

A TRANSMISSÃO DO CONTO

Nuno Júdice*

O processo de recolha dos contos enferma, muitas vezes, do facto de terem de passar pelo crivo da censura ética ou estética dos compiladores. Antonio Almodovar refere que a edição dos Grimm apresenta "supressões e deformações" devidas ao seu espírito "pequeno-burguês"¹. Essa passagem pelo tempo e por épocas sucessivas faz com que se inscrevam na sua superfície marcas temporais, que tornam reconhecíveis determinados traços históricos ligados quer ao contador quer ao compilador. A evolução de um conto pode, então, ser estudada, através da comparação de versões ou variantes recolhidas em épocas diferentes. Almodovar aponta, para esse estudo, a designação de *metodologia semiótico-antropológica*², que percorre três fases:

1. um simples resumo das versões mais frequentes;
2. uma gramática simbólica, estrutural ou generativa, capaz de conter uma matriz do conto e das suas diversas possibilidades;
3. um texto representativo das versões conhecidas, partindo da versão estruturalmente mais correcta.³

O resultado deste estudo comparativo conduzirá ao estabelecimento de um arquétipo. Esta palavra não designa, porém, o conto primitivo — antes correspondendo ao que o Finlandês Antti Aarne chamou "*conto tipo*", isto é uma organização particular de motivos que se encontra num certo número de narrativas, as variantes, cujas diferenças não são suficientemente importantes para alterar o encadeamento geral e em particular a sequência dos motivos⁴. Esse conto primordial, como é evidente, perde-se no fundo mítico da humanidade; e o que dele subsiste é uma reformulação, em termos sociais, adequados à evolução social, de um tipo de história que apresenta características comuns em sociedades e épocas diferentes, sem relação aparente entre elas.

Isto leva à caracterização possível de um *género* literário, a que se pode dar o nome de *literatura folclórica*, com vários subgéneros (conto, romanceiro, adivinhas, rifões, fábulas, etc.). Para a definição desse género, pode partir-se das definições de Propp: grupo de obras estruturadas segundo o mesmo sistema poético, que inclui forma e conteúdo; e de Voigt: qualquer grupo de obras que mostra similitude de forma e conteúdo⁵. O campo em que essas obras se desenvolve apresenta uma série de níveis:

1. comunidade local, homogénea ou heterogénea, em termos étnicos ou linguísticos;

* Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

¹ Antonio Rodríguez Almodóvar, *Les contes de tradition orale en Espagne, Sur leur variabilité systématique et leur sens*, "<D'UN CONTE...A L'AUTRE", La variabilité dans la littérature orale. Paris, Editions du CNRS, 1990. P. 462.

² Idem, p. 462.

³ Idem, p. 467.

⁴ Nicole Belmont, "*Paroles paiennes*", *mythe et folklore*, Imago, 1986. P. 58.

⁵ Hedda Jason, "Genre in Folk Literature: Reflections on some questions and problems", in *FABULA*, 27 Band. 1986, Walter de Gruyter. Berlin. New York.

2. grupos específicos étnicos e culturais;
3. tradições religiosas específicas;
4. área cultural;
5. cultura regional;
6. nível dos universais.⁶

Um conto tem de percorrer todos estes planos para se impor e sobreviver nos contextos diferenciados, opostos e conflituais que advêm da organização social. É interessante verificar que, dentro da multiplicidade de narrativas que uma sociedade cria, só um pequeno número ultrapassa os contextos culturais, religiosos, políticos, para aceder ao último plano — o das constantes universais da relação humana (por exemplo, a proibição do incesto) — e, desse modo, atravessar fronteiras e continentes, acedendo a um estatuto que interessa a qualquer grupo humano, independentemente de pertencer a uma sociedade sedentária ou nómada, rural ou urbana.

Esse interesse decorre do modo como as imagens são estruturadas no conto, relatando "uma ideia, uma quantidade, uma expansão no tempo ou no espaço, etc.", sendo que "a imagem poética concreta usada é sempre estritamente fundada culturalmente"⁷. Isto coloca a questão da poligénese ou monogénese do conto: se existe um paradigma de interpretação comum das imagens que o conto apresenta, será mais fácil supor um terreno original único do que vários. Contudo, as características elementares da simbolização humana, em sentido antropológico — isto é, o recurso às mesmas imagens para descrever fenómenos análogos⁸ — não contradiz a possibilidade de sociedades diversas terem recorrido a esquemas idênticos para dar figura a certas ideias (ex., a origem do fogo, os gémeos, etc.).

Isto conduz-nos ao estabelecimento de uma analogia do universo dos contos com a própria linguagem. Ambos partem do mesmo princípio: encontrar um sistema de signos para designar os mesmos significados, sendo que a sua organização é regida por regras codificadas, e impossíveis de alteração pelo falante individualizado, a não ser dentro das margens que o próprio sistema permite.⁹ Encontramos o fenómeno de denotação e conotação do signo linguístico no conto, desde o texto mais simples (anedota, patranha, etc.) até ao mais elaborado (o conto de fadas), que permitem leituras imediatas ou obrigam a um processo mental — inconsciente — de percepção da mensagem.

Passa-se, aqui, um fenómeno de sobreposição de dois sistemas normativos, o linguístico e o simbólico, em que a informação transmitida (o significado da palavra e o conteúdo do conto) é apercebida, "naturalmente", como algo já conhecido, implicando uma descodificação inconsciente do sentido. Com efeito, o que sucede quando o ouvinte se apercebe de que estão a contar a história do "Capuchinho vermelho" ou da "Cinderela" é que há uma informação básica — isto é um "conto de fadas" — que identifica imediatamente o essencial da mensagem, tornando o seu conteúdo antecipadamente conhecido¹⁰, o que não

⁶Idem.

⁷Idem.

⁸É o que demonstra Gilbert Durand em "Structures anthropologiques de l'imaginaire".

⁹Por exemplo, o tapete voador ou as botas de sete léguas têm um significado lexical, designando viagem, e referem uma estrutura sintáctica, designando a acção de percorrer uma grande distância em pouco tempo.

¹⁰Se ouvirmos "-Minha avó, que grandes dentes tem! - São para te comer." é todo o contexto do conto do "Capuchinho vermelho" que imediatamente vem ao espírito do ouvinte, sem serem necessárias mais referências.

sucede com a mensagem linguística corrente, que transporta um contexto e implica o seu conhecimento: por exemplo, "está um dia de sol " só é claro se soubermos quem, quando e como o disse.

Por outro lado, aquilo que está para além deste sentido imediato, ou seja, um sentido figurado, metafórico, alegórico, etc., que é o princípio sobre que assenta a criação literária, é por esse motivo *secundário* no conto, isto é, não é essencial à descodificação do texto, embora evidentemente esteja presente num outro nível de compreensão inconsciente do conto:

"Numa linguagem natural a forma da expressão é altamente previsível, mas a mensagem ou conteúdo é aberta e imprevisível. Num conto não só a forma mas também o conteúdo são governadas por um número limitado de regras e estipulações que a audiência conhece. De acordo com a teoria da comunicação, isto deveria significar que um conto é vazio de criatividade ".¹¹

De facto, não é isto que sucede. Essa aparente falta de criatividade vem do facto de o conto integrar como que uma "marca " de conteúdo (por exemplo "era uma vez ") que despoleta um reflexo mnemónico no receptor, tal como a abreviatura que informa logo o nome completo, levando-o a identificar-se com o próprio emissor. Assim, o conto, no seu processo transmissivo, é uma rememoração do que é dito de novo, estando emissor e receptor num circuito do tipo "eu para mim ", em autocomunicação, em que no entanto, segundo Lotman, se pode acrescentar um elemento novo, de descoberta, que resulta da combinatoria diferente dos motivos ou sequências narrativas em certos contos¹².

Esse elemento novo é, de qualquer modo, introduzido num contexto em que o seu "autor " está sistematicamente ausente. Com efeito, o contador nunca se assume como "proprietário " do conto. Pelo contrário, a legitimidade do que é dito deriva do facto de esse conto pertencer a um passado, e a outros que o contaram, sendo o narrador actual apenas o detentor dessa memória:

"É razoável assumir que a natureza fluida do conto tradicional deriva da atitude não-proprietária dos narradores: eles consideram um conto o "mesmo ", ainda que haja consideráveis variações na forma como o contam em diferentes ocasiões e consideram frequentemente que o conto que contam é o "mesmo " que ouviram da boca de um outro. "¹³

Esta atitude de aparente respeito por uma tradição induz num erro: o de que não é pacífica a ideia romântica de que os contadores respeitam a tradição, resultando as variantes (a degradação de uma forma primitiva, ou *Urform*) apenas do carácter iliterato, mais ou menos grosseiro, de quem conta:

"E finalmente, o problema é que a maioria dos narradores é criativa, e não recipientes passivos — um facto que foi primeiro apontado por Achim von Arnim aos irmãos Grimm e que tem sido repetidamente provado por subsequentes compiladores. "¹⁴

Essa criatividade, no entanto, não impediu nunca que, ao longo do processo transmissivo, um esquema inicial se tivesse mantido, mesmo que apenas enquanto estrutura gramatical do acto narrativo do conto, impedindo a "subversão " do

¹¹Anna Tavis, *Fairy tales from a semiotic perspective*, in Ruth B. Bottigheimer (ed.), "Fairy tales and society: illusion, allusion and paradigm", University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1986.

¹²Idem, p. 197.

¹³Cay Dollerup/Bengt Holbek/Iven Reventlow/Carsten R. Hansen, "The Ontological Status, The Formative Elements, the "Filters" and Existence of Folktales", *Fabula* 25, 1984.

¹⁴Idem, p. 247.

género, sempre possível com a degradação introduzida quer pelas condições específicas do acto de contar quer pela parodização do conto que poderia decorrer da alteração dos seus conteúdos; o que se deverá à persistência do seu arquétipo na "memória " colectiva, determinando o fenómeno que Jakobson designou por "censura ", exercida pela comunidade, de possíveis tentativas de alteração.