrontar globalmente conto maravilhoso e sociedade "patriarcal" (expressão que permanece bastante vaga em Propp), mas é possível referir certos motivos desses contos a certas instituições primitivas. A colocação de Propp é, portanto, dupla: estabelece correspondências entre elementos dos contos maravilhosos e ritos e crenças das sociedades de clãs, em seguida retraça em suas linhas gerais a história das transformações desses elementos. Alguns correspondem a ritos primitivos tais como a etnografia permite reconstituí-los, outros a ritos que nunca existiram enquanto tais, mas que foram falsamente imaginados ou reconstituídos, portanto deformados e racionalizados, por culturas mais tardias. Assim é que Propp vincula o motivo da interdição de sair e do encarceramento da heroína a dois antigos tabus: os que concernem aos reis primitivos e seus filhos (interdição de sair, de ser visto, de tocar a terra, etc.), e os que dizem respeito às moças por ocasião da purificação menstrual. Mais tarde, os encarceramentos foram racionalizados através da intervenção seja de uma falta por parte do herói ou da heroína, eventualmente de seus pais, como no caso de *Persinette* (T. 310), seja dos perigos que a ameaçam, como no caso da *Bela Adormecida* (T. 410). Mas a forma mais antiga do conto seria aquela em que as interdições não são motivadas.

7. Publicado em tradução italiana sob o título *Le radici storiche dei racconti di fate*, Turim, Boringhieri (1972), 1976.

Propp relaciona também numerosos motivos de contos a uma das três etapas que constituem a estrutura básica dos ritos de passagem iniciáticos: 1. separação brutal do noviço de seu meio-ambiente e sua transferência para um recinto sagrado; 2. morte simbólica: encerramento em um túmulo, viagem para o além, luta contra o monstro ou torturas físicas; 3. renascimento simbólico, muitas vezes brutal. À primeira etapa corresponderiam os motivos do rapto ou do abandono do herói, o da partida do herói para terras distantes, da criança prometida a um ser sobrenatural, da floresta misteriosa e o da "casa na floresta". À segunda etapa corresponderiam os motivos da luta contra o dragão, do despedaçamento do herói ou da heroína, seguido de sua ressurreição, da morte temporária (*Branca de Neve* [T. 709,], *A Bela Adormecida*). À terceira etapa corresponderiam os motivos da volta do herói a este mundo e da perseguição mágica, de sua chegada incógnito, da amnésia fingida, etc.

Discorrendo longamente sobre o personagem da feiticeira — ao que parece muito freqüente nos contos russos —, Propp esclarece o descontentamento progressivo das religiões silvestres com o advento do regime agrícola. Originalmente, a feiticeira, cujo domínio é a floresta misteriosa, é ao mesmo tempo a senhora dos animais e a guardiã do reino dos mortos. É um personagem ambivalente, que ameaça o herói e o põe à prova, mas lhe fornece em seguida o auxiliar mágico ou a informação que o ajudará em suas aventuras. Com o advento do regime agrícola e a importância decrescente da caça, as provas infligidas pela feiticeira ao herói, necessárias para iniciar o noviço nas duras realidades da vida em sociedade de caça, deixam de ser compreendidas e parecem inutilmente cruéis. A feiticeira torna-se um personagem unicamente negativo, e as religiões silvestres transformam-se em "sortilégios".

Cada uma dessas teorias sobre a origem dos contos teve seu momento de glória, suscitou polêmicas violentas e encontrou adeptos e detratores apaixonados. Todas elas caracterizam-se por um totalitarismo extremo, que pretende explicar inteiramente a origem de todos os contos por um fenômeno único. Isto explica em parte o ponto de vista violentamente cético adotado em contrapartida por Joseph Bédier que, em seu livro *Les fabliaux* [8], ataca a teoria indianista e afirma que as historietas em verso (*fa-*

8. Ver J. Bédier, *op. cit.*

bliaux) provavelmente têm origem em contos humorísticos franceses, mas que de um modo geral é impossível provar seja lá o que for sobre a origem dos contos, e que afinal de contas a questão não tem interesse!

Os anos cinqüenta viram nascer um ponto de vista mais eclético, representado na França notoriamente por Paul Delarue, que destaca o que há de verdade em cada uma dessas teorias, insistindo ao mesmo tempo, com bom senso, no fato de que "não há teoria ou método que dispense o conhecimento a fundo da matéria popular".

Em nossos dias, a opinião mais difundida, ao que parece, é de que, segundo Claude Bremond e Jean Verrier, as "raízes históricas dos contos são de fato uma abundância de radículas, e que o universo do conto se espalha em uma multidão de tradições heterogêneas" [9].

9. Ver *Littérature*, n.º 45, fevereiro 1982, "Afanassiev et Propp".

Capítulo VII

A análise morfológica do conto popular

O conto é também um relato cuja estrutura, particularmente rígida, pode ser considerada como arquetípica: daí essa dupla impressão, à leitura dos contos, de alguma coisa sempre muito diferente mas também muito familiar. As reflexões de Paul Sébillot, a primeira tentativa de classificação de Aarne, o livro de Bédier sobre as trovas já constituíam, cada um a seu modo, um esboço de análise de estrutura, mas é o folclorista russo Vladimir Propp quem inaugura verdadeiramente a análise morfológica do conto em 1928, com seu *Morfologia do conto*, obra que somente nos anos sessenta será conhecida no Ocidente, mas que exercerá então uma influência considerável no domínio da narratologia [1].

1. O MODELO DE PROPP

Considerando que todo estudo genético e semântico do conto precisa do seu estudo morfológico prévio, Propp analisou uma centena de contos maravilhosos russos tradicionais, esperando poder classificá-los, não segundo seu *assunto*, mas segundo sua *estrutura*. Ele vê nos motivos dos contos maravilhosos elementos decomponíveis, o jogo de *variáveis*, os nomes e os atributos dos personagens, e de *constantes*, as ações que eles realizam. Só importa, para a estrutura do conto, a *função* dos personagens em relação ao desenrolar do relato, sejam quais forem os personagens, seja qual for a maneira como exercem sua função. Ao cabo de sua análise, Propp chega à conclusão de que os contos maravilhosos russos são constituídos de uma seqüência sintagmática de 31 funções, ligadas umas às outras por uma relação de implicação. Essas 31 funções, sem estarem forçosamente presentes em cada conto atestado concretamente, encadeiam-se entretan-

1. *Morphologie du conte*, Paris, Seuil (1965), 1970.