

## O CONTO POPULAR: APREENSÃO LÓGICA FORMAL DO CONTEXTO HISTÓRICO, LINGÜÍSTICO E CULTURAL DO NARRADOR ORAL

Por Félix Maranganha

O ATO DE NARRAR, NO MUNDO atual, pode ser considerado uma arte em extinção. As ações bélicas que antes eram a causa das grandes histórias como a *Ilíada* ou as Lendas do Rei Artur são hoje traumáticas, e os soldados que retornam das guerras não mais compreendem o distanciamento narrativo entre o ouvinte e a história contada, mas apenas calam-se diante do inevitável pesadelo da guerra<sup>1</sup>. O distanciamento comum ao ato narrativo está presente no mito, de forma dupla, uma vez pela narração, e outra vez na psicologia do símbolo mitológico<sup>2</sup>, pelo qual tudo ocorre em tempo e espaço indefinidos.

A narração é essencialmente um relato de experiência pessoal inserido no universo social, por meio do qual um objeto qualquer entra no mundo histórico a partir do momento em que entra no mundo humano<sup>3</sup>. Qualquer coisa que participe no universo social dos homens, sendo uma narrativa, um pente, um pássaro, uma pedra ou uma ideia, a partir do momento em que é criado pelo homem, ou retirado do mundo natural, perde seu valor de ser infinito em si mesmo e realiza-se como valor limitado pelo meio social<sup>4</sup>. Oculto por uma cortina temporal, séculos de indivíduos são construídos de maneiras diferentes, de acordo com as múltiplas manifestações dos povos aos quais eles pertencem, inserindo esses objetos em contextos histórico-sociais de modo a imprimir neles muito mais que suas marcas físicas, despindo-os de seu infinito natural para fazê-los soma de valores sobrepostos por sua história social.

---

<sup>1</sup> BENJAMIN, Walter. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", in: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1985. p. 202.

<sup>2</sup> CAMPBELL, Joseph. *As transformações do mito através do tempo*, 1993, p. 15.

<sup>3</sup> GOUVEIA, Arturo. *Escritos adornianos*. João Pessoa, Ideia / UFPB, 2010. p. 13.

<sup>4</sup> MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo, Martin Claret, 2003. pp. 142 e 143.

Entre os inúmeros objetos, naturais ou originários diretamente do mundo humano, podemos listar as manifestações populares mais diversas como as danças, as músicas, os jogos, os contos, as rezas, além dos saberes agrícolas, que muitas vezes imprimem-se de elementos arcaicos que são escondidos sob a superfície do apreensível diretamente. No caso do conto popular, ele “*oferece à comunidade um terreno de experimentação em que, pela voz do contador, ela se exerce em todos os confrontos imagináveis*”, tornando-se mais que meramente uma narrativa despropositada de um fato distanciado dos ouvintes por causa da presença do narrador oral, mas um organismo com função de estabilizador social, no qual persistem tradições narrativas orais para além das transformações culturais<sup>5</sup>. Fisicamente é uma sucessão de sons e palavras que criam um contexto internamente verossimilhante inserido no gênero épico, mas seu valor histórico transcende seu valor físico justamente por ser ele uma das muitas ferramentas de reinserção e reinterpretação histórica que construímos ao nosso redor em que uma “*prática do contar histórias equivale a um despojamento, também ao nível das relações materiais que sua circulação envolve*”<sup>6</sup>.

O conto popular “*não pode ser compreendido plenamente desvinculado de seu contexto*”<sup>7</sup>, pois o mesmo se manifesta no contexto de sua enunciação, sendo, portanto, um objeto histórico, nos quais os contadores retiram experiências do fundo de suas memórias, e de relatos já ouvidos por eles mesmos de outros contadores de histórias. Mas o contexto do conto popular é mais que registro histórico, ele ganha, no ato de sua enunciação, papel cívico-social. O contador de histórias geralmente relata os contos no contexto do trabalho manual, em conjunto com outros trabalhadores, para espantar o tédio inerente à execução do mesmo<sup>8</sup>. Assim, o conto popular insurge-se não apenas no contexto histórico-social, como também no universo das classes trabalhadoras.

A confusão acerca do papel histórico do conto popular talvez se dê por ser ele confundido com o cordel. Tanto o cordel quanto o conto popular são representantes de uma tradição, mas o processo que os forma é distinto. O

---

<sup>5</sup> ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995. pp. 56 e 57.

<sup>6</sup> LIMA, Francisco Assis de Sousa, *apud* AYALA, Maria Ignez Novais. “O conto popular: um fazer dentro da vida”, in: *Anais do IV Encontro Nacional da ANPOLL*. São Paulo-Recife, 26 a 28 de junho de 1989, p. 263.

<sup>7</sup> AYALA, Maria Ignez Novais. “O conto popular: um fazer dentro da vida”, in: *Anais do IV Encontro Nacional da ANPOLL*. São Paulo-Recife, 26 a 28 de junho de 1989, p. 260.

<sup>8</sup> AYALA, Maria Ignez Novais. *Op.Cit.* p. 262.

cordel apropria-se de uma tradição mista entre oral e escrita, com relativo compromisso simbólico com a literatura canônica, como consta na *História da Donzela Teodora*<sup>9</sup>, na qual coexistem contos maravilhosos, epopeias medievais e versificações de romances aventureiros, mas o conto popular se centra em uma tradição perdida, sobrevivente apenas na memória dos contadores. Ou seja, o cordel apresenta, em seu material extenso, algumas histórias que constituem um relato sobre movimentos sociais e políticos, como cangaço e “salvações do Norte”, uma ética atual que se insere na narrativa da tradição, e o enredo, mesmo distanciado no tempo, reveste-se de um caráter ético-histórico contemporâneo ao cordelista, como bem afirma Ruth Brito Lêmos Terra:

*A observância de fidelidade aos textos geradores se explica no fato mesmo de consulta a uma fonte impressa. No caso da História de Carlos Magno, acrescenta-se ainda o peso de um referencial verídico, referenciado em datas e com o alcance de um ‘modelo histórico do sertão’, que remete a um tempo e a uma ordem idealizados<sup>10</sup>.*

Portanto, conto popular e cordel são coisas distintas, mesmo que tomem de empréstimo elementos uns dos outros, como as aventuras de Jesus e São Pedro recolhidas por Gonçalo Fernandes Trancoso, que vêm emprestadas das hagiografias em verso e prosa medievais e reinterpretadas de forma lúdica, ou o *Romance do Pavão Misterioso* e a *História de João de Calais*, cordéis nitidamente influenciados por uma tradição de contos feéricos populares ou por uma antologia tradicional de contos heróicos. Mas ambos valem-se em sua totalidade das tradições do grupo em que são produzidos<sup>11</sup> e são, portanto, registros históricos de sua cultura.

Segundo Câmara Cascudo<sup>12</sup>, o conto popular é uma expressão da psicologia coletiva de um povo, uma estrutura orgânica formada por entidades individuais transcendente ao indivíduo e que alcança o nível da coletividade histórica, mas

---

<sup>9</sup> TERRA, Ruth Brito Lêmos. *Memória de Lutas: Literatura de Folhetos do Nordeste*. São Paulo, Global, 1983. pp 68 e 69.

<sup>10</sup> TERRA, Ruth Brito Lêmos. Op. Cit. p. 69.

<sup>11</sup> ARANTES, Antonio Antunes. *O trabalho e a fala: estudo antropológico sobre os folhetos de cordel*. Editora Kairós / Funcamp. p.55.

<sup>12</sup> CASCUDO, Câmara. Verbete: “Conto popular”, in: *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10ª ed. Rio de Janeiro, Ediouro, s/d. pp. 303-306.

que toma como substrato desse comportamento social a própria constituição psíquica e biológica que se manifesta no âmbito individual. Mas sendo uma psicologia coletiva entendida como recurso de armazenamento histórico de símbolos e imagens de uma cultura, os elementos mais simples em estrutura nas narrativas culturais, os mitemas<sup>13</sup>, são entendidos como elementos de significação básica em uma hermenêutica redutora dos símbolos culturais, da qual o próprio Câmara Cascudo era representante. Hermenêutica redutora também era a de Marx e Adorno, fortemente usados por Arturo Gouveia em sua teoria. Por outro lado, preconizando essa psicologia coletiva, somos tentados a compreender a cultura como formada da união das psicologias individuais de vários seres humanos. Como são humanos, então todos possuem um arcabouço comum, e podemos inferir uma interpretação dessa psicologia coletiva como aquela pensada por Carl Gustav Jung<sup>14</sup> em toda a sua terminologia confusa e generalizante dos arquétipos. A confusão ocorre por pertencer Jung a um sistema hermenêutico essencialmente instaurador, que busca justamente o significado que pode ser sinalizado por qualquer significante, do mesmo modo que o significante pode assumir qualquer significado. A instauração do símbolo se dá justo no ponto de convergência entre esses infinitos.

Partindo de uma hermenêutica redutora, transformando toda narração básica em *mitema*, podemos que existem unidades de significação que servem de base para as culturas orais, através das quais o modo de pensar do povo nada mais é que um registro histórico, um documento mais ou menos fixo do quadro da literatura oral de um país ou povo. Nesse sentido, a psicologia popular transposta para a sua realidade física, a do conto popular, é mais que sons e movimentos de um contador de histórias, e torna-se objeto histórico, com capacidade de cristalizar ou transformar através dos mesmos elementos, e capazes de influenciar a história e o homem. O conto popular assume essa função de documento-sobrevivência, através do qual os costumes, os usos e as fórmulas jurídicas de uma época anterior à enunciação mais recente sobrevivem em períodos posteriores, culminando no ato da narração do mitema. Ele

---

<sup>13</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

<sup>14</sup> Freud foi descartado não somente por pertencer a uma hermenêutica redutora cartesiana, uma vez que Marx também segue a mesma linha reducionista, mas por este confundir aquilo que causa o processo com o objeto que associa-se com essa causa. Dentro desse contexto, a visão pansexualista de Freud não serve para compreender a estética da historicidade arqueológica do conto popular tratado aqui neste texto.

também imobiliza a moral e os valores de uma época que se distancia do contador de histórias no tempo e no espaço.

Pensando desse modo, contos populares cavaleirescos que circulavam entre as cortes palacianas da Idade Média imprimem uma moral cristã em que o amor é tratado como inacessível e sofrível, em que o ideal não é o sentimento, mas a submissão do amor ao dever, impossibilitando a realização social do mesmo. Nisso, a estrutura dos contos projeta o sofrimento e a submissão no objeto amoroso. Já nos fins da Idade Média, essa alegoria ética das relações feudais veio a servir de base para a poesia palaciana e influenciou a constituição temática das trovas, como bem afirmou a filóloga Carolina Michaëlis de Vasconcelos<sup>15</sup>. De igual monta, grandes epopeias, como a *Ilíada* e a *Odisseia*, são transcrições de uma narrativa oral do século VIII a.C., possivelmente mista de verso e prosa, cujo texto foi estabelecido em meados do século VI a.C., a mando do tirano grego Pisístratos. Essas epopeias transmitem fatos ocorridos até doze séculos antes de Cristo, mas que sofreu acréscimo / perda de elementos com o passar das gerações. Elementos sociais que foram sendo decantados no conto em todo esse período de quatro séculos entre o fato histórico e a narração oral fixa, que se interpõem em camadas para a apreciação após sua passagem para o modo escrito. Uma vez engessada, a narrativa oral deixa de modificar-se diante daquele texto, e sua enunciação extra-escrita torna-se meramente uma versão do texto fixo. Até seu registro em tábua, papel ou pergaminho, os poetas tornavam o desenvolvimento narrativo um amontoado de estruturas e sobre-estruturas mais ou menos coerente, mas constantemente bombardeado pela atualização do rito, pelas lendas, pela imaginação, pelo mito e pela história, organizando uma mega-estrutura complexa na qual os elementos são alienados por não mais significarem aquilo que significaram em seu contexto original.

Aqui podemos trabalhar com ambas as hermenêuticas, uma vez que o símbolo, por ser uma estrutura pré-social de significado, finda por significar algo histórico com a presença humana do significante. Mas os símbolos também são pós-sociais, ou seja, os significados com os quais os seres humanos nascem<sup>16</sup>, os arquétipos, absorvem valores históricos a partir do momento em

---

<sup>15</sup> VASCOCELOS, Carolina Michaëlis de. *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II. pp. 450-464.

<sup>16</sup> JUNG, Carl G. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis / Rio de Janeiro: Vozes, 2000. p. 88.

que transcendem o mundo do indivíduo e publicam-se nos mitos. Da mesma forma, a redução das narrativas a unidades significativas, sendo estas consideradas significantes estruturais chamados *mitemas*, as transforma em elementos simbólicos sempre que reinserimos sua manifestação externa e social no mundo do indivíduo. Se a narrativa, após sua criação, torna-se objeto histórico, podemos entender porque, quase três milênios depois de Homero, no século XIX, a novelística romântica consagra o conto popular, ainda que na forma estilizada de contos de fadas ou de terror trazidos de volta à vida pelos Irmãos Grimm ou por Hans Christian Andersen e Edgar Allan Poe. Sua consagração, similar à fixação escrita das epopeias gregas, foi possível apesar de não ser uma unidade de elementos coadunados em sua origem, e muito menos uma narrativa típica de um único povo, mas uma fusão de elementos de historicidades diversas num único corpo coeso<sup>17</sup>. Sendo um objeto histórico, ele é submetido a todas as influências sociais sob as quais estão também todos os demais objetos históricos. Por causa dessa multiplicidade nas origens, as narrativas populares como as que geraram as grandes epopeias estão embebidas em um universo no qual cada contador de histórias ou poeta insere ou filtra os elementos que recebe e transmite o novo corpo para a geração seguinte. De contexto em contexto histórico, o distanciamento típico do ato de narrar permite com que o narrador possa manter elementos de uma época anterior à sua no conto popular, mesmo que esse elemento não seja aceito pela ética atual ao enunciador. Logo não existem contos em blocos únicos, assim como não existe uma única história de Odisseu, ou uma única versão das lendas arturianas. Isso significa que mesmo as narrativas populares primárias – aquelas que derivam diretamente dos fatos históricos – já são, em si, variantes de contos e relatos com distanciamento ouvinte-enunciado que os narradores populares confirmam de fatos vividos em sua experiência empírica.

O objeto histórico não pode ser compreendido retirado da história, e muito menos retirado de seu contexto. Se um objeto possui uma trajetória que perpassa vários séculos, não se pode compreender o objeto retirando-o dos séculos aos quais pertence, e muito menos fazendo um recorte de um ou dois desses séculos. Todo objeto histórico é completo por si mesmo, e sua compreensão só pode ocorrer no nível de sua manifestação no mundo real, sua

---

<sup>17</sup> CASCUDO, Câmara. *Op. Cit.* 303.

fenomenologia. Como a narrativa popular é um objeto histórico que assume a importância individual de conselheira e o homem enquanto indivíduo é mais receptivo a um conselho quando se verbaliza uma situação em que a ideia daquele conceito se insere<sup>18</sup>, o conto popular, também como objeto histórico, reinterpreta outro contexto histórico-social anterior, mantendo a identidade estrutural, mas assumindo novos elementos fenomenológicos da narrativa primária. Após o fato histórico, os poetas se pautam em estruturas anteriores para transmiti-lo aos demais de sua sociedade, estruturas essas nas quais persiste a sobrevivência de usos, costumes e fórmulas jurídicas de períodos anteriores, e nelas inserem a narração de suas experiências. É o que ocorre com a *Iliada* e o *Mahabharata*, que, apesar de distantes no tempo e no espaço, possuem estruturas semelhantes no que concerne às suas personagens centrais, Aquiles e *Árjuna*. Enquanto o grego se recusa a guerrear por ter sua presa de guerra retirada de seus braços por um rei amigo, o indiano evita entrar no confronto para não ter de matar seus primos e amigos. Tanto um como outro são impelidos à guerra por dever e consciência, e por verem entre seus mais próximos o resultado de sua ausência. Características como essas, que poderiam ser extensamente citadas, prenunciam a presença de elementos ainda anteriores aos gregos e aos indianos, provindos de um universo indo-europeu mais arcaico. Portanto, tanto Aquiles quanto *Árjuna* são personagens históricas, pois se realizam na história, mas ambos foram esvaziados de sua factualidade e preenchidos de valores simbólicos ainda anteriores à cultura que formou as personagens, já presentes na psicologia popular antes mesmo de gregos e indianos constarem como povos. Mesmo imediato ao fato histórico, sua narração ocorre em uma estrutura pré-existente.

O conto popular é uma dessas estruturas e também mantém atuais os usos, os costumes e as fórmulas jurídicas de épocas anteriores. A oralidade é, então, um registro histórico da moral de outra época, ao mesmo tempo em que impede a mudança dessa moral por causa de sua estrutura rígida. O resultado é um corpo híbrido, em que a narrativa popular é mais que historicamente distanciada pela dicotomia ouvinte-enunciador, e mais que pelo distanciamento psicológico, mas ocorre aí um completo distanciamento ético-temporal, na qual nem o narrador nem o ouvinte se reconhecem mais na moral em desuso do

---

<sup>18</sup> BENJAMIN, Walter. *Op. Cit.* p. 202.



conto popular. Levando isso em conta, uma Grécia de contexto essencialmente androcêntrica e de religiosidade baseada na figura de Zeus torna contemporâneos a Homero e Hesíodo momentos de papel feminino ativo como Helena de Troia diante do cavalo de madeira, ou ao apresentar como símbolo de virilidade justo o elemento de maior feminilidade entre as deidades gregas, a deusa Hera, de cujo nome deriva a palavra *herói*. Tais fórmulas ético-morais gravadas nos contos são anacrônicas no momento da enunciação, mas verossímeis para com o momento retratado pelo enunciado. Se isso é verdade, então a sobrevivência dessa fórmula se dá não apenas no âmbito textual, mas também numa dialética entre o movimento da enunciação e da fixação temática do enunciado. Os múltiplos elementos originais na formação do conto popular obrigam as fórmulas ético-morais a figurarem como parte de sua estrutura social, na qual momentos distintos deixam suas marcas, seja nas interpretações individuais, seja na construção de contos posteriores baseados na narrativa basilar. Se o conto popular não é um bloco único, as fórmulas morais também não são, exceto enquanto fatos históricos isolados de seu contexto. Na fixação dos modos, dos costumes e das fórmulas jurídicas isolam-se do contexto original e cristalizam-se no conto popular de modo a criar, por meio deles, um fóssil estrutural das tradições sociais distanciadas da narrativa. Sendo todo conto uma variante de outro conto, ocorre à fórmula moral apenas dois caminhos: fixar-se invariável e criteriosamente em referência ao contexto da enunciação, ou unificar as éticas das camadas das sucessivas gerações de poetas e contadores de histórias. De certa forma, as duas escolhas resumem-se a uma hermenêutica redutora ou instauradora, e filólogos, folcloristas e mitólogos, ao escolher um dos dois caminhos, tiram do conto popular seu caráter plural e polissêmico e, o mais importante, tiram do mesmo a objetividade histórica, e esquecem-se de olhar o objeto no nível de sua fenomenologia.

Essa cristalização é inclusive motivo temático não somente desses contos, mas de outras produções similares, como o que podemos observar na hagiografia intitulada *A Canção de Alexandre*, na qual a recitação da obra se torna fixa e fechada, relatando um mundo moral com limites claros e precisos, como vemos nesses dois primeiros *couplets*:

*Bons fut li secles al tens anciënur,*



*Quer feit i ert justise ed amur;  
S'i ert creance, dunt or n'i a nul prut.  
Tut est muez, perdut ad as colur:  
Já mais n'iert tel cum fut as anceisurs.*

*Aiuns, seignors, cel saint home en memorie,  
Si li preiuns que de toz mal non tolget.  
En icest socle nus acat pais e goie,  
Ed en cel altra la plus durable gloire!  
En ipse verbe sin dimes: Pater noster!<sup>19</sup>*

Sendo o significante a forma empírica do signo linguístico-cultural, e o significado seu referente mental ou ideal, o símbolo surge quando o signo se torna vazio de significado<sup>20</sup>. Sendo o signo uma entidade concreta que remete a um significado concreto ou abstrato, submetido a uma rede de convenções, podemos deduzir que o signo é, portanto, uma construção histórico-social que sinaliza outras construções histórico-sociais, que são o significado e o significante. Se o símbolo se esvazia de seu significado, ele torna-se significante sem substrato, já inserido ou imposto por um meio social. Mas o símbolo ainda perde seu referente, ainda mais que o signo, na direção de um significante que é preenchido por um contexto social arbitrário. Após o resultado dessa necessidade conceitual de um determinado recorte histórico, o símbolo se reduz historicamente a uma alegoria. O símbolo polissêmico assume, ao esvaziar-se, a condição de significante histórico-social. E a história é um meio pelo qual a arquetípica individual e social fazem a mediação dos símbolos de épocas anteriores, mas, como no conto popular, o significado é uma ética própria e não mais em uso, esse tratamento meta-simbólico da história perde-se nele e o reduz à mera alegoria anti-simbólica. Seu enunciado entre os populares é uma narrativa cuja significação passa por uma interpretação direta e apreensível de seu enredo de acordo com o contexto social. A alegoria impõe ao conto popular a

<sup>19</sup> Em francês medieval. Tradução do autor: “Bem estava o mundo no tempo dos antigos, / pois nele reinava a fé, a justiça e o amor; / havia também a crença que hoje ridicularizamos. / Tudo mudou, o mundo perdeu sua cor: / ele não será mais o que era nos tempos de nossos ancestrais. // Tenhamos, senhores, esse santo homem na memória, / rezemos a ele para que nos lavemos de todo mal. / Que ele nos traga a paz e a alegria neste mundo, / e a glória eterna no outro [mundo]! / Nesta palavra dizemos então: Pater Noster.”

<sup>20</sup> DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa, Edições 70, 1993. pp. 8 e 9.

perda da arbitrariedade, e o traduz rapidamente de forma concreta a uma ideia de difícil compreensão<sup>21</sup>. Portanto, longe de figurar como narrativa popular simples, em que se relata a experiência vivida pelo narrador, o conto popular deixa de sinalizar algo infinito produzido por algo simbólico ao homem e assume suas funções de alegoria com significado também finito.

Enquanto estrutura, o conto popular é um recorte alegórico de um momento histórico, mas ele mesmo atravessa os momentos históricos como formulação ético-moral e fixa-se como um todo fenomenológico passível de completa apreensão desde sua origem imediata à factualidade natural até sua consagração escrita posterior. O próprio conto popular pode figurar como uma estrutura maleável e adaptável a qualquer contexto histórico, mas prende-se às amarras do momento social a que sua temática se refere. Enquanto significante, ele é limitado pela redução do símbolo à alegoria, e enquanto significado, tem sua fronteira no dogma ético-moral que é contemporâneo à enunciação, e que agrega elementos novos a cada nova geração de contadores-ouvintes. Apesar de falarmos sobre contos populares, aconteceu na história algo parecido com as *albas*, poemas medievais nos quais uma aventura amorosa permitida no passado, agora proibida pela atualidade de sua enunciação, ganhou novos significados nas penas dos clérigos medievais, que subvertem o sistema ético-amoroso romano no qual se inspiraram para um mundo ético-religioso da Idade Média.

*[...] esse simbolismo será subvertido nos séculos seguintes: entre os próprios clérigos nasce uma poesia alternativa, profana, em boa parte inspirada nos tratados amorosos de Ovídio. Em um manuscrito compilado no século X e guardado na Biblioteca do Vaticano, encontra-se uma estranha canção em latim cujas três estrofes misturam a temática litúrgica ambrosiana (uma exortação aos preguiçosos) com elementos da mitologia (os deuses Febo/Apolo e Aurora). Curiosamente, já apareceu aqui, em vez do galo, um vigia que grita “Levantai-vos!. [...]”<sup>22</sup>.*

---

<sup>21</sup> *Idem.* p. 9.

<sup>22</sup> GOMES CORREIA, Francisco José; VAN WOENSEL, Maurice J.F. *Poesia medieval ontem e hoje: estudos e tradução*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 1998. p. 20.

Ou seja, na *alba* há um registro fixo dos costumes romanos, mas reinterpretados e realçados em um universo medieval cristão como uma arqueologia cultural, assim como ocorre com o conto popular, cujo valor absoluto é histórico enquanto registro dos costumes que são descritos no enunciado, mas seu valor relativo é mítico pela alegoria temática. Sua estrutura original também é mítica, uma vez que é a mesma estrutura que encontramos em paralelismo entre narrativas de povos distintos com origem em comum, como os gregos e os indianos, e suas respectivas epopeias fundadoras. Por ter uma estrutura em comum com o mito, o conto popular apresenta inclusive uma soma de elementos sobrepostos em camadas socialmente unidas, como no caso da mistura na *alba* entre o sistema litúrgico da igreja e os elementos mitológicos anteriores ao Cristianismo. Mas no mito, a soma vem a criar uma história mítica, que consiste em um relato por meio do qual, sem a necessidade de ser factual, constrói-se um cronograma da origem e dos prolongamentos da cosmogonia<sup>23</sup>. Portanto, o valor do mito é essencialmente simbólico, enquanto o conto popular reserva-se a um papel mais histórico-alegórico, ambos preservando o papel distanciado do enunciado em relação à enunciação, e que vem a ser característica básica de todo o gênero narrativo. Mas o texto histórico-oral, assim como a história mítica, apresenta uma estrutura que imprime uma história exemplar, é uma *exempla* desatualizada, em desuso, enquanto a história mítica necessita da atualização ritual. Sendo a cosmogonia um modelo exemplar através da qual se realiza a criação por excelência, ela é copiada por hierogonias<sup>24</sup> secundárias, ou seja, dela derivam os demais relatos de origem de uma cultura, ela é fixa e ritual<sup>25</sup>. O conto popular, por sua vez, sendo um modelo jurídico em desuso em uma sociedade, mantém-se vivo por seu caráter alegórico, e é modelo a ser copiado por outros contos populares. Ele é rígido e, ao mesmo tempo, dinâmico e sincrético na presença de outros textos similares, inexistindo assim derivação, e privilegiando-se o diálogo. A distinção entre a simbologia da cosmogonia mítica e o modelo do conto popular é que no segundo o modelo cristalizou-se inúmeras vezes no conto, sobrepondo camadas interpretativas umas às outras, mas preservando a

<sup>23</sup> ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1976. p. 90.

<sup>24</sup> Termo próprio, aqui no sentido de “criação sagrada”, mas aqui reportando a outras estruturas criacionistas como a teogonia (a origem dos deuses) e a antropogonia (a origem do homem).

<sup>25</sup> ELIADE, Mircea. *Op.Cit.* p. 25.

camada ética original quase completamente intacta, enquanto a primeira é sempre submetida a novas interpretações sempre que o rito o torna atual. Sendo tanto o mito quanto o conto popular manifestações da narrativa oral e, portanto, da linguagem humana, infere-se ao mito o valor de estrutura narrativa sincrônica, uma vez que ele é válido enquanto atualidade e ritual, e ao conto popular um valor diacrônico, uma vez que o mesmo resgata modelos de épocas anteriores à sua enunciação.

De qualquer maneira, por seu caráter oral, o mito ganha também o papel de retentor ético, mas em grau menor. Apenas quando o mito passa para o registro escrito e transforma-se em dogma é que ele assume o papel de alegoria, e o conto popular perde de forma completa sua função social e seu caráter histórico, extinguindo-se ou estilizando-se. Apesar de sua importância social, a escrita enquanto objeto histórico descaracteriza a simbólica do mito e elimina a alegoria histórica do conto popular. Mas isso não é um fato bom ou mal, mas apenas histórico, pois o texto escrito cria o fenômeno do leitor, um ente que obriga a si mesmo a uma leitura diferente da cultivada pelo ouvinte. Ou seja, o critério de decodificação e o processo histórico do texto são agora diferentes.

Déchiffrer un manuscrit, en restituer oralement le contenu à un public plus ou moins nombreux, n'était sans doute pas une tâche facile. Dans l'espace du manuscrit, un texte en vers possède, il est vrai, sa propre aération, créé son rythme par le changement de ligne d'un vers à l'autre. Les lignes serrées d'un texte en prose remplissent en revanche au plus juste les colonnes [...] des folios des manuscrits. Les lignes de ponctuation, quand ils existent, restent rares. Pourtant, dans la plupart des manuscrits d'oeuvres littéraires, se met en place, à partir du XIIIe siècle, un réseau de plus en plus dense de procédés qui facilitent la lecture du texte manuscrit en delimitant hiérarchisant, du 'paragraphe' au 'chapitre', des unités de lecture<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> BAUMGARTNER, Emmanuelle. *Le récit médiéval*. Paris, Hachette, 1995. p.12. Tradução do autor: "Decifrar um manuscrito restituindo oralmente o conteúdo a um público mais ou menos numeroso, sem dúvida não era uma tarefa fácil. No espaço do manuscrito um texto em verso domina, ele é verdadeiro em sua própria atmosfera, criado seu ritmo pela mudança de linha de um verso a outro. As linhas cortadas de um texto em prosa preenchem em compensação até mesmo a mais justa das colunas [...] das páginas dos manuscritos. As

O mito antes da escrita era recitado para atualizar uma ética sagrada anterior, mas sempre mutável pela dinâmica inerente aos sistemas de símbolos, enquanto o conto popular era recitado num contexto mais profano, sem compromisso ético com a atualidade. Fenomenologicamente, a narrativa popular profana compartilha com a sagrada o fato de ser um objeto humano e, portanto, inserido na história. Porém, diferente do mito, o conto popular não tem compromisso com uma história divina com seres sobrenaturais, e muito menos com a exaltação de antepassados míticos, assumindo sua função comparativa entre as diversas éticas que se sobrepuseram como camadas ao texto falado, mas apesar disso, ambos são relatos de sobrevivência histórica. O mito preserva o ritual e, portanto, o valor simbólico do relato tanto em estrutura quanto em referente<sup>27</sup>. O conto popular registra a permanência, pelo menos na memória coletiva, de um sistema de costumes já sem manifestação social, cuja alegoria ética é a única coisa que restou aos ouvintes e ao narrador.

A essência do conto popular não é produto da ontologia simbólica presente no mito, mas de uma alegoria histórica que resulta de uma tensão dialética entre o presente da enunciação e o passado do enunciado. O conto popular dá uma sobrevida às fórmulas jurídicas dos antepassados justamente por, diferente do mito, não consistir de especulação filosófica acerca das origens ou do papel do homem no meio. Ele não nasce do espanto ontológico, mas da necessidade empírica de alegorizar o aconselhamento das regras de uma sociedade por meio de suas narrativas situacionais<sup>28</sup>.

As grandes mitologias consagradas por poetas, ritualistas e teólogos, nos quais há uma tendência pela gesta dos deuses<sup>29</sup> transformaram-se em sistemas imprecisos, porém necessários para a transcendência simbólica do homem religioso. Basta verificar que, entre os gregos, havia pulsões sociais contraditórias para um culto a Apolo e um a Dioniso, mas ambas aceitas como sistemas de transcendência simbólica, a mudança do sistema mítico acontece porque, uma vez essa mitologia sendo posta nas mãos das elites, por sua

---

*linhas de pontuação, quando existem, ficam raras. Portanto, na maior parte dos manuscritos de obras literárias, põem-se em seu lugar, a partir do século XIII, uma rede cada vez mais densa de procedimentos que facilitem a leitura do texto manuscrito ao mesmo tempo delimitador e hierarquizante do 'parágrafo' ao capítulo', das unidades de leitura".*

<sup>27</sup> ELIADE, Mircea. *Op.Cit.* p.93.

<sup>28</sup> BENJAMIN, Walter. *Op.Cit.* p. 202.

<sup>29</sup> ELIADE, Mircea. *Op.Cit.* p.95.

necessidade histórica e psicológica pelo lúdico, ela é desmistificada e posta à semelhança com as lendas e com os contos infantis<sup>30</sup> e torna-se anticanônica, antitradicional<sup>31</sup>. Mas o homem, diferente dos outros animais, retém a capacidade de brincar, de apreciar a exploração de possibilidades diferentes<sup>32</sup>, e portanto faz surgirem várias versões do mito que se torna, enfim, várias versões de contos populares. A elite não é a única fonte dos contos lúdicos, pois os mesmos surgem entre os populares para finalidades diversas às da elite.

“As narrativas populares são caracterizadas, comumente, por narradores e ouvintes, como forma de diversão, entretenimento ou brincadeira em tempo de folga, em geral à noite, depois do trabalho, ou em situações de festa, onde se reúnem várias pessoas, o que possibilita a formação de um público para esta atividade literária”<sup>33</sup>.

A ética original retratada nas ações das personagens do mito recitado ludicamente permanece como fórmula jurídica do tempo do enunciado, que sobrevive somente na enunciação como situação exemplar ou conselho, firmando a estrutura de uma ética perdida por meio do riso. A ética das epopeias gregas e indianas são vistas hoje como históricas e contempladas como meros objetos estéticos, e não mais como verídico-factuais ou passíveis de atualização ritual.

Como resultado lógico, o conto popular mostra-se como receptáculo de vários sistemas sociais empalhados na história. D’As *Mil e Uma Noites* às fábulas de Esopo, eles assumem-se como uma espécie de sítio arqueológico feito de palavras, nos quais os estudiosos escavam na própria literatura oral não somente modos de pensar e agir, mas momentos culturais próprios e distintos, muitas vezes imediatos ao fato histórico ali narrado, outras vezes sobrevivência de mitologias anteriores à conquista pelo povo que preservou o relato entre suas narrativas populares, como mito que foi encarado de forma lúdica e esvaziado de sua simbologia, perdeu seu significado no ritual, preservando-se como discurso linguístico de uma cultura historicamente afastada do narrador popular e do ouvinte, e de cujo valor histórico os mesmos não se dão conta

---

<sup>30</sup> ELIADE, Mircea. *Op.Cit.* p.96.

<sup>31</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François de Rabelais*. 3ª ed. São Paulo-Brasília, Edunb-Hucitec, 1996. p.26.

<sup>32</sup> ARMSTRONG, Karen. *Uma breve história do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p.14.

<sup>33</sup> AYALA, Maria Ignez Novais. *Op. Cit.* p. 262.

Concluindo, podemos perceber que o conto popular, ao evadir-se do mundo das elites, já vazio do sentido místico de sua origem, é reinserido no mundo do povo que, à sua maneira, transforma o conto popular em fonte inesgotável de elementos éticos, sociais, históricos e também de fixidez simbólica, capazes de transformar-se novamente em mitos e de justificar novos rituais, num movimento de reversão histórica raro, mas não impossível, de reaproveitamento de elementos mortos no tempo. No conto popular, porém, mantém-se a problemática do esvaziamento da simbologia, da mesma maneira que no mito ocorre o esvaziamento histórico-factual. Ambos são referências maculadas pelo tempo e pelas sucessivas camadas narrativas de fatos que realmente aconteceram. Por outro lado, ambos são manifestações históricas produzidas pela arquetipologia psíquica individual que se tornou também objeto histórico humano. O conto popular mantém viva a estrutura ou o modo de contar os fatos históricos que foram cultivados pelas gerações que experienciaram os fatos, servindo como depósito de formas de narrar de um povo, marcando nesses formatos narrativos os costumes que cultivavam como uma impressão digital de um contexto espaço-temporal. Ele se fixa na história assim como também fixa a própria história.

---

**FELIX MARANGANHA [FÉLIX ANTÔNIO DE MEDEIROS FILHO]** (Paraíba/Rio Grande do Norte) – Poeta e Ensaísta. Graduado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e Graduando em Filosofia pela mesma instituição. Membro do Núcleo Literário CAIXA BAIXA. Possui um blogue para seus poemas, o *Avenida Assimétrica* (<http://avenidassimetrica.blogspot.com>), e participa da equipe do blogue *Os Assassinos* (<http://assassinador.blogspot.com>). Twitter: [@felixmaranganha](https://twitter.com/felixmaranganha)