

ÉRIKA BERGAMASCO GUESSE

**SILVIO ROMERO E OS CONTOS POPULARES
BRASILEIROS DE ORIGEM INDÍGENA: UMA PROPOSTA
DE ANÁLISE**



UNESP - ARARAQUARA

2009

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

**SILVIO ROMERO E OS CONTOS POPULARES
BRASILEIROS DE ORIGEM INDÍGENA: UMA PROPOSTA
DE ANÁLISE**

ÉRIKA BERGAMASCO GUESSE

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara, para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientação: Prof^a Dr^a Karin Volobuef

ARARAQUARA

2009

Guesse, Érika Bergamasco
Silvio Romero e os contos populares brasileiros de origem indígena:
uma proposta de análise / Érika Bergamasco Guesse – 2009
115 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade
Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de
Araraquara

Orientador: Karin Volobuef

1. Literatura brasileira. 2. Romero, Silvio, 1851-1914.
3. Funcionalismo (Linguística). 4. Contos indígenas. 5. Folclore.
6. Contos folclóricos. I. Título.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todos aqueles que, de alguma forma, valorizam as expressões populares, em todos seus aspectos, e àqueles que dedicam seus estudos aos costumes e às diversas formas de expressão artísticas indígenas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à agência de fomento CAPES pelo fornecimento da bolsa de mestrado, através da qual foi possível que eu me dedicasse em tempo integral ao desenvolvimento da pesquisa.

Agradeço também à mestra e professora Dr^a Karin Volobuef por sempre compartilhar de meu entusiasmo e conquistas e também das minhas eventuais frustrações; agradeço pela dedicação, pelo compromisso, pela competência e por me ensinar, na prática, o real significado do termo “orientação”.

Agradeço aos docentes integrantes da banca examinadora, Prof^a Dr^a Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan e Prof. Dr. Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros, pela atenção e pelo tempo que disponibilizaram para mim e minha pesquisa, pelas importantes considerações que fizeram acerca do meu trabalho.

Agradeço a minha família por me proporcionar toda a infra-estrutura necessária para que eu pudesse, com tranquilidade, desenvolver meu trabalho.

Agradeço aos amigos de caminhada pelo incentivo e apoio em todos os momentos. Agradecimentos especiais para Daniela, Benedito, Solange e Douglas, companheiros com os quais compartilho mais um momento importante de minha vida.

Por fim, agradeço especialmente a Fernando H. Borges pelo companheirismo, cumplicidade e amor incondicionais. Uma pessoa maravilhosa com a qual faço questão de dividir a imensa alegria de mais uma realização. Agradeço por toda paciência e também por toda ajuda. Essa é mais uma conquista *nossa!*

SUMÁRIO

RESUMO	8
ABSTRACT	9
INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1: AS EXPRESSÕES DA LITERATURA ORAL E O OLHAR DE SILVIO ROMERO.....	14
1.1 CARACTERÍSTICAS E IMPORTÂNCIA DA LITERATURA ORAL	14
1.2 A LITERATURA ORAL BRASILEIRA: ORIGENS E CARACTERÍSTICAS	16
1.3 A INFLUÊNCIA INDÍGENA NA LITERATURA ORAL NO BRASIL	18
1.4 O CONTO POPULAR	21
1.5 O CONTO POPULAR E O MITO	23
1.6 O OLHAR DE SILVIO ROMERO	26
CAPÍTULO 2: ALAN DUNDES E SUA TEORIA.....	37
2.1. O PREFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA E ALGUMAS CONSIDERAÇÕES IMPORTANTES	37
2.2. A MORFOLOGIA DOS CONTOS INDÍGENAS NORTE-AMERICANOS.....	38
2.3. O ESTUDO ESTRUTURAL DOS CONTOS TRADICIONAIS.....	44
2.4. A ANÁLISE MORFOLÓGICA DOS CONTOS INDÍGENAS	53
2.4.1. <i>A seqüência nuclear bimotoivêmica: carência/reparação da carência.....</i>	<i>53</i>
2.4.2. <i>A seqüência tetramotivêmica: interdição/violação.....</i>	<i>55</i>
2.4.3. <i>Outra seqüência tetramotivêmica: ardil/engano</i>	<i>57</i>
2.4.4. <i>A combinação de seis motivemas.....</i>	<i>57</i>
2.4.5. <i>A estrutura de contos mais complexos e mais extensos.....</i>	<i>58</i>
2.4.6. <i>A importância da análise estrutural.....</i>	<i>60</i>
2.4.7. <i>As conclusões da teoria</i>	<i>62</i>
CAPÍTULO 3: ANÁLISE DOS CONTOS POPULARES BRASILEIROS DE ORIGEM INDÍGENA, COLETADOS POR SILVIO ROMERO	63
CAPÍTULO 4: PERSPECTIVAS COMPLEMENTARES PARA AS ANÁLISES ESTRUTURAIS.....	91
4.1. O QUADRO SINTÉTICO.....	91
4.2. SOBRE AS PERSONAGENS	93
4.3. SOBRE AS ESTRUTURAS.....	100
4.4. SOBRE AS TEMÁTICAS.....	103
4.5. SOBRE OS ELEMENTOS CENTRAIS	104
COMENTÁRIOS FINAIS.....	110
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	114

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo apresentar uma proposta de análise de um grupo de onze contos populares brasileiros de origem indígena, coletados por Silvio Romero e publicados no volume *Contos populares do Brasil* (1883), que reúne contos populares brasileiros de origem européia, indígena e africana. A dissertação aborda basicamente quatro tópicos. O primeiro deles trata das características fundamentais da literatura oral brasileira, com enfoque especial para as tradições orais indígenas, além de apresentar um levantamento de informações biobibliográficas sobre Silvio Romero. O segundo tópico consiste em um estudo da teoria proposta por Alan Dundes, em *Morfologia e estrutura no conto folclórico*, que serve de ferramental teórico para a leitura estrutural dos contos (uma vez que Dundes parte das funções de Propp e dos estudos do antropólogo/lingüista Kenneth L. Pike para chegar a um modelo de análise específico para narrativas de origem indígena). No terceiro tópico, são realizadas as análises das narrativas que compõem o *corpus*. As análises mostram que a maioria dos contos indígenas coletados por Romero pode ser analisada a partir dos esquemas estruturais de Dundes, embora algumas adaptações sejam necessárias devido às especificidades das narrativas brasileiras. Por fim, no quarto tópico, desenvolvemos um quadro comparativo que concentra os principais resultados das análises. A partir desse quadro, apresentamos algumas possíveis interpretações dos dados coletados, vistas como perspectivas que complementam as análises estruturais realizadas.

Palavras-chave: conto popular, conto indígena, folclore, análise estrutural, análise sócio-cultural.

ABSTRACT

This research aims at presenting a proposition for analysis of a set of eleven Brazilian folktales with indigenous origins, gathered by Silvio Romero and published in the *Contos populares do Brasil* (1883) volume, which collects Brazilian folktales with European, indigenous and African origins. This work approaches basically four topics: the first is about fundamental characteristics of oral Brazilian literature having a special focus on oral indigenous traditions, besides presenting a collection of bibliographical information about Silvio Romero; the second topic is a study on the theory proposed by Alan Dundes, in *Morphology and structure in the folktale*, which serves as theoretical tool for the structural reading of the short stories (once Dundes starts with Propp's functions and anthropologist/linguist Kenneth L. Pike's studies to come to a specific analysis model for narratives with indigenous origins); in the third topic, the narrative analyses which compose the corpus are performed. Through these analyses, we show that most indigenous short stories collected by Romero can be analyzed from Dundes's structural schemes, with some adaptations due to specificities of Brazilian narratives. Finally, in the fourth topic, we develop a comparative chart that shows the main results from the analyses. From this chart, we show some possible interpretations of the data collected, seen as perspectives that complement the structural analyses performed.

Key-words: popular short story, indigenous folktale, structural analysis, sociocultural analysis

Introdução

O presente trabalho tem por objetivo a realização de uma análise literária de um grupo de onze contos populares brasileiros de origem indígena. Esses contos foram coletados por Silvio Vasconcelos da Silveira Ramos Romero (1851-1914) e publicados no volume *Contos populares do Brasil* (1883), que agrega contos populares brasileiros de origem européia, indígena e africana.

Apesar de possuir uma obra ampla, Silvio Romero não tem sido um autor muito estudado. Assim como aconteceu com Luis da Câmara Cascudo, sua produção aguardou por certo tempo que chegasse o momento de redescoberta e valorização. Conforme demonstram trabalhos mais recentes – a exemplo de *Sílvio Romero hermenêutica do Brasil* (2005), *Na captura da voz - as edições da narrativa oral no Brasil* (2004), *A poesia popular na República das Letras - Sílvio Romero folclorista* (1994) – o cenário atual é de reavaliação e reconhecimento de sua contribuição. Diante da riqueza e significado de sua obra, bem como o relativo esquecimento em que seu legado caiu, consideramos que nosso trabalho poderá trazer contribuições para a reflexão sobre seu valioso legado.

Os contos maravilhosos têm sido, nos últimos tempos, objeto de vários estudos, sendo uma das teorias mais empregadas a de Vladimir Propp (abordagem estruturalista). Apesar desse interesse pelos contos maravilhosos, as narrativas de origem indígena continuam pouco estudadas, de modo que há uma grande diversidade de elementos ainda a serem explorados.

O desconhecimento desses contos deve-se, provavelmente, a peculiaridades que os tornam menos acessíveis pela via metodológica de Propp. Afinal, as narrativas coletadas entre os índios apresentam menor extensão em termos de número de páginas, freqüente presença de personagens animais, enredos menos complexos, leque de temas específicos, etc.

Justamente devido a essas especificidades, julgamos fundamental conhecer melhor e submeter a um estudo sistemático esses contos, uma vez que expressam a cultura do povo brasileiro e representam um grupo étnico bastante significativo para a formação histórico-cultural do Brasil.

A figura do índio já foi abordada por outros grandes autores da literatura brasileira, conforme exemplificam José de Alencar, com *O guarani* e *Iracema*;

Gonçalves Dias, com os poemas *I-Juca-Pirama* e *Os timbiras*; Basílio da Gama, com *Uruguai*; Santa Rita Durão, com *O Caramuru*; Mário de Andrade, com *Macunaíma*. Vale ressaltar que essas várias obras trataram o índio de vários modos, ora idealizando-o, ora inferiorizando-o em relação ao português; ora utilizando-o como matriz heróica, ora transformando-o em verdadeiro anti-herói. Entretanto, se, nessas obras o índio aparece como personagem, nos contos que pretendemos analisar, o índio assume a posição de autor/criador. Ou seja, as histórias são provenientes de uma longa tradição oral, em que os índios expressavam seu universo cultural, suas crenças, seu imaginário ficcional, suas práticas, medos e anseios: os contos foram narrados *por* índios, *para* os índios e sobre o mundo, tal como visto pelos índios.

Dadas as especificidades dos contos que formam nosso *corpus* (que os tornam algo divergentes em relação às funções de Propp), buscamos apoio teórico no trabalho desenvolvido pelo pesquisador Alan Dundes. Em seu livro *Morfologia e estrutura no conto folclórico*, Dundes apóia-se nas funções de Propp e, com base nelas, desenvolve um modelo de análise específico para narrativas de origem indígena (o pesquisador norte-americano trabalhou com narrativas dos índios dos Estados Unidos).

O critério utilizado para selecionar os contos do *corpus* foi a escolha de narrativas cujas estruturas mais afinidades apresentassem com o modelo das funções do conto maravilhoso popular – na acepção de Dundes. Ou seja, dentre os 21 textos coletados por Romero e classificados por ele como sendo de origem indígena, há alguns que têm uma estrutura narrativa que mais se aproxima de outras formas narrativas, em especial a fábula. Assim, entendemos que os contos indígenas da antologia de Romero que não entraram em nosso *corpus* demandariam ainda uma outra abordagem teórica, pois inclusive o arcabouço de Dundes não seria adequado para analisá-los.

Tendo em vista essa peculiaridade, os contos de Silvio Romero que selecionamos para análise são:

1. “O cágado e a fruta”
2. “O cágado e o teiú”
3. “O cágado e o jacaré”
4. “O jabuti e a raposa”
5. “O cágado e a fonte”
6. “O urubu e o sapo”

7. “Amiga folhagem”
8. “A raposa e a onça”
9. “O jabuti e o homem”
10. “O veado e o sapo”
11. “O jabuti e o veado”

Segundo Silvio Romero, os contos de número 1, 2, 3, 5, 7 e 10 são de origem sergipana; o conto de número 6 é de origem pernambucana; o conto de número 9 estaria na tradição oral do Norte, tendo sido ouvido em Pernambuco (mas Couto de Magalhães o teria coligido, em versões semelhantes, entre os índios do Pará); os contos de número 4, 8 e 11 são versões de lendas colhidas entre os índios por Couto de Magalhães.

É importante salientar que, embora o número de textos que compõe o *corpus* de análise pareça grande, os contos escolhidos são narrativas curtas, cada qual cobrindo de duas a três páginas.

Para a consecução do objetivo proposto, a pesquisa foi realizada de modo a cobrir quatro tópicos, conforme descrição a seguir.

O primeiro capítulo apresenta as características e especificidades da literatura oral, mais especificamente da literatura oral brasileira. Devido ao fato dos textos analisados pertencerem ao gênero do conto popular, esse capítulo realiza também uma abordagem sobre esse gênero, estabelecendo suas relações e fronteiras com o mito. Para completar este capítulo, ocupamo-nos com a fortuna crítica existente sobre Silvio Romero. Além de buscar informações biobibliográficas (importantes devido ao relativo desconhecimento que ronda o autor e sua produção), procuramos identificar como sua obra – em especial sua antologia de contos populares – foi lida e entendida pelos críticos e historiadores literários.

O segundo capítulo apresenta em minúcias a proposta teórico-metodológica de Alan Dundes. Sua teoria pode ser considerada complexa e, por ser o principal ferramental teórico das análises dos contos realizadas por este trabalho, acreditamos ser fundamental para a compreensão das referidas análises a exposição detalhada do método utilizado pelo estudioso norte-americano.

O terceiro capítulo traz nossas análises dos onze contos populares de origem indígena, mostrando a viabilidade da teoria de Dundes para o trabalho com contos brasileiros. Tendo em vista, porém, a especificidade do conto indígena brasileiro (que não se revela perfeitamente simétrico às criações das tribos norte-americanas),

nossa análise também incorpora comentários e algumas adaptações indispensáveis para obtermos uma discussão mais completa e eficiente das narrativas do *corpus*.

Como as análises estruturais sempre demandam uma posterior interpretação dos dados (ou estruturas), o quarto capítulo apresenta algumas perspectivas que complementam essas análises estruturais. Inicialmente, elaboramos um quadro que sintetiza as principais características dos onze contos analisados. Esse quadro tem por objetivo facilitar o processo de integração e comparação entre os textos. A partir disso, ao longo do capítulo, desenvolvemos os elementos presentes neste quadro sintético: personagens, temática e outros fatores que julgamos importantes na construção das narrativas.

Começemos, então, nossa jornada. A primeira etapa leva-nos ao século XIX, e às investigações folclóricas de Silvio Romero.

Capítulo 1: As expressões da literatura oral e o olhar de Silvio Romero

1.1 Características e importância da literatura oral

Segundo Luis da Câmara Cascudo, a literatura oral, “que seria limitada aos provérbios, adivinhações, contos, frases-feitas, orações, cantos, ampliou-se alcançando horizontes maiores. Sua característica é a persistência pela oralidade. A fé é pelo ouvir, ensinava São Paulo” (1984, p. 23).

Todas as vezes que em se aborda o tema da literatura oral ou popular, é comum relacioná-la com a literatura folclórica, porém, para Cascudo (1984, p. 24), toda literatura folclórica é popular, mas nem toda literatura popular é folclórica. A diferença está, de acordo com o autor, num inevitável processo de descaracterização. Para que uma literatura seja folclórica, são necessários quatro fatores: antiguidade; persistência; anonimato; oralidade. Ou seja, a literatura folclórica é uma produção de origem popular cuja fixação no tempo é improvável e as tonalidades da época de sua criação foram perdidas.

Segundo Cascudo (1984, p. 26) a literatura oral tem considerável importância nos estudos das ciências pedagógicas: estudos arqueológicos, sociológicos, antropológicos, musicais, medicinais e até mesmo psiquiátricos; todos eles procuram desvendar características e caminhos a seguir a partir das produções coletivas.

Câmara Cascudo revela, porém, a camuflagem e até marginalidade nas quais vive a literatura oral, quando comparada à chamada literatura oficial.

A literatura oral é como se não existisse. Ao lado daquele mundo de clássicos, românticos, naturalistas, independentes, digladiando-se, discutindo, cientes da atenção fixa do auditório, outra literatura, sem nome em sua antiguidade, viva e sonora, alimentada pelas fontes perpétuas da imaginação, colaboradora da criação primitiva, com seus gêneros, espécies, finalidades, vibração e movimento, continua, rumorosa e eterna, ignorada e teimosa, como rio na solidão, e cachoeira no meio do mato. (CASCUDO, 1984, p.27).

Para o autor, essas duas vertentes literárias são diversas, porém inseparáveis. Enquanto a literatura oficial, obedecendo a ritos de escolas ou de predileções individuais, é a expressão de uma ação refletida e puramente intelectual, a literatura oral segue a espontaneidade do povo, de suas crenças, tradições, festas.

E essa última, tão antiga, natural e intrínseca, quando descoberta pelo poeta, músico, romancista, é julgada como original e nova.

Câmara Cascudo (1984, p. 28) diz que a literatura oral ainda está fortemente ligada ao povo e é intensamente lida, em voz alta, nas fazendas, nas cidades, em varandas, calçadas, em roda; ela é uma expressão vasta e poderosa.

Assim, essas características apresentadas por Cascudo nos remetem a toda uma tradição popular expressa pela literatura oral e vivida por ela. Para o estudioso, “Entende-se por tradição, *traditio*, *tradere*, entregar, transmitir, passar adiante, o processo divulgativo do conhecimento popular ágrafo” (1984, p. 29).

Michèle Simonsen (1987, p. 26) nos relata sobre o ritual das instituições de transmissão da literatura oral. Para essa autora, essas instituições seguem um modelo geral que consiste em uma reunião na qual um dos membros tem a palavra; e diferem das mídias modernas porque o ato de comunicação do texto está sob o poder direto da comunidade. Mesmo assim, qualquer pessoa não relata qualquer coisa em qualquer lugar.

Simonsen (1987, p. 26) aborda ainda os três critérios principais do ato de narrar: o primeiro é o *quadro de reuniões*, ou seja, o lugar, a ocasião e a hora adequados para o relato; o segundo critério é a *seleção dos participantes*. Esse critério é, por sua vez, subdividido em três fatores: sexo, faixa etária e profissão. O último critério, então, é o *repertório*, já que dependendo dos outros dois critérios anteriores, uma seleção de gêneros será realizada para ser contada. Sobre os pré-requisitos para ser um contador, diz Simonsen: “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” (1987, p. 29).

Maria Emília Traça (1998, p. 23) também faz uma reflexão sobre a literatura oral, mais especificamente, sobre os contos. A autora inicia sua obra abordando a presença viva do conto em nossa sociedade atual, seja no cinema, nos textos publicitários, no teatro ou mesmo nos livros infantis.

Segundo Maria Emília Traça (1998, p. 35-36), para as sociedades agrárias tradicionais, a atividade de narrar era uma forma de “lazer”, mesmo que viesse acompanhada da execução de tarefas diárias; o ato de contar era, portanto, uma experiência vivida pelo grupo social. A autora cita o historiador Robert Darnton, que considera os contos populares como verdadeiros documentos históricos, por

estarem tão ligados ao cotidiano das pessoas e refletir, muitas vezes, a realidade de vida dos camponeses. Diz a autora sobre os contos da tradição oral:

Muito antes de terem sido fixados através da escrita de alguns adaptadores [...] ou de serem fixados pela escrita ou por outros processos possibilitados pelo progresso tecnológico, por folcloristas e etnólogos, os contos de tradição oral constituíam um patrimônio popular. Contados ao serão, nas festas coletivas, desempenhavam um papel regulador de tensões num espaço de ficção em que se exprimiam conflitos, pulsões, o não dito da realidade social. (TRAÇA, 1998, p. 37)

1.2 A literatura oral brasileira: origens e características

Segundo Cascudo (1984, p. 29), para compor a literatura oral brasileira, apresentam-se três principais grupos étnicos: indígenas, portugueses e africanos.

Diz Cascudo (1984, p. 29) que, quanto aos indígenas, no quadro colonial, estudá-los era como colaborar com Satanás. Assim, o que se soube sobre seus costumes, modos de ser, agir, pensar e todas suas expressões culturais se limitou ao século XVI. Hoje, sabe-se que a figura do índio tem começado a ocupar seu merecido lugar nos estudos de uma maneira geral. Ainda estamos longe de compreender sua grandeza e importância para a cultura brasileira, no entanto, alguns progressos têm acontecido. Sobre esse assunto, tratar-se-á posteriormente.

Segundo o autor, quanto aos africanos, em fins do século XIX, assim como dos índios, pouco se ouvia. O interesse em estudá-los é quase contemporâneo, segundo o autor. Atualmente, nessa área, sabe-se que o paradigma também tem mudado. Os portugueses se apresentam, portanto, como os mais fortes em relação à confirmação de sua cultura e de suas influências étnicas e psicológicas.

Câmara Cascudo (1984, p. 30) diz que a essas três fontes básicas, somam-se a passagem de séculos, a presença de outros povos e civilizações, num entremeio de convergências, coincidências, confusões. Dessa forma, estudar as origens e características de determinada expressão oral, tendo como base métodos e formas muito rígidos não alcançará os resultados esperados, já que o contato e a proximidade dos elementos de uma cultura com a outra é inevitável e incontrolável. Com isso, os problemas e as dificuldades de estudo aumentam, já que elementos comuns surgem em povos e épocas muito distantes entre si, muitas vezes,

impossibilitando o pesquisador de compreender os limites da procedência e da influência desses elementos.

Segundo Câmara Cascudo, essa falta de controle se dá porque há, em qualquer agrupamento humano,

a memória coletiva de duas ordens de conhecimentos: o oficial, regular, ensinado pelo colégio dos sacerdotes ou direção do rei, e o não-oficial, tradicional, oral, anônimo, independentemente de ensino sistemático porque é trazido nas vozes das mães, nos contos de caça e pesca, na fabricação de pequeninas armas, brinquedos, assombros. (CASCUDO, 1984, p.32).

Em relação a esse primeiro saber, de acordo com as idéias do autor, os aprendizes são passivos, porém, ao segundo saber, o saber da tradição, são ativos, ouvem-no, modificam-no e transmitem-no.

Para Cascudo (1984, p. 34), as expressões orais mais populares no Brasil não são aquelas com marcas regionais ou que certamente nasceram no país; são aquelas de caráter universal, espalhadas por quase toda a superfície terrestre. Assim, quando se pesquisa os temas recorrentes na literatura oral, buscam-se os mais antigos, aqueles que iniciaram o gênero.

Tanto mais os temas se distanciarem da simplicidade espiritual primitiva, da unidade psicológica inicial, maior número de elementos adquirem, desenvolvendo-se e possibilitando o entendimento para outros povos [...] Toda literatura oral se aclimata pela inclusão de elementos locais no enredo central do conto, da anedota, da ronda infantil, da adivinha. (CASCUDO, 1984, p.35).

Segundo Cascudo (1984, p. 35-36), a finalidade desse tipo de literatura, com seus temas inerentes, é, dentre outras, doutrinar, colocar ao alcance do povo os ensinamentos sociais e religiosos pertencentes à organização do grupo. Sob essa perspectiva, gêneros da literatura oral como a fábula, o conto, as historietas rápidas são gêneros primários e os temas satíricos são decorrências posteriores. O sentido da sátira, o conto obscuro, a anedota testemunham uma evolução mental, uma libertação do grupo religioso.

O autor apresenta gêneros muito variáveis e diversos, que compõem a literatura oral; dentre eles estão: canto, dança, auto popular, dança dramática, mito,

lenda, fábula, tradição, conto, rondas infantis, parlendas, adivinhas, anedotas, adágios, provérbios.

Enfim, toda essa literatura é incrivelmente viva e atual; apesar de um tanto desvalorizada, retrata a sabedoria popular.

1.3 A influência indígena na literatura oral no Brasil

Das três etnias que basicamente compuseram a tradição oral brasileira, índios, negros e portugueses, este trabalho abordará especificamente a influência indígena na literatura oral do Brasil.

Cascudo retrata uma cena muito comum em todas as aldeias indígenas visitadas: “Depois do jantar, noite cerrada, no pátio que uma fogueira ilumina e aquece, reúnem-se os velhos indígenas, os estrangeiros para conversar e fumar até que o sono venha” (1984, p. 78).

Essa cena muito nos lembra as características da arte de narrar, tal como analisadas por Emília Traça e Michèle Simonsen, apresentadas anteriormente. Para os índios era de extrema importância este momento em que compartilhavam a lembrança de seus costumes passados, os mistérios da mata, as figuras de chefes e guerreiros mortos.

Segundo Cascudo (1984, p. 78), num tempo mais remoto, os indígenas vivenciavam o ritual do *conselho*, no qual o pajé e mais três velhos se reuniam para debater a vida da tribo e, principalmente, manter vivas as tradições, crenças e costumes. Posteriormente, em todas as ocasiões festivas, um dos membros do conselho seria encarregado de transmitir e instruir os moços acerca dos segredos orais que tanto orgulhavam narrador e ouvintes. Dessa maneira, a sabedoria acumulada ao longo do tempo não se concentrava em alguns índios do grupo, mas renasciam na mente de todos os membros da tribo. E essa transmissão não era feita apenas pelos pajés ou membros do conselho; as mães também costumavam fazê-la a seus filhos.

Nenhum indígena, há quinhentos anos e atualmente, deixa de narrar, com gesticulação contínua e teatral, a história de seu dia, os dias vividos num encargo individual ou desempenho de missão tribal. É a Poranduba, a Maranduba, expressão oral da odisséia indígena, o resumo fiel do que fez, ouviu e viu nas horas distantes do acampamento familiar. (CASCUDO, 1984, p. 79).

Assim, *Poranduba* é, segundo o autor, a narrativa indígena, que significa histórias fantásticas, fábulas, alusões, relatos mitológicos. Já a *Maranduba* compreende notícias e histórias de guerras e de fatos verdadeiros contadas pelos pais e chefes, aos filhos e à tribo, perpetuando os feitos de seus antepassados.

Segundo Frei Ivo d'Evreux (Apud Cascudo, 1984, p. 80), os índios contam diante dos moços quem foram seus antepassados e os fatos ocorridos em um tempo muito distante. Convidam gente para ouvi-los e narram, palavra por palavra, uma história de vida, vivenciada pela coletividade.

De acordo com Cascudo (1984, p. 83), para os indígenas, o cantor e o músico tinham grande prestígio e compartilhar com o homem branco seus cantos e danças era o primeiro passo. Agora, as narrativas, como as fábulas e contos, viriam conforme a amizade crescesse, já que estariam partilhando um patrimônio comum da tribo, sua literatura oral.

Para Cascudo (1984, p. 83), um dos grandes obstáculos para a transmissão da literatura de índios para brancos foi o idioma, pois, ao narrar numa língua que não era sua, o narrador ameríndio perdia uma boa parte de sua arte. No entanto, mesmo com dificuldades, muitas histórias indígenas compuseram o memorial literário brasileiro e vieram por intermédio do mameluco, filho de índio com português. Nesse processo, segundo o autor, o idioma *tupi* foi o maior divulgador da literatura oral; foi um denominador comum de estórias, já que ocupou por um bom tempo, o posto de língua geral do Brasil. A língua portuguesa começou a ser utilizada como língua geral apenas em 1775.

É importante salientar que, segundo Cascudo (1984, p. 85-86), o idioma tupi, na maioria das vezes, não representava tanto a glória indígena e sua cultura, mas, sim, servia de instrumento para incutir, nos índios, a cultura do branco europeu. Mesmo assim, de maneira paralela e marginal, esse idioma ia conduzindo as tradições indígenas e marcando-as na mente do homem branco. Portanto, não é possível considerar o processo de influência na literatura oral como um processo unilateral, sendo preciso considerá-lo recíproco: os indígenas influenciaram portugueses e, na mesma medida, foram influenciados.

Um branco, a quem é dada a oportunidade de ouvir um indígena, se surpreenderá com a extensão de sua cultura oral. Essa cultura é o resultado de experiências concretas vividas pela tribo e guardadas na memória. Diz Cascudo que

o índio narra, durante um tempo inimaginável, histórias sobre os rios, as matas, os animais, as lutas, os guerreiros, os deuses, a pesca, a caça.

A massa desses conhecimentos tradicionais é maior do que calcula o otimismo perguntadeiro do “branco”.
Esse conjunto de estórias, lendas, danças, e cantos completa o sentido da vida indígena. Não o pode dispensar porque explica o mundo, justificando-o aos olhos de sua curiosidade. (CASCUDO, 1984, p. 87).

De acordo com Cascudo (1984, p. 88-89), uma das expressões orais indígenas mais difundidas é a *fábula*, na qual os animais ocupam o lugar dos seres humanos, com suas qualidades, defeitos e limitações. Esse gênero é extremamente sugestivo aos ouvidos indígenas e é, através dele, que o índio critica e ensina; os problemas sociais, morais e vitais se esclarecem pela ação dos bichos. Para os índios, tudo o que existe no mundo se originou de um animal sagrado. Dentre os animais que estão mais presentes nas fábulas indígenas, o jabuti é o predileto, acompanhado do macaco, sapo e raposa.

Diz Cascudo (1984, p. 98) que os indígenas tinham a necessidade de explicar naturalmente tudo o que acontecia em suas vidas e fazia isso através da *lenda*; ela registra a origem de tudo o que é indispensável na vida ameríndia. Nesse gênero há um ambiente heróico, o sobrenatural é indispensável e a sua constante é o traço religioso; a lenda exige uma ação e tem um caráter utilitário para a tribo. As lendas indígenas brasileiras, como literatura oral, não tiveram a mesma repercussão das fábulas e mitos; são mais citadas nos livros e menos lembradas na memória do povo. “A lenda indígena não constitui um elemento vivo na literatura oral brasileira. Está circunscrita aos limites do interesse indígena. Levada, pelos naturalistas ou missionários, torna-se elemento literário e não popular” (CASCUDO, 1984, p. 104).

Já o *mito* será abordado posteriormente, quando apresentarmos as suas relações com o conto popular. Quanto aos contos populares, na sua abordagem sobre a literatura oral indígena, Cascudo não apresenta nenhuma informação específica.

Por fim, segundo Cascudo (1984, p. 129), a *tradição* é a História do povo indígena e engloba os mitos, as lendas, as guerras e vitórias, os antepassados, chefes e guerreiros, ou seja, tudo aquilo de mais sagrado que foi sedimentado na memória coletiva ameríndia; um patrimônio oral transmitido de geração em geração.

Dessa maneira, segundo o autor, na convivência do coletor com o povo indígena, fica clara a dificuldade de se sistematizar a literatura oral. Já que, como já exposto acima, o primeiro canal de contato do branco com o índio é sua dança e seu canto; num segundo momento, conforme a amizade é estabelecida, as fábulas são trazidas à conversa; posteriormente os mitos são partilhados; porém, as tradições quase nunca são relatadas àqueles que não são membros do grupo.

1.4 O conto popular

Segundo Leal, “O conto popular é uma expressão que pertence a este contexto de sonho e fantasia, de magia e de mistério; ele é parte da fala do povo, um canto harmonioso dirigido ao mistério das coisas (1985, p. 12).”

Para este autor, o conto popular, como gênero, apresenta quatro características fundamentais:

- **Antiguidade:** relacionada com a temática dos contos. O conteúdo de um conto, contado numa determinada época em um determinado lugar, pode ter sofrido transformações ao longo do tempo, porém sua essência é a mesma de um conto remoto, contado em época e lugar completamente diferentes. Assim, em sua raiz, os contos relatam conteúdos comuns referentes à essência dos homens.
- **Anonimato de autoria:** os contos populares têm como característica o autor anônimo; não se sabe quem foi o “criador” da história, portanto, ela é considerada criação do povo e, então, anônima. Muitos foram os coletores de contos populares ao longo da história; alguns até mesmo modificaram um pouco os relatos que coletaram, porém não são seus criadores.
- **Capacidade de persistir no tempo:** segundo o autor, os contos populares seriam codificados numa linguagem simbólica e universal capaz de ser compreendida por homens de todas as épocas e lugares. Isso explicaria sua capacidade de persistir no tempo.
- **Modo de transmissão:** os contos populares são transmitidos oralmente, contados ou cantados; os contos são transmitidos de pais para filhos, ao longo das gerações. Vale novamente salientar que oralidade não quer dizer

simplicidade ou rusticidade; os contos respeitam rituais de transmissão e possuem complexidade, arte e capacidade de seduzir seus ouvintes.

Quanto à classificação do conto popular, diz Leal (1985, p. 15) que sempre houve polêmica e problemas. Segundo o autor, os folcloristas europeus tentaram inutilmente classificá-los; então, decidiram estudar suas estruturas em primeiro lugar, para tentar simplificar o processo de classificação. Daí surgem os estudos estruturalistas do conto popular, que têm como seu principal representante Vladimir Propp, estruturalista russo.

No Brasil, segundo Leal (1985, p. 16-17), as tentativas de classificação não foram menos confusas ou mais produtivas. Silvio Romero, por exemplo, ao invés de classificar os contos, acabou dividindo-os em contos de origem européia, indígena e africana. Já Câmara Cascudo foi o estudioso que, de acordo com Leal, chegou à classificação mais aceita no Brasil. Cascudo classifica os contos populares em: contos de encantamento, contos de exemplo, contos de animais, facécias, contos religiosos, contos etiológicos, demônio logrado, contos de adivinhação, natureza denunciante, contos acumulativos e ciclos da morte.

Em relação à linguagem utilizada nos contos populares, de acordo com Leal (1985, p. 24-25), o narrador dos contos pode ser considerado profissional e, por isso, sua linguagem apresenta características formais bem definidas. O modo de começar as narrativas segue uma espécie de modelo, cujo objetivo principal é apresentar os personagens, processo esse denominado “protocolo de iniciação”. O modo de acabar os relatos também segue um modelo e seu fecho pode ser interno ou externo. O fecho interno é aquele que apenas termina a narrativa sem nenhum acréscimo; já o fecho externo é aquele no qual há o acréscimo de uma intervenção do narrador através de uma moral ou apenas alguns versinhos rimados e cômicos, que marcam para os ouvintes o final da história.

Outra característica da linguagem dos contos populares, segundo o autor (1985, p.32), é a expressão corporal, utilizada pelos contadores como um instrumento para auxiliar a palavra e encantar seu público. Além disso, nos contos populares, há o predomínio da coordenação sobre a subordinação e, por fim, a repetição, cujo objetivo é enfatizar, intensificar ou, muitas vezes, apenas ser fiel às fórmulas mágicas que, para serem eficazes, dependem justamente de sua repetição.

1.5 O conto popular e o mito

Inicialmente, pode parecer simples diferenciar o conto popular do mito, porém não é tão simples assim. De acordo com Leal (1985, p. 20), não há um critério eficaz para distinguir uma forma da outra. A solução proposta é opor uma à outra, ver os elementos que se aproximam e se afastam e, então, tentar uma definição.

Segundo o estudioso (1985, p. 20-22), o mito teria algumas características fundamentais:

- Personagens: os personagens dos mitos são deuses e seres da ordem sobrenatural
- História: a história relatada pelo mito é séria, verdadeira; trata das origens das coisas e do mundo
- Possui um herói divino
- Procura dar respostas para a existência humana

A partir da comparação dessas especificidades do mito com as peculiaridades dos contos populares abordadas no tópico anterior, Leal chega as seguintes definições:

Mito: *uma narrativa sagrada que tem por personagens seres sobrenaturais, e que procura dar ao homem respostas vitais para sua existência e ao mesmo tempo tem a capacidade de sacralizar o espaço do real por ser ele próprio uma forma de irrupção do sagrado no profano. [itálico no original]*

Conto popular: *é uma narrativa tradicional que tem por herói seres humanos; sua forma é solidamente estabelecida e nela os elementos sobrenaturais ocupam posição secundária. Não se refere a temas “sérios” ou reflexões filosóficas profundas. Seu principal atrativo consiste na própria narrativa. (1985, p.23). [itálico no original]*

De acordo com Simonsen (1987, p. 6), o mito, a saga, o conto, a lenda e a anedota são os gêneros narrativos populares mais significativos da Europa e, para diferenciá-los, ela utiliza os seguintes traços distintivos: atitude, forma, protagonistas e função social. Como nosso trabalho enfoca o conto e o mito, reproduzimos abaixo parte da tabela comparativa elaborada por Simonsen (1987, p. 6), limitando-nos apenas a esses dois gêneros (a tabela de Simonsen cobre outros gêneros adicionais):

	Atitude	Forma	Protagonistas	Função Social
MITO	verdade	poesia	Divindades e heróis	rito
CONTO	ficção	Prosa/formas rimadas	Seres humanos, seres sobrenaturais e animais	divertimento

Assim, para Simonsen:

- 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 em uma comunidade, e os acontecimentos fabulosos que ele narra são tidos como verídicos (1987, p. 6).

Na literatura oral indígena, o *mito*, segundo Cascudo (1984, p. 104), é difícil de ser conceituado; muitas vezes se confunde com a fábula, com a lenda e até mesmo com o conto. De acordo com o pesquisador, teóricos alemães de Tübingen e Göttingen os diferenciam dizendo que o mito vira lenda e a lenda se torna conto, ou seja, um conto seria um fragmento de uma lenda e a lenda, um fragmento de um mito. Cascudo caracteriza o mito como sendo uma narrativa de ação constante, uma constante em movimento, e a lenda, de ação remota, um ponto imóvel de referência. Além disso, para o autor, a lenda possui o elemento coletivo, enquanto o mito é nitidamente personalizado.

O estudioso Herman Steuding (Apud Cascudo, 1984, p. 105) diz que o mito trata de assuntos referentes à morte e vida de deuses e semideuses e a lenda trata dos heróis e a fábula é criação imaginária.

Para Cascudo (1984, p. 106), os mitos indígenas são, geralmente, articulados por um aspecto religioso. Os três deuses superiores são o Sol (Guaraci), a Lua (Jaci) e Rudá (deus do amor). Os semideuses Guirapuru, Anhangá, Caopora e Uaiuará são submetidos ao Sol; Saci-Cererê, Mboitatá e Curupira são submetidos à Lua; e

Rudá é um guerreiro que vive nas nuvens e planta o amor no coração dos homens. Infelizmente, diz Cascudo (1984, p. 107) que o homem branco traduziu por “demônios infernais” todos os deuses e semideuses da floresta. Assim, os traços da religião indígena foram massacrados através da catequese feita pelo colonizador, que implantou suas crenças como religião oficial do país.

Para Medeiros (2002, p. 19), o estudo dos gêneros das narrativas ameríndias ainda não solucionou as dificuldades de se aplicar conceitos “livrescos” (originados na cultura européia) à realidade oral dos textos indígenas. Assim, o leitor não deve estranhar se perceber uma certa disritmia no emprego desses conceitos, inclusive nas teorias de estudiosos renomados. Diz Medeiros que “ainda não se chegou a um consenso sobre o que seria a ‘narrativa indígena’. Quase poderíamos dizer que, para o fruidor não-indígena, a ‘narrativa oral’ ainda é um objeto em construção, na verdade uma incógnita” (2002, p. 20).

Para esse pesquisador, o critério temático também não soluciona o problema, já que uma mesma narrativa pode possuir várias versões, sagradas ou não, dependendo do contexto. Medeiros (2002, p. 21) aborda a teoria de Barre Toelken, que, através da análise da forma e do conteúdo de diferentes versões do mito do Coiote, desenvolveu vários níveis semânticos de análise, definidos a partir de uma maneira específica de narrar a história. Basicamente, os quatro níveis mais evidentes são:

- Nível I: entretenimento
- Nível II: ensinamento moral
- Nível III: terapia
- Nível IV: malefício

Nos dois primeiros níveis, a história é narrada por completo. No primeiro nível são enfatizados pelo narrador/contador os aspectos cômicos da narrativa. Já no segundo nível são mais destacados os valores e os tabus expressos, enquanto no terceiro, o narrador/contador é livre para fragmentar a narrativa e escolher apenas alguns trechos considerados terapêuticos por evocarem o todo. Por fim, no quarto nível, o narrador/contador fragmenta a narrativa, e a desintegração do enredo aparentemente acarreta a desintegração da pessoa que se deseja exterminar ou atingir.

O estudo desses níveis, segundo Medeiros (2002, p. 22), mostra que uma mesma narrativa pode assumir papéis diferentes ou até mesmo opostos,

dependendo do contexto e da *performance* do contador. Dessa forma, classificar as narrativas indígenas baseando-se em conceitos de gênero fixos, como conto, mito ou lenda, é algo questionável na opinião de Barre. Para Medeiros,

cada narrativa oral é potencialmente uma multiplicidade de formas: ora conto, depois mito, finalmente símbolo ou fragmento, depois novamente conto etc. [...] As narrativas parecem participar de vários gêneros sem pertencer a nenhum gênero em particular (2002, p. 22).

1.6 O olhar de Silvio Romero

Silvio Vasconcelos da Silveira Ramos Romero nasceu em 1851, na Vila de Lagarto, então província de Sergipe (Romero, 1959, p. 18). Conforme relata o próprio Silvio Romero – em textos coligidos por seu sobrinho, Nelson Romero (1959) –, quando nosso autor tinha seis semanas de vida, sua mãe não pôde mais amamentá-lo, pois foi contaminada pela febre amarela. Foi levado, então, para o engenho de seus avós maternos (localizado em uma região chamada o Piauí, denominação abstraída do rio local), onde permaneceu até os cinco anos de idade. Desse período data o início de seu contato com o povo e com a religião (Romero, 1959, p. 18). Silvio Romero recorda: “Tudo que sinto do povo brasileiro, todo meu nativismo, vem principalmente daí. Nunca mais o pude arrancar d’alma, por mais que depois viesse a conhecer os defeitos de nossa gente, que são também os meus defeitos” (Romero, 1959, p. 19). Assim, desde os tempos da primeira infância, vivida no engenho, o autor sergipano carregou consigo a forte relação com o povo e uma religiosidade indestrutível; essa última adquirida pelo contato com a mucama de estimação de sua avó, chamada Antônia.

Uma segunda epidemia, desta vez de cólera, fez com que Silvio Romero voltasse para a casa dos pais, no Lagarto, em 1856, onde viveu dos cinco aos doze anos. Conforme lembra Romero (Romero, 1959, p. 20-21), sua irmã Lídia e sua mãe faleceram por causa da doença. De 1863 a 1867 estudou no Rio de Janeiro, no antigo Ateneu Fluminense, onde recebeu, segundo ele mesmo, a influência de cinco pessoas, que norteariam seu pensamento por toda sua vida: Padre Gustavo Gomes dos Santos, professor de Latim, responsável por despertar nele o prazer literário; Joaquim Veríssimo da Silva, professor de Filosofia, responsável por apresentar-lhe a metafísica alemã, principalmente de Kant; Padre Patrício Moniz, professor de

Retórica e Poética, voltado também para os domínios germânicos; Francisco Primo de Souza Aguiar, professor de História e Geografia, que argumentara em favor do valor da história e cultura alemães; e Barão de Tautphoeus, que não fora seu professor, mas participou de sua formação através de palestras sobre filosofia da história, partindo de uma raiz etnográfica. Conforme recorda Romero (Romero, 1959, p. 24), aos dois últimos deve seu germanismo histórico, social e político.

Silvio Romero foi para Recife, em 1868, e lá permaneceu até 1876. Nesse período, realizou alguns estudos que confirmaram as tendências que suas reflexões futuras seguiriam: o folclore, as tradições literárias populares, a mitologia, a etnografia, a crítica literária. Romero (Romero, 1959, p. 25) ainda salienta a forte influência que recebeu de Tobias Barreto a partir de 1870, dizendo que não recebeu dele propriamente idéias, mas que aprenderam juntos. Na ocasião em que João do Rio lhe perguntou qual de seus próprios trabalhos mais lhe agradava, Romero respondeu: “pondo de parte uma fingida modéstia que nunca tive, e sem perder a cabeça em julgá-lo mui grande coisa, declaro que, se se pode assim falar, de meus trabalhos prefiro todos, porque cada um deles visou um fim e teve função especial: *me gustan todos*. Desculpe a rude franqueza de nortista” (Romero, 1959, p. 25).

Romero cursou Direito, exerceu cargos políticos e foi autor de uma vasta obra, porém pouco conhecida e estudada. Diversas foram as áreas às quais se dedicou. Conforme Souza (1976, p. 4-5), o próprio Silvio Romero teria feito uma distribuição sistemática para enumerar suas obras. Assim, no âmbito da crítica e história literária produziu *A literatura brasileira e a crítica moderna* (1880); *História de literatura brasileira* (1888), que haveria de se tornar uma de suas obras mais conhecidas; *Machado de Assis* (1897); *Zeveirissimações ineptas da crítica* (1910), etc. No que se refere aos estudos e atividades envolvendo o folclore nacional, reuniu os *Cantos populares do Brasil* (1882) e *Contos populares do Brasil* (1883), dentre outros. Silvio Romero ainda publicou nas áreas de etnografia, política e estado social, filosofia e poesia.

Silvio Romero foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras em 1897. Foi crítico, ensaísta, polemista, enfim, um escritor de grande relevância para sua época. Segundo Fernandes (2003, p. 199), Silvio Romero também foi o primeiro folclorista representativo do Brasil, e seus estudos caracterizaram-se pela procura de uma estética propriamente brasileira a partir do folclore nacional. Para o estudioso mencionado, Silvio Romero teve como meta

estabelecer uma ligação mais viva entre a cultura popular e a cultura erudita, o povo e a literatura. Aqui Romero se revela muito coerente: a literatura de um povo deve ser expressão desse povo. Mas é preciso que os artistas pensem, então, também em termos de seus valores fundamentais. Daí a utilidade de uma estética brasileira e a sua existência como condição necessária para o aparecimento de uma literatura característica. (FERNANDES, 2003, p. 201).

Ainda de acordo com Fernandes (2003, p. 200), Romero entendia o estudo do folclore como uma espécie de ponto de apoio para o estudo da literatura brasileira. Em seus escritos haveria uma preocupação constante: a contribuição cultural de cada grupo étnico para a formação do Brasil, principalmente o português, o negro e o índio. Diz Fernandes sobre Romero: “a sua é a primeira grande contribuição para o estudo do folclore brasileiro e é muito pouco provável que tenhamos, novamente, um investigador da sua envergadura” (2003, p. 204).

Apesar de possuir uma obra ampla, Silvio Romero não tem sido um autor muito estudado. Assim como aconteceu com Luis da Câmara Cascudo, sua produção aguardou por certo tempo que chegasse o momento de redescoberta e valorização. Conforme demonstram trabalhos mais recentes – a exemplo de *Sílvio Romero hermeneuta do Brasil* (2005), *Na captura da voz - as edições da narrativa oral no Brasil* (2004), *A poesia popular na República das Letras - Sílvio Romero folclorista* (1994) – o cenário atual é de reavaliação e reconhecimento de sua contribuição.

Schneider (2005, p. 45) diz que a obra de Silvio Romero é marcada pela influência do cientificismo evolucionista de fins do século XIX, um cientificismo que seria racista em sua interpretação da sociedade, da literatura e da população brasileiras. No entanto, haveria um traço ainda mais forte na obra de Romero: “uma concepção essencialista, culturalista e romântica de nação” (2005, p. 45). Assim nós teríamos uma obra paradoxal e até mesmo contraditória, devido ao encontro ou ao choque entre uma vertente romântica e outra cientificista.

Segundo Schneider, “[o] nacionalismo é um ordenamento cultural e político surgido na Europa em fins do século XVIII e início do XIX [...] Enquanto o Estado é definido como um conjunto de instituições voltado para a ordem pública, a nação se pretende a expressão de convicções, lealdades, solidariedades e identidades, sobretudo de natureza cultural e lingüística” (2005, p. 46).

Schneider (2005, p. 49) relata que Silvio Romero, como estudioso da cultura popular no Brasil (e com formação voltada para o germanismo, como visto acima), se inspirou tanto em Johann Gottfried Herder como nos irmãos Grimm.

De acordo com Schneider:

Herder lutava para que a nação alemã, politicamente dispersa, tomasse consciência de si mesma, através de sua literatura, sua História, sua cultura popular e sua língua. Eis uma questão central na reflexão herderiana: a língua seria a alma de uma nação e sobre ela repousaria o gênio do povo. Cada nação do mundo deveria procurar a si mesma e encontrar-se em seu interior, no povo, naquilo que houvesse de mais autêntico e original [...]. (2005, p. 48).

Sobre os irmãos Grimm, diz o pesquisador:

Os irmãos Grimm também desempenharam um notável papel na construção das identidades nacionais européias. Mais do que meros pesquisadores, foram teóricos do romantismo alemão, acalentando um projeto nacional, segundo o qual caberia aos pesquisadores da tradição popular revelar o valor das velhas tradições alemãs, de tal modo que despertasse a consciência de uma unidade política nacional, ainda inexistente (SCHNEIDER, 2005, p. 48).

Ainda de acordo com Schneider (2005, p. 49-50), no século XIX, as nações européias contavam com vastos materiais folclóricos, considerados nacionais e que legitimavam politicamente os Estados Nacionais. Todo este material originado da tradição popular deveria servir de fonte e inspiração para a literatura considerada culta. E foi neste contexto que Silvio Romero escreveria a sua obra mais conhecida e importante, a *História da literatura brasileira*, considerada por vários teóricos, como Antônio Cândido, Sylvio Rabello e Roberto Ventura, um tratado de “sociologia da cultura brasileira”. Apesar dos seus princípios cientificistas e racialistas, era uma idéia de povo, de tradição romântica, de unidade nacional que orientava seu olhar e suas reflexões. Intelectualmente, Romero esteve ligado às tendências pós-românticas da segunda metade do século XIX, marcadas pelo realismo, naturalismo e cientificismo, no entanto, em relação à nacionalidade, sua visão foi pautada por uma tendência romântica. “O problema que Romero se impôs foi hercúleo: como fazer dos descendentes dos escravos negros, dos índios desaldeados, da vasta gama de mestiços pobres, dos portugueses imigrados e dos novos imigrantes europeus que chegavam integrantes da mesma nação?” (SCHNEIDER, 2005, p. 55).

Ao mesmo tempo em que Romero estava atento a tudo que ocorria no exterior, voltava seu olhar para a realidade brasileira que estava a sua volta. A erudição científica européia, segundo Schneider (2005, p. 56), entrava em choque com as temporalidades socioculturais brasileiras. Romero não resolveu por completo esta tensão, porém, em nenhum momento, evitou refletir sobre ela.

A moderna Ciência européia e a tradição brasileira – freqüentemente identificada como atrasada – formavam as duas partes de um problema e não se ajustavam facilmente. Da universalidade da Ciência deveria verter a singularidade histórica e cultural brasileira. Realizar simultaneamente a nação e a modernidade, segundo os padrões civilizatórios reinantes na Europa de seu tempo, configuraram-se como os dois pilares do projeto intelectual de Sívio Romero (SCHNEIDER, 2005, p. 26).

Nesse contexto cientificista, modernista e impessoal, Sívio Romero tratou de combater intensamente o movimento indianista no Brasil. Para ele, diz Schneider, os escritores românticos apresentavam um índio alegórico, idealizado que apenas falseava o espírito nacional e não buscava a verdadeira nacionalidade brasileira. Na visão de Romero, um índio alegorizado, como aquele apresentado por José de Alencar, não poderia representar de forma alguma a nação, pois o povo brasileiro deveria ser representado pelo mestiço, pois esse, sim, seria o elemento novo e mais representativo da nação. Em outras palavras, o mestiço seria o verdadeiro brasileiro.

A questão das três raças formando o povo brasileiro e a importância da mestiçagem podem ser considerados pontos centrais na obra de Romero, principalmente quando ele percebeu que quase não havia estudos etnográficos e demográficos no Brasil.

Fica a impressão de que ele próprio assumiu a missão ao pesquisar as influências étnicas e culturais na formação do povo brasileiro, lançando um olhar moderno e científico às tradições populares. Supôs estar a serviço da formação da nacionalidade, como estiveram os irmãos Grimm na Alemanha e D'Ancona e Comparetti na Itália (SCHNEIDER, 2005, p. 59).

De acordo com Schneider (2005, p. 73), os discursos científico-racialistas condenavam arduamente a mestiçagem, enquanto, na realidade brasileira, Romero a exaltava, divergindo, assim, das teorias de prestígio de sua época. Para Romero, só seria possível encontrar uma identidade nacional se aceitássemos a fusão do

povo colonizador (o português/europeu) com os povos colonizados (índios e negros), ou seja, a questão do nacionalismo brasileiro passaria impreterivelmente pela questão da mestiçagem. É muito importante ressaltar, aqui, que essa questão, na obra de Romero, não é tão simples quanto possa parecer.

Diz Schneider (2005, p. 74) que foi essa questão uma das grandes responsáveis por um paradoxo que permeia toda a obra do autor sergipano. Romero defendia que era através do processo de mestiçagem que as tradições populares e culturais do Brasil seriam identificadas, recuperadas e mantidas. No entanto, Romero também concordava com a teoria das raças superiores e acreditava que a mestiçagem era o caminho para que a população do Brasil “embranquecesse”. Haveria uma desigualdade natural das raças e, enquanto alguns teóricos criticavam a mestiçagem por acharem que esse processo degeneraria as raças superiores, Romero achava que as raças inferiores é que seriam elevadas.

Como a literatura era um símbolo da nacionalidade, Silvio Romero sentiu-se impelido a procurar nela as marcas da mestiçagem. “Em certo sentido, pode-se definir a *História da literatura brasileira* como a História da miscigenação literariamente representada” (SCHNEIDER, 2005, p. 77). Para Romero, a literatura mimetizava os acontecimentos, e o povo e a nação se tornariam visíveis nos textos literários. Assim, os homens das letras teriam a função de narrar e estudar a alma do povo. Schneider (2005, p. 25) ressalta que, para Romero, tudo aquilo que fosse publicado em livro era literatura, ou seja, os mais diversos gêneros textuais (romances, versos, cantigas populares), fossem eles sobre política, economia, geografia, história; tudo isso fazia parte do universo literário da nação. Dessa maneira, o autor sergipano acreditava que os textos literários deveriam ter um compromisso com a realidade, expressando a história, os costumes e as tradições de seu povo. “A literatura deveria narrar o Brasil, sem jamais ignorar o advento das três raças postas em contato pela colonização e tudo o mais que daí decorresse” (SCHNEIDER, 2005, p. 36).

A rigor, o intuito romeriano era descobrir uma realidade brasileira e uma singularidade popular, que por sua vez estariam contidas na literatura e nas manifestações populares – como os cantos e os contos. Auxiliada por critérios extraliterários, a exemplo das “leis gerais”, a vida do povo – como uma coletividade de natureza nacional – estaria ou deveria estar depositada no acervo literário do país. A

função maior da literatura seria explicar a sociedade e seus dramas (SCHNEIDER, 2005, p. 35-36).

Convém salientar, de acordo com Schneider (2005, p. 85), que Silvio Romero não delimitou a mestiçagem a um processo apenas étnico e cultural; o autor abordou também a influência das três raças na formação da “língua brasileira”, ou seja, a língua portuguesa do colonizador que foi modificada, tanto em seu léxico, quanto na sua fonética e sintaxe, pelo contato com as línguas indígenas e africanas.

Segundo Schneider, três pontos estavam constantemente presentes e relacionados nas reflexões e estudos de Romero: população, raça e nacionalidade. Diz o autor que “a pergunta que tanto constrangeu a *intelligentsia* brasileira de seu tempo também lhe atormentou: quais as conseqüências da vastíssima mestiçagem na sociedade brasileira? Sua obra é, de certa maneira, uma tentativa de responder essa questão” (SCHNEIDER, 2005, p. 86).

Em meio a todas essas características do pensamento de Silvio Romero, podemos concluir que ele foi realmente polêmico no cenário em que atuou. De acordo com Schneider, uma polêmica importante envolvendo seu nome foi a crítica que fez a Machado de Assis. De maneira bastante simplista, podemos dizer que um dos pontos dessa desavença foi a questão da nacionalidade, já que Romero dizia que o consagrado autor fluminense se negava a abordar os temas nacionalistas de sua época, estando em falta, assim, com a nacionalidade brasileira. Para o sergipano, os textos literários permitem que se compreenda um país e essa dimensão não estava sendo contemplada nos escritos machadianos.

De acordo com Maria Inês de Almeida e Sônia Queiroz, em seu trabalho sobre as edições da narrativa oral no Brasil, “Os primeiros registros impressos das manifestações poéticas da voz narrativa em território brasileiro vão aparecer na segunda metade do século XIX” (2004, p. 11). Segundo as autoras, um dos pioneiros desse trabalho com as narrativas orais é Silvio Romero. Assim, a *História da literatura brasileira* (1882) já possui uma importância significativa nesse contexto, pois Romero dedica o capítulo VII do Tomo Primeiro de sua obra à literatura oral, intitulando-o “Tradições populares. Cantos e contos anonymos. Alterações da língua portuguesa no Brasil” (ALMEIDA & QUEIROZ, 2004 p. 11).

A preocupação do autor sergipano em relação às expressões da literatura oral, porém, não param por aí. Em 1883, publica *Cantos populares do Brazil* e,

segundo Almeida e Queiroz, em 1885, “Romero publica em Lisboa, pela Nova Livraria Internacional Editora, sua coletânea de *Contos populares do Brasil*” (2004, p. 11-12), obra da qual foram retirados os 11 contos analisados neste trabalho. De acordo com Schneider (2005, p. 62), essas duas obras foram realmente as primeiras coletâneas sistematizadas sobre a cultura popular brasileira, embora já houvesse artigos sobre este assunto. Diz Schneider:

Na primeira edição de *Contos populares do Brasil*, lia-se uma “advertência”, onde o autor explicava as fontes, a organização da obra e declarava que havia se inspirado em *Canti e raconti del popolo italiano*, de D’Ancona e Comparetti, expondo seus vínculos com a tradição romântica, interessada em documentar as tradições populares como fundamentos da nacionalidade (2005, p. 61-62).

Segundo Almeida e Queiroz (2004, p. 12), antes de Romero houve um outro pioneiro na edição de material originado da literatura oral popular: o general Couto de Magalhães. Em 1876, o general, apoiado pelo imperador D. Pedro II, publica a obra *O selvagem*, na qual o objetivo maior era propor um curso de “Língua Tupi Viva ou Nheengatú”. Através desse curso, os brancos poderiam aprender o nheengatú para entrarem em contato direto com os indígenas e, por sua vez, lhes ensinarem a língua portuguesa, para que isso facilitasse o processo de aproveitamento do selvagem na colonização. Como parte integrante do curso, Couto de Magalhães publica 25 “lendas tupis”, coligidas pelos sertões do Brasil, já que o general tinha permissão do então ministro da guerra, Duque de Caxias, para coletar as narrativas diretamente dos soldados indígenas (ALMEIDA & QUEIROZ, 2004, p. 14).

Dessa forma, as obras *Contos populares do Brasil*, de Silvio Romero, e *O selvagem*, de Couto de Magalhães, “vêm a ser, portanto, as duas primeiras coletâneas de narrativas orais editadas em livro a partir da audição de contadores brasileiros” (ALMEIDA & QUEIROZ, 2004, p. 14). Além disso, é digno de nota o fato de Romero ter reaproveitado vários contos inicialmente coletados por Couto de Magalhães – alguns, inclusive, fazem parte de nosso *corpus* de análise. Ao serem reproduzidos em nosso texto dissertativo, acrescentamos uma anotação indicando tratar-se de versões colhidas entre os índios pelo general e depois retomadas por Silvio Romero.

Dizem Almeida e Queiroz (2004, p. 15) que a direção editorial da primeira edição da coletânea dos contos coligidos por Romero foi do escritor português

Theophilo Braga e essa relação acabou gerando, para Romero, uma outra grande polêmica. A partir da segunda edição da obra, o escritor sergipano publica uma “nota” enumerando aquilo que considera como sendo erros e abusos cometidos pelo escritor português contra seu livro. Dentre as “reclamações” está o fato de Theophilo Braga ter cortado um trecho no qual Romero explicava a divisão dos contos a partir de elementos étnicos e do editor português ter tomado para si a proposta dessa divisão. Além disso, Braga teria passado contos de origem indígena para o grupo dos contos africanos e escrito um prólogo “disparatado” em relação aos estudos sobre a poesia popular brasileira.

Devido a esses problemas, a partir da segunda edição do livro, Romero assume a autoria integral da obra e substitui o prólogo português por introdução própria (ALMEIDA e QUEIROZ, 2004, p. 16). Logo no início dessa introdução, intitulada “Origens de nossa poesia e de nossos contos populares – Portugueses, Índios, Africanos e mestiços”, diz Romero:

Indicar no corpo das tradições, contos, cantigas, costumes e linguagem do atual povo brasileiro, formado do concurso de três raças que, há quatro séculos, se relacionam; indicar o que pertence a cada um dos fatores, quando muitos fenômenos já se acham baralhados, confundidos, amalgamados; quando a assimilação de uns por outro é completa aqui e incompleta ali, não é coisa tão insignificante, como à primeira vista pode parecer. (2000, p. 13)

Romero discute, em primeiro lugar, a questão da poesia popular brasileira. Diz ele que os agentes criadores são as três raças distintas e também o mestiço. Há os criadores diretos, ou seja, aqueles que criam na sua própria língua; e seriam os portugueses e os mestiços. Os criadores indiretos, ou seja, aqueles que criam através de uma língua imposta; seriam os negros e índios. Já o agente transformador por excelência seria o mestiço, que, por si só, já representa uma transformação.

Justamente devido à diferença entre os criadores diretos e indiretos, Romero considera, na poesia popular, o português e depois o mestiço como fatores principais, cabendo aos negros e índios uma atuação menos frutífera. Além disso, raramente foram coligidos fragmentos da poesia dos selvagens e africanos.

Num segundo momento, o autor sergipano aborda a questão dos contos e lendas, ou seja, a manifestação em prosa. Diz ele que, sob esse aspecto, a

produção das três raças distintas é bem mais intensa e o mestiço seria mesmo um agente de transformação. Romero (2000, p. 16) salienta que foram coligidos contos criados pelas três raças. A primeira parte da antologia de Romero é composta pelos contos de origem portuguesa, que teriam análogos nas coleções européias.

Sobre os contos de origem indígena, que compõem a segunda parte da obra (e dos quais foram retirados os contos do *corpus* deste trabalho), diz Silvio Romero:

De origem indiana coligimos diversos, muito popularizados e repetidos por toda parte. Alguns deles têm seus paradigmas originais entre os colhidos por Couto de Magalhães e publicados no seu livro *O Selvagem*. Os que vulgarizamos agora correm entre nossas populações cristãs. São muito diferentes dos de origem portuguesa, cujos originais primitivos podem ser cotejados nas coleções de Adolfo Coelho e Teófilo Braga. Os mais notáveis são do círculo do cágado, o jabuti dos índios, e do ciclo da raposa, a micura dos tupis. [...] É incontestável, porém, que os nossos indígenas, além dos grandes ciclos de contos do jabuti e da onça, tinham também muitos contos da raposa (micura). (2000, p. 16-17)

Na terceira parte da antologia estão os contos de origem africana, aos quais Romero também atribui importância significativa.

Diz ainda Romero que, muitas vezes, é difícil decidir a origem dos contos, já que muitos se repetem sob aspectos diferentes, voltados para mais de uma raça simultaneamente. Além disso, muitos contos indígenas e africanos (e também alguns portugueses) acabaram não sendo transmitidos para as populações cristãs do país, porém, segundo o autor, não é apenas na poesia e nos contos populares que se encerra a contribuição das três raças à formação do povo brasileiro (ROMERO, 2000, p. 27).

De acordo com as considerações romerianas, aos portugueses devemos a ordem social, jurídica, religiosa e política – e a importância dessas contribuições seria imensa. Aos indígenas devemos o uso de plantas medicinais, o emprego de indústrias rudimentares, a manipulação de substâncias cosméticas, muitos outros usos e costumes e até mesmo algumas crenças fantásticas, como a do Caipora.

Quanto à influência negra, Romero é ainda mais enfático. Diz ele que, enquanto os índios se tornavam improdutivos, fugiam do homem branco e morriam, os negros iam chegando, fortes, robustos e dispostos. Assim, o africano “penetrou em nossa vida íntima e por ela moldou-se em grande parte a nossa psicologia popular” (2000, p. 28). O negro se aliou ao branco e prosperou, enquanto o índio

fenecia. Segundo Romero, a cozinha brasileira, nossas danças e cantos são fortemente africanos. O autor salienta também o seu pesar ao ver a escravidão vigorando no país e ao recordar os maus tratos e crueldades vivenciados pelos indígenas.

Para concluir, Romero deixa claro que considera a raça portuguesa uma raça superior, enquanto as outras duas são inferiores. Porém, para ele, o grande personagem da história brasileira é o mestiço, que estaria elevando as raças inferiores e formando um povo genuinamente brasileiro.

Ainda com pesar, o autor acredita que a raça selvagem está destinada a sucumbir, enquanto a negra resistirá por muito tempo ao lado do branco, modificando-se através do mestiço e delineando a formação do branco brasileiro “que acabará por triunfar de todo” (2000, p. 33).

Assim, encerramos este capítulo, dedicado a vários aspectos, envolvendo a peculiaridade (marcada pelo seu tempo e contexto cultural) do pensamento de um autor tão significativo quanto Silvio Romero e, ao mesmo tempo, tão pouco estudado. Confiamos que a recente revalorização de seu trabalho e a divulgação de suas inúmeras contribuições ao estudo do Brasil do séc. XIX poderão enriquecer diversas áreas e, em especial, a pesquisa sobre os contos populares de nosso país. No próximo capítulo, passaremos ao estudo mais aprofundado da teoria desenvolvida por Alan Dundes para a leitura estrutural de contos indígenas.

Capítulo 2: Alan Dundes e sua teoria

2.1. O prefácio à edição brasileira e algumas considerações importantes

O presente capítulo destina-se a apresentar a proposta teórica de um importante estudioso de contos folclóricos – o norte-americano Alan Dundes, cujas idéias servirão de ferramenta para nossa própria abordagem dos contos brasileiros coletados por Silvio Romero. Para melhor situar o estudioso, buscamos informações sobre o desenvolvimento de seus estudos, bem como de sua vinda a nosso país.

No “Prefácio à edição brasileira” de seu livro *Morfologia e estrutura no conto folclórico*, Dundes comenta que visitou o Brasil brevemente uma única vez em setembro de 1966. Ele havia participado de um congresso na Argentina e acabou sendo convencido pelos organizadores do evento, o brasileiro Paulo de Carvalho Neto e seu compatriota Richard M. Dorson, a vir até aqui. Na época, em 1962, Dundes já havia publicado, na *Revista Brasileira de Folclore*, o ensaio “O Estudo Estrutural dos Contos Populares”. Renato Almeida, o professor que recebeu Dundes aqui, contou-lhe sobre a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, que estabeleceu o dia 22 de agosto como o dia oficial do Folclore no Brasil. Esse dia, inclusive, é o mesmo no qual, em 1846, William Thoms propôs, pela primeira vez, o termo “folclore”.

Para Dundes (1996, p. 10), a folclorística, ou seja, o estudo do folclore, tem uma característica peculiar no Brasil. Enquanto a maior parte dos países latino-americanos considera o folclore apenas ligado à tradição do homem do campo, excluindo, assim, as influências indígenas e urbanas, o Brasil aborda o folclore de uma maneira bem parecida com a dos norte-americanos. Há uma preocupação com as questões teóricas e, dentre os folcloristas brasileiros, o autor destaca Câmara Cascudo, Arthur Ramos e Carvalho Neto. Os dois últimos são destacados por Dundes devido a seus trabalhos folclorísticos com veio psicanalítico. Aliás, o próprio Dundes seguia inicialmente a linha psicanalítica, porém fora sempre desencorajado pelos colegas acadêmicos a aplicar os conceitos da psicanálise aos dados do folclore. Assim passou a dedicar-se aos estudos estruturalistas do folclore e, só posteriormente, retornou aos estudos psicanalíticos.

Segundo Dundes (1996, p. 12), há duas etapas no estudo do folclore. A primeira delas seria a *identificação*, na qual se examina o objeto de estudo e na qual a contribuição da análise estrutural é fundamental para que os gêneros do folclore sejam identificados. A segunda etapa seria a *interpretação*, ou seja, a descoberta dos sentidos do folclore. A grande dificuldade dos folcloristas seria justamente a segunda etapa. Muitas obras sobre materiais folclóricos são compostas apenas pelos dados em si, sem tentativas de interpretação. Dundes (1996, p. 13) acredita que grande parte do material folclórico só pode ser compreendida e interpretada a partir do conceito de inconsciente. Ele considera que a teoria psicanalítica, modificada pelo relativismo cultural e pela teoria feminista, seja uma boa ferramenta para o estudo do folclore.

Para Dundes (1996, p. 13), a teoria junguiana (teoria dos elementos universais) não tem validade para a folclorística, já que, em seus estudos, jamais se deparou com um mito, conto ou lenda que fosse conhecido por todos os povos da terra. Assim, a teoria psicanalítica (entende-se, aqui, a teoria freudiana) se mostra mais adequada por admitir o relativismo cultural. Assim, Dundes aborda duas linhas teóricas para o estudo do folclore: a linha estrutural e a psicanalítica, que foram as duas vertentes seguidas por ele em seus estudos. Ao realizar a análise dos contos populares brasileiros de origem indígena, coletados por Silvio Romero, faremos uso de uma das teorias do autor norte-americano que segue a linha estrutural de análise.

2.2. A morfologia dos contos indígenas norte-americanos

Morfologia e estrutura no conto folclórico, de Alan Dundes, tem no início um capítulo que trata especificamente da morfologia dos contos indígenas norte-americanos, intitulado “A morfologia dos contos indígenas norte-americanos”. Trata-se de uma proposta específica para se abordar narrativas folclóricas de origem não-européia. Diz Dundes:

O presente trabalho é um estudo científico de uma forma primitiva de arte. A forma de arte é o conto dos índios norte-americanos; o estudo é científico na medida em que é construído e testado um modelo abstrato hipotético. O modelo estrutural dos contos indígenas norte-americanos é testado por comparação empírica de suas propriedades com as da realidade fenomenológica, ou seja, os próprios contos. (1996, p.19).

A tese defendida pelo autor é, basicamente, a de que os contos indígenas norte-americanos são rigidamente estruturados. Como o material de origem folclórica raramente é identificado segundo datas de criação ou outras delimitações culturais ou geográficas, não houve, para Dundes, a preocupação de se estudar contos de uma tribo ou região específica. Além disso, a análise proposta pelo autor recai mais sobre contos independentes do que sobre os ciclos de trapaceiro ou herói.

Dundes comenta que adotou a seguinte metodologia de trabalho:

O plano de ataque começa com um levantamento de estudos anteriores na área de estrutura e morfologia dos contos indígenas norte-americanos. Vem a seguir um esboço da abordagem estrutural do estudo dos contos populares. Depois desses itens introdutórios, serão estabelecidos modelos estruturais específicos de vários desses contos ameríndios, com exemplos. (DUNDES, 1996, p. 21).

Segundo Dundes, o estudo do folclore indígena norte-americano enfrenta um problema que atinge grande parte dos estudos folclóricos em geral: dedicação acadêmica em tempo parcial, sendo poucos aqueles que se dedicam exclusivamente ao folclore ameríndio; além disso, vários dos trabalhos existentes se limitam a um único conto ou região cultural.

De acordo com o teórico norte-americano, os estudos do folclore são divididos em três áreas. A essa divisão Dundes chama de “clássica divisão tripartida do estudo do folclore” (1996, p. 25):

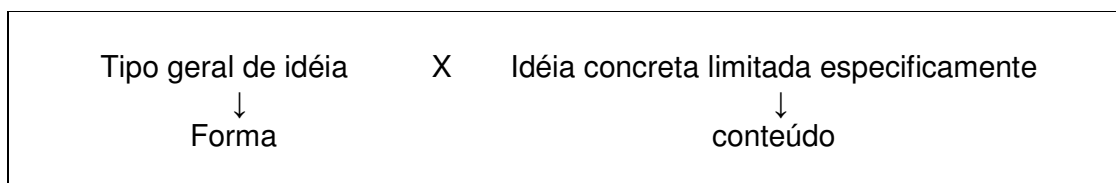
1. compilação
2. classificação
3. teorização ou análise: origem (histórica e psicológica), função e estrutura

Quando se trata de material folclórico indígena, observa-se uma ênfase maior na compilação, algumas tentativas de classificação e quase nada de teorização. Do pouco que há de teorização, os estudos concentram-se na origem histórica, alguns casos do aspecto funcional e parece que não há nenhuma preocupação com a estrutura. Segundo Dundes (1996, p. 27), os teóricos preferem considerar os contos

indígenas como destituídos de estrutura. No séc. XIX, Joseph Jacobs, um dos membros da English Folklore Society, considera os “contos selvagens” como informes e vazios, sem nenhuma ligação com os contos europeus; essa perspectiva ainda ocorre no séc. XX. Franz Boas dizia que os contos europeus eram muito mais uniformes do que os contos indígenas. Para George M. Foster, os contos indígenas eram aglomerados aleatórios de motivos. Tristram P. Coffin chama os contos indígenas de “estória de incidente único”, desprovidos de qualquer padrão de organização.

Por outro lado, houve, no fim do século XIX e início do século XX, um interesse pelos elementos constituintes dos contos populares indígenas. Dentre as propostas, estava uma tentativa de construir uma tabela de temas, ou então um índice de motivos em contraposição a um índice de tipos de contos, ou ainda a tentativa de estabelecer “palavras-chave” para designar os motivos. Vale ressaltar que a maioria dessas tentativas não deu certo. Mas, a partir delas, surgiram também algumas considerações sobre tipologia. A. L. Kroeber, em sua discussão sobre as “palavras-chave” que serviriam para denominar os motivos, fez importantes observações tipológicas. Para ele, alguns elementos dos trechos dos contos poderiam ser aglutinados em grupos de idéias mais genéricas, ou seja, os fatos em si, que ocorrem nas narrativas, fazendo parte de seus enredos são denominados idéias concretas e são limitadas especificamente em cada conto – por exemplo: um roubo de uma gaita ou de uma fruta. Segundo Kroeber, esses fatos “concretos” podem ser agrupados de maneira mais abrangente ou genérica, a exemplo do roubo como violação.

Segundo Dundes (1996, p. 34), a distinção de Kroeber entre *idéias concretas limitadas especificamente* e *grupos mais abrangentes de idéias* nada mais é do que a distinção entre forma e conteúdo, distinção essa que Dundes salienta bastante ao longo de sua obra. Assim tem-se:



Em relação à distinção entre forma e conteúdo, o importante é perceber que, nos contos aborígenes norte-americanos, segundo Dundes (1996, p. 34), a forma permanece constante enquanto o conteúdo varia, ou seja, os contos possuem um número limitado de modelos estruturais (formas constantes), no entanto, esses modelos podem ser preenchidos com conteúdos diferentes (mudam os personagens de um conto para o outro ou o objeto roubado ou o motivo do roubo ou a maneira de ser enganado). Dundes denomina esse processo de *variabilidade do conteúdo dos contos* e reafirma essa constatação ao longo da exposição dos modelos de análise, seguidos de seus exemplos.

De acordo com o autor (1996, p.35), Erna Gunther considerou que a variabilidade do conteúdo dos contos pode advir dos narradores individuais. Os estudiosos Lowie e Radin dizem que o narrador (entende-se, aqui, o contador de histórias) pode acrescentar, excluir ou modificar elementos de acordo com as circunstâncias da narrativa, porém as alternativas estão contidas em um corpo de conhecimento folclórico pertencente à cultura do referido narrador; não há, assim, como definir limites para a variabilidade do conteúdo dentro de uma estrutura geral. Além disso, os limites da variabilidade podem ser diferentes de uma cultura para outra; por exemplo, os contos zuni e isletas apresentam grande variabilidade, enquanto os contos tillamooks e esquimós apresentam pequena variabilidade de conteúdo.

O pesquisador Theodore Stern apresentou um conceito importante para a teoria de Dundes: *o princípio de equivalência funcional*, ou seja, mesmo que os conteúdos dos episódios estudados num dado conto fosse completamente distinto, esses conteúdos poderiam desempenhar a mesma função no enredo do conto, sendo, portanto, trechos funcionalmente equivalentes.

No entanto, Dundes observa que o estudo da variabilidade de conteúdo dentro de uma mesma forma foi realizado apenas na análise de um conto por vez (conto individual em suas várias versões). “Nenhum (estudioso) tentou sistematicamente contos individuais diferentes como possíveis variações de conteúdo dentro de uma mesma forma comum” (1996, p. 40).

Para Dundes, até mesmo a distinção entre as formas do conto e do mito é problemática entre os folcloristas em geral. Mesmo Boas (Apud DUNDES, 1996, p. 41) apresenta uma definição confusa, na qual o mito compreenderia uma estória de uma época antiga em que a humanidade ainda não possuía todas as artes e

costumes da nossa época e o mundo não se apresentava em sua forma atual, enquanto o conto seria uma estória da época moderna; não haveria, assim, uma linha precisa entre mitos e contos populares. Diz Dundes: “De modo geral, os estudiosos têm-se mostrado incapazes de distinguir satisfatoriamente, na tradição oral dos índios norte-americanos, os pretensos gêneros de mito e conto” (1996, p.43).

Discutindo o problema de classificação, Áke Hultkrantz defende a idéia de que os contos indígenas norte-americanos dividem-se em três categorias: mitos, lendas e contos de fada, com pouquíssimos exemplos desses últimos. Tanto Hultkrantz como D. B. Shimkin tentaram classificar os contos dos shoshones de Wind River. O primeiro, porém, utilizou como critério de classificação fatores funcionais externos, como por exemplo, o efeito que os contos exercem sobre os ouvintes; o modo de reação é o critério. Já Shimkin utilizou critérios internos objetivos no que diz respeito à estrutura, ao conteúdo e ao estilo das principais formas literárias shoshones. Shimkin não define muito bem os aspectos formais que utiliza, não realizando, então, uma análise formal autêntica. Além disso, ele também não define uma unidade estrutural adequada de análise. Dundes não deixa muito claro o que seria essa unidade estrutural adequada, que ele chama outras vezes de unidade básica ou unidade de estudo. No entanto, pela perspectiva geral de sua obra, concluímos que uma unidade estrutural adequada para a análise do folclore seria como o metro é a unidade de medida ou o quilo a unidade de peso. Assim, os esquemas e seus elementos propostos posteriormente por Dundes serão como unidades de medida para os contos indígenas, da mesma forma que Propp (2006, p. 62) diz que, para cada conto maravilhoso, seu esquema aparece como unidade de medida.

A questão da unidade básica no estudo do folclore ainda é confusa, segundo Dundes (1996, p. 45). O quadro abaixo mostra a diferenciação da terminologia utilizada para designar as unidades de estudo folclorístico por diferentes estudiosos. Elas estão dispostas conforme a extensão da unidade: desde as mais simples e curtas (de menor extensão) para as mais complexas e longas (maiores em extensão). Assim, na visão de Boas, por exemplo, as narrativas constituíam-se de unidades mínimas (que ele denominou *incidente*); os incidentes se juntam formando unidades maiores (que ele denominou *elemento*); e os elementos, por sua vez, se unem formando a estrutura total, mais complexa, denominada *conto*.

Ao observarmos a tabela abaixo (adaptada de DUNDES, 1996, p. 47), notamos que vários autores organizaram as narrativas de forma diferente, com nomenclaturas diversas, porém sempre das unidades mais simples (menores) para as mais complexas (maiores).

Estudioso	Esquema das unidades menores para as maiores)		
Boas (1891)	incidente	elemento	Conto
Reichard (1921)	incidente	episódio	complexo-mito
Demetracopoulos e Du Bois (1932)	elemento	incidente	Núcleo
Luomala (1940)	incidente	episódio	Mito
Reichard (1947) e Wheeler-Voegelin (1950)	elemento	episódio (ou incidente)	Entrecho

Afirma Dundes:

Esse desacordo entre os folcloristas no tocante à terminologia pra designar as unidades dos contos indígenas norte-americanos reflete a falta de rigor científico de grande parte da pesquisa folclórica. Infelizmente não se trata apenas de um problema da validade de um termo contraposta à validade de outro; é antes a natureza das unidades que ainda tem de ser definida de modo adequado. (1996, p.48).

Segundo Dundes, a análise efetiva dos contos folclóricos deve obedecer a seguinte seqüência: estabelecimento das unidades estruturais de análise, estudo da morfologia e estudo da tipologia. Infelizmente os estudiosos têm se importado bem pouco com a busca e a definição de tais unidades e, assim, também não têm conseguido lidar com os problemas de morfologia e topologia dos contos indígenas norte-americanos, revelando o estreito alcance da maioria dos estudos acadêmicos. Ainda prevaleceria (à época do estudo de Dundes) a idéia de falta de estrutura e combinação aleatória de elementos nos referidos contos.

2.3. O estudo estrutural dos contos tradicionais

Segundo Dundes (1996, p. 50), a abordagem geral do folclore e, mais especificamente, dos contos populares está relacionada tanto com o Formalismo Russo como com o “New Criticism” (ou Nova Crítica) na teoria literária.

Dundes (1996, p. 50-51) comenta que o formalismo Russo surgiu como uma reação à tradicional metodologia filológico-histórica da crítica literária do século XIX e defendia a análise estrutural da obra literária. O “New Criticism” tornou-se uma corrente forte da crítica literária nos Estados Unidos na metade da década de 1930, já que foi entre 1935 e 1950 que esse movimento se deslocou da Inglaterra para lá. Seus adeptos davam muito mais importância ao poema do que ao poeta; eles criticavam a crítica literária que buscava o sentido dos poemas na biografia do autor ou em seu contexto histórico-social. Para eles, a interpretação só poderia ser obtida através da análise dos próprios textos.

De acordo com Dundes (1996, p. 52), na Alemanha, pouco depois do fim da Primeira Guerra, surgiu um movimento denominado Crítica da Forma, cujo objeto de estudos era o material evangélico em sua forma pré-literária, ou seja, em suas raízes de oralidade. Alguns seguidores dessa corrente afirmavam que, através desse estudo remoto, poderiam obter indicadores de historicidade.

Entre o Formalismo Russo, o “New Criticism” e a Crítica da Forma há um elemento em comum muito forte: o predomínio da análise da forma sobre a abordagem histórica (DUNDES, 1996, p. 52). Também na lingüística e na psicologia, grandes mudanças de abordagem aconteciam. Por exemplo, Saussure, em seus estudos, já havia percebido a importância da análise sincrônica em oposição à diacrônica.

Segundo Dundes, desses estudos estruturalistas da lingüística, podemos absorver conceitos importantes para a análise de material folclórico, dentre eles:

- *abordagem sistêmica da linguagem X abordagem atomística fragmentária da linguagem* (Entende-se, aqui, abordagem sistêmica da linguagem a partir das contribuições de Saussure, para quem a linguagem deveria ser estudada como um sistema, na qual seus componentes adquirem valor nas relações que estabelecem entre si. Por abordagem atomística fragmentária da linguagem entende-se a visão dos filólogos comparatistas, para quem a linguagem deveria ser

estudada a partir de fatos isolados, fragmentados, sem a noção de sistema e inter-relações);

- *natureza limitante definida dos padrões de linguagem*, ou seja, de acordo com a teoria lingüística, uma língua pode possuir um grande número de sons diferentes quanto à articulação, porém os números de combinações possíveis e práticas desses sons e o números de combinações teóricas desses sons é menor.

Também na área da antropologia, os novos paradigmas instalaram-se com o interesse pelo estudo da totalidade e pela idéia de padrão. Diante de tudo isso, a posição teórica dos folcloristas continuou alheia a essas novas teorias e perspectivas de análise. Dundes (1996, p. 58) considera que a análise de abordagem estrutural deve ser feita de acordo com a natureza do objeto de estudo. Assim, os folcloristas deveriam optar por esse tipo de análise não por ela ter dado certo em outras disciplinas, mas por serem os materiais folclóricos padronizados e estruturados. Apenas alguns poucos folcloristas refletiram sobre as novas teorias, mesmo assim essas manifestações foram praticamente insignificantes; o campo do folclore continuava intocado.

Na opinião de Dundes, “Uma das razões da lenta adesão dos folcloristas à corrente estruturalista é que o estudo do folclore já estava modelado a partir do estudo da linguagem, a saber, da abordagem histórico-filológica da linguagem” (1996, p. 61).

Assim, mesmo que os estudos da linguagem tenham migrado da abordagem atomística para a estrutural, o estudo do folclore não seguiu o mesmo caminho e não acompanhou a evolução das disciplinas congêneres. Segundo Dundes, há ainda um pressuposto básico que orienta os estudos folclóricos: “o conto é igual à soma dos motivos que ele contém.” (1996, p.62)

Para Dundes (1996, p. 62), até mesmo o estudo de tipos de conto Aarne-Thompson é um estudo atomístico. O finlandês Antii Aarne desenvolveu um sistema de classificação dos contos de fadas que identifica os textos segundo unidades temáticas. Aarne publicou seu trabalho em 1910. Para desenvolver seu sistema, Aarne baseou-se em contos finlandeses e dinamarqueses (coletados por Grundtvig) e alemães (antologia dos Grimm). Já Stith Thompson encarregou-se da segunda edição do texto de Aarne (dessa vez em inglês), mas de tal forma ampliou e

completou o sistema de classificação, que se tornou co-autor do trabalho: AARNE, Antii, THOMPSON, Stith. *Types of the Folktale*, 1928.

A terceira edição, igualmente elaborada por Thompson, saiu em 1961 e contém um material sete vezes maior do que a primeira edição de 1910. Tendo em vista a substancial colaboração de Thompson para completar a versão definitiva, hoje a classificação é conhecida com a denominação “Aarne/Thompson”.

A classificação elaborada por Aarne/Thompson divide os contos segundo unidades temáticas, ou seja, a identificação de cada conto se baseia no tipo de enredo e no tipo de personagem que ele contém. Para começar, Aarne e Thompson agruparam os contos de fadas em quatro grupos maiores: “contos de animais”, “contos propriamente ditos”, “facécias ou anedotas” e outros contos que não se encaixam em nenhum dos grupos anteriores. Esses grupos maiores subdividem-se mais uma vez, por exemplo: há 900 tipos de “contos propriamente ditos” (identificados com os números de 300 a 1199), os quais se subdividem em “contos de fadas ou de encantamento”, “contos de fadas legendários ou religiosos”, “contos de fadas novelísticos” e “contos de fadas sobre o gigante, ogro ou diabo logrados”. Os “contos de fadas ou de encantamento”, por sua vez, dividem-se em “contos com opositor sobrenatural”, “contos com cônjuge (ou outro parente) sobrenatural ou enfeitado”, “tarefa sobrenatural”, “ajudante sobrenatural”, “objeto mágico”, “poder ou conhecimento mágico” e contos com “outros elementos mágicos”. Finalmente, esses grupos menores dividem-se em unidades temáticas.

Foram poucos os estudiosos que perceberam a necessidade de uma nova abordagem para os materiais folclóricos, e a maioria deles foram lingüistas. Um desses estudiosos foi o famoso lingüista Roman Jakobson. Para ele, havia relações estreitas entre a linguagem e o folclore; Jakobson dizia que a distinção feita por Saussure entre *langue* (a língua coletiva, regular, organizada sistematicamente) e *parole* (a língua do indivíduo, com manifestação particular do comportamento lingüístico) se aplicava também para os materiais folclóricos, na medida em que o folclore seria social e coletivo e os textos particulares seriam expressões individuais e idiossincráticas. Assim ter-se-ia:

Linguagem	Folclore
<i>Langue x Parole</i>	Folclore x Textos particulares

De acordo com Dundes:

No entender de Jakobson, o caráter recorrente do padrão lingüístico equipara-se a fenômenos semelhantes na estrutura dos contos populares. Jakobson afirma ainda que, 'as partes socializadas da cultura mental, como, por exemplo, a língua ou os contos populares, está sujeitas a leis muito mais estritas e mais uniformes do que os campos em que predomina a criação individual'. Se a analogia de Jakobson estiver correta, poder-se-ia esperar encontrar igualmente 'uma escassez e relativa simplicidade de tipos estruturais' tanto no folclore quanto na linguagem. (1996, p. 64).

Alguns outros estudiosos mostraram seu descontentamento em relação aos estudos folclóricos de estrutura e morfologia, dentre eles Hans Honti, Adolf Stender-Petersen e também o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss. Dos três, o que mais contribuiu para os estudos estruturais foi Lévi-Strauss, um importante representante da abordagem estrutural na antropologia que propôs uma análise estrutural do mito e uma análise estrutural do material folclórico indígena. Apesar disso, sua abordagem apresenta, na opinião de Alan Dundes, erros teóricos e metodológicos. Dentre os principais erros estão:

- confusão entre a estrutura do folclore e a estrutura da língua. De acordo com Dundes, Lévi-Strauss não percebe que a estrutura do mito independe da estrutura de qualquer língua; muitos outros estudiosos fizeram essa mesma confusão, mas houve também aqueles que tentaram evitá-la, como J.L. Fisher, Demetracopoulou e Du Bois. Esses estudiosos defendem a idéia de que não importa a língua na qual uma narrativa é contada, pois isso não interferirá em seu conteúdo.
- colocar dados folclóricos numa forma estrutural relacionada a padrões de parentesco; Lévi-Strauss faz confusão entre estrutura e finalidade e talvez também origem.
- absurda extensão do sentido do termo "variante". Lévi-Strauss acreditava que uma análise estrutural de um determinado conto deveria considerar todas as suas versões e Dundes considera isso um erro.
- confusão entre análise sincrônica e diacrônica.

Para finalizar, Dundes ainda diz que os estudos de Lévi-Strauss não são facilmente inteligíveis nem comprováveis e que até mesmo seus defensores admitem algumas dificuldades.

Dundes cita também mais um estudioso que tenta, sem alcance de sucesso, analisar a estrutura e a morfologia dos contos folclóricos. O estudioso é Thomas A. Sebeok que, junto com Frances J. Ingemann, fez provavelmente o primeiro levantamento da abordagem estrutural nos estudos folclóricos. Mesmo assim, essa abordagem apresenta problemas, segundo Dundes, já que é limitada aos aspectos lingüísticos do conto popular e todos os textos estudados são de frase fixa. Entendem-se aqui textos de frase fixa como aqueles em que o fraseado é tradicional (provérbios, adivinhações e encantamentos), enquanto que textos de frase livre são aqueles no qual existem uma considerável variação e liberdade no ato de narrar (superstições, piadas e contos tradicionais).

Depois de apresentar um breve histórico dos estudos estruturalistas dedicados aos contos populares em geral – estudos esses que considera insatisfatórios, principalmente quando se trata de contos populares indígenas –, Dundes passa a tratar dos trabalhos de Vladimir Propp e de Kenneth L. Pike, que foram contribuições fundamentais para a elaboração de seu próprio método de análise estrutural.

Segundo Dundes, veio de Vladimir Propp a contribuição mais importante para o estudo estrutural dos contos populares com a obra *Morfologia do conto maravilhoso*, publicada em 1928. Para Dundes: “Propp tentou delinear uma morfologia dos contos de fada. Por contos de fada ele entendia os contos classificados no índice de Aarne entre os números 300 a 749, e por morfologia ‘a descrição do conto popular conforme as suas partes constituintes e a relação dessas partes entre si e com o todo’” (1996, p. 81).

A maior contribuição dos estudos de Propp foi a definição de uma nova unidade básica: a **função**, ou seja, uma *unidade de ação* de um personagem do conto, independente de qual personagem a desempenha ou de como essa ação é realizada (FUNÇÃO = AÇÃO). Em alguns contos indígenas norte-americanos já foi constatada, por exemplo, por W. W. Hill e Dorothy Hill, em seu estudo dos contos de Coiote dos navahos, a variabilidade dos personagens em contraposição à estabilidade do entrecho.

Propp estabeleceu uma lista limitada de 31 funções e também uma seqüência fixa dessas funções. As funções não aparecem todas em um mesmo conto, porém quando um número delas aparece, sempre estão numa ordem previsível. Assim, diz Dundes que “Propp concluiu que todos os contos de fada, por motivos morfológicos, pertenciam a um único e mesmo tipo estrutural de conto” (1996, p. 82). Na teoria elaborada por Propp, a lista das funções é composta pelo número da função, uma breve descrição, a definição reduzida numa palavra, seu signo convencional e os exemplos. Segue abaixo a lista das funções dos personagens feita por Propp (2006, p. 26-62), porém adaptada (esta somente apresenta o número, o signo e a definição reduzida numa palavra):

1. β : afastamento
2. γ : proibição
3. δ : transgressão
4. ϵ : interrogatório
5. ζ : informação
6. η : ardil
7. θ : cumplicidade
8. A: dano (8a: a: carência)
9. B: mediação, momento de conexão
10. C: início da reação
11. \uparrow : partida
12. D: primeira função do doador
13. E: reação do herói
14. F: fornecimento, recepção do meio mágico
15. G: deslocamento no espaço entre dois reinos, viagem com guia
16. H: combate
17. I: marca, estigma
18. J: vitória
19. K: reparação de dano ou carência
20. \downarrow : regresso (do herói)
21. Pr: perseguição
22. Rs: salvamento, resgate
(Neste momento, repetem-se as funções 8, 10, 11, 12, 13, 14 e 15.)
23. O: chegada incógnito

24. L: pretensões infundadas
25. M: tarefa difícil
26. N: realização
27. Q: reconhecimento
28. Ex: desmascaramento
29. T: transfiguração
30. U: castigo, punição
31. W^o: casamento

O esquema analítico de Propp trabalha com a distinção forma/conteúdo. As funções abstratas (forma) são expressas por ações específicas (conteúdo).

A inestimável contribuição de Propp, do ponto de vista teórico, foi ter definido de maneira mais precisa uma unidade formal, a função; além disso, demonstrou o caráter fixo da seqüência de várias de suas unidades num conto; e mostrou que contos com conteúdo aparentemente muito diferente podiam, na verdade, pertencer a um tipo estrutural idêntico, definido por critérios morfológicos determináveis. (DUNDES, 1996, p.83).

No entender de Dundes, de todas as funções estabelecidas por Propp, a mais importante ou “função obrigatória” seria a número 8, que corresponde a um dano, e também a sua equivalente morfológica, a função 8a, que corresponde a uma falta/carência. Seria essa função a responsável pelo verdadeiro movimento do conto.

As funções de 1 a 7 são consideradas como preparatórias; elas preparam o caminho para um dano ou estado de carência. Isso ocorre porque geralmente há duas alternativas para se chegar ao estado de dano ou carência (função 8 e 8a); essas alternativas são chamadas funções emparelhadas. Ou ocorre o par 2 e 3, que corresponde a Interdição e Violação, ou ocorre o par 6 e 7, que corresponde ao Ardil e Engano. Quando um par ocorre, o outro se torna desnecessário.

Segundo Dundes, o conceito de *pares de função ou funções gêmeas* é importante: quando a primeira função do par ocorre em um conto, a segunda é quase inevitável. O par mais significativo é das funções 8 (8a) e 19, na qual o dano inicial ou a carência inicial são reparados. Frequentemente, os pares de função aparecem no conto em seqüência, porém o par 8 (8a)/19 é uma exceção à regra, já

que a primeira função e seu par são separados por uma longa estória. Em alguns casos, o que é procurado no início é diferente do que é encontrado no final.

Diz Medeiros que:

a aplicação do modelo proppiano à análise do mito indígena não é automática, mas exige uma adaptação, visando melhor adequá-lo à natureza do objeto. As narrativas indígenas, embora possam ser longas, não possuem geralmente a complexidade do conto de 31 funções estudado por Propp. O grande mérito de Dundes foi ter buscado um esquema estrutural mínimo – Carência/Reparação da carência –, permitindo que a técnica analítica de Propp pudesse ser aplicada ao estudo de quaisquer narrativas, indígenas ou tradicionais, e mesmo ao estudo de gêneros não verbais, como por exemplo, os jogos, estabelecendo um atualíssimo diálogo semiótico entre os gêneros folclóricos (1996, p. 320-321).

Em relação à classificação de Aarne-Thompson, segundo Dundes, “Propp rejeita com razão o tipo de conto Aarne-Thompson como unidade estrutural. Os tipos de conto de Aarne-Thompson são classificados com base no conteúdo, e não na forma ou na estrutura” (1996, p. 86).

Dundes evidencia problemas no índice de motivos, publicado por Aarne-Thompson, como a dificuldade de definir conceitos; por exemplo, os conceitos de tipo e motivo. Essa indefinição do conceito motivo implica o fato dele não poder ser usado como unidade estrutural de análise para materiais folclóricos. Os motivos são como o léxico do folclore, e assim, segundo Dundes (1996, p. 88), as funções de Propp podem ser consideradas unidades estruturais, ao passo que os motivos não.

Além dos estudos de Propp, também o trabalho do antropólogo/lingüista Kenneth L. Pike serviu de base para que Dundes desenvolvesse seu próprio modelo de análise estrutural.

Segundo Dundes, esse antropólogo fez uma tentativa de utilizar as unidades lingüísticas em todas as áreas do comportamento humano, já que, para Pike,

a linguagem, enquanto comportamento verbal, é uma porção do comportamento humano em geral. Assim como certas unidades, como o fonema, foram ideadas para descrever o comportamento verbal, talvez seja possível estender o alcance dessas unidades a fim de que abranjam uma gama muito maior do comportamento humano. (DUNDES, 1996, p. 89).

De acordo com Dundes (1996, p. 90), Pike apresenta uma clara distinção entre dois tipos de abordagem: a abordagem ética, ou seja, não estrutural e

classificatória, e a abordagem êmica, estrutural. Para ele, um analista pode criar um sistema ético, porém os padrões êmicos são descobertos, não criados. Para que uma abordagem êmica seja realizada, mesmo sabendo que a estrutura de um dado material é pré-existente e relativamente fixa, é necessário estabelecer unidades de análise já que uma estrutura descoberta pode ser descrita de várias formas. Para isso, Pike estabeleceu três “componentes complexos superpostos” de unidades êmicas, denominados modos: modo distintivo, modo manifestacional e modo distribucional. Dundes (1996, p. 94) afirma que as unidades êmicas de Pike correspondem ao conceito de função de Propp. Quanto aos modos, uma função abrangeria os três modos, porém seu significado geral corresponderia ao modo distintivo. Já o modo manifestacional, como o próprio nome revela, indicaria as diferentes formas que essa função pode se manifestar e, por último, o modo distribucional indicaria a posição que a função ocupa na seqüência geral de funções (no caso de Propp, 31 funções).

Diz Dundes:

A razão de combinarmos os esquemas de Propp e de Pike é que desse modo são sanadas certas deficiências do primeiro. A unidade de Propp é a função, porém o estudioso russo não se preocupou em cunhar um termo que designasse os elementos que cumprem a função, isto é, os constituintes do modo manifestacional. Ele dá vários exemplos de todas as funções, mas não propõe um termo adequado para nomear estes exemplos. Por uma curiosa coincidência, Pike rotula a unidade mínima de seu modo distintivo com o termo MOTIVO ÊMICO ou MOTIVEMA. Isto, na verdade, corresponde à função de Propp. (1996, p.94).

Assim, teríamos:

Sistema de Propp	Sistema de Pike
função	motivo êmico/motivema

A partir disso, Dundes (1996, p. 95) estabelece as unidades estruturais básicas para a análise de seu material folclórico, e também suas definições:

- MOTIVEMA: unidade estrutural mínima;
- MOTIVOS: elementos que preenchem os motivemas;

- **ALOMOTIVO:** motivos que ocorrem em qualquer contexto motivêmico dado.

Vale ressaltar, então, que a base dessas unidades é lingüística. Com as unidades estruturais de análise estabelecidas, Dundes parte para a análise morfológica dos contos populares indígenas norte-americanos.

2.4. A análise morfológica dos contos indígenas

Dundes defende a idéia de que os contos indígenas são, sim, estruturados. Segundo ele: “Existem seqüências recorrentes definidas de motivemas, e estas seqüências constituem um número limitado de padrões distintos, que, conforme revela a observação empírica, são as bases estruturais da maioria dos contos tradicionais dos ameríndios dos Estados Unidos” (1996, p. 97).

Assim cada padrão motivêmico é um modelo estrutural. Dundes deixa claro que não fará uma abordagem de todos os possíveis padrões motivêmicos, nem mesmo de todas as possíveis variações de um padrão. Ele trabalhará com quatro padrões que, nos contos indígenas norte-americanos são mais recorrentes: a seqüência nuclear bimotoivêmica, duas seqüências tetramotivêmicas e uma combinação de seis motivemas. Vejamos a seguir esses padrões.

2.4.1. A seqüência nuclear bimotoivêmica: carência/reparação da carência

Dundes observa que – à semelhança do que Propp constatou nos textos populares europeus – a grande maioria dos contos indígenas relata um movimento de uma situação inicial de desequilíbrio para uma situação final de equilíbrio. Esse desequilíbrio inicial pode ser representado tanto por uma falta/carência quanto por uma sobra/abundância. O autor ressalta que, muitas vezes, a abundância de um elemento provoca a carência de outro: por exemplo, uma abundância de água indica também uma carência de terra firme.

Dessa forma, “Os contos indígenas podem constituir-se simplesmente do relato de como a abundância foi perdida ou como a carência foi reparada” (1996, p. 98).

Os contos que narram como a abundância foi perdida geralmente são mais complexos do que aqueles que relatam a reparação de uma carência. Esses últimos podem, portanto, constituir-se apenas de duas partes: carência, que corresponde à função 8a de Propp (representada por C) e reparação da carência, que corresponde à função 19 de Propp (representada por RC). Sendo assim, um grupo de contos tem sua estrutura formada por apenas dois motivemas, representando uma definição mínima de um tipo estrutural particular de conto; essa seqüência é denominada *seqüência nuclear bimotoivêmica*, segundo Dundes (1996, p. 99).

Nesse tipo de seqüência, a carência, freqüentemente, é apresentada no início do conto e não tem importância o objeto do qual se tem falta – pode ser sol, fogo, alimento, uma noiva, etc. Já a reparação costuma aparecer como conclusão do conto. Dundes observa também que a carência pode ser dada no início do conto ou também pode ser gerada por uma outra ação do conto.

Esquemáticamente temos:



Os dois motivemas fundamentais C e RC não perdem sua importância, mesmo quando outros motivemas ocorrem entre eles. De acordo com Dundes (1996, p.100), há basicamente três combinações principais de motivemas intermediários. A primeira delas seria tarefa ou prova (T) e realização da tarefa (RT), que correspondem às funções 25 e 26 de Propp. Esse modelo aparece com menor freqüência e a tarefa pode ser realizada por um animal ou herói depois de várias tentativas ou fracassos de outros.

A segunda combinação seria interdição (Int) e violação (Viol), funções 2 e 3 de Propp. Segundo Dundes, esses motivemas formam também um outro padrão motivêmico independente. A última combinação de motivemas mediais seria ardil (Ard) e engano (Eng), funções 6 e 7 de Propp. Essa seqüência motivêmica de ardil e engano é a forma mais comum do padrão nuclear bimotoivêmico e, portanto, formará uma das seqüências tetramotivêmicas estudadas posteriormente.

O quadro abaixo mostra, esquematicamente, os modelos estruturais formados pela seqüência nuclear bimotivêmica (C e RC), juntamente com seus possíveis motivemas mediais.

Motivemas mediais:

I. Tarefa (T) – Realização da tarefa (RT)

C – T – RT – RC

II. Interdição (Int) – Violação (Viol)

C – Int – Viol – RC

III. Ardil (Ard) – Engano (Eng)

C – Ard – Eng - RC

2.4.2. A seqüência tetramotivêmica: interdição/violação

Segundo Dundes (1996, p. 102), um dos padrões mais recorrentes nos contos indígenas norte-americanos é formado pela seqüência Interdição, violação da interdição, conseqüência (representada pelo termo: Conseq) e tentativa de fuga da conseqüência (representada por TF). Como essa seqüência é formada por quatro motivemas, é denominada tetramotivêmica. Entretanto, os contos baseados nesse padrão podem apresentar um padrão mínimo formado por violação e conseqüência. Isso ocorre por duas razões: a primeira é o fato de que nem sempre a interdição é explícita na narrativa, já que ela pode estar implícita. A segunda razão é que a tentativa de fuga da conseqüência é um motivema opcional, podendo ser uma tentativa bem sucedida ou fracassada; esse sucesso ou fracasso pode estar relacionado com uma tendência cultural.

Assim, esquematicamente, temos:

- Padrão mínimo:

(Interdição pode estar implícita) Violação → Conseqüência

- Modelo:

Interdição – Violação – Conseqüência – Tentativa de fuga (TF)

(TF opcional; pode levar ao sucesso ou ao fracasso/tendência cultural)

Os motivemas interdição e violação podem ocorrer, na seqüência nuclear bimotivêmica, como motivemas mediais. Isso acontece quando um tipo de conseqüência tem também a função de carência ou reparação da carência. De acordo com Dundes:

Já comentei que muitos contos começam com um estado de desequilíbrio, mas que em outros o desequilíbrio não é “dado”. Uma das formas mais freqüentes de provocar o desequilíbrio é a violação de uma interdição. Uma violação pode conduzir a um estado de carência ou de abundância. Em outras palavras, um tipo de Conseqüência é um estado de carência ou de abundância. As interdições, e os tabus em geral, são freqüentemente regulamentos destinados a manter o universo em equilíbrio. A violação de uma interdição ou tabu perturba o equilíbrio, causando um estado de desequilíbrio que perdura até que o feito conseqüente seja anulado, eliminado ou evitado. (1996, p. 103).

É importante compreender a independência da seqüência motivêmica Interdição/Violação, mesmo em relação à seqüência nuclear bimotivêmica (C e RC); a seqüência tetramotivêmica pode ocorrer por si mesma.

Nesse padrão tetramotivêmico, o motivema da violação pode ocorrer, segundo Dundes, com quatro alomotivos: desobediência, injunção cumprida, ofensa e roubo. A desobediência, elemento presente nos contos populares de todo o mundo, que exige que o desobediente seja castigado, é a forma mais freqüente de violação. Propp (Apud DUNDES, 1996, p. 108) observa que uma ordem pode desempenhar também o papel de uma interdição, assim, cumprir uma injunção é o mesmo que violar uma proibição. Quanto à ofensa, ela pode ser a um animal ou objeto e sua conseqüência é, na maior parte dos casos, a perseguição pela parte ofendida. Por fim, o roubo é uma violação muito comum e sua conseqüência é a perseguição pela parte roubada.

Além da seqüência Interdição/Violação/Conseqüência e Tentativa de fuga, um outro elemento pode ocorrer: o motivo explicativo (representado por Mot Explic), porém esse elemento não tem uma função estrutural, é opcional e sua característica recorrente é sua posição final nos contos, assinalando o término da narrativa ou de um segmento de um conto mais longo.

2.4.3. Outra seqüência tetramotivêmica: ardil/engano

De acordo com Dundes (1996, p. 113), a forma mais comum para se reparar uma carência é através do engano. Assim, aqui, Dundes retoma a seqüência Carência/Ardil/Engano/Reparação da carência.

A primeira consideração relevante feita por Dundes é que, de acordo com a teoria de Propp, o ardil geralmente é obra do vilão da história, porém, nos contos indígenas, esse motivema é obra dos heróis tanto quanto dos vilões. Isso ocorre porque nos contos ameríndios não há o tradicional dualismo entre bem e mal, herói e vilão, presente nos contos europeus. As personagens dos contos indígenas não são nem totalmente más, nem totalmente boas, e, sim, uma mistura de ambos. Essa característica é bastante importante, pois acaba gerando uma quebra de expectativa por parte do leitor em relação às personagens e “seus destinos” ao longo das narrativas. Esse fator será desenvolvido melhor no quarto capítulo.

O enganador, nesse tipo de conto, vai usar de muitos artifícios para ludibriar sua vítima. Portanto, os motivemas ardil e engano apresentam vários alomotivos. Dentre os principais estão: o trapaceiro se finge de morto para capturar uma caça; o herói se transforma em criança ou bebê; utilização de um disfarce pelo enganador. A escolha de determinados alomotivos para esses motivemas também pode estar relacionada a questões culturais.

Cabe ressaltar a uniformidade e estabilidade da estrutura em oposição à variabilidade do conteúdo. A estrutura proposta se mantém fixa (C – Ard – Eng – RC) enquanto o conteúdo é flexível e variado; não importa qual é o tipo de ardil ou engano que ocorre no conto, mas sim as funções de ardil e engano desses conteúdos diversos que são constantes. Ou seja, o que o narrador guarda na memória, em primeiro lugar, são as funções (as estruturas) do texto que será contado; a partir disso, ele pode modificar o “preenchimento” dessa estruturas.

2.4.4. A combinação de seis motivemas

Depois de apresentar as possíveis seqüências motivêmicas descritas acima, Dundes demonstra como ocorre a combinação delas na constituição de contos mais

complexos. Assim, um conto tradicional pode conter uma ou mais seqüências motivêmicas.

Dundes (1996, p. 118) trabalha com uma das combinações mais recorrentes nos contos indígenas norte-americanos, formada por uma seqüência nuclear inicial (Carência e reparação da carência) seguida da seqüência Interdição/Violação. Além disso, com freqüência, os contos que seguem essa estrutura terminam com uma conseqüência e também com uma tentativa de fuga da conseqüência.

Esquemáticamente, temos:

Carência + Reparação + Interdição + Violação (+ Conseqüência)
(+ Tentativa de fuga)

Assim como acontece ao apresentar os modelos estruturais acima, Dundes (1996, p. 121) deixa claro que o conteúdo que preenche as estruturas pode ser muito diferente (alomotivos), porém o modelo é fixo. Há alguns motivos mais comuns, por exemplo, a interdição ao uso de certas palavras ou a carência inicial de comida, no entanto, muitas vezes, esse conteúdo pode ser determinado pela cultura. Existem sempre diversos motivos para um mesmo motivema, assim esses motivos tornam-se funcionalmente equivalentes não por causa das semelhanças que existem entre eles, mas sim por ocuparem o mesmo “lugar” na estrutura, por isso são chamados de alomotivos.

2.4.5. A estrutura de contos mais complexos e mais extensos

Dundes observa que os contos considerados mais complexos ou extensos geralmente apresentam o processo de expansão de forma semelhante ao que ocorre nos contos europeus. É comum que alguns contos formados por dois motivemas nucleares, como carência e reparação da carência, sejam expandidos, por exemplo, com uma seqüência de interdição e violação que provoquem a carência inicial. Outro exemplo de expansão ocorre quando vários personagens tentam realizar uma mesma tarefa. Estruturalmente o número de tentativas não importa, não importando tampouco quais ou quantos personagens as realizam e, muitas vezes, a repetição de algumas seqüências serve para enfatizar a estrutura motivêmica, não constituindo um fenômeno estrutural.

Dundes (1996, p. 134) aborda também as relações existentes entre os pares motivêmicos da Interdição/violação e tarefa/realização da tarefa. Segundo ele, em ambos os pares ocorre uma injunção ao herói; na interdição ele não deve fazer algo, enquanto na tarefa ou prova ele tem algo específico a fazer. Assim, esses pares se distinguem em parte por suas características distributivas diferentes, ou seja, o lugar em que se inserem na seqüência. O primeiro par (tarefa e realização da tarefa) se interpõe entre a carência e a reparação, já o segundo par (interdição e violação) ocorre ou antes ou depois de uma carência importante – se antes, pode provocar a carência; se depois, pode auxiliar na reparação. Além disso, o segundo par ainda pode ocorrer depois da reparação da carência, como na combinação dos seis motivemas.

Por fim, mais uma forma de expandir um conto é incorporar a seqüência ardil/engano à estrutura central.

Dundes ainda afirma que uma interdição pode ocorrer como conclusão do conto como se fosse uma moral e que, em alguns casos, o simples fato de manifestar uma carência pode ser a violação de uma interdição. Além disso, o autor (1996, p. 138) chama atenção para o fato de que uma conseqüência pode se tornar também uma carência.

Para Dundes, os contos indígenas apresentam um número reduzido de motivemas entre a seqüência bimotoivêmica básica (C e RC) quando comparados aos contos europeus. Na verdade, isso não ocorre apenas entre o par Carência/Reparação, mas também entre os outros pares: Interdição/Violação e Ardil/Engano. Dessa observação surge o conceito de profundidade motivêmica:

Independentemente da validade do conceito de profundidade gramatical em lingüística, propomos aqui um conceito análogo para o folclore: o de profundidade motivêmica. A profundidade motivêmica consiste na quantidade de motivemas que são interpostos entre os membros de um par motivêmico como Interdição/Violação, Ardil/Engano, ou especialmente Carência/Reparação da Carência. Assim, retomando a distinção feita anteriormente entre os contos tradicionais dos indígenas norte-americanos e os contos populares europeus, pode-se dizer que os primeiros têm uma profundidade motivêmica menor do que os segundos. (1996, p. 143-144).

Para Dundes (1996, p. 144), uma das explicações para essa diferença entre os contos indígenas e europeus quanto à profundidade motivêmica é a tradição

literária. Quando os contos são registrados pela escrita, como é o caso dos europeus, torna-se muito mais fácil que esses contos sejam mais extensos ou complexos. Já os indígenas contavam amparados na memória, tornando-os mais curtos e menos complexos para facilitar a transmissão oral. Nas coletâneas européias pode haver entre a carência inicial e sua reparação vários contos completos, ao passo que, nos contos ameríndios, geralmente as unidades de contos são completas e narradas em sucessão. Uma carência é reparada antes que outra seja apresentada.

Ao analisarmos um conto considerado complexo, confirmamos a análise morfológica dos contos mais simples, já que os mesmos motivos básicos são encontrados. Esses motivos são combinados, formam seqüências que, por sua vez, também se combinam e, assim, ocorre o prolongamento das narrativas, constituindo os contos expandidos.

Observem que as seqüências motivêmicas são basicamente unidades distintas. Não estão incluídas na estrutura de uma grande seqüência como acontece geralmente nos contos europeus. Constituem antes um exemplo expressivo de um grupo aditivo de várias seqüências motivêmicas. Parte da engenhosidade dos narradores indígenas é evidenciada pela habilidosa capacidade de fundir seqüências motivêmicas separadas. (DUNDES, 1996, p. 146-147).

2.4.6. A importância da análise estrutural

Dundes observa que os folcloristas não habituados a uma abordagem estrutural do folclore poderiam argumentar que o modelo de análise estrutural, depois de feito, seria inútil. No entanto, ele discorda dessa visão, pois considera que “é fácil mostrar que uma análise morfológica precisa pode revelar-se um recurso valioso no estudo de problemas em áreas como tipologia, predição, aculturação, análise de conteúdo, comparação entre gêneros, função e etiologia” (1996, p. 147). Ou seja, Dundes propõe uma interpretação dos dados estabelecidos nas estruturas.

Nos estudos antropológicos, por exemplo, Dundes cita a obra *Os ritos de passagem*, cujo autor, Van Gennep, demonstra que ritos com conteúdo muito diverso apresentavam o mesmo padrão estrutural: separação, transição e incorporação, o padrão dos ritos de passagem.

Dundes (1996, p. 150) afirma que, nos estudos de aculturação, dizem os folcloristas que, quando um conto vem de fora e é introduzido numa nova cultura, ele sofre um processo de adaptação para se adequarem aos novos padrões. Entretanto, não há quase estudos que demonstrem essa adaptação, pois a análise estrutural seria um pré-requisito para isso.

Ainda segundo Dundes (1996, p. 153), mais uma vantagem da análise estrutural é ajudar a discernir a determinação cultural do conteúdo. A análise estrutural trabalha com o estudo de vários contos, sem ligação histórica nenhuma, mas estruturalmente iguais, que ocorrem em uma determinada cultura. Nesse contexto cultural, um mesmo motivema pode aparecer em um grupo de contos e, mais do que isso, um alomotivo desse motivema também pode ser recorrente, mostrando uma preferência cultural. Assim temos o que Dundes chama de determinação cultural de um alomotivo. “Se selecionarmos vários contos de uma dada cultura, todos com a mesma estrutura, é possível verificar, literalmente à primeira vista, as preferências culturais por determinados motivos” (1996, p. 157).

De acordo com Dundes, outro uso da análise estrutural é o de auxiliar nos estudos da comparação entre os gêneros. O autor observa que há uma separação tradicional dos gêneros, pois não há definições adequadas para esses gêneros. Nesse caso, uma análise estrutural poderia ajudar na definição dos gêneros a partir de características morfológicas e a comparação entre eles seria amplamente facilitada. Como exemplo, Dundes cita a visível semelhança entre a estrutura de certos contos tradicionais e certas superstições; gêneros que, precipitadamente, são muito diferenciados quando comparados.

A análise estrutural também pode ser utilizada no estudo da função e etiologia do folclore. Segundo Propp:

a análise estrutural fornece uma base para o aprimoramento dos estudos funcionais do folclore e contribui para delimitar as questões tanto das origens históricas quanto das psicológicas. (Propp apud DUNDES, 1996, p. 164).

No que diz respeito à funcionalidade, cada cultura deveria ser estudada separadamente para descobrir qual a função que as seqüências motivêmicas de seus contos desempenham. Dundes observa que poderíamos distinguir pelo menos dois tipos de funções para uma seqüência motivêmica: a função manifesta e a

função latente. Como exemplo, ele cita o caso da seqüência Interdição/Violação. Sua função manifesta seria a de enfatizar as regras, os valores culturais, as tradições e principalmente a obediência, com as conseqüências que a desobediência pode ter. Já sua função latente seria o prazer que a platéia tem ao ouvir contos que narram a violação de uma interdição, devido à ousadia do violador.

2.4.7. As conclusões da teoria

Dundes, ao final de sua teoria, apresenta suas principais conclusões, que podemos condensar aqui da seguinte forma:

- como Dundes havia defendido no início de sua abordagem, os contos populares indígenas são estruturados e não apenas um amontoado de fatos aleatórios.
- os padrões estruturais devem ser aplicados a todas as expressões folclóricas dos indígenas.
- O mito e o conto popular não são estruturalmente distintos. O que os diferencia é a carência: se a carência a ser reparada for individual, é um conto; se a carência for coletiva, é um mito.

Ao que tudo indica, a análise estrutural constitui uma possível base para trabalhos mais substanciais no estudo do folclore. Não é um fim em si mesmo, mas um instrumento que tem como finalidade esclarecer melhor como a mente humana se expressa numa forma singular de sua criatividade: folclore. (DUNDES, 1996, p. 169).

a nova ciência do folclore deve incluir a análise estrutural sincrônica que conduzirá à formulação de definições precisas dos materiais folclóricos, definições baseadas em características morfológicas formais. Naturalmente, haverá lugar para estudos históricos diacrônicos, mas a necessidade primordial do folclore *enquanto ciência* são as análises estruturais descritivas de todos os gêneros folclóricos. Somente assim o estudo do folclore se converterá realmente numa ciência. (DUNDES, 1996, p. 171).

Depois de apresentarmos detalhadamente a teoria de Alan Dundes, no próximo tópico apresentaremos as análises de onze contos brasileiros, que foram realizadas a partir dos modelos organizados pelo autor norte-americano.

Capítulo 3: Análise dos contos populares brasileiros de origem indígena, coletados por Silvio Romero

Neste capítulo realizamos uma análise de onze contos populares brasileiros de origem indígena, coletados por Silvio Romero.

Conto 1:

O cágado e a fruta (Silvio Romero)

Diz que foi um dia, havia no mato uma fruta que todos os bichos tinham vontade de comer; mas era proibido comer a tal fruta sem primeiro saber o nome dela. Todos os animais iam à casa de uma mulher que morava nas paragens onde estava o pé da fruta, perguntavam a ela o nome, e voltavam para comer; mas quando chegavam lá não se lembravam mais do nome. Assim aconteceu com todos os bichos que iam e voltavam, e nada de acertar com o nome. Faltava somente amigo cágado; os outros foram chamá-lo para ir por sua vez. Alguns caçoavam muito dizendo: “Quando os outros não acertaram, quanto mais ele!” Amigo cágado partiu munido de uma violinha; quando chegou a casa da mulher perguntou o nome da fruta. Ela disse: “Boyô yô-boyôyô-quizama-quizú; boyô-boyôyô-quizama-quizú.” Mas a mulher, depois que cada bicho ia-se retirando já a alguma distância, punha-se de lá a bradar: “Oh, amigo tal, o nome não é esse não!” E dizia outros nomes, o bicho se atrapalhava, e quando chegava ao pé da fruta não sabia mais o nome. Com o cágado não foi assim, porque ele deu de mão à sua violinha, e pôs-se a cantar o nome até o lugar da árvore, e venceu a todos. Mas, amiga onça, que já lá estava à sua espera, disse-lhe: “Amigo cágado, você como não pode trepar deixe que eu trepe para tirar as frutas, e você em paga me dá algumas.” O cágado consentiu: ela encheu o seu saco e largou-se sem lhe dar nenhuma. O cágado, muito zangado, largou-se atrás. Chegando os dois a um rio ele disse à onça: “Amiga onça, aqui você me dê o saco para eu passar, que sou melhor nadador, e você passa depois.” A onça concordou, mas o sabido, quando se viu da outra banda, sumiu-se, ficando a onça lograda. Esta formou o plano de o matar; ele soube e meteu-se embaixo de uma raiz grande de árvore onde ela costumava descansar. Aí chegada, pôs-se ela a gritar: “Amigo cágado, amigo cágado!” O sabido respondia ali de pertinho: “Oi.” A onça olhava de uma banda e doutra e não via ninguém. Ficou muito espantada, e pensou que era o seu traseiro que respondia. Pôs-se de novo a gritar e sempre o cágado respondendo: “Oi” e ela: “Cala a boca, ovelho!” e sempre a coisa para diante. Amigo macaco veio passando, e a onça lhe contou o caso da desobediência do seu traseiro e lhe pediu que o açoitasse. O macaco tanto executou a obra que a matou. Deu-se então o cágado por satisfeito. [Sergipe] (ROMERO, 2000, p. 265-266)

Para a análise deste primeiro conto, foram trabalhadas duas hipóteses. Na primeira, apenas apresentamos uma seqüência direta de motivemas, sem a preocupação de seguir os modelos de seqüências fixos de Dundes. Na segunda hipótese, organizamos os motivemas de forma a constituírem seqüências fixas de acordo com aquelas propostas por Dundes.

Primeira hipótese: Análise esquemática

Desequilíbrio = CARÊNCIA (falta) = todos os bichos queriam comer a fruta

INTERDIÇÃO = não comer a fruta antes de saber o nome dela

TAREFA = descobrir o nome da fruta para poder comê-la (várias tentativas)

ARDIL = a mulher confunde os animais

ENGANO = os bichos se esquecem do nome da fruta

REALIZAÇÃO DA TAREFA = o cágado consegue se lembrar do nome da fruta (fez uso de uma viola e cantou o nome da fruta)

- venceu a todos os outros bichos (DISPUTA)

ARDIL = a onça pede para subir no pé e pegar as frutas para o cágado

ENGANO = o cágado concorda e a onça foge com as frutas

ARDIL = o cágado pede as frutas para passar pelo rio

ENGANO = a onça concorda e o cágado foge com as frutas

CONSEQÜÊNCIA = a onça quer matar o cágado

TENTATIVA DE FUGA = o cágado se esconde

ARDIL = o cágado engana a onça com o traseiro falante

ENGANO = a onça acredita no traseiro falante, pede para o macaco açoitá-la e ele a mata

REPARAÇÃO DA CARÊNCIA = o cágado fica com as frutas

Seqüência de motivemas:

C – Int – Tarefa – Ard – Eng – RT – Ard – Eng – Ard – Eng – Cons – TF – Ard – Eng
- RC

Assim como pressupõe a teoria de Alan Dundes, esse conto se inicia com uma situação de *desequilíbrio*, gerada por uma *carência*, ou seja, uma falta, uma necessidade: os animais querem comer uma determinada fruta. Porém, essa

carência não pode ser reparada, pois há uma *interdição*: a fruta não pode ser comida antes que o animal saiba o seu nome. Essa proibição gera, por sua vez, uma *tarefa*: descobrir o nome da fruta, perguntando para a mulher que mora nos arredores. Várias tentativas dos bichos de realizar a tarefa são narradas, mas sem sucesso, já que a mulher confunde os animais (*ardil*); ela diz um nome e depois desmente. Os animais, então, acabam se esquecendo do nome correto (*engano*). De todos os animais, o único que consegue *realizar a tarefa* é o cágado, que faz uso de sua violinha e canta o nome da fruta para não esquecê-lo.

Antes de sua carência ser reparada, a onça pede para ela mesma subir no pé da fruta, já que tinha mais habilidade para isso (*ardil*); o cágado concorda, ela pega as frutas e foge, enganando-o. Vale ressaltar aqui que a onça também procurava uma forma de reparar sua *carência*, que era a mesma do cágado, ou seja, comer a fruta. O cágado, por sua vez, persegue a onça e, ao chagarem perto do rio, propõe que ele passe com as frutas já que nada melhor (*ardil*); a onça aceita e ele foge. Como *conseqüência*, a onça quer matar o cágado e, tentando fugir, o cágado se esconde e faz a onça acreditar que seu traseiro é falante (*ardil*). A onça acredita (*engano*) e pede para o macaco surrá-la, levando-a à morte.

Dessa forma, a *carência* inicial do cágado é *reparada* e, para ele, a situação passa a ser de *equilíbrio*.

Segunda hipótese: Análise esquemática

Para o cágado:

Desequilíbrio = CARÊNCIA (falta) = o cágado quer comer a fruta

TAREFA = descobrir o nome da fruta para poder comê-la

REALIZAÇÃO DA TAREFA = o cágado consegue se lembrar do nome da fruta (fez uso de uma viola e cantou o nome da fruta)

REPARAÇÃO DA CARÊNCIA = o cágado fica com as frutas

Para a onça:

Desequilíbrio = CARÊNCIA (falta) = a onça quer comer a fruta

INTERDIÇÃO (subentendida) = não roubar

VIOLAÇÃO = a onça rouba as frutas do cágado

CONSEQÜÊNCIA = perseguição (a onça é perseguida pelo cágado)

PERSEGUIÇÃO :

- ARDIL: o cágado pede as frutas à onça para passar pelo rio
- ENGANO: a onça entrega as frutas e o cágado foge com elas
- CONSEQUÊNCIA: a onça quer matar o cágado
- TENTATIVA DE FUGA: o cágado se esconde

TENTATIVA DE FUGA:

- ARDIL = o cágado engana a onça com o traseiro falante
- ENGANO = a onça acredita no traseiro falante, pede para o macaco açoitá-la e ele a mata

A seqüência central e principal do conto é protagonizada pelo cágado. Ele vive, inicialmente, uma *situação de desequilíbrio*, causada por uma *carência*: a falta da fruta, do alimento. Para conseguir reparar sua carência, o cágado precisa realizar uma *tarefa*: descobrir o nome da fruta que quer comer; para isso, ele deve perguntar o nome da fruta para uma mulher que mora nos arredores. O cágado consegue *realizar a tarefa* fazendo uso de um instrumento musical, no caso uma violinha, com a qual ele faz uma música para poder gravar o nome da fruta. E, no final do conto, *a carência do cágado é reparada*, já que ele consegue suas frutas. Vale ressaltar que, se vários animais têm uma mesma carência ao mesmo tempo, como acontece nesse conto, essa carência acaba gerando uma disputa entre os bichos. Assim, nem sempre, todos terão sua carência reparada.

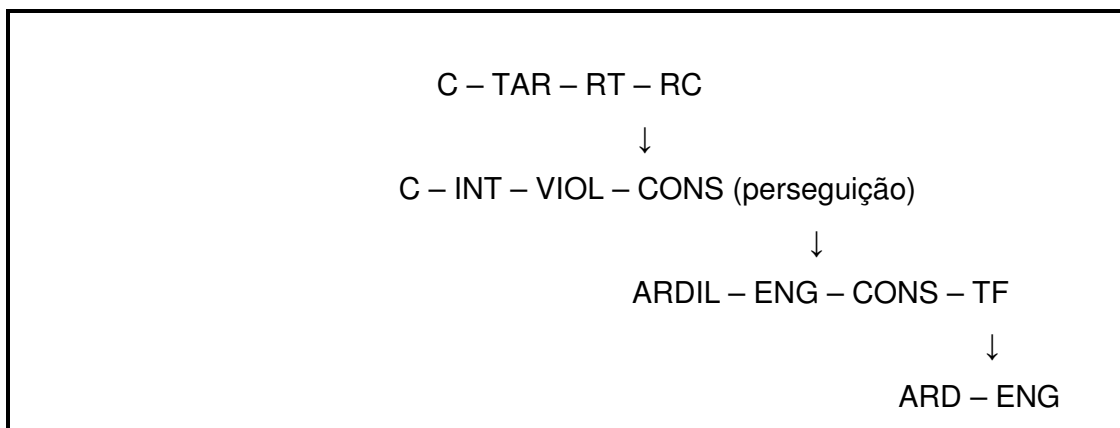
Entretanto, entre o momento da realização da tarefa e a reparação da carência do cágado, encontra-se uma segunda seqüência de motivemas, centrada numa nova *carência*: a da onça. A onça também vive uma situação de desequilíbrio causada por uma carência: a falta da fruta, do alimento. Para reparar sua carência, a onça viola uma *interdição*, que, no conto, está subentendida: é proibido roubar; e a onça rouba as frutas do cágado. Como *conseqüência de sua violação*, a onça passa a ser perseguida pelo cágado. Esse processo de perseguição acaba gerando uma terceira seqüência de motivemas.

O cágado persegue a onça e, ao encontrá-la, pede para que ela o deixe atravessar o rio com as frutas (*ardil*); a onça concorda e o cágado foge com as frutas (*engano*). Como conseqüência, a onça, por sua vez, quer matar o cágado, que tenta fugir dela, escondendo-se. Porém essa *tentativa de fuga* não se

restringe apenas ao esconderijo do cágado, mas também um novo *ardil* e um novo *engano*. O cágado se faz passar pelo traseiro da onça e, como ela acredita que seu traseiro é falante, pede para o macaco açoitá-la e, de tanto apanhar, acaba morrendo. Assim, o cágado se livra da onça e sua carência inicial é definitivamente reparada, fazendo com que sua situação final, no conto, seja de equilíbrio.

Esse é um conto complexo, no qual várias seqüências motivêmicas se encaixam.

Seqüência motivêmica: seqüência nuclear bimotoivêmica



Acreditamos ser importante salientar alguns aspectos do conteúdo deste conto que nos parecem muito significativos. O primeiro deles seria a tarefa dos animais de nomearem a fruta antes de comê-la. Parece-nos que existe aqui uma necessidade de se referenciar, através da linguagem, um elemento do mundo concreto. Apenas aqueles que dominassem essa referência, ou seja, que soubessem o *nome* da fruta poderiam tocá-la e comê-la. Há uma relação muito forte, não apenas entre o significante e o significado, mas também entre o signo abstrato e seu referente concreto. Além disso, quem possui o domínio total da palavra e conseqüentemente da linguagem, isto é, quem sabe o nome da fruta é um personagem humano (uma mulher) e os personagens animais têm dificuldade para guardar o termo na memória.

Outro ponto importante é a semelhança entre o fato de haver uma proibição de se comer uma fruta da qual não se sabe o nome e a questão bíblica da maçã

proibida de ser comida por Adão e Eva no paraíso. No conto, é necessária a aquisição de conhecimento para se comer a fruta, enquanto que, na história bíblica, ao comer a fruta, os seres humanos passariam a ter um conhecimento que não tinham antes.

A questão da musicalidade, ou seja, do uso da música para guardar na memória o nome da fruta e a valorização das habilidades individuais, como saber subir na árvore ou saber nadar, para solucionar os problemas também merecem destaque.

Conto 2:

O cágado e o teiú (Silvio Romero)

Foi uma vez, havia uma onça que tinha uma filha: o teiú queria casar com ela e o amigo cágado também. O cágado sabendo da pretensão do outro, disse em casa da onça que o teiú para nada valia, e que até era o seu cavalo. O teiú, logo que soube disso, foi ter também à casa da comadre onça, e asseverou que ia buscar o cágado para ali dar-lhe muita pancada à vista de todos, e partiu. O cágado, que estava na sua casa, quando o avistou de longe correu para dentro e amarrou um lenço na cabeça, fingindo que estava doente. O teiú chegou à porta e o convidou para darem um passeio à casa da amiga onça; o cágado deu muitas desculpas, dizendo que estava doente e não podia sair *de pé* naquele dia. O teiú teimou muito: “Então, disse o cágado, você me leve montado nas suas costas.” — “Pois sim, respondeu o teiú, mas há de ser até longe da porta da amiga onça.” — “Pois bem; mas você há de deixar eu botar o meu *caquinho* de sela: porque assim em osso é muito feio.” O teiú se maçou muito, e disse: “Não que eu não sou seu cavalo!” — “Não é por ser meu cavalo, mas é muito feio.” Afinal o teiú consentiu. “Agora, disse o cágado, deixe botar minha *brida*.” Novo barulho do teiú, e novos pedidos e desculpas do cágado, até que consentiu pôr a brida no teiú e munir-se do mangual, esporas, etc. Partiram e quando chegaram a lugar não muito longe da casa da onça, o teiú pediu ao cágado que descesse e tirasse os arreios, senão era muito feio para ele ser visto servindo de cavalo. O cágado respondeu que ele tivesse paciência e caminhasse mais um bocadinho, pois estava muito incomodado e não podia chegar a pé. Assim foi enganando o teiú até a porta da casa da onça, onde ele meteu-lhe o mangual e as esporas a valer. Então gritou para dentro de casa: “Olá, eu não disse que o teiú era meu cavalo?! Venham ver!” Houve muita risada, e o cágado vitorioso disse à filha da onça: “Ande, moça; monte-se na minha garupa e vamos casar.” Assim aconteceu com grande vergonha para o teiú. [Sergipe] (ROMERO, 2000, p. 267-268)

Análise esquemática:

Desequilíbrio = CARÊNCIA (falta) = o teiú e o cágado querem se casar com a filha da onça

DISPUTA = um precisa ser melhor que o outro para ter sua carência reparada

TAREFA do cágado = provar para todos que o teiú lhe serve de cavalo e, por isso, é inferior

TAREFA do teiú = bater no cágado na frente de todos para provar que ele é mentiroso e inferior

REALIZAÇÃO DA TAREFA do cágado = o cágado mostra a todos que o teiú lhe serve de cavalo

- ARDIL = quando o teiú vai buscar o cágado para bater nele na frente de todos, ele se finge de doente e diz que não pode andar a pé; assim, deveria ser carregado pelo teiú.
- ENGANO = o teiú aceita e leva o cágado nas costas até a porta da casa da onça

NÃO REALIZAÇÃO DA TAREFA do teiú = o teiú não consegue bater no cágado e nem desmenti-lo sobre a história de servir-lhe de cavalo

REPARAÇÃO DA CARÊNCIA do cágado = o cágado casa-se com a filha da onça

NÃO REPARAÇÃO DA CARÊNCIA do teiú = o teiú não se casa com a filha da onça

Neste conto, mais uma vez, encontramos duas seqüências motivêmicas inter-relacionadas. A primeira delas diz respeito ao cágado e a segunda, ao teiú. O cágado vive uma *situação inicial de desequilíbrio*, já que tem a *carência* de uma noiva; ele quer se casar com a filha da onça. Porém, o teiú tem a mesma *carência*. Já que os dois animais apresentam a mesma necessidade e, neste caso, apenas um deles poderá repará-la, surge aqui um novo elemento: a disputa. Assim, para cada um deles tentar reparar sua carência, eles terão que realizar uma *tarefa* para mostrar quem é o melhor pretendente para a filha da onça. O cágado precisa provar para todos que o teiú lhe serve de cavalo e, por isso, é inferior; o teiú precisa bater no cágado na frente de todos para provar que ele é mentiroso e inferior.

O teiú vai então buscar o cágado para surrá-lo e realizar sua tarefa, entretanto o cágado, que também tem sua tarefa para realizar, se finge de doente e diz que

não pode andar a pé; assim, deveria ser carregado pelo teiú até a casa da onça (*ardil*). O teiú aceita e leva o cágado nas costas, sendo enganado por ele (*engano*).

Dessa maneira, o cágado consegue *realizar sua tarefa*, mostrando a todos que usa o teiú como cavalo; ele casa-se com a filha da onça e sua *carência* é então *reparada*. Já o teiú não realiza sua tarefa, pois não consegue bater no cágado e nem desmenti-lo, e sua carência não é reparada.

Seqüência motivêmica: seqüência nuclear bimotoivêmica

Para o cágado:	Para o teiú:
C – TAR – RT – RC	C – TAR – TAR (não realizada) – C (não reparada)
↓	
ARD – ENG	

Assim como na maioria dos contos de fadas, neste conto, o casamento é o assunto central. Há os pretendentes que precisam realizar tarefas para receberem como prêmio/recompensa a mão da “mocinha”. É interessante notar, porém, que a tarefa não é realizada com a ajuda de seres ou objetos mágicos, mas sim com a astúcia e esperteza de um dos pretendentes.

Conto 3:

O cágado e o jacaré (Silvio Romero)

O cágado tinha uma gaita que tocava com grande admiração de todos os outros animais, e o jacaré tinha muita inveja. Uma vez ele foi esperar o cágado no lugar que este costumava ir beber água, e pôs-se do lado de fora da fonte deitado. Quando o cágado chegou o saudou, dizendo: “Oh! Amigo jacaré, como vai?” — “Estou apanhando sol, amigo cágado.” O cágado bebeu sua água e pôs-se a tocar sua gaita, e o jacaré disse: “Amigo cágado, me empresta esta gaita para eu experimentá-la.” O cágado deu, e o jacaré pulou com ele dentro d’água, e foi-se. O cágado ficou muito zangado, e foi-se embora. Passados dias, ele foi a um cortiço, engoliu muitas abelhas e foi pôr no lugar aonde o jacaré costumava apanhar sol, escondeu-se nas folhas com o rabo para cima. Labreou o traseiro bem de mel e, de vez em quando, largava uma abelha: “zum.” O jacaré, vendo aquilo, supôs ser algum cortiço, e meteu o dedo; o cágado apertou-o e disse: “Só o largo quando me der conta da

minha gaita.” E foi arrojando cada vez mais. O jacaré abriu a boca no mundo e pôs-se a gritar:

*“Ó Gonçalo,
Meu filho mais velho,
A gaita do cágado...
Tango-lê-rê...
A gaita do cágado...
Tango-lê-rê...”*

O rapaz de lá ouvia mal, e dizia: “O quê, meu pai?... a camisa?” O jacaré, vexado, gritava com mais força:

*“Não, Gonçalo,
Meu filho mais velho,
A gaita do cágado...
Tango-lê-rê...
A gaita do cágado...
Tango-lê-rê...”*

O Gonçalo: “O quê, meu pai? As calças?” O jacaré tornava a repetir a cantilena, e, só depois de muita maçada e quando seu dedo estava tora não tora, é que o Gonçalo veio com a gaita, que o jacaré deu ao cágado. Só depois da entrega este largou-lhe o dedo. [Sergipe] (ROMERO, 2000, p. 269-270)

Análise esquemática: seqüência tetramotivêmica I – padrão mínimo

INTERDIÇÃO (subentendida) = é proibido roubar

VIOLAÇÃO DA INTERDIÇÃO = o jacaré rouba a gaita do cágado

- ROUBO = Ardil (o jacaré pede a gaita do cágado emprestada) + Engano (o cágado empresta e o jacaré foge com a gaita)

CARÊNCIA = o cágado fica sem sua gaita

CONSEQÜÊNCIA = o cágado passa a perseguir o jacaré para recuperar sua gaita e reparar sua carência.

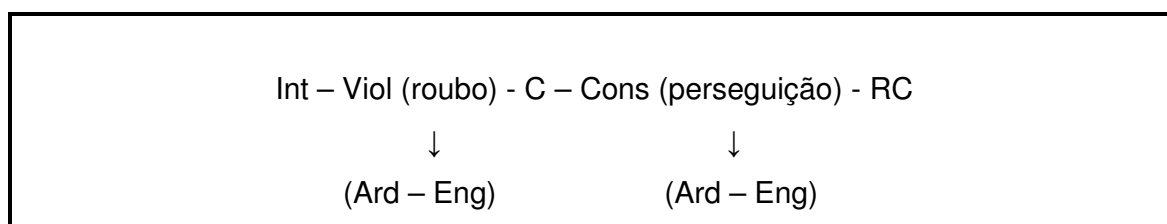
- PERSEGUIÇÃO = Ardil (o cágado disfarça seu traseiro de cortiço) + Engano (o jacaré acredita, enfia o dedo no traseiro do cágado e fica com o dedo preso)

REPARAÇÃO DA CARÊNCIA = o cágado recupera sua gaita

Este conto apresenta uma seqüência motivêmica um pouco diferente dos anteriores, já que não se inicia com uma carência. O elemento inicial deste conto é a violação de uma interdição, que está subentendida: é proibido roubar. Quando o

jacaré rouba a gaita do cágado está, portanto, violando uma interdição e aí sim a carência é gerada. Vale ressaltar que este roubo é composto por outros dois motivemas: o ardil, quando o jacaré pede a gaita do cágado emprestada, e o engano, quando o cágado empresta e o jacaré foge com a gaita. Essa violação gera, além da carência, uma perseguição pela parte roubada, ou seja, o cágado passa a perseguir o jacaré para recuperar sua gaita e reparar sua carência. Assim como o roubo, a perseguição apresenta os motivemas ardil, quando o cágado disfarça seu traseiro de cortiço, e engano, o jacaré acredita, enfia o dedo no traseiro do cágado e fica com o dedo preso. Através da perseguição ao ladrão jacaré, o cágado consegue sua gaita de volta (reparação da carência).

Seqüência motivêmica:



A partir do terceiro conto analisado, já é possível perceber algumas características recorrentes. Novamente, neste conto, como no primeiro analisado, a musicalidade está muito presente. O objeto central do conto, responsável pelo conflito inicial é um instrumento musical (a gaita) e é o fato do cágado saber tocá-la bem que causa o sentimento de inveja no jacaré, levando-o a roubá-la. Vale salientar que, nesta narrativa, a inveja é declarada diretamente pelo narrador.

Outra evidencia que enfatiza a musicalidade são os versos musicados utilizados pelo personagem jacaré para dialogar com seu filho.

Conto 4:

O jabuti e a raposa (Versão colhida entre os índios por Couto de Magalhães e depois reproduzida por Silvío Romero)

Conta-se que o jabuti tinha uma flauta. Um dia quando ele estava tocando sua flauta, a raposa foi escutar e lhe disse: “Empresta-me esta flauta.” “Eu não! respondeu o jabuti: para tu fugires com

minha flauta...” A raposa disse: “Então toca para eu ouvir a tua flauta.” O jabuti tocou assim:

Fin, fin, fin!
Culo fon, fin!

A raposa disse: “Como és tão formoso com a tua flauta, jabuti. Empresta-me um bocadinho.” O jabuti respondeu: “Pega lá! Agora não me vá fugir com a minha flauta: se fugires, atiro-te com esta cera em cima.” A raposa tomou a flauta do jabuti, tocou e se pôs a dançar e achou muito bonito: depois largou-se na carreira com a flauta. O jabuti quis correr atrás; mas não pôde e voltou para o mesmo lugar onde estava, e disse: “Deixa-te estar, raposa! Não te dou muito tempo que eu não te apanhe.” O jabuti foi pelo mato afora, chegou perto do rio, cortou madeira para fazer uma ponte para passar; chegou à outra banda, trepou, cortou da árvore o mel, tirou mel do pau, voltou para trás, chegou ao caminho da raposa, encostou a cabeça no chão, pegou no pau de mel e untou com ele o traseiro. Dali a pouco a raposa chegou ali e olhou para aquela água, que parecia tão lustrosa e tão bonita. A raposa disse: “Ih!... que será isso?” Meteu o dedo, lambeu, e disse: “Ih!... i... i...! isto é mel.” Outra raposa observou: “Qual mel, nada, aquilo é o traseiro do jabuti!”

A outra respondeu: “Que! o traseiro do jabuti! Como é que isso é mel...”

Com muita sede que estava meteu a língua nele. O jabuti apertou o traseiro, a raposa gritou:

“Deixa a minha língua, jabuti!”

A outra disse: — “É o que eu te disse. É o traseiro do jabuti; tu disseste: Como é que isto é mel, então?”

O jabuti disse então: “Han! han! foi o que eu disse a você, ou não? Cedo te apanhei. Dizem que tu, raposa, és muito esperta! Que é da minha flauta?”

A raposa respondeu: “Não está aqui, não, jabuti!” O jabuti disse: “Tu bem que a tens aí, dá-me já, senão te aperto mais.” A raposa não teve remédio senão restituir a flauta. (ROMERO, 2000, p. 271-272)

Análise esquemática:

INTERDIÇÃO (subentendida) = é proibido roubar

VIOLAÇÃO DA INTERDIÇÃO = a raposa rouba a flauta do jabuti

- ROUBO = Ardil (a raposa pede a flauta do jabuti emprestada) + Engano (o jabuti empresta e a raposa foge com a flauta)

CARÊNCIA = o jabuti fica sem sua flauta

CONSEQÜÊNCIA = o jabuti passa a perseguir a raposa para recuperar sua flauta e reparar sua carência.

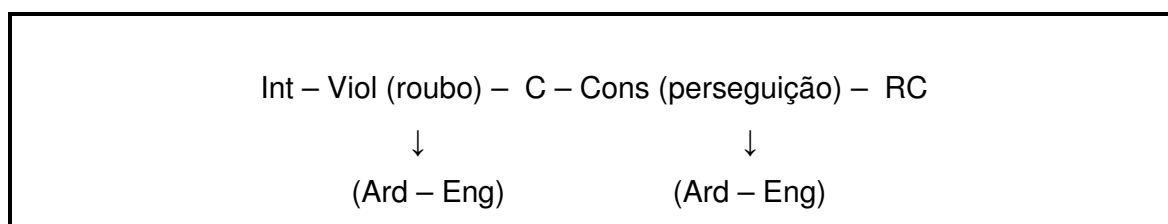
- PERSEGUIÇÃO = Ardil (o jabuti disfarça seu traseiro com mel) + Engano (a raposa acredita, enfia a língua no traseiro do jabuti e fica com a língua presa)

REPARAÇÃO DA CARÊNCIA = o jabuti recupera sua flauta

Este conto apresenta uma seqüência motivêmica exatamente igual ao conto anterior, já que é uma versão do conto *O cágado e o jacaré*. Assim, o elemento inicial deste conto também é a violação de uma interdição, que está subentendida: é proibido roubar. Quando a raposa rouba a flauta do jabuti está, portanto, violando uma interdição e gerando uma carência. Vale ressaltar que este roubo é composto por outros dois motivemas: o ardil, quando a raposa pede a flauta do jabuti emprestada, e o engano, o jabuti empresta e a raposa foge com a flauta. Essa violação gera, além da carência, uma perseguição pela parte roubada, ou seja, o jabuti passa a perseguir a raposa para recuperar sua flauta e reparar sua carência. Assim como o roubo, a perseguição apresenta os motivemas ardil, quando o jabuti disfarça seu traseiro com mel, e engano, quando a raposa acredita, enfia a língua no traseiro do jabuti e fica presa. Através da perseguição à ladra raposa, o jabuti consegue sua flauta de volta (reparação da carência). Há, porém, neste conto, um elemento que não aparece no anterior: um segundo animal, neste caso, uma segunda raposa, que não fazia parte do grupo das personagens até então, surge para aconselhar sua amiga/irmã raposa a não cair na armadilha do jabuti que havia disfarçado o traseiro com mel. A raposa, no entanto, não segue o conselho e acaba sendo enganada.

Quando fazemos a comparação entre os dois contos, comprovamos o que diz Dundes quando afirma que os alomotivos que preenchem os motivemas não têm importância para determinar a estrutura do conto, ou seja, não importa o conteúdo, já que a forma continua a mesma.

Seqüência motivêmica:



Conto 5:**O cágado e a fonte (Silvio Romero)**

Uma feita, o cágado intrigou-se com o homem, a teiú e a onça por causa de um casamento com a filha da onça. Havia uma fonte onde todos os bichos costumavam ir beber; o cágado lá chegou, botou dentro dela uma boa porção de sapinhos e lhes deu ordem que, quando viesse ali algum bicho beber, eles cantassem:

*“Turi, turi...
Quebrar-lhe as pernas,
Furar-lhe os olhos...”*

Feito isto, o cágado foi-se embora.

Chegou o macaco para beber, ouviu aquilo e ficou com muito medo e foi-se, e espalhou o caso. Outros bichos vieram e todos se retiraram com medo. Veio o teiú, a mesma coisa; veio a onça, o mesmo. Afinal o homem veio e também fugiu com medo. Faltava o cágado; foram chamá-lo. Ele disse que estava pronto a ir, mas acompanhado de todos os outros, e munido de sua gaita e tocando. Chegando a certa distância mandou os outros esperar, avançou, chegou junto à beira da fonte, deu ordem aos sapinhos para se calarem; eles obedeceram. O cágado encheu seu pote e retirou-se vitorioso com grande espanto de todos os outros animais e casou-se com a filha da onça. [SERGIPE] (ROMERO, 2000, p. 273-274)

Análise esquemática:

CARÊNCIA = o cágado, o homem e o teiú querem casar-se com a filha da onça (= DISPUTA)

ARDIL = o cágado combina com os sapinhos da fonte que cantem para todos que fossem beber água, assustando-os

ENGANO = vários bichos foram até a fonte e, ao ouvirem o canto dos sapinhos, se assustaram. Apenas o cágado não se assustou

REPARAÇÃO DA CARÊNCIA = o cágado se casa com a filha da onça

Este conto apresenta uma das estruturas mais simples dos contos indígenas. Inicia-se com uma carência, porém não é apenas um animal que possui a carência de casar-se com a filha da onça, mas três: o homem, o cágado e o teiú. Quando isso

acontece, a carência passa a ser também uma disputa, já que apenas um dos três vai conseguir repará-la.

Dentre os três carentes, o cágado provoca um ardil; ele combina com os sapinhos da fonte, na qual todos os bichos iam beber água, para que, cada vez que um animal se aproximasse, eles cantassem para assustá-lo. E assim foi feito. A cada um que chegava à fonte, os sapinhos cantavam e o bicho corria de medo (engano). Dentre os animais que foram à fonte estavam o macaco, o teiú, a onça e também o homem. Por fim só faltava o cágado, e, quando esse chegou à fonte, pediu que os sapinhos se calassem e eles obedeceram. Desta forma, ele pegou água vitorioso e casou-se com a filha da onça, reparando sua carência.

Seqüência motivêmica: seqüência nuclear bimotoivêmica

C – Ard – Eng – RC

Como aconteceu no segundo conto analisado, neste também o casamento aparece como tema central; vários pretendentes disputam a mão da filha da onça e precisam realizar uma tarefa, mostrando-se corajosos, para que sejam dignos do casamento. Essa temática, como já foi dito, nos remete claramente aos enredos dos contos de fadas. Assim, apenas um dos “candidatos” consegue realizar a tarefa e casar-se com a filha da onça.

Conto 6:

O urubu e o sapo (Silvio Romero)

O urubu e o sapo foram convidados para uma festa no céu. O urubu, para debicar o sapo, foi à casa dele e lhe disse: “Então, compadre sapo, já sei que tem de ir ao céu, e eu quero ir em sua companhia.” – “Pois não! disse o sapo, eu hei de ir, contanto que você leve a sua viola.” – “Não tem dúvida, mas você há de levar o seu pandeiro”, respondeu o urubu. O urubu se retirou, ficando de voltar no dia marcado para a viagem. Nesse dia se apresentou em casa do sapo, e este o recebeu muito bem, mandando-o entrar para ver sua comadre e os afilhados. E quando o urubu estava entretido com a sapa e os sapinhos, o sapo velho entrou-lhe na viola, e disse-lhe de

longe: “Eu, como ando um pouco devagar, compadre, vou indo adiante.” E deixou-se ficar bem quietinho dentro da viola. O urubu, daí a pouco, se despediu da comadre e dos afilhados, e agarrou na viola e largou-se para o céu. Lá chegando, lhe perguntaram logo pelo sapo, ao que ele respondeu: “Ora! nem esse moço vem cá; quando lá em baixo ele não anda ligeiro, quanto mais voar!” Deixou a viola e foi comer, que já eram horas.

Estando todos reunidos nos *comes e bebes*, pulou, sem ser visto o sapo de dentro da viola, dizendo: “Eu aqui estou!” Todos se admiraram de ver o sapo naquelas alturas. Entraram a dançar e brincar. Acabado o *samba*, foram todos se retirando, e o sapo, vendo o urubu distraído, entrou-lhe outra vez dentro da viola. Despediu-se o urubu e largou-se para a terra. Chegando a certa altura, o sapo mexeu-se dentro da viola e o urubu virou-a de boca para baixo, e o sapo despenhou-se lá de cima, e vinha gritando; “Arreda, pedra, senão te quebras!...” O urubu: “Qual?! qual?! compadre sapo bem sabe voar!...” O sapo caiu e ralou-se todo; por isso é que ele é meio foveiro. [PERNAMBUCO] (ROMERO, 2000, p. 287-288)

Análise esquemática:

CARÊNCIA = o sapo precisa chegar ao céu para uma festa para a qual foi convidado

ARDIL = o sapo se esconde dentro da viola do urubu

ENGANO = o urubu não percebe nada e carrega o sapo

REPARAÇÃO DA CARÊNCIA = o sapo chega à festa

CARÊNCIA = o sapo precisava voltar da festa

ARDIL = o sapo esconde-se novamente dentro da viola do urubu

ENGANO = o urubu percebe que há algo errado com sua viola e a vira; o sapo despenca lá de cima

REPARAÇÃO DA CARÊNCIA = apesar de cair, o sapo chega de volta ao chão

(MOTIVO EXPLICATIVO = o sapo é meio foveiro devido à queda que sofreu)

Este conto apresenta a repetição de duas seqüências motivêmicas iguais. Há uma primeira carência: o sapo foi convidado para uma festa no céu, mas não tem como chegar lá. Tentando reparar sua carência, ele esconde-se dentro da viola de seu amigo urubu que também fora convidado (ardil). O urubu não percebe nada e carrega o sapo até a festa (engano); portanto, a carência do sapo é reparada, já que

ele consegue chegar à festa no céu. Uma seqüência é concluída e a segunda se inicia.

O sapo precisa voltar da festa (carência). Novamente ele se esconde na viola do urubu (ardil); a ave não percebe nada novamente (engano), porém, no meio do caminho, o sapo se mexe dentro do instrumento, o urubu vira a viola, fazendo com que o sapo despenque de lá de cima. Apesar da queda e de alguns ralados, o sapo repara sua carência, pois chega de volta ao chão vivo.

Neste conto, além das duas seqüências iguais, há um novo elemento, que não aparece nos outros contos analisados: o *motivo explicativo* (que Dundes simboliza por Mot Explic). Segundo Dundes (1996, p. 105), o motivo explicativo é opcional e não tem um papel estrutural no conto, ou seja, se o motivo explicativo for retirado do conto, sua estrutura ou sua compreensão não são prejudicadas. A função desse elemento seria a de indicar o término do conto, já que, de acordo com Dundes (1996, p. 106), vários antropólogos notaram que o motivo explicativo aparecia no final das narrativas; por isso também é chamado motivo explicativo final. No caso deste conto, o trecho final “O sapo caiu e ralou-se todo; por isso é que ele é meio foveiro.”, corresponde ao motivo explicativo final, isto é, o trecho explica que o sapo é meio foveiro devido à queda que sofreu que, por sua vez, aconteceu como conseqüência de toda a história narrada anteriormente e, além disso, essa oração marca o final do conto.

Seqüência motivêmica:

C – Ard – Eng – RC /// C – Ard – Eng – RC (+ Mot Explic)
--

Mais uma vez a musicalidade está fortemente presente através dos instrumentos musicais. Um deles é a viola, que participa diretamente do conflito gerado no conto e é o objeto central da narrativa. O outro é o pandeiro que, pela primeira vez, é citado juntamente com o samba, fazendo-nos supor uma possível influência africana. Além disso, este conto apresenta uma curiosidade vocabular: a palavra foveiro, presente no vocabulário da Bahia, que significa feio, desbotado, esmaecido, desgastado.

Conto 7:**Amiga folhagem (Silvio Romero)**

Uma vez o macaco intrigou-se com a onça, não se sabe bem o motivo. A onça andava sempre a ver se pegava o macaco; mas o macaco, muito *arteiro*, sempre escapava dela. Ora, houve um tempo em que todos os rios e fontes do mundo secaram, e a onça ficou contente, porque supunha que desta vez o macaco lhe não escaparia. Largou-se e foi esperá-lo no lugar único em que havia água, e que estava servindo de *bebedouro* a todos os bichos. O macaco foi beber água e por um *triz* que não morreu. Mas sempre escapou-se, e ficou com muito medo. Então ele engenhou-se um meio de escapar da onça, e foi o seguinte: encontrou um viajante que levava umas cabaças de mel de *uruçu*; apoderou-se de uma delas, e *lambuzou-se* bem no mel e depois se cobriu todo de folhas bem verdinhas e largou-se pelo mundo a fazer *estrepolias*. Logo chegou ao ouvido de todos os bichos que tinha aparecido um bicho novo, a que chamavam *amiga folhagem*. Assim, o macaco bebeu água, e escapou. Nessa ocasião a onça lhe perguntou quem era, e ele respondeu:

*“Eu sou a folharada,
Sempre que vier beber
Tenho de ser transformada.”*

E realmente as folhas lhe foram caindo da pele e também o pêlo. Foi então o macaco à fonte, lhe perguntaram quem era; ele respondeu:

*“O tronco da folharada:
Todas as vezes que aqui bebe
É transformada...
Dês que nesta casa bati
Nunca mais água bebi...”*

Houve muita gargalhada, e o macaco ficou bebendo água desassombrado. [SERGIPE] (ROMERO, 2000, p. 291-292)

Análise esquemática:

CARÊNCIA “moldura” = todos os rios e fontes secaram e falta água para todos os animais.

CARÊNCIA “central” = o macaco quer beber água no bebedouro, mas a onça quer capturá-lo.

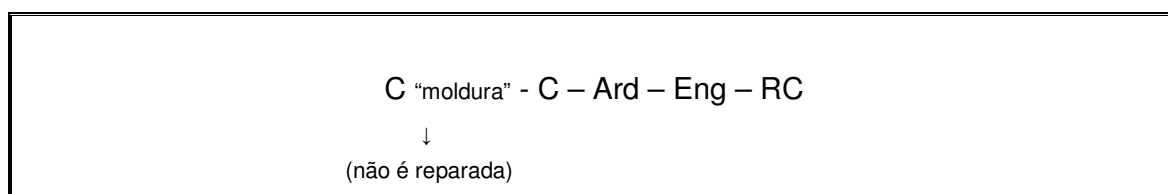
ARDIL = o macaco se disfarça, usando mel de uruçú e folhas verdes para cobrir o corpo.

ENGANO = a raposa acredita que o macaco é um bicho novo: a amiga folhagem.

REPARAÇÃO DA CARÊNCIA “central” = o macaco consegue beber água sem perigo.

Este conto também apresenta uma combinação estrutural menos complexa. Há uma carência (que denominaremos “central”): o macaco quer beber água no bebedouro, que era o único lugar onde havia água disponível, porém a raposa queria capturá-lo. Desta forma, o macaco se disfarça, cobrindo seu corpo com mel de uruçú e folhas verdes. Vale ressaltar que a utilização de um disfarce pelo enganador é uma das formas mais comuns de ardil. A raposa, ao ver o macaco disfarçado, acredita que ele é um novo bicho a que chamaram amiga folhagem. Com isso, o macaco consegue beber água sem nenhum perigo, reparando sua carência. É interessante lembrar que, no início do conto, há explicitamente uma outra carência, que denominamos de carência “moldura”. Essa carência é a falta geral de água para todos os animais já que todos os rios e fontes secaram; como essa carência não é reparada no final do conto, concluímos que sua função é restringir o lugar no qual o macaco poderia encontrar água para beber ao bebedouro, delimitando não só o espaço do conto, como também conduzindo a coerência das ações narrativas.

Seqüência motivêmica: seqüência nuclear bimotoivêmica



O que nos chama a atenção neste conto são os versinhos rimados que aparecem em meio à narrativa, como no conto 3; são como pequenos poemas que nos remetem mais uma vez para as características fundamentais da narrativa oral.

Além disso, uma figura nova e não muito recorrente está presente no conto: a figura do viajante. Não se pode afirmar que ele seja humano ou animal, porém tem

um papel fundamental para a solução do problema do macaco, pois é ele que carrega as cabaças de mel de uruçú, usado pelo animal para disfarçar-se.

Conto 8:

A raposa e a onça (Versão colhida entre os índios por Couto de Magalhães e depois reproduzida por Silvío Romero)

O sol secou todos os rios e ficou só um poço com água. A onça então disse: “Agora sim; pilho a raposa, porque vou fazer espera no poço da água.” A raposa, quando veio, olhou para frente e avistou a onça; não pôde beber água, e foi-se embora, imaginando um plano para poder beber.

Vinha uma mulher pelo caminho com um pote de mel na cabeça.

A raposa deitou-se no caminho e fingiu-se morta; a mulher arredou-a e passou.

A raposa correu pelo cerrado, saiu-lhe diante no caminho, e fingiu-se de morta; a mulher arredou-a e passou adiante.

A raposa correu pelo cerrado, e mais adiante fingiu-se morta; a mulher chegou e disse:

— Se eu tivesse apanhado as outras já eram três.

Arriou o pote de mel no chão, pôs a raposa dentro do cesto, deixou-o aí e voltou para trazer as outras raposas.

Então a raposa lambuzou-se no mel, deitou-se por cima das folhas verdes, chegou ao poço e assim bebeu água.

Quando a raposa entrou na água e bebeu, as folhas se soltaram; a onça conheceu-a, mas quando quis saltar-lhe em cima, a raposa fugiu.

A raposa estava outra vez co muita sede, bateu num pé de aroeira, lambuzou-se bem na sua resina, espojou-se entre as folhas secas, e foi para o poço.

A onça perguntou:

— Quem és?

— Sou o bicho Folha-seca.

A onça disse:

— Entra na água, sai, e depois bebe.

A raposa entrou, não lhe caíram as folhas, porque a resina não se derreteu dentro d'água: saiu e bebeu e assim fez sempre até chegar o tempo da chuva. (ROMERO, 2000, p. 293-294)

Análise esquemática:

CARÊNCIA “moldura” = falta de água para todos os animais porque o sol secou todos os rios

CICLO 1: CARÊNCIA 1 = a raposa quer beber água no poço, mas a onça quer capturá-la

ARDIL 1.1 = a raposa finge-se de morta para a mulher (3 tentativas)

ENGANO 1.1 = a mulher acredita, recolhe a raposa

ARDIL 1.2 = a raposa se disfarça, usando mel e folhas

ENGANO 1.2 = a onça inicialmente não reconhece a raposa e a deixa entrar na água e beber

REPARAÇÃO DA CARÊNCIA 1 = a raposa bebe água e foge da onça

CICLO 2: CARÊNCIA 2 = a raposa quer beber água

ARDIL 2: a raposa se disfarça com a resina da aroeira e as folhas

ENGANO 2: a onça testa a raposa, mas, mesmo assim, é novamente enganada

REPARAÇÃO DA CARÊNCIA 2: a raposa bebe água

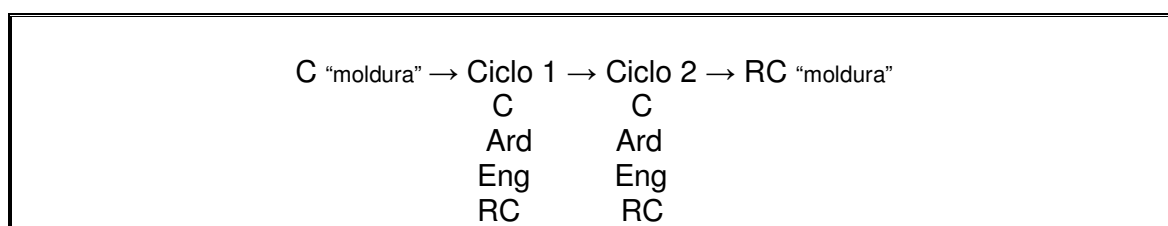
REPARAÇÃO DA CARÊNCIA “moldura” = chega o tempo da chuva

Apesar de este conto ser uma versão do anterior, ele pode ser considerado, segundo Dundes, um conto expandido, já que sua seqüência de motivemas é mais complexa. Este conto pode ser dividido em dois ciclos, cada um com uma seqüência motivêmica completa. No ciclo 1, a raposa quer beber água no poço, mas não pode porque a onça quer capturá-la; aí está a carência 1. Para reparar sua carência, a raposa em primeiro lugar, finge-se de morta para enganar uma mulher que passava pelo caminho (ardil 1.1). São necessárias três tentativas até que a mulher acredite e recolha a raposa (engano). Com o mel da mulher e algumas folhas, a raposa se disfarça (ardil 1.2) e consegue enganar a onça, entrar na água do poço e bebê-la, ou seja, a carência 1 da raposa é reparada. Vale ressaltar que a onça percebe que a raposa está disfarçada, já que o mel se derrete na água e as folhas saem de seu corpo, porém a raposa, depois de beber água, consegue escapar. É neste momento que se inicia o ciclo 2, que é basicamente uma repetição, uma extensão do ciclo 1.

Novamente a raposa tem a carência da água e o medo de ser pega pela onça (carência 2). Ela então se disfarça novamente, mas desta vez usa resina da aroeira (ao invés do mel) e as folhas (ardil 2). A onça testa a raposa, fazendo-a entrar na água para ver se não estava disfarçada; como a resina de aroeira não derrete na água, a onça acredita que aquela criatura é o bicho Folha-Seca (engano 2). Assim a raposa repara novamente sua carência, bebendo água no poço. Esse processo se repete até que chega o tempo da chuva.

Neste conto, assim como no anterior, também há um elemento inicial que denominamos carência “moldura”, ou seja, é uma carência geral de água para todos os animais. Além de ter as mesmas funções já explicadas no conto acima, neste caso, essa carência é reparada no final do conto.

Seqüência motivêmica:



Neste conto, que é uma versão do anterior, a figura do viajante desaparece; aqui, da raposa encontra uma mulher pelo caminho. Entretanto, essa mulher desempenha no conto o mesmo papel desempenhado pelo viajante no conto 7: é ela que traz o mel utilizado para o disfarce da raposa.

Conto 9:

O jabuti e o homem (Silvio Romero)

O jabuti meteu-se numa toca, e pôs-se a tocar sua gaita.
 As pessoas que iam passando escutaram.
 Um homem disse: — Eu vou apanhar aquele jabuti.
 Chegou à toca, chamou: — Ó jabuti!
 O jabuti respondeu: — Oi!
 O homem disse: — Vem cá, jabuti.
 — Pois bem, aqui estou, eu vou já.
 O jabuti saiu, o homem agarrou-o, levou-o para casa. Quando chegou à casa meteu o jabuti dentro de uma caixa. Logo de manhazinha, o homem disse aos seus filhos:
 — Agora não vão vocês soltar o jabuti.
 E foi-se para a roça.
 O jabuti estava dentro da caixa tocando a sua gaita.
 Os meninos ouviram e vieram para escutar.
 O jabuti calou-se.
 Então os meninos disseram: — Toca mais, jabuti.
 O jabuti respondeu: — Vocês acham bonito, como não seria se vocês me vissem dançar!
 Os meninos abriram a caixa para verem o jabuti dançar.
 O jabuti dançou pelo quarto:

Lê, lê, lê, lê...

Lé, ré, lé, ré...

Depois pediu aos meninos para o deixarem ir mijar.

Os meninos disseram-lhe: — Vai, jabuti, mas não fujas.

O jabuti foi para trás da casa, correu e escondeu-se no meio do mato.

Então os meninos disseram: — O jabuti fugiu!

Um deles disse: — Agora como há de ser? Como é que havemos de dar conta a nosso pai quando ele chegar? Vamos pintar uma pedra da cor do casco do jabuti, senão quando ele chegar nos dá pancada!

Assim fizeram.

De tarde chegou o pai deles: — Ponham a panela no fogo, para tirarmos a casca do jabuti.

Eles disseram: — Já está no fogo.

O pai deitou a pedra pintada na panela pensando que era o jabuti.

Os meninos trouxeram.

O pai tirou o jabuti da panela, e quando, e quando o deitou no prato quebrou-o!

O pai disse aos meninos: — Vocês deixaram o jabuti fugir?

Eles responderam: — Não, senhor.

Quando estavam dizendo isto, o jabuti tocou a sua gaita.

Quando o homem ouviu, disse: — Eu vou-o apanhar outra vez.

Foi e chamou: — Ó jabuti!

O jabuti respondeu: — Oi!

O homem foi pelo mato afora à procura dele. Chamou:

— Vem, jabuti!

Ele chamava de uma banda, e o jabuti respondia-lhe de trás. O homem aborreceu-se, voltou para casa, e deixou-o. (ROMERO, 2000, p. 299-302)

Análise esquemática:

CARÊNCIA = o homem quer pegar o jabuti

REPARAÇÃO DA CARÊNCIA = o homem consegue pegar o jabuti e o prende em uma caixa

INTERDIÇÃO = os filhos do homem não devem soltar o jabuti

VIOLAÇÃO = os filhos soltam o jabuti

CONSEQÜÊNCIA = o jabuti foge

TENTATIVA DE FUGA = os filhos tentam esconder a fuga do jabuti, não conseguem. O homem tenta recapturá-lo, e também não consegue.

Este conto pode ser explicado através de duas seqüências motivêmicas. A primeira delas seria a mais simples de todas as seqüências. Há uma carência, o homem quer capturar um jabuti para comer, e esta carência é reparada: o homem consegue pegar o animal, leva-o para casa e o prende em uma caixa. A partir disso, inicia-se a segunda seqüência.

O homem proíbe os filhos de soltarem o jabuti; essa proibição constitui uma interdição. No entanto, os filhos violam essa interdição e soltam o jabuti. Segundo Dundes, a desobediência é o núcleo do padrão violação, sendo um elemento freqüente nos contos populares do mundo inteiro. Como conseqüência, o jabuti que foi solto pelas crianças foge, indo esconder-se no mato. Para tentar remediar a situação, os filhos tentam esconder do pai sua desobediência e a fuga do jabuti, pintando uma pedra da cor do casco do bicho (tentativa de fuga). Porém, o pai descobre a verdade, tenta pegar novamente o jabuti, mas sem sucesso.

Seqüência motivêmica:

C – RC – Int – Viol – Consq – TF

Dos 11 contos analisados, este é um dos mais extensos e é o único no qual a maioria das personagens é humana: o homem e os filhos.

Conto 10:

O veado e o sapo (Silvio Romero)

Era um dia um veado e um sapo que queriam ambos casar com uma moça. Para decidirem a questão pegaram uma aposta. Havia duas estradas; então o veado disse que aquele que chegasse primeiro ao fim delas, este se casaria com a moça, e que quando ele cantasse o sapo respondesse. Ficou tudo combinado e cada qual seguiu por sua estrada. O veado estava muito alegre julgando ser ele quem ganhava a aposta, mas o sapo de sabido reuniu todos os sapos, um atrás do outro, em toda a extensão do caminho e ordenou que ouvisse o veado cantar e estivesse mais perto dele respondesse; e foi se colocar lá no fim da estrada. Os sapos todos ficaram alerta e quando o veado cantava: *Laculê, laculê, laculê*, o sapo que estava mais perto, respondia: *Gulugubango, bango lê*. O veado corria, corria, e tornava a cantar:

“Laculê, laculê, laculê.”

E o sapo que estava mais perto respondia:

“Gulugubango, bango lê.”

O veado ficava desesperado e largava-se na carreira, dizendo: “Agora ele não ouve.” Tornava a cantar a mesma coisa e o sapo respondia. Quando o veado chegou ao fim da estrada já encontrou o sapo e foi este que se casou com a moça. O veado ficou desesperado e disse: “Aquele sapo me paga.” E quando foi na noite do casamento encheu um poço que tinha no quintal do sapo, de água fervendo. Quando foi de madrugada que o sapo viu que a moça estava dormindo, saiu da cama devagarinho e correu para dentro do poço. Quando foi caindo dentro não disse mais nem ai Jesus!... e morreu logo. O veado ficou muito alegre e casou-se com a mesma moça. [SERGIPE] (ROMERO, 2000, p. 309-310)

Análise esquemática:

CARÊNCIA = o veado e o sapo querem se casar com uma moça (= DISPUTA)

TAREFA = quem chegar mais rapidamente ao fim da estrada casa-se com a moça (apostar corrida)

ARDIL = o sapo reúne todos os outros sapos à beira do caminho para que respondessem ao chamado do veado e coloca-se no fim da estrada.

ENGANO = o veado caiu na armadilha do sapo e acreditou que tivesse perdido a corrida

REALIZAÇÃO DA TAREFA = o sapo chega primeiro ao fim da estrada

REPARAÇÃO DA CARÊNCIA do sapo = casa-se com a moça

CARÊNCIA = o veado continua querendo casar-se com a moça

ARDIL = o veado enche o poço de água fervente

ENGANO = o sapo pula no poço e morre

REAPARAÇÃO DA CARÊNCIA do veado = casa-se com a moça

Este conto apresenta duas seqüências motivêmicas seguidas. A primeira delas inicia-se com uma carência: tanto o veado quanto o sapo querem se casar com uma moça. Quando duas personagens têm a mesma carência ao mesmo tempo, gera-se uma disputa entre elas. Assim, para resolverem a questão, ambos decidem apostar uma corrida, ou seja, uma tarefa é proposta para os dois: quem chegasse mais rapidamente ao fim da estrada, casar-se-ia com a moça. O sapo,

porém, tentando reparar sua carência, reúne todos os outros sapos e organiza-os em fila por toda a extensão do caminho e coloca-se no fim da estrada; quando o veado chamasse, o sapo que estivesse na frente e mais próximo do veado responderia para que ele acreditasse que o sapo estava ganhando a corrida. Assim foi feito, o veado caiu na armadilha do sapo e acreditou que tivesse perdido a corrida. Tendo cumprido a tarefa de chegar primeiro ao fim da estrada, o sapo repara sua carência casando-se com a moça. Desta maneira termina a primeira seqüência de motivemas. No entanto, o veado ainda mantém sua carência e com ela inicia-se a segunda seqüência.

Na noite do casamento, o veado enche o poço do quintal da moça com água fervente (ardil). De madrugada, o sapo pula no poço e morre (engano). O veado casa-se, então, com a moça e repara sua carência, fechando a segunda seqüência motivêmica.

Seqüência motivêmica:

C – Tar – Ard – Eng – RT – RC /// C – Ard – Eng – RC
--

Assim como acontece nos contos anteriores, o tema central da narrativa é o casamento. Há dois pretendentes (o sapo e o veado) que disputam a mesma noiva, porém, aqui, a noiva é uma moça, o que nos faz supor que ela seja humana e não animal, como ocorre nos outros contos.

Além disso, chama-nos atenção o uso, na narrativa, de expressões que não pertencem à língua portuguesa: *laculê*, *gulugubango*, *bango lê*. Desta forma, acreditamos que essas expressões possam ser da língua indígena de origem das narrativas.

Conto 11:

O jabuti e o veado (Versão colhida entre os índios por Couto de Magalhães e depois reproduzida por Silvio Romero)

O jabuti saiu a procurar seus parentes e encontrou-se com o veado. O veado perguntou-lhe: — “Para onde você vai?” O jabuti

respondeu: “Vou chamar meus parentes para virem me ajudar na caçada grande da anta.” O veado falou assim: — “Então você matou a anta? Vá chamar todos, que eu fico aqui; quero vê-los.” O jabuti disse então: “Eu já me vou; aqui mesmo quero esperar que a anta apodreça, tirar-lhe o osso para fazer uma gaita.” O veado falou deste modo: “Você matou a anta, agora eu quero apostar uma carreira com você.” O jabuti respondeu: “Espere por mim aqui; vou ver por onde hei de correr.” O veado disse: “Quando você correr pelo outro lado, deve responder quando eu gritar.” O jabuti disse: “Já vou indo.”

O veado falou-lhe: — “Agora nada de demoras... Eu quero ver a tua valentia.”

O jabuti falou assim: — “Espera um pouquinho; deixa-me chegar à outra banda.”

Logo que chegou ali, chamou todos os seus parentes. Pastou-os a todos pela margem do pequeno rio para responderem ao veado tolo. Depois falou assim:

— “Ó veado! você já está pronto?”

O veado respondeu: — “Eu já estou pronto.”

O jabuti perguntou: — “Quem é que vai na dianteira?”

O veado riu-se e disse: “Tu vai mais adiante, jabuti.”

O jabuti não correu; enganou o veado e foi colocar-se mais adiante.

O veado estava seguro confiando nas suas pernas.

O parente do jabuti gritou pelo veado. O veado respondeu para quem lhe ficava atrás.

Assim o veado falou: — “Eis-me que vou aqui, tartaruga do mato!”

O veado correu, correu, correu, depois gritou: — “Jabuti!”

Outro parente do jabuti respondeu sempre de diante. O veado disse: “Eis-me que vou, ó macho.”

O veado correu, correu, correu e gritou: — “Jabuti!”

O jabuti sempre de diante respondeu.

O veado disse: — “Eu ainda vou beber água.”

Então o veado ficou calado.

O jabuti gritou, gritou, gritou... Ninguém lhe respondeu.

Disse então: — “Aquele macho por ventura morreu. Deixa-me ir vê-lo.”

O jabuti disse a seus companheiros:

— “Eu vou sorrateiro para espreitá-lo.”

O jabuti, quando saiu à margem do rio, disse assim: — “Nem sequer cheguei a suar.”

Então chamou pelo veado: — “Veados!”

O veado não deu resposta.

Quando os companheiros do jabuti olharam para o veado, disseram: “Verdadeiramente, já está morto.”

O jabuti disse: “Vamos lhe tirar o osso.”

Os outros perguntaram-lhe: — “Para que é que tu o queres?”

O jabuti respondeu: — “Para eu assoprar por ele e tocar em qualquer tempo.” (ROMERO, 2000, p. 311-314)

Análise esquemática:

CARÊNCIA = o jabuti quer uma gaita; ele encontra-se com o veado que lhe propõe apostarem uma corrida

ARDIL = o jabuti reúne todos os outros jabutis à beira do caminho para que respondessem ao chamado do veado e coloca-se no fim da estrada.

ENGANO = o veado cai na armadilha do jabuti, acreditou que está perdendo a corrida, corre cada vez mais rápido e morre.

REPARAÇÃO DA CARÊNCIA do sapo = o jabuti faz uma gaita com os ossos do veado.

Este conto é uma versão do conto anterior, porém, apesar de ser maior em extensão, apresenta uma seqüência estrutural mais simples. Neste conto, a carência inicial é de apenas um animal: o jabuti que quer uma gaita. Ele encontra-se com o veado que então lhe propõe uma corrida. Vale ressaltar que, neste caso, a disputa se estabelece não de forma ligada à carência inicial como no conto anterior, mas sim como uma forma do veado verificar se o jabuti era tão corajoso como parecia, já que estava dizendo que tinha matado a anta.

O jabuti, muito esperto, aceita apostar a corrida com o veado, mas reúne todos os outros jabutis à beira do caminho para que respondessem ao chamado do veado e coloca-se no fim da estrada (ardil).

Ao ouvir as respostas dos jabutis, o veado cai na armadilha do jabuti, acredita que está perdendo a corrida, corre cada vez mais rápido e morre de tanto cansaço (engano). Assim, o jabuti usa os ossos do veado para fazer sua gaita e repara sua carência. Ao observarmos a seqüência das ações narrativas do conto, podemos concluir que o jabuti estava blefando quando diz ao veado que matou a anta, justamente para que ele quisesse colocar à prova sua valentia, propondo-lhe a corrida; o jabuti já sabia como ludibriar o veado para então conseguir sua gaita dos ossos.

Seqüência motivêmica:

C – Ard – Eng – RC

Devemos nos atentar para um elemento importante, presente nesse conto: o clima de suspense criado pelo narrador. Esse clima reflete uma característica fundamental da literatura oral; o narrador usa a estratégia do suspense para prender a atenção de seus ouvintes.

Chegando ao final deste capítulo, podemos verificar que os 11 contos populares brasileiros de origem indígena, escolhidos para o *corpus*, podem ser analisados tendo como base teórica a teoria estruturalista do autor norte-americano, Alan Dundes, mesmo que, em alguns momentos, essa teoria tenha sido adaptada para assimilar melhor as especificidades das narrativas indígenas brasileiras. Entretanto, a obra de Silvio Romero reúne 21 narrativas, que o autor organiza como sendo de origem indígena. Assim, os outros 10 contos não foram incluídos neste trabalho, por seguirem uma tendência bem diversa daquela apresentada pelos contos do *corpus*. Os contos “A onça e o bode” e “O veado e a onça”, por exemplo, apresentam conteúdos e organização bastante diferentes. O conto “O macaco e a cotia”, por sua vez, possui uma estrutura que corresponderia mais ao gênero da fábula do que ao gênero do conto popular.

Dessa forma, fica clara a necessidade de outros estudos que se voltem para o restante dos contos de origem indígena, coletados por Romero, a fim de realizarem novas adaptações da teoria de Dundes ou, como nos parece mais adequado, buscarem novas alternativas e perspectivas para a análise dessas narrativas.

Capítulo 4: Perspectivas complementares para as análises estruturais

Como já dito, em um dos itens finais do segundo capítulo da presente dissertação, Dundes considera importante não apenas a realização das análises estruturais dos contos indígenas, através da montagem das seqüências fixas dos motivemas, mas também a posterior interpretação dos dados coletados e organizados. Medeiros (1996, p, 324) considera os modelos narrativos de Dundes mais abstratos que os de Propp. Ao afirmar isso, Medeiros não quer dizer que a teoria de Dundes deixa de lado o conteúdo semântico em favor de uma análise exclusivamente formal, mas:

Pelo contrário, o esquema de Dundes prevê esse conteúdo, mas vai tratar dele num outro nível da análise, que é complementar à descrição da seqüência de funções ou motivemas, sem jamais se confundir com ela: existem vários degraus que o analista deve galgar, se quiser apreender seu objeto de forma integral, sendo que o primeiro diz respeito à descrição da seqüência narrativa abstrata, que revelará a constituição interna do mito ou conto tradicional, mas, a seguir, também os pontos de vista dos personagens poderão ser descritos, e não apenas o do herói como no caso do modelo proppiano (1996, p. 324).

A partir disso, o presente capítulo tem por objetivo apresentar, primeiramente, um quadro sintético das características principais do grupo de onze contos analisados, com o intuito de uma visão mais abrangente e global por parte do leitor, para que possa compreender mais facilmente as relações existentes entre as narrativas. Logo após, apresentaremos algumas possíveis interpretações dos dados coletados nos contos. Essas considerações devem ser vistas como perspectivas que complementem as análises estruturais realizadas no capítulo anterior.

4.1. O quadro sintético

Abaixo encontramos o quadro que resume, esquematicamente, os principais elementos das onze narrativas indígenas analisadas. Na primeira coluna, encontram-se os títulos dos contos; na segunda, informações sobre as personagens; na terceira, as seqüências motivêmicas de cada conto (essas seqüências

10. O veado e o sapo	- animais: veado sapo - humanos: moça (com quem os bichos queriam se casar)	C – Tar – Ard – Eng – RT – RC C – Ard – Eng – RC	- Disputa para casar-se com a moça.	- aposta; - vitória do sapo (ligada ao coletivo).
11. O jabuti e o veado	- animais: jabuti e seus parentes veado	C – Ard – Eng – RC	- Aposta de corrida	- Clima de suspense criado pelo narrador; - a caçada grande da ANTA - instrumento musical: gaita - vitória coletiva do jabuti - aposta

A partir dos elementos apresentados no quadro, faremos algumas considerações que julgamos pertinentes para a complementação da análise estrutural.

4.2. Sobre as personagens

Podemos observar que, nas narrativas indígenas analisadas, os animais constituem a maioria das personagens. Há também personagens humanas, mas seu número é bem menor. Segundo Cascudo (1972, p. 82), no folclore brasileiro, os animais são seres criados por Deus e possuem linguagem e organização, com leis, chefe, aliados, amigos e inimigos. Esses animais simbolizam os vícios e as virtudes humanas. Na literatura oral, “os animais caracterizam a fábula, o exemplo moral em que os bichos tomam a função consciente do pecado e da virtude humana” (CASCUDO, 1972, p. 83). Desde tempos remotos, cerca de seis séculos antes de Cristo, as histórias de animais, como transferência moral de nossas inferioridades, constituem o melhor gênero na literatura oral e culta. Assim, cada povo foi elaborando suas próprias narrativas, geralmente, com o intuito de corrigir ou prevenir o erro, com o uso de uma linguagem que poderia ser compreendida por qualquer pessoa. Na perspectiva de Cascudo,

A participação do animal no folclore e etnografia tradicional é variada e ampla. Para o povo, o animal é portador de memória, prevenção, simpatia, defeitos, virtudes e possui linguagem compreensível entre os de sua espécie e, para muitos, “entendidos”, haverá uma linguagem de comunicação geral para todas as famílias zoológicas. (1972, p. 85)

Dentre os animais presentes nos contos indígenas aqui analisados estão: o cágado ou jabuti (contos 1, 2, 3, 4, 5, 9 e 11); a onça (contos 1, 2, 5, 7 e 8); o macaco (contos 1, 5 e 7); a raposa (contos 4 e 8); o teiú (contos 2 e 5); o sapo

(contos 5, 6 e 10); o veado (contos 10 e 11); o cavalo (conto 2); o jacaré (conto 3); o urubu (conto 6).

Desses animais, o que mais se destaca nas narrativas é o cágado, que aparece em alguns contos como “jabuti”; podemos verificar que esse animal é também o mais recorrente. Nas histórias indígenas, o cágado é o herói invencível, capaz de vencer até mesmo os animais mais fortes e violentos. Harrt diz que o cágado

É um animal de pernas curtas, vagaroso, débil e silencioso; entretanto, representa na mitologia do Amazonas o mesmo papel que a raposa na do Velho Mundo. Inofensivo e retraído, o jabuti, não obstante, aparece nos mitos da língua geral como vingativo, astucioso, ativo, cheio de humor e amigo de discussão” (Apud CASCUDO, 1972, p. 466)

Podemos observar que, nos contos ameríndios coletados por Romero, a figura do cágado é fiel à tradição indígena. No conto 1, todos os animais que haviam tentado decorar o nome da fruta para poder comê-la não haviam obtido sucesso. O cágado foi o último a tentar e nenhum bicho acreditava que ele seria capaz de realizar a tarefa. Apesar do descrédito, ele conseguiu decorar o nome, mas foi a onça quem pegou as frutas, dando uma idéia inicial ao leitor de que o cágado, no fim, acabaria em desvantagem. Entretanto, com toda sua astúcia, ele engana a onça e recupera o alimento, terminando o conto vitorioso.

No segundo conto, o cágado também sai vitorioso, depois de enganar o teiú. No conto 3, o vencido pelo cágado é o jacaré. No conto 4, novamente a raposa é enganada pela astúcia do cágado. Nesse conto, assim como no primeiro, o cágado inicialmente aparenta inocência e a raposa o engana; porém, no final, ele se vinga, tornando-se vencedor. No quinto conto, mais uma vez, o cágado faz uso de sua esperteza, engana vários bichos, dentre eles, o macaco, o teiú, a onça e o homem, e acaba casando-se com a filha da onça.

No conto de número 9, inicialmente, o jabuti é capturado pelo homem e parece “derrotado”, porém, consegue ludibriar os filhos do homem, foge e não o prendem mais. Por fim, no último conto, o jabuti aposta uma corrida com o veado e também é o vencedor, devido a sua astúcia. Podemos verificar que, apesar de ser desacreditado pelos outros animais, devido a sua “lerdeza” e incapacidade, o cágado sempre surpreende o leitor no final das narrativas. Isso ocorre porque, na

“hierarquia” natural dos animais, os mais fracos precisam ser mais espertos para não perecerem.

Assim, comprovamos que, para as narrativas da tradição indígena, coletadas por Romero, o cágado (jabuti) é mesmo o herói por excelência, sempre contemplado pela esperteza e astúcia, que o levam à vitória; ele sempre tem suas carências reparadas. No entanto, vale ressaltar que o cágado desempenha este papel apenas nos contos de origem indígena; nos demais (de linhagem africana ou européia) esse animal não manteve seu prestígio, sendo substituído pela raposa, macaco ou coelho. Ou seja, são valorizados nesses outros contos os animais que nas tradições daqueles continentes eram os heróis mais comuns. No Brasil a perspectiva indígena (o cágado enquanto herói) não se imprimiu nem mesmo nos contos narrados entre os mestiços. Há um ciclo da tartaruga na África; devido a isso, acreditava-se numa possível emigração dos ciclos, mas Cascudo diz que a coexistência é a opção mais aceita.

O segundo animal mais recorrente nos contos é a onça. Esse animal simboliza a coragem e a valentia, personaliza a força bruta e é sempre derrotada pela astúcia e inteligência de seus inimigos. Em relação à literatura oral da África, corresponde ao leopardo. Russel Wallace comenta que:

A onça, dizem os indígenas, é o animal mais astuto da floresta. Imita perfeitamente os piados e berros de quase todos os pássaros e animais, a fim de atraí-los para perto de si. [...] É crença geral entre os indígenas e habitantes brancos do Brasil, que a onça tem o poder de fascinar os outros animais. Contam-se muitas estórias a esse respeito, e que comprovam isso. (Apud CASCUDO, 1972, p. 637)

Nas narrativas analisadas, podemos verificar que essas características apresentadas por Cascudo surgem como atributos da onça. No primeiro conto, a onça até consegue roubar as frutas do cágado, mas esse, além de recuperar o alimento, faz com que a onça acredite que seu traseiro está falando. Ela pede, então, para que o macaco a açoite tanto, que ela acaba morrendo. Percebe-se que a enorme força da onça não lhe serve em um momento crucial, de modo que ela é derrotada pela astúcia do cágado.

No segundo conto, mais uma vez, a onça apresenta-se como tola e boboca, acreditando na farsa do cágado que, por sua vez, engana o teiú para fazê-lo seu cavalo. Também no conto 5, a onça deixa-se ludibriar pelo cágado e, além disso, ela

não se mostra corajosa e destemida, já que fica com medo de beber água na fonte, quando ouve um barulho que não sabe identificar. No conto 7, é a vez do macaco enganar a onça. Pelo início da narrativa, fica claro que o macaco tinha medo da onça, devido a sua força bruta, e que fugia dela. No entanto, fazendo uso da inteligência, o macaco consegue envolvê-la em suas mentiras, enganando-a. O conto 8 é uma versão do sétimo conto, uma vez que ambos apresentam enredos praticamente iguais. A diferença entre eles é que, no oitavo conto, quem engana a onça é a raposa. Podemos notar que, apesar de sua força física, a onça não é dotada de muita inteligência, portanto, acaba se dando mal.

Quanto à raposa, ela aparece em apenas dois dos contos selecionados para o *corpus*. No conto 4, ela rouba a flauta do jabuti e acaba, posteriormente, sendo enganada por ele e forçada a devolver o instrumento musical. Vale ressaltar que, nesse conto, aparecem duas raposas: uma no papel de protagonista e outra em papel secundário. Apenas a raposa protagonista deixa-se enganar, enquanto a outra age de forma muito esperta, alertando a primeira sobre o artil, mas não é ouvida. Já no oitavo conto, a raposa engana, primeiramente, a mulher e, logo depois, a onça, revelando-se astuta e esperta ao fazer uso de um disfarce para conseguir beber água e reparar sua carência.

A raposa é um dos animais mais freqüentes no fabulário em geral, sempre espertíssima e dotada de uma grande astúcia para vencer vários animais. Nos contos analisados, não podemos notar essas características. O que vemos são duas situações distintas: uma na qual a raposa é, sim, muito esperta e outra na qual lhe falta esperteza. Além disso, esse animal não aparece muito nos enredos das narrativas selecionadas.

Passemos ao macaco. Diz Cascudo que o macaco “É a figura da agilidade, astúcia sem escrúpulos, infalivelmente vitorioso pela rapidez nas soluções imprevistas e felizes” (1972, p. 527). No primeiro conto analisado, o macaco surge como uma personagem secundária, no final da narrativa. Ele é responsável por atender ao pedido da onça e açoitá-la até a morte. No conto 5, o macaco, novamente, é um coadjuvante. Aparece no meio da narrativa, cai no artil do cágado, ficando com medo de beber água na fonte (devido ao barulho misterioso, feito pelos sapinhos). Entretanto, nesse conto, o macaco apresenta-se como fofoqueiro, já que cabe a ela espalhar para os outros o caso do barulho misterioso na fonte. É apenas no sétimo conto que a figura do macaco corresponde às características descritas por

Cascudo. Neste conto, o macaco se disfarça com mel e folhas, engana a onça e bebe água à vontade, sendo vitorioso. Segundo Cascudo, o macaco é um personagem típico dos contos africanos, nos quais é sempre o triunfador, ao passo que não é muito difundido nos contos brasileiros, principalmente nos indígenas. Nosso pequeno *corpus* confirma a avaliação de Cascudo.

O teiú, uma espécie de lagarto muito referida na cultura popular, aparece como personagem em dois contos analisados. No conto 2, devido a uma disputa entre pretendentes da filha da onça, o cágado tenta desmoralizar o teiú, acusando-o de imprestável e dizendo que lhe servia como cavalo. Sabendo das ofensas, o teiú vai exigir explicações ao cágado, acaba enganado por ele e, realmente, servindo-lhe de montaria. No quinto conto, o conflito ocorre entre o cágado e o homem, o teiú e a onça. Dessa forma, o teiú aparece apenas como uma personagem “coadjuvante”, sem nenhuma importância específica, além do fato de fazer parte dos *três* animais enganados pelo cágado.

Vale ressaltar que, no conto 2, do qual o teiú faz parte, aparece apenas uma única vez a figura do cavalo enquanto animal irracional. Em todos os demais contos analisados, os animais são humanizados e falam, pensam, etc. Ou seja, apenas no conto 2, o cavalo aparece na condição de montaria e de animal não-humanizado. Chama a atenção o fato de que, nesse conto, são também empregadas palavras do campo semântico da montaria: sela, brida, mangual, esporas, arreio, garupa. Segundo Cascudo (1972, p. 259-260), possuir um cavalo e montar nele é sinal de elevação social: ser um bom cavaleiro é possuir um título superior aos outros. Ao provar a todos que o teiú servia-lhe de cavalo, é justamente isso que o cágado deseja: aparentar nobreza e superioridade para ser digno de casar-se com a filha da onça, já que ter uma mulher de família respeitada e um bom cavalo era o maior bem dos sertanejos.

Já o sapo aparece como personagem em três dos contos analisados. Afirma Cascudo que o sapo é tradicionalmente visto como protetor das fontes e das nascentes de água, locais onde sua presença é inevitável. Esses animais são considerados os guardiões da chuva e os indígenas do Amazonas o chamam mãe da chuva. Segundo Cascudo,

O sapo é um personagem vivo em todas as literaturas orais do mundo e em todos os estados de civilização. Desde as fábulas de Esopo aos

contos populares africanos, oceânicos, chineses ou hindus, europeus ou australianos, o sapo é um elemento de representação cômica, e, às vezes, de astúcia solerte e vitoriosa. Os dois exemplos opostos são o sapo que viaja para a festa no céu, dentro da viola do urubu, e a sua aposta de corrida com o veado. (1972, p. 806).

Podemos verificar que Cascudo se refere justamente a dois contos presentes em nosso *corpus* de análise. A primeira referência de Cascudo nos remete ao conto 6. Nesse conto, o sapo parece triunfar, já que consegue enganar o urubu e ser levado até a festa no céu, dentro de sua viola. No entanto, no final da narrativa, o urubu, percebendo o engano, deixa o sapo cair lá do alto e estatelar-se no chão. Inclusive, esse é o único conto que apresenta o motivema “motivo explicativo”, pois, segundo o narrador, é devido a essa queda, sofrida pelo sapo, que ele é meio foveiro.

A segunda referência de Cascudo, por sua vez, nos remete ao conto 10, no qual o sapo aposta uma corrida com o veado, disputando a mão de uma moça em casamento. Pedindo ajuda a seus familiares, o sapo engana o veado e ganha a corrida. Porém, mais uma vez, no final, o sapo acaba em situação ruim. O veado coloca água fervendo no poço, o sapo pula lá dentro e morre. Assim, o veado casa-se com a moça.

Já no conto 5, os sapos aparecem como personagens secundárias, apenas atendendo a um pedido do cágado para que cantassem, assustando a todos que quisessem beber água. Podemos perceber que, em dois contos, a figura do sapo está diretamente ligada à água. No quinto conto, a água é o *habitat* natural dos sapos, no qual eles têm uma vida equilibrada. No décimo conto, ao contrário, o sapo sente falta da água, visto que espera a esposa dormir para pular no poço, mas é essa mesma água (símbolo de vida) que acaba causando sua morte por estar quente demais.

O veado, segundo Cascudo (1972, p. 84) costuma aparecer nas narrativas populares como personagem simples, veloz e inofensiva. Esse animal se faz presente nos dois últimos contos do *corpus*. Nesses dois contos, devido a sua fama de ser veloz, os outros animais lhe propõem uma aposta de corrida. No décimo conto, o sapo vence o veado porque o engana, não por merecimento. No entanto, o veado não é tão inofensivo, já que mata o sapo na água quente. No décimo primeiro conto, aí sim o veado é enganado até o final e ele é que acaba morto.

Os dois outros animais que compõem o quadro de personagens dos contos são o jacaré e o urubu. Essas personagens não apresentam especificidades, sendo o jacaré um dentre tantos vencido pelo cágado no conto 3, e o urubu um vitorioso em relação ao sapo no conto 6.

Além de todos esses animais, no último conto, o jabuti encontra o veado e afirma estar empreendendo uma “caçada grande da anta”, por isso estaria procurando seus parentes para ajudá-lo nesse provável ritual. Informações específicas sobre esse ritual não foram encontradas, no entanto, Cascudo (1972, p. 87) nos traz informações sobre a *anta*. Segundo o estudioso, esse animal era o maior mamífero do Brasil pré-colonial e uma figura freqüente no fabulário brasileiro, representando a força bruta e o arrebatamento orgulhoso baseado na resistência física. Os índios a denominavam tapira.

Assim, no enredo do décimo primeiro conto, quando o jabuti se faz passar por caçador de anta, deseja aparentar aos olhos do veado como indivíduo cheio de coragem e esperteza. Na verdade, é claro, o jabuti não seria capaz de capturar uma anta, mesmo com a ajuda de parentes.

Passemos, agora, à figura dos seres humanos nos contos estudados. As personagens humanas são também muito recorrentes nas narrativas indígenas em geral, indicando, provavelmente, a estreita ligação entre os índios e os elementos da natureza. Diz Cascudo que “A tradição popular brasileira mantém o homem na mesma posição privilegiada e universal” (1972, p. 444). Analisando a presença dos humanos nos contos ameríndios, verificamos que essa posição de supremacia do homem em relação aos animais é apenas uma dentre várias alternativas de enredo.

No primeiro conto, é interessante notar que a personagem mulher é superior aos personagens animais, já que ela detém o conhecimento do nome da fruta. No conto 7, o homem é caracterizado como viajante e é ele que possui as cabaças com mel de uruçú, mostrando, assim, a dominação do homem em relação ao reino animal. Não são as personagens animais que retiram da natureza o mel, mas sim o humano; os animais apenas fazem uso desse mel. Segundo Cascudo, uruçú é uma espécie de abelha indígena, domesticada pelo colono português, produtora de um mel de extrema delicadeza. Não seria espantoso que o viajante da narrativa fosse um colonizador português. No nono conto, essa dominação humana sobre os bichos se repete. O homem é visto, aqui, como predador, já que caça o jabuti com a intenção de cozinhá-lo e comê-lo. Porém, a astúcia do animal mostra-se superior à

inteligência do humano. O homem deixa o jabuti sob a vigilância dos filhos, que são enganados pelo animal, que foge.

No oitavo conto, a personagem humana é uma mulher que, além de possuir o pote com mel, é enganada pela raposa três vezes; mais uma vez, a esperteza animal é vencedora. Por fim, nos contos 5 e 10, as figuras do homem e da moça, respectivamente, não apresentam nenhuma diferença em relação aos animais. Inclusive, no décimo conto, a moça se casa com o sapo e depois com o veado.

4.3. Sobre as estruturas

No capítulo anterior, apresentamos em minúcias as estruturas dos onze contos populares brasileiros de origem indígena, baseadas nos modelos de Alan Dundes. Sem querermos ser redundantes e repetir as considerações já arroladas, voltamos ao tópico das estruturas das narrativas, mas agora para tratar de um elemento não desenvolvido anteriormente.

Pretendemos ressaltar nesse momento os motivos *ardil* e *engano* presentes no *corpus* – na verdade, em dez das onze narrativas (com exceção do conto 9). Segundo Propp (1992, p. 37), a natureza não pode ser ridícula, portanto, não é objeto de riso e não tem qualquer conotação de comicidade. As florestas, as flores, montanhas, mares ou ervas não são risíveis e não há lugar para o cômico.

Entretanto, essas considerações não dizem respeito à natureza em geral, visto que elas excluem o reino animal. Os animais podem despertar o riso porque são parecidos com os homens. O animal lembra o ser humano na forma, na expressão facial ou nos movimentos e ações, e essa semelhança pode ser acentuada através do adestramento. Nosso senso de ridículo em relação aos animais pode ser despertado pelas semelhanças diretas e imediatas, como a semelhança entre o homem e o macaco (o mais ridículo de todos os animais, por lembrar mais o homem); ou por semelhanças remotas e indiretas, como pode ocorrer com uma girafa, devido a seu pescoço exageradamente comprido. Até o reino vegetal, que à primeira vista pode dar a idéia de ser “imune” ao riso, pode gerar o efeito cômico se, de alguma forma, for apresentado com traços próximos do humano.

Portanto, Propp chega à conclusão de que “somente o homem ou aquilo que o lembra podem ser ridículos” (1972, p. 40) e provocar o riso. Além disso, é

importante levar em conta que apenas o ser humano tem a capacidade de rir. Os animais podem até expressar sua alegria, mas não podem dar risada. Para rir é preciso reconhecer o ridículo, atribuir-lhe valor moral e realizar uma operação mental. E desses processos só o homem é capaz.

Quando há comicidade, “a causa do riso é inerente às características daquele que é objeto do riso. O revés é provocado por ele mesmo. Atua uma única pessoa” (PROPP, 1972, p. 99). Entretanto, o revés ou malogro pode ser provocado por outrem, algo que Propp chama de “fazer alguém de bobo”. Essa situação é representada nos contos indígenas pelos motivemas *ardil* e *engano*. Diz o Propp que, na literatura humorística e satírica, esse procedimento é muito comum, como ocorre também nos contos indígenas coletados por Romero. Havendo duas personagens, é possível desenvolver-se um conflito, uma luta, uma intriga. Cada personagem pode atuar sozinho, como ocorre nos contos 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9 e 10, ou pode ter ao seu lado um grupo de adeptos ou de parceiros, como ocorre no conto 5, no qual os sapinhos ajudam o cágado a enganar os outros animais, e no conto 11, no qual os parentes do jabuti ajudam-no a enganar o veado.

Esse procedimento de “fazer alguém de bobo”, chamado em russo de *odurátchivanie*, segundo Propp, pode constituir um dos sustentáculos fundamentais das tramas das comédias (1972, p. 100) e também do folclore cômico e narrativo (1972, p. 101), compreendendo, assim, os contos maravilhosos de animais. Vale salientar também que, nesses contos, o esperto ou enganador é absolvido moralmente e conquista a simpatia dos ouvintes e leitores, em detrimento do enganado.

Diz Propp que, de acordo com a região e a cultura, há um animal que é o enganador por excelência e, como já visto anteriormente, enquanto na Europa esse animal é a raposa, para os indígenas brasileiros é o jabuti. Propp nos lembra também que o processo de fazer alguém de bobo pode ser redobrado, ou seja, acontecer mais de uma vez, com a mesma personagem, com personagens diferentes, ou com uma personagem que passa de enganado a enganador.

Esse redobramento do processo de fazer alguém de bobo também é recorrente nos contos analisados. No conto 1, o cágado engana a onça duas vezes. No conto 3, primeiramente o jacaré engana o cágado e, depois, os papéis são invertidos: o cágado engana o jacaré; no conto 4, a raposa engana o jabuti e, posteriormente, o jabuti engana a raposa. No sexto conto, o sapo engana o urubu

uma vez, mas a segunda tentativa de enganá-lo não dá certo. O oitavo conto é o que mais apresenta o *odurátchivanie* redobrado: a raposa engana a mulher, fingindo-se de morta, três vezes, e a raposa engana a onça disfarçando-se duas vezes. Por fim, no décimo conto, o sapo, com a ajuda de seus parentes, engana o veado, mas, no final, o veado passa a ser o enganador do sapo. Ainda sobre essa temática, diz Propp:

Esses contos maravilhosos não são propriamente cômicos no sentido estrito da palavra: eles não provocam gargalhadas. Mas são permeados por um humor popular incontestável. O ouvinte permanece do lado do enganador não porque o povo aprove o engodo, mas porque o enganado é bobo, medíocre, pouco esperto e merece ser enganado (1972, p. 102).

Propp também afirma que

o folclore tem suas próprias leis: o ouvinte não as relaciona com a realidade; trata-se de um conto maravilhoso, não de histórias verídicas. O vencedor tem razão só pelo fato de vencer [...] Esses contos maravilhosos assumem facilmente o caráter de sátira social (1972, p. 103).

Quanto ao caráter de sátira social, Propp considera que o povo aceita as “maldades” feitas pelo enganador porque não sente nenhuma compaixão para com os seus inimigos, já que, geralmente, os enganados são o pope ou o patrão, e o enganador é o peão da roça. Esses procedimentos teriam um caráter de vingança, evidente “nos casos em que aquele que é feito de bobo é odioso ao povo pela posição social que ocupa” (PROPP, 1992, p. 104). É devido a isso que o estudioso diz que a personagem pode ou não ser culpada por tornar-se vítima de um engano.

A organização social dos indígenas é diferente da organização social do homem branco; assim, esse caráter de sátira social não nos parece ocorrer nos contos. Outro fator relevante é que as personagens dos contos indígenas analisados não são humanas e não ocupam posições sociais, diferentemente das personagens as quais Propp se refere, personagens dos contos maravilhosos europeus. Além disso, na cultura ameríndia, como já dito, não há o duelo tradicional entre bem e mal e as personagens não são somente boas ou somente más. Quem ora é enganado pode tornar-se enganador mais tarde.

4.4. Sobre as temáticas

Podemos verificar que os temas tratados nas onze narrativas de nosso *corpus* não são muito variados. A temática mais freqüente, presente em quase todos os contos, é a da disputa entre os personagens.

No primeiro conto, a rivalidade se dá entre vários animais que disputam para ver quem conseguiria gravar o nome da fruta para poder comê-la. Além disso, depois que um animal consegue se apoderar das frutas, outro as rouba e, dessa maneira, outra disputa se inicia: qual animal ficará com as frutas? Vale ressaltar que a disputa é um elemento inicial que acaba gerando outros, como o roubo, por exemplo.

Já nos contos 7 e 8, os animais não competem por alimento, mas sim para poderem beber água no bebedouro e na fonte, respectivamente. Nesses dois casos, a rivalidade acaba gerando a necessidade de os animais se disfarçarem.

No segundo conto, a contenda se dá pelo casamento, temática que retorna nos contos 5 e 10. Sobre isso, Cascudo afirma:

As superstições e prognósticos ligados ao casamento são os que existem no mundo em mais alta percentagem. Universais, incontáveis, pela unidade do assunto, transmitem-se fielmente, constituindo um número que desafiará colheita e fixação. Superiores às superstições de caça e pesca, as superstições para anunciar o casamento denunciam a importância capital do sexo, o lírico poder do amor, onipotente e onipresente (1972, p. 254-255).

O casamento, como já dito anteriormente, aparece como temática em histórias de todos os povos e de todos os tempos e, com a literatura oral indígena brasileira, não é diferente. É interessante notar que não raramente as disputas por casamento geram tarefas a serem cumpridas para que os pretendentes sejam dignos da mão da “donzela”.

Nos contos 3 e 4, a disputa acontece por um instrumento musical: uma gaita e uma flauta, respectivamente. Também, aqui, a concorrência leva ao roubo.

Dessa maneira, temos abaixo uma tabela que apresenta as diferentes disputas, ocorridas nos contos, e as ações geradas por cada uma delas:

DISPUTA	AÇÃO GERADA
<ul style="list-style-type: none"> • Disputa por alimento (frutas) – conto 1 • Disputa por instrumento musical – contos 3 e 4 	<ul style="list-style-type: none"> • Roubo
<ul style="list-style-type: none"> • Disputa por água – contos 7 e 8 	<ul style="list-style-type: none"> • Disfarce
<ul style="list-style-type: none"> • Disputa por casamento – contos 2, 5 e 10 	<ul style="list-style-type: none"> • Tarefa <p>Obs: No conto 5, o elemento “tarefa” não é explícito, mas o fato dos animais tentarem beber água no poço, todos se assustarem com o canto misterioso dos sapos e apenas o cágado conseguir seu objetivo, deixa implícita uma tarefa.</p>

Nos demais contos, as temáticas são únicas e sem especificidades. No conto 6, o tema central é o sapo tentando encontrar um meio de ir a uma festa no céu, já que ele não voa. O conto 9 aborda a questão da presa e do predador: o homem captura um jabuti para comer, o jabuti foge e o homem não consegue recapturá-lo. Já o último conto trata de uma aposta de corrida entre o jabuti e o veado.

4.5. Sobre os elementos centrais

O primeiro elemento com o qual trabalharemos é a presença de instrumentos musicais nas narrativas. Não nos surpreende que vários instrumentos apareçam em contos indígenas, já que a música e a dança são componentes importantíssimos na cultura ameríndia. Para os índios, em especial, os instrumentos musicais são componentes culturais fundamentais. De acordo com as informações de Cascudo (1972, p. 457), alguns deles (mais especificamente, 15 deles), conhecidos como instrumentos sagrados de Jurupari, fazem parte de rituais e as mulheres são terminantemente proibidas de ver esses instrumentos. Se isso acontecer, mesmo que por acaso, elas são punidas com a morte.

O primeiro instrumento aparece logo no primeiro conto analisado: é a viola, utilizada como facilitadora para que o cágado conseguisse memorizar o nome da fruta. Porém, segundo Cascudo (1972, p. 456), os indígenas não conheciam instrumentos cordofones. Para explicar esse fato, recorreremos a outra informação de

Cascudo (1972, p. 909), que nos afirma que os portugueses, sim, dominavam praticamente todos os tipos de instrumentos e os trouxeram para o Brasil.

A viola foi o primeiro instrumento de cordas divulgado pelos colonizadores em nosso país. Os jesuítas, inclusive, utilizavam esses instrumentos no processo de catequização. Portanto, é bem provável que os indígenas tenham incorporado a viola através do contato com o homem branco. As violas sempre estiveram presentes no contexto do sertanejo, simbolizando a alegria e a música popular.

No conto 6, o urubu é convidado para uma festa no céu e leva sua viola. Além de servir como um instrumento de integração e distração para os participantes da festa, a viola serve como esconderijo para o sapo, que não tinha como chegar à festa. Assim, ela é um elemento central para o enredo do conto.

No terceiro conto, o instrumento é a gaita. Nessa narrativa, o instrumento musical faz parte da temática central, ou seja, o tema do conto é a disputa pela gaita. Esse instrumento, para o Norte, é a flauta. Além disso, a gaita é sinônimo de dinheiro, já que quem tem dinheiro é tão bem humorado quanto aquele que toca a gaita (CASCUDO, 1972, p. 419). A partir disso, podemos compreender porque o narrador deixa claro que o jacaré tinha inveja do cágado com sua gaita e porque se dá a disputa.

A gaita aparece ainda no nono conto, servindo para que o homem encontrasse o jabuti em sua toca e o capturasse (ele estava tocando a gaita na toca) e servindo também como meio do jabuti distrair os filhos do homem, que o havia capturado, e fugir. No último conto, novamente, encontramos a gaita, responsável por uma certa circularidade da narrativa: o conto inicia-se com o jabuti dizendo ao veado que havia matado a grande anta e que faria uma gaita com os ossos dela. A partir daí, os dois apostam uma corrida, o jabuti engana o veado, que morre. No final da história, o jabuti faz a gaita com os ossos do veado, ou seja, o instrumento musical representa a carência existente no conto.

No quarto conto, as características referentes ao instrumento musical são semelhantes às do terceiro conto. Também, aqui, a disputa pela flauta é a temática central. Segundo Cascudo (1972, p. 456), os indígenas dominavam bem os chamados instrumentos aerofones, ou seja, aqueles que emitem sons a partir da intromissão do ar por um orifício. Dentre esses instrumentos, mais tradicionais e típicos da cultura ameríndia, estão as flautas, pios, buzinas sagradas, trombetas de guerra, de madeira e osso, com ou sem ressonadores.

Também o pandeiro está presente em uma das narrativas. Esse instrumento também foi trazido para o Brasil pelos portugueses que, por sua vez, obtiveram-no através dos árabes e dos romanos. No sexto conto, o pandeiro aparece como sendo um instrumento que o sapo deve levar para uma festa no céu. Mais uma vez, a influência da “cultura musical” do europeu (aliás, árabe) fica evidente na narrativa indígena. Ainda neste mesmo conto, há a presença do samba na festa do céu. No grupo dos onze contos analisados, é apenas nesse que um “ritmo” musical específico é mencionado. O samba representa a dança popular em todo o Brasil e tem sua origem na cultura africana. Portanto, em um mesmo conto de origem indígena, podemos encontrar influências européias e africanas.

Ao analisarmos as personagens, o enredo e os temas dos contos, indiretamente analisamos reflexos de comportamentos. Entretanto, há alguns pontos, relacionados especificamente ao comportamento, que gostaríamos de abordar. O primeiro deles diz respeito ao primeiro conto, que traz um ponto de vista moral. Porém, essa moral é baseada nos valores veiculados pelo cágado. Esses valores são: a esperteza, a astúcia, a vingança, a falta de escrúpulos para alcançar seus objetivos, dentre outros. Mesmo enganando vários animais e tendo essas características comportamentais, o cágado é visto como um vitorioso e herói. Isso se dá porque, como já dito anteriormente, no universo indígena, não há o dualismo tradicional entre bem e mal, entre herói e vilão, como nos contos europeus. As personagens indígenas não são nem somente boas, nem somente ruins; são constituídas de uma mistura de ambos os comportamentos. Essa situação não ocorre apenas nesse conto. Quanto a esse aspecto, podemos identificar uma espécie de estratégia do narrador: como o leitor não espera o final favorável ao cágado, há uma quebra de expectativa.

No segundo conto, novamente o cágado tem o mesmo perfil do conto anterior e, devido ao seu comportamento “desleal”, acaba causando para o teiú uma situação de vergonha e humilhação. Mesmo valendo-se da mentira e do engano, já que o cágado finge estar doente, amarrando um lenço na cabeça, ele consegue ser “bem visto” pela família da onça e casar-se com sua filha. Todo esse contexto se repete nos contos 5 e 11, também com a figura do cágado/jabuti.

Outro ponto que merece destaque é o valor da experiência para o aprendizado. Esse aspecto pode ser observado claramente no oitavo conto. Para poder beber água no poço e não ser pega pela onça, a raposa se disfarça, usando

mel e folhas verdes; porém, o mel se dissolve na água e por um triz a raposa escapa de ser capturada pela onça. Ao querer beber água novamente, a raposa se disfarça, usando não mais o mel e sim a resina para grudar as folhas no corpo e impedir que elas se soltem na água. Portanto, a experiência primeira, que não deu certo, fez com que a raposa aprendesse e buscasse uma nova alternativa para reparar sua carência.

Para tratar da questão do aprendizado, remetemo-nos ao nono conto, no qual os filhos desobedecem ao pai, deixando que o jabuti saísse da caixa, onde estava preso, e fugisse. Dessa forma, a família perde a caça/o alimento, que serviria para o jantar. Esse conto tem uma intenção de ensinar as consequências da desobediência das crianças em relação aos mais velhos e mais sábios. Esses valores são importantes para praticamente todas as culturas, sendo os valores bem fortes, principalmente, para os indígenas.

Outro elemento muito presente na cultura ameríndia e freqüente nos contos analisados é a importância da coletividade e da família. Em relação à família, no conto 3, o jacaré é auxiliado por seu filho mais velho, fazendo-nos supor que haveria um (ou mais) filho(s) mais novo(s). No conto 6, a família do sapo está completa, com a esposa e os filhos. No conto 9, novamente, o homem é apresentado como pai de meninos. Quanto à coletividade, no conto 5, o cágado apenas consegue se casar com a filha da onça porque recebe a ajuda dos sapinhos. No conto 10, o sapo apenas consegue vencer o veado na corrida por causa da ajuda de outros sapos e o mesmo acontece no conto 11: o jabuti apenas vence o veado devido à ajuda de seus parentes. Esses exemplos nos remetem ao convívio indígena, que valoriza muito a união da tribo e as idéias de solidariedade e de coletivo.

Por fim, trabalharemos com um elemento, presente nos contos 1, 3 e 4, que designamos a partir de uma expressão utilizada por Bakhtin: o baixo corpo. Segundo Bakhtin,

Nas palavras do oráculo da *Dive Bouteille* (a Divina Garrafa), o centro de todos os interesses se transfere para baixo, para as profundezas, o fundo da terra. As coisas novas, as riquezas que estão escondidas na terra são muito superiores ao que existe no céu, na superfície da terra, nos mares e rios. A verdadeira riqueza, a abundância não residem na esfera superior ou mediana, mas unicamente no baixo (1999, p. 323).

O teórico analisa o “baixo” material e corporal em trechos de obras de Rabelais, mais especificamente em dois episódios: o célebre capítulo do limpa-cus de Gargantua (Livro I, cap. XIII) e os da ressurreição de Epistémon e sua história de além-túmulo (Livro II, cap. XXX). Para Bakhtin, tudo o que se orienta para baixo, para o avesso, de trás para frente, ou seja, todo o movimento que coloca o alto no lugar do baixo ou o traseiro na frente é próprio de todas as formas de alegria popular e do realismo grotesco. Nas palavras de Bakhtin,

Esses rebaixamentos não têm um caráter relativo ou de moral abstrata, são pelo contrário, topográficos, concretos e perceptíveis; tendem para um centro incondicional e positivo, para o princípio da terra e do corpo, que absorvem e dão à luz. Tudo o que está acabado, quase eterno, limitado e arcaico precipita-se para o “baixo” terrestre e corporal para aí morrer e renascer (1999, p. 325).

Segundo o estudioso, a substituição do rosto pelo traseiro é um dos exemplos mais recorrentes desse movimento em direção ao “baixo”; o traseiro é o rosto do avesso. No primeiro conto analisado, podemos verificar essa substituição, já que a onça acredita que seu traseiro esteja falando. A fala é proveniente da boca que se situa no rosto; quando a onça crê que a voz (que na verdade é do cágado, escondido embaixo de uma raiz grande de árvore) vem de seu traseiro, ela está substituindo a função do rosto pelo traseiro. Vale ressaltar que a onça pede para seu traseiro falante se calar e, como ele não obedece, ela pede ao macaco que a açoite; devido à surra, a onça acaba morrendo. Outra informação importante é que, além da denominação “traseiro”, no conto aparece a palavra “oveiro”, substantivo feminino que representa a região do corpo feminino que compreende os ovários, o ventre e os quadris, ou seja, a região responsável pela sexualidade e pela procriação; mais uma relação com o “baixo” corpo.

Ainda tratando da troca do rosto pelo traseiro, diz Bakhtin (1999, p. 329) que, muitas vezes, são passados no traseiro produtos comestíveis, servidos à mesa e destinados à boca. No conto 3, o cágado lambuzava suas nádegas com mel para enganar o jacaré; um alimento, que deveria ser colocado na boca é colocado no traseiro.

Além disso, também podemos usar a boca para morder o dedo de alguém; nesse conto, o cágado usa seu traseiro para apertar o dedo do jacaré até que esse lhe devolva sua gaita. No quarto conto, o enredo se repete: o jabuti lambuzava seu

traseiro com mel e prende o dedo e a língua da raposa para que ela lhe devolva sua flauta.

De acordo com Bakhtin, a presença do “baixo” material e corporal produz o riso, que alegra e liberta de uma seriedade mentirosa e de ilusões inspiradas pelo medo. Sua finalidade seria tornar o texto mais próximo do homem, mais fácil de ser compreendido, mais acessível e, portanto, mais distante do medo, o que teria como resultado a carnavalização do mundo, do pensamento e da palavra. A Idade Média era repleta de tons sérios das preces, da lamentação, da humilhação, da intimidação, da ameaça, da interdição. O contato com o “baixo” seria, então, uma forma de libertação, de não se deixar inibir pela “moral” convencional.

Acreditamos que, nos textos indígenas, esse uso de referências ao “baixo corpo” possa também representar uma certa resistência à moral do branco colonizador ou até mesmo um desafio à imposição da cultura européia, além de tornar os textos mais divertidos, alegres, acessíveis e fáceis de serem entendidos, assim como nos esclarecem as reflexões de Bakhtin.

Comentários finais

Ao concluirmos nossa jornada, alguns pontos merecem destaque diante de tudo o que foi por nós apresentado.

O primeiro deles diz respeito ao próprio autor Silvio Romero. Um de nossos objetivos foi mostrar a importância de seus estudos e de seu pioneirismo em relação à literatura e ao folclore brasileiro. Sua preocupação em identificar e retratar uma literatura “genuinamente brasileira” e sua iniciativa de coletar contos populares brasileiros, dividindo-os em três grupos de acordo com sua origem (européia, africana e indígena) evidenciam sua tendência de olhar para o povo e valorizar suas formas de expressão e também a rica contribuição dada por cada uma das etnias que constituíram o Brasil como nação.

Entretanto, mesmo diante de seu importante legado, esse estudioso foi um tanto quanto esquecido. Apenas agora o cenário propõe uma redescoberta e revalorização de Romero e de sua obra. Esperamos que nosso trabalho tenha contribuído de alguma forma para que esse processo se intensifique. As reflexões de Romero acerca do Brasil do século XIX são de grande valia para que possamos compreender melhor o panorama geral de nossa história e de nossa literatura e, portanto, devem ser reconhecidas e respeitadas.

A partir da riqueza da obra de Romero, decidimos desenvolver nosso trabalho a partir dos contos populares brasileiros, originários da tradição oral dos povos indígenas. Verificamos que as expressões da literatura oral, apesar de vivas e ativas no seio dos povos, ainda sofrem um certo preconceito, sendo consideradas literatura “inferior”, como defende Cascudo. Acreditamos que essa perspectiva tende a mudar, já que é inevitável enxergar a importância desse tipo de expressão popular como parte fundamental da história da literatura considerada “oficial”.

Não podemos negar que o estudo de expressões orais traz consigo alguns empecilhos. Não podemos dizer que trabalhamos, nesta dissertação, por exemplo, com literatura oral propriamente dita, mas sim com literatura originada na oralidade. Devemos levar em consideração que Romero, assim como outros grandes coletores – Grimm, Andersen, etc – mudaram, de algum modo e em algum grau, as histórias ouvidas quando foram “fixá-las” através da escrita. Porque, com a literatura oral, o que a escrita faz é isso: fixa uma forma, que antes era tão flexível na oralidade dos

contadores. Pelas próprias especificidades do discurso, uma narrativa escrita nunca é igual à mesma narrativa quando contada oralmente. Ao passarem do oral para o escrito, os coletores imprimiram sua marca pessoal nos textos, por mais fiéis que desejassem ser.

Segundo Almeida e Queiroz, Romero declarou-se extremamente fiel no processo de recolher as narrativas. Diz o autor:

Todos os contos que se encontram neste livro, exceto os quatro ou cinco tomados a Couto de Magalhães para estudo comparativo, foram por nós diretamente recolhidos da tradição oral. Não incluímos neles nenhum artifício; nenhuma ornamentação, nenhuma palavra há aí que não fosse fielmente apanhada dos lábios do povo (ROMERO, Apud ALMEIDA & QUEIROZ, 2004, p. 139).

O que as autoras salientam é que aquilo que Romero e também outros coletores dizem na teoria não acontece na prática. Podemos verificar que os textos foram transcritos com o predomínio do dialeto padrão escrito e não do oral popular. Devemos considerar também que os coletores pioneiros tinham seu trabalho de coleta e transcrição dificultado pela precariedade dos recursos tecnológicos. Podemos perceber, segundo Almeida & Queiroz (2004, p. 141), até mesmo uma certa ingenuidade desses coletores que, mesmo diante da inexistência de instrumental científico adequado, defendem a proposta de uma transcrição fiel à narrativa oral. Todo esse processo se “complica” ainda mais quando a história ouvida não é narrada na língua do coletor, já que é necessário, então, que se faça uma tradução. Enfim, essas são questões muito complexas, para as quais apenas queremos chamar a atenção, sem nenhum pretexto de esclarecê-las.

O principal objetivo de nosso trabalho foi apresentar uma proposta de análise para contos populares brasileiros de origem indígena. Para isso, baseamo-nos nas considerações teóricas do autor Alan Dundes, que propôs um modelo de análise para contos indígenas norte-americanos. Dundes partiu da teoria de Propp para criar um modelo específico para os contos indígenas devido às peculiaridades desse tipo de conto. Assim, analisamos 11 contos e verificamos que o modelo de Dundes pode ser utilizado para essas narrativas brasileiras. Além do mais, verificamos também que esses textos realmente são fortemente estruturados e não uma massa disforme, como pode-se supor.

Além disso, apresentamos algumas perspectivas complementares de análise. A partir dos resultados obtidos com a análise estrutural dos contos, desenvolvemos uma interpretação dos dados, tentando justificar a presença de um tipo de estrutura, de certas personagens, temáticas e outros elementos.

Por fim, gostaríamos de salientar um fator que, para nós, é de grande importância. Apesar das limitações e dificuldades de se trabalhar com expressões da literatura oral, como já abordamos anteriormente, apresentamos, em nossa pesquisa, narrativas nas quais o índio não é personagem, mas sim autor/criador/narrador. Romero, como um visionário, teve a sensibilidade de perceber a relevância desse processo já na segunda metade do século XIX e, segundo Almeida e Queiroz:

Assistimos atualmente a uma espécie de eclosão do que nomeio *a priori* uma literatura indígena no Brasil, que, a meu ver, configura um movimento literário, na medida em que pode ser observado nos seus aspectos coerentes, como um grande texto que se dá a ler. Seus escritores representam uma população de cerca de 350.000 indivíduos, falantes de aproximadamente 180 línguas diferentes, além do português, e habitam desde a fronteira brasileira com a Venezuela até a fronteira com o Uruguai (ALMEIDA & QUEIROZ, 2004, p. 195).

Esse processo que ocorre nos dias de hoje se difere daquele de Romero, pois nesse último, o branco escrevia em nome do índio para outro branco ler. Já, hoje, o próprio índio escreve sobre os índios (e também sobre os brancos) para que, principalmente, outros índios leiam. Podemos dizer que tem se configurado, no Brasil, uma literatura do índio para o índio. Entretanto, tanto na obra de Romero, como nas produções atuais, é a figura indígena que se apresenta como criadora; ela é sujeito de sua própria história. É seu olhar diante do mundo que se reflete naquilo que é contado e escrito.

No Brasil, de acordo com informações de Almeida e Queiroz (2004, p. 196-297), existem cerca de 1500 escolas indígenas diferenciadas e também cerca de 3200 professores índios e são esses professores que a cada dia intensificam o processo, contemplado por Romero, do índio como autor/criador. São esses docentes que têm construído, a partir de suas práticas de trabalho, a literatura das suas comunidades; são os chamados “livros da floresta”.

Toda essa abordagem é muito ampla e merece novas perspectivas de estudos; é um novo horizonte que se abre diante das pesquisas acadêmicas. Há

muito ainda a ser feito. Diz Almeida e Queiroz (2004, p. 195) que “Os escritores indígenas estão descobrindo o Brasil”. Cabe, então, a nós RE-descobrirmos os índios, os “autores da floresta”, sob um aspecto mais humano, mais democrático, mais literário.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz: As edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: A Autêntica; FALE/UFMG, 2004.

BAKHTIN, M.M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.

_____. *Geografia dos mitos brasileiros*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

_____. *Literatura oral no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

_____. *Contos tradicionais do Brasil*. 12. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Tradução de Sonia Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DUNDES, Alan. *Morfologia e estrutura no conto folclórico*. Tradução de Lúcia Helena Ferraz e outros. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Debates, 252).

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *O índio brasileiro e a revolução francesa: As origens brasileiras da teoria da bondade natural*. Prefácio de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral São Paulo: Cultrix, 1976.

- LEAL, José Carlos. *A natureza do conto popular*. Rio de Janeiro: Conquista, 1985.
- MAGALHÃES, José Vieira Couto de. *O selvagem*. Edição comemorativa do centenário da primeira edição. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da USP, 1975. (Coleção Reconquista do Brasil, 16).
- MATOS, Cláudia Neiva de. *A poesia popular na República das Letras: Sílvio Romero folclorista*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.
- MEDEIROS, Sérgio. Todas as faces da onça. In: DUNDES, Alan. *Morfologia e estrutura no conto folclórico*. Tradução de Lúcia Helena Ferraz e outros. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Debates, 252). p. 319-331.
- _____. *Makunaíma e Jurupari: Cosmogonias Ameríndias*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ORICO, Osvaldo. *Mitos ameríndios e credices amazônicas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho d'Água, 1992.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas Andrade. São Paulo: Ática: 1992.
- _____. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Trad. Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Morfologia do conto maravilhoso*. 2. ed. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2006.
- RABELLO, Sylvio. *Itinerário de Sílvio Romero*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- ROMERO, Nelson. *Sílvio Romero - Trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1959.
- ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

_____. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1977. (Coleção Dimensões do Brasil, 8).

_____. *Contos populares do Brasil*. São Paulo: Landy, 2000.

ROTHENBERG, Jerome. *Etnopoesia do milênio*. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

SCHNEIDER, Alberto Luiz. *Sílvio Romero hermeneuta do Brasil*. São Paulo: Annablume, 2005.

SIMONSEN, Michèle. *O conto popular*. Trad. Luís Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

SOUZA, João Mendonça de. *Sílvio Romero o crítico e o polemista*. Rio de Janeiro: Emebê, 1976.

TRAÇA, Maria Emília. *O fio da memória: Do Conto Popular ao Conto para Crianças*. 2. ed. Porto: Porto, 1992. (Coleção Mundo de Saberes, 3).

VOLOBUEF, Karin. Um estudo do conto de fadas. *Revista de Letras*. São Paulo (UNESP), v. 33, p. 99-114, 1993.

WARNER, Marina. *Da fera à loira: Sobre contos de fadas e seus narradores*. Trad. Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.