

A EXPANSÃO NA LITERATURA ORAL

Bráulio do Nascimento*

Considerada um dos aspectos importantes do funcionamento das línguas naturais, a expansão desempenha um papel fundamental na reprodução dos contos populares e da poesia tradicional. Constitui-se em área privilegiada de criatividade dos narradores em suas performances. A expansão, superficialmente estudada apenas como um processo dilatatório de natureza temporal do percurso narrativo, contém outros aspectos relevantes que cabe enfatizar na análise dos textos tradicionais. Não representa apenas uma série de elementos ligados em forma paratática. Ela contém, de acordo com a natureza da fábula, hierarquias de constituintes, atos intencionais, encobertos na redundância das seqüências, bem como elementos extra-linguísticos reveladores da psicologia, dos interesses ocultos das personagens. Tais aspectos demonstram a criatividade do narrador e sua competência narrativa.

O estudo da expansão na literatura oral, seja nos contos populares ou nos romances tradicionais, apresenta um painel de possibilidades para a interpretação dos processos criativos do narrador/cantor de posse do texto tradicional, enriquecendo-o com as contribuições culturais manifestadas nas diversas performances, preservando a invariância semântica da fábula.

Greimas destaca na expansão os aspectos da equivalência de unidades discursivas, independentemente de suas dimensões:

Pouco importa, aliás, a denominação que se dê a esse fenômeno: ele se resume na constatação de que o discurso concebido como uma hierarquia de unidades de comunicação, encaixando-se umas nas outras, contenham em si a negação dessa hierarquia, pelo fato de que possam as unidades de comunicação de dimensões diferentes ser, ao mesmo tempo, reconhecidas como equivalentes. (1966:72)

A expansão tem tido várias definições, de acordo com a focalização do analista. Crystal (1985, 1988:102) define: "Um processo gramatical em que novos elementos são acrescentados a uma construção sem que a estrutura básica seja afetada". O conceito de expansão está ligado ao contexto de ocorrência. Martinet (1960, 1964:128) define: "Designa-se por expansão qualquer elemento que, acrescentado a um enunciado, não modifica as relações mútuas nem a função dos elementos preexistentes". E subdivide em expansão por coordenação, quando a função do elemento acrescentado é idêntica à de um elemento preexistente no mesmo contexto; por subordinação, quando a função do elemento acrescentado não aparecer também num elemento preexistente no mesmo contexto.

A expansão na linguística textual cerca-se de alguma complexidade. Van Dijk (1977, 1980: 313-14) detalha a mecânica de sua organização:

Em geral, isto é, a coordenação assindética pode ser usada para "exprimir" ou uma sucessão natural dos eventos, uma relação causal, coocorrência, ou também uma seqüência natural de atos linguísticos, como uma asserção e uma explicação, um acréscimo ou uma conclusão.

Operacionalmente, pode-se definir a expansão como uma estrutura constituída por seqüências semanticamente diferentes, interligadas parataticamente por uma unidade sêmica conectora.

Na literatura oral, em razão da dinâmica da performance, a narrativa organiza-se, em geral, assindeticamente, possibilitando ao narrador maior flexibilidade para ampliar, reduzir ou substituir os elementos ou seqüências constituintes. Kirk (1962, 1985: 295) estudando os poemas de Homero, assinala as "tendências acumulativas dos cantores orais". E aponta como uma das características bem marcadas da *Ilíada*

a série de dilações que obstaculizam a esperada derrota dos aqueus, entre os livros II e XII, ou seja, mais de um terço do poema. O propósito destas dilações é em parte dramático, já que aumenta a tensão ao encontrarem-se os aqueus à beira do desastre, e em parte monumental, porque transmite a idéia de toda uma luta de dez anos (*id.*, pp. 83-84).

* Comissão Nacional de Folclore. Palácio Itamaraty. Av. Marechal Floriano, 196. 20080-002 Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Os elementos constitutivos de uma expansão, dentro de uma macro-seqüência, mantêm determinada relação semântica, dado seu aspecto paralelístico, que permite ao narrador um leque de escolhas. É considerável a liberdade nessa área contextual, tradicionalmente expressa pela “lei dos três”, segundo formulou Axel Olrik (1921, 1992 § 74) e que pode estender-se a grupos de cinco, sete, nove ou mais elementos. Essa variedade numérica revela componentes culturais, alguns especificamente de natureza religiosa. Van Dijk (1977, 1980: 20) vê em tais procedimentos estruturas tradicionalmente ditas retóricas: “Quando as frases de uma seqüência têm a mesma estrutura sintática, por exemplo, tal paralelismo não possui nenhuma função gramatical, mas pode ter uma função retórica em relação ao efeito do enunciado sobre o ouvinte”.

A expansão constitui elemento significativo no estudo do estilo literário. Portanto, é efetivamente pertinente sua aplicação à literatura oral. O fato de um texto, ao invés de escrito, resultar de uma elaboração oral, durante uma performance, não lhe tira o caráter literário; conseqüentemente, sua realização é um texto, revela um estilo, cabendo em sua análise todas as categorias estilísticas.

Albert Lord (1991: 32) chama a atenção para a tendência de esquecer os diversos aparatos retóricos criados no ambiente da oralidade. O mundo da oralidade nos deu a anáfora, a epífora, aliteração, assonância, a rima, estruturas paralelísticas e outras formas de parataxe. “In short — diz ele —, our poetics is derived from the world of orality, with some later additions and modifications introduced by the world of literacy”.¹

A própria qualificação de texto não é estranha à literatura oral. Van Dijk em sua conceituação, admite

como “texto” tanto os textos *falados* como os textos *escritos* (impressos), embora em linguagem corrente se utilize o termo “texto” principalmente para designar textos escritos ou impressos (1981: 68)

e passa a considerar os textos como *formas* particulares de *enunciados* da linguagem.

Na mesma linha, Lotman (1970, 1973: 161) recusava a definição de texto restrita ao grafismo:

Compreendemos por texto alguma coisa mais habitual: toda a soma das relações estruturais que encontraram uma expressão linguística; (a fórmula ‘que encontraram uma expressão gráfica’ não convém porque não abrange a noção de texto no folclore).²

Daí ser verdadeiramente pertinente a aceitação da literatura oral³ como uma estrutura de textos orais. “A literatura oral não precisa da escrita para tornar-se literatura” — afirma Lord (1991: 21).

Obviamente, a dicotomia estabelecida entre oralidade e escritura é de natureza artificial, assemelha-se mais a um problema de conotação ideológica do que propriamente literário. O texto oral é, fundamentalmente, produzido em ambiente iletrado e o escrito em ambiente letrado; mas, em essência, existem apenas diferenças de forma. As elaborações não são contraditórias ou excludentes, somente diversificados os modos de manifestação. Uma vez transcritos, os textos orais registrados durante a performance de um narrador de contos populares ou um cantor de romances tradicionais correm paralelos com os demais. A matéria linguística é a mesma — transformada em

¹ Lord transcreve trechos de um poema épico sul-eslavo, da Coleção de Milman Parry, recolhido em 1935, com exemplos de parataxe, aliteração e anáfora (1991: 33).

² Lotman, porém, vai mais longe afirmando: “Nós podemos considerar todos os *ballets* possíveis como um único texto (do mesmo modo que consideramos habitualmente todas as interpretações de um dado *ballet* como as variantes de um texto) e tendo descrito, obteremos a linguagem do *ballet* (1970, 1973: 44). E coloca, por exemplo, sob a mesma designação de *texto* um quadro de Delacroix, um poema de Byron e uma sinfonia de Berlioz (p. 51). Walter Ong nega a existência de texto nas culturas orais primárias (1982: 141).

³ Em seu importante livro *Orality and literacy* (1982) Walter Ong depois de pormenorizado estudo da oralidade em contraste com a cultura escrita, com apoio exaustivo de extensa bibliografia, comete um contra-senso: qualifica literatura oral como *um conceito monstruoso*. Diz ele: “As a result — though at a slightly reduced frequency now — scholarship in the past has generated such monstrous concepts as ‘oral literature’” (p. 11). E adiante, jocosamente: “Thinking of oral tradition or a heritage of oral performance, genres and styles as ‘oral literature’ is rather like thinking of horses as automobiles without wheels” (p.12). E finaliza, prognosticando: “At present the terme ‘oral literature’ is, fortunately, losing ground, but it may well be that any battle to eliminate it totally will never be completely won” (p. 14).

Albert Lord, em conferência proferida na University of Natal, Durban, África do Sul, em 1985 — “Words heard and words seen” — três anos após a publicação da obra de Ong, com pleno conhecimento desta, afirma, categoricamente: “We can speak of both an oral and a written literature, products of verbal expression of high artistic quality. In sum, words heard, when set in form of art, are oral literature; words seen, when set in forms of art, are written literature”. A conferência, publicada em 1986, foi incluída em Lord 1991: 15-37.

arte verbal— a estruturação das frases segue o mesmo modelo gramatical e sintagmático, mesma é a estruturação isotópica, os recursos estilísticos se assemelham, uma vez que ambos constituem um produto especial do espírito humano, um ato de linguagem. Como enfatiza Ong (1988, 1998: 70):

Afirmar que os povos orais são fundamentalmente não inteligentes, que seus processos mentais são “toscos”, é o tipo de julgamento que durante séculos fez com que estudiosos afirmassem falsamente que, em virtude de os poemas homéricos mostrarem tanta habilidade, deveriam ser essencialmente composições escritas.

Paul Bénichou (1968: 9) enfatiza a importância do estudo da poesia tradicional, que não interessa apenas ao romancista e à poesia oral “mas à criação literária em geral”. E afirma:

El autor-legión en sus tanteos, variantes y rehacimientos, hace lo mismo —fundamentalmente— que el poeta culto en sus correcciones y borradores. Luchan en la tradición y se combinan, como en el espíritu del escritor, la materia heredada y la iniciativa creadora, las asociaciones mecánicas y la intención estética, las dudas racionales y las tentaciones oscuras.

As restrições relativamente à literariedade das narrativas orais devem-se também, em parte não negligenciável, ao desconhecimento em profundidade dos textos orais recolhidos na tradição e transcritos pelos pesquisadores. A expansão, característica da literatura oral, encontra-se também como elemento de construção da literatura escrita.

Tomachevski (1925, 1965: 269-70), em seu famoso ensaio sobre *Temática*, analisa a expansão através da conjugação de “motivos associados” e “motivos livres”. Diz ele:

Os motivos de uma obra são heterogêneos. Uma simples exposição da fábula nos revela que alguns motivos podem ser omitidos sem, no entanto, destruir-se a sucessão da narrativa, enquanto que outros não o podem ser sem que seja alterada a ligação de causalidade que une os acontecimentos. Os motivos que não se podem excluir são denominados motivos associados; os que se podem eliminar sem afetar a sucessão cronológica e causal dos acontecimentos são os motivos livres.

Apenas os motivos associados importam para a fábula. [...] Habitualmente a introdução de motivos livres na novela é apresentada como sustentáculo do motivo introdutório; sendo este um motivo associado, é inseparável da fábula.

Verifica-se, como se depreende, verdadeira homologia entre os processos de construção da literatura oral e da literatura escrita. É suficiente comparar o que dissemos sobre a estruturação da expansão para que se explicitem as correlações das duas construções: o sema conector = motivo introdutório, portanto, associado, isto é, invariante fabular; os elementos estruturais da expansão, as seqüências = motivos livres, portanto, comutáveis, elimináveis. Tomachevski liga a sucessão de motivos ao alongamento da ação, —uma das funções da expansão— lembrando *As mil e uma noites*, em que Sheherazade retarda a ameaça de morte contando novas histórias. São encontrados exemplos na contística medieval, no livro de *Calila e Dimna*, no *Sendebär*, até mesmo no conto AT 1352A, *Seven tales of a parrot prevent a wife's adultery*, já recolhido no Brasil por Sílvia Romero (1883), Cascudo (1946) e, em Portugal, por Ataíde de Oliveira (1900) e Vasconcellos (1963-66).

As edições sucessivas dos contos dos Irmãos Grimm representam verdadeiras expansões, conforme já apontaram Max Lüthi (1977, 1979) Jack Zipes (1992) entre outros. Max Lüthi (1977, 1979: 31) compara em duas versões uma seqüência do conto nº 50 dos Irmãos Grimm — *Dornröschen* (AT 410)— em que, por encanto, um palácio com todos os personagens adormece durante cem anos e é despertado por um príncipe que se casa com a princesa. É um típico exemplo de expansão. Inicialmente, o texto apresenta, simplesmente: “E todos despertaram do sono”. Posteriormente (edição de 1857), o despertar é assim descrito:

Os cavalos no pátio levantaram-se e relincharam; os cães de caça espreguiçaram-se agitando os rabos; os pombos no telhado tiraram a cabecinha de sob as asas, olharam em volta e saíram voando para os campos; as moscas voltaram a esvoaçar; o fogo na cozinha reavivou-se, tornou a crepitar e continuou a cozer a comida; o assado tornou a chiar; o cozinheiro deu no ajudante o safanão retardado, fazendo-o gritar, e a criada acabou de depenar a galinha. (Grimm, 1962: 43)

Max Lüthi (1977, 1979: 31) comenta: “A ampla e petulante descrição é contrária ao estilo essencial da autêntica narrativa popular, que destaca apenas os pontos da ação”.

Em uma situação narrativa em ambiente comunitário, dificilmente se encontram na audiência pessoas que não conheçam os contos que serão narrados. Tal conhecimento é confirmado pela habitual correção de fatos, por um dos ouvintes, comportamento inerente à própria situação narrativa. Daí a conhecida “lei de correção” formulada por Walter Anderson (1923): “Ouvintes

inteligentes corrigem frequentemente narradores descuidados e assim fazem com que o conto se aproxime de sua tradição regular” (cit. por Thompson 1946, 1972: 553-4). De certa maneira, o interesse e prazer da audiência é ouvir a versão de determinado conto com a estrutura fabular que lhe é familiar. Tal procedimento contribui para a estabilidade da fábula e explica a sua capacidade de atravessar séculos e culturas diferenciadas, conservando as invariantes semânticas estruturais.

Sob o ponto de vista da Teoria da Informação, tal comportamento esvaziaria o conteúdo do conto popular. Entretanto, não ocorre qualquer forma de desinteresse da audiência, pois são frequentes os pedidos de recontagem de contos conhecidos, sem diminuição do prazer da narrativa.

A expansão desempenha assim papel decisivo nesse interesse pela repetição de contos, pois é capaz de trazer componentes novos, que se podem incorporar ao texto e permanecer em determinadas culturas.

Evidentemente, existem contos cuja estrutura fabular não possibilita o desenvolvimento da expansão, seja pelas restrições impostas pelas leis da narrativa, seja pela própria simplicidade da estrutura fabular. Outros podem apresentar áreas apropriadas à expansão, que constituem o espaço de criatividade do narrador, com plena aceitação da audiência, apesar da repetição de extensos itens fabulares.

* * *

Olrik (1921, 1992: 66) define: “As mudanças pelas quais as narrativas estão constantemente sujeitas são ‘reduction’ e ‘expansion’. Redução resulta da falta de memória ou pobre habilidade narrativa; expansão é devida ao desejo de uma viva e completa apresentação”. Delimitou, portanto, o processo narrativo entre redução e expansão. Não indicou o processo mediador da condensação, mais tarde arrolado por Greimas como elemento da polaridade: extensão x condensação.

Em semiótica, Greimas & Courtés (1979, 1983: 179) consideram a expansão, por oposição à condensação, “um dos aspectos da elasticidade do discurso: são as duas faces da atividade produtora de discursos-enunciados”. Esses dois movimentos de elasticidade e retratividade constituem os mecanismos da transmissão oral do conto popular ou da poesia tradicional através do tempo e do espaço. Essa elasticidade do discurso —afirmam Greimas & Courtés —

é provavelmente uma das propriedades específicas das línguas naturais. Consiste na aptidão do discurso a distender linearmente hierarquias semióticas, a dispor em sucessão os segmentos discursivos pertencentes a níveis muito diferentes de uma dada semiótica. (p. 138)

A expansão caracteriza-se pela invariância ou equivalência dos elementos ou seqüências constituintes, independentemente de suas diversidades semânticas. No conto de *Brancaflor* (AT 313), na macro-sequência relativa às “tarefas impossíveis”, apesar de sua organização paratática, a expansão inclui uma intencionalidade subjetiva do pai da heroína na gradação das impossibilidades das tarefas atribuídas ao herói. Estas se articulam canonicamente em cinco tempos: 1. atribuição da tarefa; 2. desespero do herói (manifestado pelo choro); 3. intervenção da filha com seus poderes mágicos; 4. sono do herói e 5. execução da tarefa. O pai tem consciência da impossibilidade de realização pelo herói e logo desconfia da intervenção da filha, sempre negada. A desconfiança paterna —ou certeza— se manifesta em cada seqüência.

Na versão portuguesa de Vale Judeu (Custódio & Galhoz, 1996, I: 101-06), *D. Branca*, a primeira tarefa era:

“Arrasas aquele cerro todo e semeias trigo. Ao meio-dia, eu já quero pão, na mesa, desse trigo que tu vais semear. Senão és morto”. Quando o rapaz leva o vinho, exclama o pai: – “Ai, D. Branca anda aqui!” E o rapaz diz, instruído que fora pela filha:

– “O Santo Antônio é Santo,
e o Santo me leve a mim,
Se eu vi Dona Branca
ou se eu com ela fali”.

Qualquer que seja o número de “tarefas impossíveis” constituintes da expansão, a estrutura repete-se, sem adquirir caráter formulário, porque os elementos ou seqüências estão intrinsecamente ligados à estrutura fabular, pertencendo, portanto, a um campo semântico específico.

A elaboração da expansão pelo processo paratático —coordenação assindética— permite interligar as seqüências de significados diferentes, constituindo blocos com autonomia própria,

bem como possibilita a mobilidade na estrutura. Tais elementos são definidos numericamente segundo a vontade do narrador, que pode ampliá-los ou reduzi-los em cada performance. Semanticamente, a macro-seqüência não se altera, preservando-se a isotopia narrativa, provocando, entretanto, uma dilatação temporal: o percurso narrativo se realiza com lentidão, retardando-se a resolução. A parataxe, portanto, constitui-se no elemento básico da expansão, que reduz ou amplia a estrutura fabular, sem afetar-lhe a característica invariante.

Landow (1992, 1995: 136) considera a parataxe como uma das formas de “organização literária hipertextual” por depender mais da repetição do que da seqüência. O posicionamento de Barbara Herrnstein Smith envolve diretamente a expansão nos contos e romances tradicionais, quando afirma: “Em uma estrutura paratática (na qual o princípio de geração não exige que um elemento ‘siga’ a partir de outro), podem juntar-se, omitir-se ou intercambiar-se unidades temáticas sem destruir a coerência ou efeito da estrutura temática do poema”. E acrescenta: “As variações sobre um ‘tema’ é uma das duas formas mais óbvias que pode adotar a parataxe. A outra é a lista” (cit. por Landow, 1995: 136).

No primeiro caso, temos como exemplo, entre muitos, a macro-seqüência das “tarefas impossíveis” do conto de *Brancaflor* (AT 313), que estamos focalizando; no segundo caso, ocorrem como exemplo os “traços femininos” do romance da *Donzela Guerreira*, também aqui estudado. Poder-se-ia aduzir ainda o “catálogo das naves” em Homero, no canto II da *Iliada*, compreendendo mais de quatrocentos versos, como exemplo clássico da expansão.

Notopoulos (1949: 7) analisando o processo em Homero afirma: “A parataxe em Homero ultrapassa o estilo e caracteriza a estrutura e pensamento dos poemas”. Lyons (1968, 1979: 277), ao tratar das transformações de coordenação, na combinação de frases, afirma que a operação se realiza “mais precisamente no nível das estruturas subjacentes, resultando, portanto, numa frase ‘maior’”. Efetivamente, é no nível da estrutura profunda que se articulam no percurso narrativo seqüências de significados diferentes. A partir de um núcleo semântico (sema), por exemplo, “tarefas impossíveis” a serem realizadas pelo herói para permissão de casamento, o narrador dá asas à fantasia criativa, de acordo com a situação narrativa. Desse modo, se elaboram as expansões nos contos populares e romances tradicionais. (Nascimento, 1966: 159-180).

O narrador dispõe de maior agilidade para ampliar, reduzir ou substituir os elementos de seqüências. E a expansão, retardando o percurso pela repetição do motivo provoca uma espécie de estesia, de prazer, no ouvinte. Como disse Albert Lord (1960: 148),

Um poeta oral prolonga a estória; ele gosta de ornamentar, se tem habilidade para fazer isso como Homero, naturalmente, fez. [...] Se a estória incidental ou ornamento for, por algum motivo, irrelevante para a estória principal ou para o poema como um todo, isto não é grave problema, pois o ornamento tem o seu próprio valor e esse valor é percebido e apreciado pela audiência do poeta.

Denise Paulme, no ensaio sobre a morfologia dos contos africanos (1976: 25-26), aponta um dos aspectos importantes da expansão: agradar à audiência, cuja receptividade e interesse um narrador experimentado logo percebe. Analisando versões africanas da *Gata Borralheira* (AT 510), ela apresenta exemplo de “redoublement” sobremodo ilustrativo: “Tudo se passa como se os sofrimentos de Cendrillon, tais como são narrados na Europa, não bastassem para satisfazer o auditório: o narrador, para causar efeito, recorre a um novo episódio, que repete o primeiro”.

O material temático oferece imensas possibilidades de aproveitamento durante a performance. “O *homo narrans* (afirma Lüthi, 1975: 1987) é realmente em muitos casos não apenas um *homo conservans*, mas também o *homo ludens*”.

* * *

O conceito linguístico de expansão, ampliando-se e incorporando-se à linguística textual, abriu novos espaços para o estudo da literatura oral. A expansão, localizada em pontos específicos do contexto narrativo, possibilita, através da análise de sua estrutura, um maior conhecimento da performance criativa do narrador/cantor, e mesmo de seu contexto cultural.

Alguns contos apresentam em sua estrutura fabular episódios passíveis de expansão. A presença de duas expansões no mesmo texto pode apresentar, diferenças estruturais. Em *Brancaflor*, a primeira expansão indica uma hierarquia entre os elementos. As tarefas sucedem-se com um grau crescente de dificuldade a critério do narrador. A lógica narrativa exige posições determinadas hierarquicamente na estrutura sintagmática das seqüências, pois não se poderia compreender a escolha de “tarefas difíceis” antecedendo tarefas “menos difíceis”. A esse respeito,

observa Propp (1970: 192): “O conto possui elementos de formas diversas. É o caso, por exemplo, das ‘tarefas difíceis’. Essas tarefas não têm formas fundamentais, razão por que a construção do conto inteiro não é afetada por isso”. Propp estuda a amplificação [expansão] como fenômeno oposto à redução e destina, especificamente, uma função: no XXV: M – *Tarefa difícil*, observando: “É um dos elementos favoritos do conto. [...] São tão variados que cada um deveria receber designação particular” (1970: 74-75).

Stith Thompson inclui as “tarefas impossíveis” no *Motif-Index of Folk-literature* (1955-58) sob o número H1010, com desdobramento e respectivos números; porém lhe seria difícil uma relação exaustiva, dada a grande ocorrência do motivo nos mais diversos contos.

A expansão pode constituir-se de lexemas, sintagmas ou seqüências:

1. por lexemas: A princesa era bonita, bondosa, simples e recatada;
2. por sintagmas: Chegou ao palácio, atravessou o jardim, entrou no pátio, passou pelos cães adormecidos e finalmente bateu na porta;
3. por seqüências: Expansão típica das fábulas que incluem a realização de tarefas difíceis; por exemplo: no conto de *Brancaflor*, as “tarefas impossíveis”; no romance da *Donzela Guerreira*, os “traços femininos” e os estratagemas da mãe do capitão para identificação do sexo da donzela travestida em soldado.

Operacionalmente, de acordo com nossa hipótese de trabalho, a expansão é caracterizada por uma macroestrutura constituída por mais de três seqüências semanticamente diferentes, integradas pelo mesmo sema.

No conto de *Brancaflor* (Nascimento, 2000: 111-64), no *corpus* de 90 versões ocorrem muitos tipos de “tarefas impossíveis”. Na tradição luso-brasileira registram-se coocorrências de várias tarefas, por exemplo:

- 1 a – “Ordeno-te que de hoje até amanhã o vais semear [campo] de trigo e que o faças crescer, que o ceifes, lhe tire a farinha, cozas o pão e mo apresents aqui pronto.” (Portugal, Coelho, 1879, 1885: nº. 14)
- 1 b – “Quero que você plante este trigo ali no matão, colha, e hoje mesmo me traga o pão assado”. (Brasil, Almeida, 1951: nº 116)

A tarefa ocorre, no *corpus* estudado, também na Espanha, e Colorado e Nuevo México.

- 2 a – “Vai agora ao fundo do mar buscar o anel que a minha filha mais velha lá perdeu”. (Portugal, Braga, 1987: nº 32)
- 2 b – “João, eu quero que você vá esvaziar a perna do mar e trazer as jóias que minha mulher, quando eu casei, perdeu lá dentro”. (Brasil, Pimentel, 1998: nº 22).

A tarefa ocorre, no *corpus* estudado, e ainda na Espanha e República Dominicana.

O herói desespera-se, mas a filha, com dons de feiticeira, executa a tarefa e ele apresenta o resultado ao pai. A imposição de tais exigências objetiva impedir o casamento, independentemente da condição social do herói, pelo sentimento de animosidade surgido com a possibilidade de perda da filha.

Além da evidente intenção de eliminar o herói, Propp (1946, 1975: 486) aponta outra motivação na atribuição das “tarefas impossíveis”:

Das tarefas e das ameaças transparece não apenas o desejo de melhor esposo para a princesa, mas também a esperança secreta e inconfessada de que tal esposo não seja encontrado. As palavras ‘Por mim estou de acordo, mas primeiro deve realizar três tarefas’ (Afanasiev, nº 133) estão cheias de insídia: o pretendente é mandado para morrer.

Efetivamente, quando todas as tarefas são executadas, invariavelmente pela participação da filha, e por isso escapa o herói à morte, o pai engendra novos artifícios, alguns apropriados pela tradição, outros específicos de determinada versão, *hapax legomena* do *corpus*, o que demonstra a capacidade criativa do narrador.

Como vimos, algumas versões (Espanha, Portugal, Brasil, República Dominicana (Nascimento, 2000: 18) incluem como tarefa “mais difícil” final da expansão o motivo H1132.1.1.1, de Stith Thompson —“Buscar anel (ou jóia) no fundo do mar”— constituindo-se em elemento de ligação com a seqüência posterior para a escolha da noiva. *Brancaflor* exigiu que o herói a esquarterasse e jogasse no mar para a busca do anel; ao retornar e ser recomposta, por erro dele,

perde parte do dedo mínimo (motivo E33). Na versão espanhola de Espinosa Hijo (1987-88, nº 70) - *Brancaflor, hija del Demonio* —o pai colocou as três filhas em um porão, às escuras, vendou os olhos do herói e disse-lhe que escolhesse uma: —“Esta no. Esta no. Esta si”. E era Brancaflor, reconhecida pelo dedo cortado. Entretanto, não constitui problema para o narrador a escolha, apesar da ausência do motivo do anel perdido. O pai venda os olhos do herói, coloca-o atrás de uma porta, na versão espanhola de Espinosa Hijo, n. 74, para a escolha. Porém, Brancaflor previne-o de que será a última a entrar no quarto. E será, obviamente, escolhida. É de interesse observar que tal seqüência de encerramento do episódio adquire o caráter de invariante pela preferência do narrador e por sua grande ocorrência nas diversas culturas. É o caso da tarefa, no conto em pauta, referente ao “anel perdido no mar”. Nas noventa versões estudadas, o motivo ocorre em 33,33% do corpus (Quadro 1). O caráter invariante dessa seqüência é que a interliga com o episódio referente à escolha da noiva.

A segunda espécie de tarefa somente pode ser realizada pelo próprio herói, sem a presença da filha como auxiliar mágico. Versões africanas, estudadas por Veronika Görög-Karady (1997: 17-18) afastam-se fundamentalmente do campo de provas ocidental. “Na execução das tarefas - diz ela - o ‘instrumento’ dominante é o sexo, porém empregado num uso não apropriado”. Por exemplo: cortar uma floresta de bambu ou quebrar uma grande pedra com o sexo. Observa ainda a autora:

A prova onde o pretendente é obrigado a utilizar o sexo como instrumento agrícola pode ter diversas conotações: pode evocar um exame de eficácia em relação com a fecundidade (há similitude entre a fecundidade das terras e das mulheres). Em outro nível a prova que ameaça, senão destruir o membro viril do pretendente (ele escapa graças a ajuda mágica), revela simultaneamente a agressividade camuflada do pai em relação ao homem, no sentido sexual do termo, que se acha no direito de tomar-lhe a filha.

A tradição seleciona seus motivos preferidos, que se difundem nas mais diversas culturas. Naturalmente, durante a transmissão oral, alguns motivos se agregam à fábula. Tais motivos, criados por um narrador e aceitos pela comunidade, são transportados para diferentes regiões, adquirindo, de certo modo, caráter de invariante.

No conto de *Brancaflor*, o motivo das “tarefas impossíveis” apresenta numerosos itens, no corpus estudado de 90 versões. O Quadro nº 1 demonstra quantitativamente as ocorrências, explicitando as mais preferidas dos narradores, com natural surgimento nas expansões.

Quadro nº 1 - Motivos com maior ocorrência no *corpus*

Motivos	Língua	Língua	Total
	portuguesa	espanhola	
Semear trigo/fazer pão	12	18	30
Buscar jóia no fundo do mar	12	18	30
Montar e amansar cavalo (parentes e Brancaflor)	10	9	19
Plantar e colher uvas/fazer vinho	9	5	14

Evidentemente, a não homogeneidade quantitativa na composição das versões, nas tradições do *corpus*, aponta diferenças relevantes no tocante às ocorrências; porém, é também evidente que os motivos de maior frequência revelam as tendências apontadas. Para melhor representatividade do quadro, incluímos apenas as frequências mais elevadas, evitando uma enumeração demasiadamente longa.

Observa-se imediatamente a ocorrência dos dois motivos mais frequentes, individualmente, em um terço (33,33%) do corpus, abrangendo versões de Portugal, Brasil, Espanha e América de língua espanhola (República Dominicana, Colorado e Nuevo México, Argentina e Equador).

Os componentes de uma expansão estão em dependência direta dos motivos ocorrentes no *corpus* estudado.

A ordem das seqüências em uma expansão pode ser semânticamente fixa ou intercambiar seus elementos de acordo com a isotopia da macro-seqüência. No caso de *Brancaflor*, por exemplo, a ordem dos elementos da expansão com o sema conector “tarefa impossível” não pode ser alterada, mas rigorosamente observada a disposição estabelecida pelo narrador pelo que se evita o surgimento de alogismo no texto. Vimos que a ordem das seqüências na expansão vai da tarefa “menos difícil” para a “mais difícil”. No romance da *Donzela Guerreira* os elementos da expansão relativa aos “traços femininos” não exigem obrigatoriamente ordenação.

Na segunda expansão, referente à fuga dos namorados, não existe hierarquia entre as seqüências, podendo-se intercambiar: o importante é a colocação do obstáculo para dificultar e invariavelmente frustrar a perseguição. Apresentam grande ocorrência os obstáculos seguintes:

Obstáculo 1 - Brancaflor olhou para trás e viu o pai. Do cavalo formou uma horta e do homem um hortelão e dela o tanque.

Obstáculo 2 - Do cavalo formou uma capela e dela o altar e do homem o ermitão.

Obstáculo 3 - Pegou no cartucho de alfinetes espalhou-o e armou-se um pinheiral muito fechado.

Obstáculo 4 - Espalha o cartucho de cinza. Formou-se um nevoeiro muito fechado.

O conto de *Brancaflor*, bem como o romance da *Donzela Guerreira* (CGR 0231), que apresentam duas áreas de expansão, demonstram a liberdade do narrador em sua elaboração. Em *Brancaflor*, de modo geral, o narrador expande o episódio das “tarefas impossíveis”, enquanto os “obstáculos interpostos na fuga”, reduzidamente, “obstáculos na fuga” mantêm-se com a tríade de elementos. Entretanto, em versões argentinas recolhidas por Suzana Chertudi (1960: nº 38; 1964: nº 33, 34, 35), as expansões com maior número de elementos ocorrem no episódio da fuga. O mesmo ocorre na versão brasileira recolhida por Altimar Pimentel (1976: 37-52), com três tarefas e cinco obstáculos.

Na literatura oral, as escolhas do narrador têm sempre uma determinante, seja de natureza cultural seja psicológica, principalmente se fogem à tradição. O conto de *Brancaflor* é considerado um conto feminino. Isabel Cardigos (1996: 163) observa tratar-se de um conto “que começa como um conto masculino e desenvolve-se como um conto feminino - ‘a marriage’ between hero and heroine plots”. Essa característica destaca-se na fábula com o papel dominante exercido pela heroína (ver Nascimento, 2000: 97-150). Poder-se-ia pressupor que tais escolhas —expansões com maior número de elementos referentes à fuga —tivessem em mira demonstrar o poder da filha em relação aos pais no desejo de libertação, principalmente no choque com a mãe também possuidora de artes mágicas.

No romanceiro tradicional, a *Donzela Guerreira* constitui-se de duas expansões: o episódio relativo aos “traços femininos” capazes de denunciar a donzela travestida em soldado e o episódio final referente aos estratagemas articulados pela mãe do capitão para descobrir o sexo do “soldado” por quem ele se apaixonara. No romance da *Donzela Guerreira* verifica-se a construção hipotática das duas expansões, ligadas por uma seqüência mínima, invariante, com o papel de conectivo. Efetivamente, a primeira macroestrutura, referente aos “traços femininos”, desenvolve uma estratégia de disfarce com elementos concretos à vista do narrador, possibilitando-lhe uma seleção de elementos; a segunda macroestrutura —estratagemas para a identificação do sexo— articula-se mediante elementos puramente imaginativos. Unindo as duas estruturas, apenas uma referência sumária à guerra, elemento fundamentalmente importante do romance, que funciona como ligação e que em algumas versões chega a ser eliminada com a justaposição paratática.

Na versão brasileira do Maranhão (Lopes, 1967: 35) ocorre:

- Tendes os pés pequeninos filha, conhecer-vos-ão.
- Eu meterei numas botas, delas nunca sairão.
- Dê-me armas e cavalo que serei filho varão.
- Senhor pai, senhora mãe, oh! que dor no coração!
- os olhos de Dom Marcos são de mulher, de homem não.

Na versão portuguesa da Foz do Douro (Braga, 1906, I: 102) a construção é de natureza hipotática:

- Tendes os peitos mui altos, filha, conheceer-vos-ão.
- Encolherei os meus peitos, dentro do meu coração.
- O capitão dos soldados um grande amor lhe tomou;*
- Dom Barão como discreto de nada se receou.*
- Ó mi padre, ó mi madre, grande dor no coração,
- os olhos do soldadinho são de mulher, de homem não.

Muitas vezes, a ligação entre as duas macro-seqüências é feita através de explicação em prosa.

Em algumas versões, no diálogo entre pai e filha, a seqüência pode reduzir-se a dois versos apenas; noutras utiliza-se a repetição em forma paralelística, distendendo-se o tempo do percurso narrativo. Por exemplo, na versão portuguesa do Canadá (Fontes, 1979: nº 232):

- Tens os pés muito pequeninos, logo a conhecer-te vão.
- Sapateiros no mundo há, sapatos grandes farão.
- Maldita sejas tu, mulher, ao lado do coração;
sete filhas que tiveste, nenhuma há sido varão,
p'ra ir a servir por mim às guerras de Aragão.
- Cale-se lá, meu pai, não deite tal maldição,
que eu irei a servir por si às guerras d'Aragão.
- Não vais a servir por mim, não vais, filha minha, não;
tens os peitos muito grandes, logo a conhecer-te vão.

em que se repetem os versos 17-21 introdutórios do romance. Enquanto os elementos dessa seqüência prendem-se a uma realidade —o corpo feminino, que se constitui em campo semântico—, a segunda, tipicamente criativa, de livre escolha do cantor, refere-se aos estratagemas da mãe do capitão apaixonado pela donzela travestida de soldado, para identificação do sexo.

- Ai minha mãe que me morro, morro-me do coração;
os olhos de Dom Martinho, mi madre, matar-me-ão.
O corpo tiene de hombre, os olhos de mulher são.
- Convidai-o, vós, meu filho, que vá convosco jantar;
se então ele for mulher em baixo se há de sentar.
Dom Martinho de Avisado cadeira mandou chegar,
com o seu capote em cima para mais alto ficar.
- Ai minha mãe que me morro, morro-me do coração,
os olhos de Dom Martinho, madre minha, matar-me-ão.
O corpo tenia de hombre, os olhos de mulher são.

(Braga, 1906-09: 96-97)

Seguem-se vários estratagemas, convidar para ir à feira, para dormir e finalmente para tomar banho:

- Convidai-o vós, meu filho, que vá convosco nadar;
que ele se for mulher certo, se há de acorvar dar.
- Dom Martinho de Avisado primeiro o mandou entrar:
– Ide vós mais adiante para me ires ensinar!
Cartas me vêm da terra cartas de muito pesar;
meu pai que já está morto, minha mãe está a acabar.

O capitão acompanha a donzela e casam-se.

Essas expansões compõem-se de número indefinido de elementos, em que atuam os fatores de criatividade e da audiência. No primeiro caso, a seqüência pode constituir-se apenas de três traços básicos femininos: cabelos, olhos e seios, como na versão brasileira citada, ou de onze elementos como na versão portuguesa da Madeira, de Rodrigues de Azevedo (1880): cabelos, olhos, rosto sem barbas, rosto mui alvo, ombros, peitos, mãos, quadris, pernas, pés e nome de mulher.

Na segunda seqüência —identificação do sexo mediante estratagemas— o cantor pode dar largas à imaginação por não haver as limitações do campo semântico do corpo feminino da primeira macro-seqüência. A característica da estrutura de elementos assindeticamente coordenados explica a diversidade de composição sem afetar o núcleo semântico invariante representado pelas alegações do pai contra a possibilidade de disfarce, bem como pelos estratagemas para identificação do sexo.

O convite para nadar representa quase canonicamente o teste definitivo na expansão para identificação do sexo da donzela travestida. Aceito o convite, o cantor cria as mais diversas desculpas para retardar a ação e introduz-se o maravilhoso através do aviso da morte do pai, dado pelo cavalo ou pela entrega de uma carta adrede escrita ou trágico pressentimento, o que determina o retorno, frequentemente acompanhada pelo capitão. A versão brasileira de Pereira da Costa (1907: 323-38):

- – Convidai-o para nadar;
que se ela mulher for, desculpas vos há de dar.
E o varão como discreto pôs-se logo a descalçar,
e puxando de uma carta pôs-se a ler e a chorar.
- Que tendes vós, meu varão, que assim vos vejo chorar

– É meu pai, que a esta hora, já se vai a enterrar.

Algumas versões adotam as duas opções: dormir e nadar. Neste caso, a invariante fabular exige o encerramento da expansão com o convite para nadar, atribuindo-se uma desculpa aceitável para evitar dormir. Costa Fontes, na versão portuguesa de Nova Inglaterra (E.U.A.), registra (1980 nº 108):

— Convida-o tu, ó meu filho, para contigo dormire;
se ela for mulhere, não se há-de querer despir.
— Chegue-se p'ra lá, senhor, faça o favor de chegare;
eu tenho um male ruim, olhe qu'eu lo posso pegare.

Ocorre ainda um convite para passear, mas a expansão finaliza com o convite para nadar. Ou, ainda, na versão portuguesa de Aliete Galhoz (1987: nº 408):

– Tenho feito um juramento, não espero de o quebrar:
pra enquanto andar na guerra as ciroilas não tirar;

e igualmente segue-se o convite para nadar e a tradicional escapada. Em outra versão portuguesa (Galhoz, 1987: nº 418) ocorre o símbolo da espada (como em Tristão e Isolda) entre a donzela (de ceroulas) e o capitão.

Também nessa expansão verifica-se a presença de certa hierarquia entre as seqüências constituintes, não apenas pela posição de encerramento como prova decisiva “nadar” ou “dormir”, como na versão do *Romancero general de León* (Catalán 1991, 0231.01). O próprio cantor qualifica hierarquicamente o “nadar” como último recurso:

– Llévala tú, hijo mío, a los baños a bañar,
porque ella, si es mujer, no se ha de querer echar.
(*Ya no tenía escape...* [o cantor] y el paxe volvéuse a entregalle a carta que habia deixao escrita ella).

O levantamento estatístico do número de elementos constituintes de uma e outra expansão demonstrou que, na maioria das versões do romance, a primeira expansão é numericamente superior em constituintes à segunda. Seria possível deduzir-se que tal resultado decorreria das preocupações do pai com a partida da donzela para a guerra, no primeiro caso; e, no segundo, interesse da tradição em dar logo conhecimento do final feliz da aventura com o casamento de ambos? Cremos que uma análise mais aprofundada aplicada a um corpus mais amplo, reunindo culturas diversas, poderia esclarecer a questão.

No estudo das macro-sequências de seis romances (Nascimento 1966: 159-190), abrangendo 404 versões (brasileiras, portuguesas, espanholas, argentinas, chilenas, cubanas, judeo-espanholas do Oriente, norte-americanas de língua espanhola, dominicanas e venezuelanas) da *Donzela Guerreira* (CGR 0231), *Delgadina* (CGR 0075), *Nau Catarineta* (CGR 0457), *Bernal Francês* (CGR 0222), *Os Sinais do Marido* (CGR 0113) e *Esposa Infel* (CGR 0234), num total de 1469 seqüências, exemplificamos as possibilidades estruturais. O levantamento estatístico então realizado demonstrou a maior ocorrência de 3 ou 4 elementos na composição das macro-sequências, o que revela a força da tradição na opção pela tríade canônica, mas também a elaboração de expansões a partir de quatro elementos —conforme nossa hipótese de trabalho— com ocorrência de 5, 6, 7, 8, 11 e até 27 elementos.

A versão brasileira do romance *Dona Ana dos Cabelos de Ouro* (CGR 0113, *O Regresso do Marido*) de Pereira da Costa (1907: 295-302) apresenta uma expansão com 27 itens. Trata-se da oferta sucessiva de bens por uma esposa para recuperar o corpo do marido supostamente morto na guerra:

– Diz-me lá, ó capitão, diz-me lá pela tu'alma,
se o amor que Deus me deu em tua armada se acha?
.....
– Pelos sinais que me dais, eu o vi morrer na guerra,
levou tantas adagadas, até que rojou por terra.
.....
– Que daríeis, vós, senhora, a quem o trouxesse aqui?
– Três filhas que Deus me deu todas três eu dera a ti,
e seus dotes bem contados, primeiro vereis aí.

Ele recusa e repete-se a pergunta e seguem-se novos oferecimentos: telhas de ouro e marfim, palácio, quintas, fontes prateadas, lezírias, o pé direito do próprio chapim, campos com marradas de touros e poldros, o lago, o chorão, currais de gado, jóias, palanque de setim mandado fazer na China, torná-lo fidalgo, no total de 27 ofertas recusadas. Finalmente, ele pede-lhe um abraço e beijo; ela ameaça puni-lo e ele revela-se o próprio marido. Apesar de apenas listados, dada a extensão do romance, os bens constantes das seqüências da expansão mostram claramente a importância desta para a criatividade na literatura oral. Essa liberdade, entretanto, é limitada pelas fronteiras semânticas demarcadas pela invariante fabular.

Embora os números canônicos variem de acordo com as culturas, não obstante a predominância de três, que levou Olrik (1921) a estabelecer a “lei dos três”, ocorrem em menor proporção 5, 7, 9, 12, 13. A “lei da tríade” é específica do conto popular. Max Lüthi (1979: 46) afirma:

De fato, é o número três que determina uma seqüência de episódios; uma série de sete ou doze elementos destruiria a clareza e compatibilidade formal. Os números sete, doze e cem são simples fórmulas estilísticas: representam a pluralidade em si, porém com a rigidez da fórmula.

De qualquer modo, é necessário considerar a posição da “lei dos três” de Olrik na transmissão da literatura oral. Operacionalmente, podemos situá-la como ponto de referência entre a expansão e a redução, dada a sua natureza canônica nas diversas culturas, constituindo um momento de opções para o narrador ou cantor.

A expansão, superficialmente estudada como um processo de retardamento do percurso narrativo ou de aprazimento da audiência, contém outros aspectos importantes que cabe enfatizar na análise do texto.

Não obstante ser constituída por elementos de livre escolha do narrador, ela estabelece critérios para a sucessão das seqüências a fim de que a interrupção do percurso narrativo retome o movimento para a continuidade da fábula. Evidentemente, como é variável o número de elementos constitutivos —o que fica ao bel prazer do cantor— existe certa hierarquia entre as seqüências: no caso de *Brancaflor*, por exemplo, da tarefa “menos difícil” à “mais difícil”, embora sejam todas igualmente impossíveis.

Estudando a triplicação, Propp (1970: 90) destacou a ocorrência da tríade como uma repetição igual de elementos (três tarefas, três anos de trabalho), mas observou também um crescimento (a terceira tarefa a mais difícil, o terceiro combate o mais temível), o que revela a existência de hierarquia entre as seqüências. Neste caso, estabelece-se um imperativo de sucessividade, pois não seria viável uma distribuição aleatória dos elementos, o que destruiria o princípio de coerência inerente ao discurso e à própria lógica narrativa.

Algumas expansões são estruturadas mediante uma intencionalidade. Não são de natureza meramente descritiva ou enumerativa: contêm uma intenção secreta ou visível de realizar algo, que tem sua justificativa na economia da fábula e se manifesta pela ordenação das seqüências ou dos elementos.

Na macro-seqüência de *Brancaflor* referente às “tarefas impossíveis”, a estrutura da expansão é intencionalmente ascendente. O pai de Brancaflor atribui ao herói tarefas cada vez “mais impossíveis”, visto que sua intenção é eliminá-lo para evitar o casamento. E tal intenção está claramente manifestada pela pena de morte, no caso de não execução.

Desse modo, os elementos constituintes da expansão, de forma generalizada, não podem ter uma ordem arbitrária no percurso da narrativa senão a estabelecida pelo narrador. A lógica narrativa exige que, na série, a tarefa seguinte seja sempre superior em dificuldade à anterior e assim sucessivamente, caracterizando o crescimento das dificuldades. Tais dificuldades crescentes constituem-se como invariante fabular nas diversas culturas por mais singulares e absurdas que sejam as tarefas atribuídas. A intencionalidade é um elemento subjacente a determinados tipos de fábula a que o narrador dá atenção especial.

Searle (1969, 1981: 27), no estudo sobre os atos de fala, assinala que a intencionalidade não é um ato gratuito, mas um comportamento intencional que pode ocorrer na simples disposição dos móveis em uma sala.

A intencionalidade subjacente à semântica fabular, manifestada na estruturação da expansão, demonstra que esta não ocorre simplesmente para a dilatação do tempo narrativo — como se pensa as vezes—, mas que resulta de um esforço criativo do narrador, de um trabalho consciente na escolha e disposição dos elementos constituintes.

* * *

Além dos aspectos já focalizados (estruturação, extensão, redução, equivalência, aprazimento), a expansão inclui o princípio da condensação, considerado por Greimas (1966: 74) o seu corolário: “Se reconhecemos a expansão um dos modos de funcionamento metalinguístico do discurso, ela tem por corolário a *condensação*, que deve ser estudada como uma espécie de descodificação compressiva das mensagens em expansão”. Entretanto, não se trata de mera redução, que subentende implicação numérica. Trata-se de uma operação metalinguística que requer, sobretudo, competência narrativa. A macro-seqüência do conto é do conhecimento do narrador; ao invés de repeti-la, condensa todas as seqüências da expansão em uma seqüência que contém a invariante semântica fabular. A elaboração narrativa comporta, desse modo, os processos de expansão, redução e condensação.

Além da expansão e da redução, o romance tradicional apresenta ainda exemplos de elaborado processo de condensação, como na versão galega da *Donzela Guerreira*, recolhida em 1920 e incluída em Valenciano 1998: nº 44c 44), que revela a criatividade do cantor:

Siete años peleando y nadie la conoció,
pero un día que iba a caballo la espada se le cayó.
Y en vez de decir “MalditO”, dijo “MalditA sea yo”.
Y el rey, que estaba a su lado, estas palabras oyó.
Pidió permiso a sus padres y con ella se casó.

condensando de maneira exemplarmente criativa toda a macro-seqüência, com os numerosos estratagemas imaginados pela mãe do capitão de soldados.

A mesma condensação ocorre numa versão da Ilha de la Gomera (Arquipélago das Canárias), recolhida em 1983 por Maximiano Trapero e Helena Hernández (Trapero 1987: nº 217):

Siete años estuvo en la guerra y nadie la conoció,
un día al montar a caballo la espada se la cayó;
en vez de decir “malditO” dijo “malditA sea yo”.
El rey que la estaba oyendo al palacio la llevó
para casarse com ella y con ella se casó.

Não é, porém, ocorrência rara, pois a tradição incorporou a solução em algumas culturas. Uma versão judeu-espanhola de Tanger (Marrocos), recolhida por Zarita Nahón (1977: nº 62) apresenta:

A la primera batalla, la niña muy bien ganó.
A la segunda batalla, el sombrero se le cayó.
Un hijo del rey que la viera, que de ella se enamoró.

Do mesmo modo, outra versão sefardita da Ilha de Rodes (Grécia), recolhida em 1972 por Rina Benmayor (1979: nº 19e):

Ella entrando por las guerras, las guerras ya las vinció.
Estando en su caballo, el tarpós [gorra] le cayó.
Y vieron que es hija y no varón.
El hijo del rey que la vido, d'ella s'enamoró.

A redução requer naturalmente menos esforço criativo do narrador ou, provavelmente, ocorre em função da situação narrativa. A condensação, porém, resulta de consciente elaboração poética.

* * *

Vimos que a expansão na estrutura de uma narrativa constitui-se em centro de criatividade e decisões do narrador dentro dos limites impostos pela fábula. É, portanto, uma área privilegiada para a análise aprofundada da produção do texto, produção especialíssima que se codifica durante a performance, o que requer naturalmente verdadeira competência narrativa. O estudo da

expansão sob os seus múltiplos aspectos, pode contribuir para o maior conhecimento da dinâmica dos processos de elaboração textual da literatura oral.

A análise das expansões revela organização interna, através de estruturas invariantes, confirmada pela tradição nas diversas culturas. Os levantamentos estatísticos são instrumento indispensável para o conhecimento aprofundado dos mecanismos de produção das expansões — um processo inerente à transmissão da literatura oral na preservação das invariantes fabulares. É evidente que o pesquisador, o estudioso da cultura popular, desenvolve uma sensibilidade específica para a compreensão e mesmo fruição dessa produção simbólica, bem como intuições sobre o mecanismo de sua elaboração. Entretanto, é este um caminho sedutor que pode conduzir a desvios. A natureza da literatura oral exige sensibilidade especial para seu estudo, mas não dispensa um instrumento objetivamente adequado para sua análise.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AARNE, Antti e THOMPSON, Stith (1961), *The types of the folk-tale*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
- AZEVEDO, Álvaro Rodrigues de (1880), *Romanceiro do Archipélago da Madeira*, Funchal, Voz do Povo.
- ALMEIDA, Aluísio de (1951), "142 estórias brasileiras em São Paulo", *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, 18 (144): 161-332, nov.-dez.
- BÉNICHOU, Paul (1968), *Creación poética en el Romancero Tradicional*, Madrid, Gredos.
- BENMAYOR, Rina (1979), *Romances judeo-españoles de Oriente*, Madrid, Seminário Menéndez Pidal/Gredos.
- BRAGA, Teófilo (1906-1909), *Romanceiro geral português*, 2ª ed. 3 v.; 3ª ed. com Nota prévia de Pere Ferré, Lisboa, Vega, 1982, 3 v.
- *Contos Tradicionais do Povo Português*, 2 v. Lisboa, Dom Quixote, 1987
- CARDIGOS, Isabel (1996), *In and out of enchantment: Blood symbolism and gender in Portuguese fairytales* (FFC nº 260), Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
- CASCUDO, Luís da Câmara (1946), *Contos tradicionais do Brasil*, Americ Ed.
- CATALÁN, Diego e outros (org.), *Romancero general de León*, Antologia 1899-1989, Madrid, Seminário Menéndez Pidal / Universidad Complutense y Deputación Provincial de León, 1991, 2 v.
- CHERTUDI, Susana (1960), *Cuentos folklóricos de la Argentina*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Filología y Folklore, 1ª série; 2ª série: 1964.
- COELHO, Adolfo (1879), *Contos populares portugueses*, Lisboa, Plantier; 2ª ed. Lisboa, Publicações D. Quixote, 1985.
- CRYSTAL, David (1985, 1988), *Dicionário de linguística e fonética*, trad. de Maria Carmelita Pádua Dias, Rio de Janeiro, Zahar.
- CUSTÓDIO, Idália Farinho e GALHOZ, Maria Aliete Farinho (1996-97), *Memória tradicional de Vale Judeu*, Loulé, Câmara Municipal, 2 v.
- ESPINOSA HIJO, Aurélio M. (1987-88), *Cuentos populares de Castilla y León*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2 v.
- FONTES, Manuel da Costa (1979), *Romanceiro português do Canadá*, Coimbra, Universidade.
- (1980), *Romanceiro português dos Estados Unidos, I: Nova Inglaterra*. Coimbra, Universidade.
- GALHOZ, Maria Aliete Dores (1987-1988) *Romanceiro popular português, I. Romances tradicionais; II. Romances religiosos e orações narrativas*, Lisboa, Centro de Estudos Geográficos/Instituto Nacional de Investigação Científica, 2 v.
- GÖRÖG-KARADY, Veronika (1997), *L'univers familial dans les contes africains*, Paris, L'Harmattan.
- GREIMAS, A. J. (1966), *Sémantique structurale, Recherche de méthode*, Paris, Larousse.
- e COURTÉS, J. (1979, 1983), *Dicionário de semiótica*, trad. de Alceu Dias Lima e outros, São Paulo, Cultrix.
- HOMERO, *Odisséia*, trad. de Manuel Odorico Mendes, 1928, edição de Antônio Medina Rodrigues, São Paulo EDUSP/Ars Poética, 1992.
- KIRK, G. S. (1962, 1985), *Los poemas de Homero*, Barcelona, Paidós.
- LANDOW, George P. (1992, 1995), *Hipertexto, La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, trad. de Patrik Ducher, Barcelona, Paidós.
- LOPES, Antônio (1967), *Presença do romanceiro, Versões maranhenses*, org. Bráulio do Nascimento, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- LORD, Albert B. (1960), *The Singer of Tales*, Cambridge, Harvard University Press.
- (1991), *Epic singers and oral tradition*, Ithaca and London, Cornell University.
- LOTMAN, Iouri (1970, 1973), *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard.
- LÜTHI, Max (1975, 1987), *The fairytale as art form and portrait of man*, Bloomington.
- (1977, 1979), *La fiaba popolare europea, Forma e natura*, trad. de Marina Cometta, Milano, Mursia.
- LYONS, John (1968, 1979), *Introdução à linguística teórica*, trad. de Rosa Virgínia Mattos e Hélio Pimentel, São Paulo, Ed. Nacional.

Bráulio do Nascimento, A Expansão na Literatura Oral

- MARTINET, André (1960, 1964), *Elementos de linguística geral*, trad. de Jorge Morais Barbosa, Lisboa, Sá da Costa.
- NAHÓN, Zarita (1977), *Romances judeo-españoles de Tanger*, edición crítica y anotada por Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, Madrid, Cátedra Ramón Menéndez Pidal.
- NASCIMENTO, Bráulio do (1964), "Processos de variação do romance", *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, 4(8-10):59-126, jan.-dez.
- ____ (1966), "As seqüências temáticas no romance tradicional", *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, 6(15):159-90, mai.-ago.
- ____ (2000), "Brancaflor na tradição luso-brasileira", *Cadernos Vianenses*, Viana do Castelo, tomo 28:111-64.
- NOTOPOULUS, J. A. (1949), "Parataxis in Homer: A New Approach to Homeric Literary Criticism", cit. por Rainer Friedrich, "The Problem of Oral Poetics", in *Orality and Literature, Proceedings of the XIth Congress of the International Comparative Literature Association* (Paris, August, 1985), New York, Peter Lang, 1991:19-28.
- OLIVEIRA, Francisco Xavier d'Athaide (1900-05), *Contos tradicionais do Algarve*, Tavira-Porto, 2 v.
- OLRIK, Axel (1921, 1992), *Principles for oral narrative research*, trad. de Kirsten Wolf e Jody Jensen, Bloomington, Indiana University Press.
- ONG, Walter (1988, 1998), *Orality and literacy, The technologizing of the word*, London and N. York, Routledge trad. brasileira de Enid Abreu Dobranszky, Rio de Janeiro, Papirus.
- PAULME, Denise (1976), *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard.
- PEREIRA DA COSTA, Francisco A. (1907), "Folk-lore pernambucano", *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, tomo 70, parte 2.
- PIMENTEL, Altamar de Alencar (1976), *Estórias da boca da noite*, Brasília, Thesaurus.
- ____ (1998), *Contos populares de Brasília*, Brasília, Thesaurus.
- PROPP, Vladimir (1928, 1970), *Morphologie du conte*, trad. de Marguerite Derida, Tzvetan Todorov e Claude Kahn, Paris, Poétique/Seuil.
- ____ (1946, 1985), *Le radici storiche dei racconti di fate*, trad. de Clara Coisson, Introd. de A. M. Cirese, Torino, Boringhieri.
- ROMERO, Sílvio (1885), *Contos populares do Brasil*, Estudo preliminar e notas comparativas de Teófilo Braga, Lisboa, Liv. Internacional; edição organizada por Luís da Câmara Cascudo, Rio de Janeiro, José Olympio, 1954.
- SEARLE, John R. (1969, 1984), *Os actos da fala, Um ensaio de filosofia da linguagem*, trad. de Carlos Vogt e outros, Coimbra, Almedina.
- THOMPSON, Stith (1946), *The folktale*, trad. espanhola por Angelina Lemmo: *El cuento folklórico*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1972.
- ____ (1955-1958), *Motif-Index of folk literature*, Bloomington, Indiana University Press, 6 v.
- TOMACHEVSKI, B. (1925, 1965), "Tématique", in *Théorie de la littérature*, org. Tzvetan Todorov, Paris Seuil, p. 263-307.
- TRAPERO, Maximiano (1987), *Romancero de la Isla de La Gomera, La Gomera*, Cabildo Insular de La Gomera.
- VALENCIANO, Ana (1998), *Romanceiro Xeral de Galicia*, Madrid – Santiago de Compostela, C.I.L.L. Ramón Pineiro / Fundación Ramón Menéndez Pidal, vol. I.
- VAN DIJK, Teum A. (1977, 1980), *Testo e contesto, Semantica e pragmatica del discorso*, trad. de Giusy Collura, Bologna, Il Mulino.
- VASCONCELLOS, José Leite de (1963-66), *Contos populares e lendas*, coord. de Alda da Silva Soromenho e Paulo Caratão Soromenho, Coimbra, Universidade, 2 v.
- ZIPES, Jack (1992), *The complete fairy tales of the Brothers Grimm*, New York, Bantam Books.

RESUMO

O estudo da expansão na literatura oral amplia o conhecimento dos mecanismos de transmissão e reprodução dos contos populares e dos romances tradicionais, além de relevantes informações culturais que apresenta.

A natureza canônica ou sagrada do número três em diferentes culturas, que levou Axel Olrik a formular a "lei dos três" na literatura oral, constitui-se em elemento básico para a conceituação da expansão na área.

Adotamos um conceito operacional, caracterizando a expansão como uma macroestrutura constituída por mais de três elementos ou sequências semanticamente diferentes, integrados pelo mesmo sema. Desse modo, dispõe o analista de um instrumento objetivo para o estudo da narrativa, tanto no conto popular como no romance tradicional.

Através da análise do conto de *Brancaflor* (AT 313) e dos romances da *Donzela Guerreira* (CGR 0231) e o *Regresso do Marido* (CGR 0113), enfatizamos a relevância da expansão para o estudo da literatura oral.

ABSTRACT

The study of expansion in oral literature widens the knowledge of the mechanisms of transmission and reproduction of folktales and folk ballads. It also conveys relevant cultural information.

The canonical or sacred nature of number three across different cultures, that led Axel Olrik to enounce the "law of three" in oral literature, becomes a basic element for the concept of expansion.

We adopted an operational concept, having defined expansion as a macro-structure built on more than three semantically distinct elements or sequences integrated in the same sema. This definition equips the analyst with an objective instrument for the study of oral narratives (folktales or folk ballads).

Through analysis of the folktale *Brancaflor* (AT 313) and of the ballads *Donzela Guerreira* (CGR 0231) and *Regresso do Marido* (CGR 0113), we stress the relevance of the phenomenon of expansion for the study of oral literature.