



¹Esse texto traz parte do capítulo “Narrativas orais na contemporaneidade: conexões e fissuras” publicado no livro **Modos de ler: oralidades, escritas e mídias**, organizado por Verbena Maria Rocha Cordeiro e Elizabeth Gonzaga Lima (Curitiba: Arte & Letra, 2014). Outra parte integra o estudo que fiz das Cinderelas baianas no livro **Cinderela nos entrelaces da tradição** (Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1998).

NARRATIVAS ORAIS NA CONTEMPORANEIDADE: CONEXÕES E FISSURAS¹

Edil Silva Costa

Resumo

São analisadas as formas de narrar na contemporaneidade, tendo como ponto de partida as narrativas orais tradicionais e a literatura infantil, passando pelas redes sociais, o cinema e a televisão. Na dinâmica da produção cultural, as modificações das formas de narrar e a permanência das narrativas apontam para a movência da literatura oral e popular, seu trânsito, sua recriação, como condição essencial para sua presença e interesse nos dias atuais. Proponho pensar as conexões dos textos com o passado e as fissuras que se abrem como espaço de reorganização do tradicional e de novas conexões.

Palavras-chave: Narrativas; Contemporaneidade; Tradição.

Abstract

This study analyzes the ways of narrating in the contemporaneity, using as a starting point the traditional oral stories and children's literature, through social networks, cinema and television. In the dynamics of cultural production, changes in ways of narrating and the persistence of stories point to the mobility of oral and popular literature, its transit, its recreation as an essential condition for its presence and interest nowadays. I propose to think the connections between the texts and the past and cracks that open as the reorganization of the traditional and new connections.

Keywords: Narratives; Contemporaneity; Tradition.

A indagação que nos move para iniciar esta reflexão é como e por que as narrativas tradicionais, aparentemente tão velhas, permanecem encantando leitores ainda neste século. Esta pergunta parte da constatação de uma permanência, mas também do esgarçamento. Percebemos que as narrativas orais tradicionais que chegam até nós, crianças e adultos do século XXI não ocorrem da mesma forma que aos antepassados. Por outro lado, embora as instituições de transmissão tenham se modificado, assim como a sociedade e as relações pessoais, o papel social das narrativas se mantém, adequando-se ao novo contexto.

Educadores e educandos, adultos, jovens ou crianças, na aceleração do tempo contemporâneo, são capazes de parar e ouvir uma boa história. Sejam narrativas tradicionais ou outra qualquer; seja pela oralidade e contato interpessoal ou mediada pela tecnologia e contato virtual. Os meios e os modos de ler são muitos, e um bom leitor transita entre eles, se apoderando das formas mais diversificadas. O leitor é capturado pelo texto. Mas de que modo se dá essa captura?

Nossa reflexão se direciona para as narrativas da tradição oral, para os textos conectados ao passado e que, ao mesmo tempo, nele abrem brechas, ressignificando e propondo novas leituras desse passado. Pensamos também nos narradores, os donos de uma voz tão sua e tão nossa, que compartilham seus saberes e vão, no lento movimento de repetição, atualizando o já-dito e o já-ouvido. O papel dos narradores tradicionais é o de interpretação e recriação da memória ancestral que herdaram e, a seu modo, preservam. Ao tratar das formas de narrar e dos narradores, mesmo os que caminham na direção do passado, não podemos deixar de pensar na dinâmica da produção cultural, pois tanto os textos quanto os narradores se modificam e atualizam, uma vez que os sujeitos e sua produção cultural são datados, históricos e transitórios.

Uma questão que se impõe é qual o papel dos narradores tradicionais no contexto contemporâneo e como os textos narrados sofrem o impacto das transformações da sociedade e das situações em que ocorre a transmissão desse saber. Propomos pensar essas conexões com o passado e as fissuras que se abrem como espaço de reorganização do tradicional e de novas conexões.

CONTOS ORAIS, LITERATURA INFANTIL E PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS

O texto oral tradicional deve ser entendido como um grande texto (FERREIRA, 1991, p. 42; LOTMAN, 1979, p.33) virtual

composto de matérias diversas, e que diz respeito ao plano das infinitas invariantes. Aí também estão armazenados não só os motivos, unidades menores do texto em termos de conteúdo, mas também as formas de métrica e versificação, assim como as técnicas de narração, o material icônico e gestual, enfim tudo o que pode compor o imaginário popular. É claro que esse texto virtual estará sempre mutante, reorganizando toda essa matéria, inclusive a não tradicional, que vai se amalgamando a ele.

Esse material diversificado pertencente ao grande texto se articula em "gêneros" como romances, folguedos, jogos, cantos, contos, etc. Cada gênero tem formas, estruturas próprias que dizem respeito também ao plano virtual e invariante e que determinam que um conto seja reconhecido como conto, um romance como um romance, uma cantiga como cantiga, uma anedota como anedota. No caso do conto, sua estrutura narrativa faz com que ele se diferencie das outras formas, pois tem motivos estruturados em sequências narrativas básicas e com características determinadas. A interferência do contexto sócio-cultural e o papel do transmissor causam variações, mas dificilmente conseguem atingir a estrutura. Dada a amplitude do grande texto, percebe-se uma certa liberdade de circulação de motivos de um gênero para outro, feito intuitivamente pelo transmissor/produtor do texto tradicional.

O que determina então que um recorte desse grande texto seja conhecido como o conto "Cinderela", por exemplo? O que faz com que o agrupamento de certo número de motivos seja reconhecido como o conto "Cinderela"? Seria um critério quantitativo? Não bastaria o reconhecimento de um único motivo básico e nuclear que indicasse um ciclo de contos da "Cinderela"? A partir de que ponto a versão deixa de ser um texto e passa a ser outro?

Estas são algumas das questões que surgem quando se começa a refletir sobre as poéticas orais e as relações das narrativas tradicionais com outras formas de narrar contemporâneas. Uma coisa parece estar bastante clara: a liberdade de escolha do transmissor da tradição permite observar que o grande texto é uno e ao mesmo tempo divisível, recortável, para se realizar em suas diversas configurações.

Sendo composta por motivos, unidades limitadas que se combinam ilimitadamente, a narrativa ganha amplos horizontes. Como afirmar que um determinado motivo presente no Brasil pertence à tradição brasileira, ibérica, européia ou africana? Os motivos pertencem a princípio ao grande texto virtual e sem nacionalidade. O que fortalece a permanência de um motivo ou outro em uma tradição é a sua relação com o contexto e as

relações deste com os modos de vida de um grupo social. Se um motivo faz sentido, comunica algo e está atualizado para o grupo, ele existe; do contrário, não faz parte dessa tradição. Pode ocorrer sim a adaptação do motivo à tradição local, fenômeno comum em culturas como as latino-americanas, a exemplo da aclimação dos motivos da tradição ibérica nas colônias. Pensando dessa forma, apesar da amplitude do grande texto e dos motivos serem universais, não deixa de ser instigante buscar a originalidade de uma tradição, pois o traço original está justamente na diferenciação de um motivo, na repetição diferencial em um contexto, em uma época e por um povo diferente.

A literatura brasileira, por razões históricas, tem como principal vértice a cultura portuguesa. A transformação do material herdado junto com a língua portuguesa foi inevitável, uma vez que aqui confluíram culturas outras de origem autóctone e africana, em uma realidade sócio-política e geográfica diversa da europeia. Uma das principais funções da crítica literária hoje é justamente analisar a resposta diferencial das literaturas derivadas em seu contexto e momento novos, ao material vindo de fora e degustado, digerido, assimilado e traduzido pelo gênio que também aqui se formou.

Com a cultura popular, esse processo de mestiçamento não ocorreu de modo muito diferente. Embora menos visada e censurada que a oficial, a cultura popular também é fruto do choque das diversas culturas que aqui se encontraram, sintetizando elementos de todas.

Um exemplo de como funciona a miscigenação na tradição popular é a cultura dos Kiriri de Mirandela², sertão da Bahia. A tribo hoje está totalmente aculturada. Seus membros perderam a língua dos ancestrais, pois não existe mais nenhum falante do kiriri no grupo; adotaram basicamente os costumes e até a religião do colonizador, embora ainda pratiquem seus rituais ou, pelo menos, decalques deles. Catequizados pelos Jesuítas no século XVI, os Kiriri são depositários de uma tradição ibérica adaptada ao meio e ao imaginário indígena. É impossível delimitar a tradição autóctone e a tradição estrangeira. Contos presentes na tradição ibérica ainda hoje recebem elementos indígenas ou são assimilados a outros possivelmente da tradição kiriri anterior à colonização. O processo é lento e interminável.

Segundo Iuri Lotman (1976, p. 36), a cultura se edifica sobre a língua natural e sua relação com ela é um dos seus parâmetros. A língua natural sobre a qual se formou a cultura brasileira logicamente que foi a portuguesa e as culturas que contribuíram

²Mirandela até 1989 pertencia a Ribeira do Pombal. Hoje é um distrito do município de Banzaê (IBGE, 1989), no Sertão da Bahia. Em Mirandela está situada a reserva dos índios Kiriri, que se fixaram na região desde o século XVII. Os Kiriri foram catequizados pelos Jesuítas e estão hoje completamente aculturados, lutando pelo direito a suas terras.

para a sua formação tiveram que se expressar em português e se adaptar a ele ou ao contrário não poderiam sobreviver. A língua portuguesa no Brasil também se transformou, ganhando empréstimos das outras línguas com as quais teve contato e se enriqueceu. Tudo isso alerta para o cuidado que se deve ter ao analisar as culturas híbridas, levando em consideração todos esses dados.

Por outro lado, o problema da tradição oral é bem mais complexo, não se reduzindo ao embate das culturas básicas aqui misturadas, sem falar dos imigrantes que vieram em grandes levas no século XIX. É uma questão bem mais ampla que remete à própria natureza do texto oral.

Os contos da Cinderela, dos quais me ocupei no livro *Cinderela nos entrelaces da Tradição*, nos mostra com clareza as conexões e fissuras na produção dos textos tradicionais. Entrelaçando a tradição oral, a literatura infantil, o cinema, a TV, o texto se forma e transforma, permanecendo e mostrando como as narrativas encontram caminhos bastante diversificados.

CINDERELAS NO BRASIL E NO MUNDO

Somente a popularidade do conto "A Gata Borralheira" pode justificar que a literatura infantil gere novos contos inspirados no primeiro. Da mesma forma é que o motivo da *menina atormentada* está tão presente nas novelas da TV, nas histórias em quadrinhos, etc.

Assim como as versões portuguesas apresentam peculiaridades, as brasileiras também se configuram como um grupo rico tanto em semelhanças como em diferenças. Embora tenham algo em comum, pertencem a códigos culturais diferentes e o que observamos é como dois códigos edificados sobre uma mesma língua natural, apresentam cada um elementos exclusivos ao seu imaginário.

Poucos contos populares alcançaram a popularidade de "Cinderela" e talvez nenhum outro tenha sido tão recriado para teatro, cinema, televisão, fotonovela, literatura infantil, quadrinhos, enfim, todas as formas de expressão para um mesmo motivo universal.

Aliada a isso, está também a sua popularidade entre pessoas de todas as faixas etárias, de ambos os sexos e de todas as classes sociais.

Embora o principal meio de transmissão seja a oralidade, é indiscutível a importância dessas outras formas na vitalização do texto e para a sua fixação na memória coletiva. As relações intertextuais, no sentido amplo do termo, contribuem para a

variação e permanência do texto, dado o processo dialógico e de realimentação mútua, nos diversos níveis.

Não é difícil reconhecer uma enorme semelhança da maioria dos textos da literatura infantil, dos filmes e da discografia com a versão que é reconhecida como de Charles Perrault. A análise genética não seria possível, devido à trama dos veios que compõem a tradição. Propus, entretanto, tentar percorrer esse caminho e chegar não só a dados que ajudem a esclarecer o complexo objeto que é o conto popular e suas relações com outras formas, como também a algumas conclusões ainda que parciais. Sendo assim, não poderia deixar de incluir a obra do escritor italiano do século XVII, Giambattista Basile, que coletou da tradição oral e adaptou, entre outros textos, o conto aqui em foco que teria sido a principal matriz de Perrault para a literatura dita para crianças. Não é preciso dizer da importância dos textos da Literatura Infantil como captadora e divulgadora da tradição oral popular.

GIAMBATTISTA BASILE E A TRADIÇÃO ITALIANA

Basile, inspirando-se no *Decameron* de Bocaccio, recolheu da tradição oral italiana e publicou o seu *Pentameron*, uma coletânea de contos que possui a mesma estrutura da coletânea de Bocaccio, e que reduz para cinco, ao invés de dez, o número das jornadas. Publicado em 1634 e no dialeto napolitano, o vernáculo de seu autor, o *Pentameron* traz três dos textos que, segundo a professora e pesquisadora de Literatura Infantil Bárbara Vasconcelos Carvalho³, serviram de matriz para Perrault. São eles: o sexto conto da segunda jornada, "L'Orsa"; o décimo conto da terceira jornada, "Le tre fate"; e, finalmente, o sexto conto da primeira jornada, "La Gatta Cenerentola".

A obra de Basile não alcançou a popularidade das outras coletâneas, como a de Perrault ou a dos irmãos Grimm e tem uma característica muito própria que é a moralidade que dá o tom aos contos, mais se assemelhando a contos de exemplo que a contos de fada. Em muitos momentos faz lembrar Gonçalo Fernandes de Trancoso com seus *Contos e histórias de proveito e exemplo*. Além do mais, Basile conserva motivos de crueldade que costumam ser amenizados nos contos para crianças. A exemplo disso, está o motivo do assassinato da madrasta e a cegueira das irmãs como castigo, no conto "La Gatta Cenerentola", (AT 510-a). Este é um conto longo e seu tom moralista é sentido logo na introdução, que diz:

³Bárbara Vasconcelos de Carvalho. A literatura infantil: visão histórica e crítica, p.79.

*Sempre a inveja encontrou justa paga; e quando crê ver outros afogados no mar da malvadeza, se encontra embaixo d'água ou presa a um escolho: como acontece com certas jovens invejosas, das quais tenho a intenção de contar-lhes a história.*⁴

⁴Texto gentilmente traduzido da versão italiana pela Prof^a. Margarida Gené.

Mais parece que Basile pretende contar a história das irmãs e sua inveja do que a da Borracheira. Sua obra não alcançou tanta popularidade, possivelmente devido ao dialeto napolitano em que foi escrito. Porém, servindo de matriz para Perrault, foi através do autor francês que se chamou a atenção para a obra do napolitano.

Entretanto, Perrault recriou os textos mencionados com uma forma muito sua, como veremos adiante.

A LITERATURA INFANTIL E A TRADIÇÃO FRANCESA

Charles Perrault foi o primeiro autor a escrever uma literatura dedicada às crianças, na França do século XVII. Em pleno Barroco, Perrault recriou as histórias folclóricas que na maioria foi buscar na fonte taliana de Basile e também em Bocaccio. Suas *Histoires et contes du temps passé*, publicadas em 1697, inauguram o que começou a ser chamado de Literatura Infantil.

Chamo a atenção para a complexa rede de fios emaranhados da tradição oral e com textos escritos, rede que certamente começou a ser trançada há muito mais tempo. Vindos de uma tradição oral remota, esses textos foram recolhidos, escritos e publicados, primeiro por Basile em 1634, depois por Perrault, ainda no mesmo século XVII. O autor francês possivelmente teve acesso ao *Pentameron* e mais à tradição oral francesa, recriando e adaptando o que mais tarde publicou como histórias para crianças. Os contos de Perrault retornam inevitavelmente à tradição oral, o que permite, além de inúmeras possibilidades de inovações, que se aglutinem à tradição corrente em cada lugar onde chegam, instalando assim um processo infinitamente intertextual e intervocá, o que torna cada vez mais difícil estabelecer filiações.

Perrault, enquanto escritor e captador do universo de motivos da tradição, soube bem exercer seu papel de *bricoleur*, montando os motivos tradicionais aos criados por ele, de acordo com critérios pessoais, selecionando o que considerava apropriado para um público infantil específico a quem se dirigia. Embora não fosse um pedagogo, soube bem compreender a necessidade da criança de estar em contato com esse universo da fantasia que os contos de fada oferecem.

Os elementos criados pelo autor francês se tornaram indispensáveis nos livros, filmes e discos, como a carruagem da abóbora, os ratos que se transformam em cocheiros e lacaios e o sapato de cristal. Os livros de literatura infantil, munidos de uma programação visual sofisticada, exploram os motivos criados por Perrault, tornando-os marcantes na memória do leitor ou do ouvinte e observador. Esse fato gera uma outra questão teórica que é a das relações entre a voz e a imagem na produção do texto oral, o que será abordado a seu tempo. Apesar de provocarem esse rico efeito visual, os motivos criados por Perrault não se encontram na versão de Grimm e nem, de um modo geral, nas versões orais.

A COLETA DOS IRMÃOS GRIMM

A sociedade, a partir da segunda metade do século XVII, sofre mudanças que vão interferir no processo de criação da literatura infantil. Na sociedade burguesa pós-industrial já não há mais espaço para os mesmos grupos que se reuniam para ouvir e narrar histórias, pelo menos nos centros urbanos. Com o hábito da leitura individual e para grupos, começa-se também a ter preocupação com o que era ou não adequado para a formação da criança. A Literatura Infantil deveria estar voltada para a educação moral e os conhecimentos gerais, tornando-se bastante comprometida com a Ética e a Pedagogia.

No século XIX, com o Romantismo e o culto ao individual, a sociedade volta-se para seus aspectos mais particulares e renasce assim a preocupação com o folclore e as tradições nacionais. Os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, na Alemanha, iniciam a pesquisa de cunho científico do folclore e com o sucesso de sua coletânea voltam a recuperar o interesse pelas histórias populares.

Foi em 1812, com a pesquisa de campo levada a frente por Wilhelm e publicada com grande aceitação e interesse em sua coletânea que os contos de fadas pareceram renascer. Sempre presentes na tradição oral anônima, na verdade o que renasceu foi o interesse por eles, desta vez, pelo viés da literatura para crianças. Embora se saiba que as histórias publicadas não sejam exatamente as que foram narradas e ouvidas, e que as condições da recolha no século XIX fossem comprometedoras, o espírito romântico estava mais para preservar a tradição popular do que para censurá-la.

DA BOCA AO OUVIDO: TRANSMISSÃO DE SABERES EM UMA COMUNIDADE NARRATIVA

⁵ Usamos, com reservas, a palavra “griô” (do francês *griot*), porque nos remete, de modo generalizado, a partir do olhar colonialista francês, aos tradicionalistas ou mestres da palavra africanos, ignorando suas especificidades e lugares de fala nos diversos grupos e etnias.

É comum idealizarmos o contador de histórias como um ancião ou – como se vulgarizou chamar nos últimos tempos – um “griôs”⁵ à beira da fogueira ou à sombra de uma árvore. Desse modo, o narrador é em geral vinculado ao mundo rural, pensado como “rústico” ou “primitivo”. Com a urbanização e o avanço da escolaridade, o contador de histórias não é encontrado da mesma forma, assim como as instituições de transmissão e os elos comunitários vão se esfacelando e se refazendo em novas teias. A profissionalização do contador de histórias é um sintoma dessa mudança. Bibliotecas, escolas, feiras de livros, oficinas de “griôs” são espaços que oferecem, com o compromisso de formação de leitores, experiências de ouvir/narrar, tentando recuperar a instituição de transmissão nos moldes tradicionais. Também nesses espaços as narrativas tradicionais são repaginadas, pois, embora haja uma quantidade enorme de publicações voltadas para o público infanto-juvenil, os contos **orais** são parte do repertório dos contadores e são textos **consagrados** pelo gosto popular. Esses profissionais exercitam a contação de histórias a partir da leitura e audição de narrativas orais recolhidas da tradição ou de textos escritos, tradicionais ou não. Muitos deles encarnam contadores de histórias como representação, teatralizando a prática de narrar, se apropriando de formas tradicionais para criar uma *performance* que mais se aproxima das técnicas do ator de teatro, desde o figurino e a impostação de voz, do que do narrador das comunidades orais.

Não pretendemos aqui fazer juízo de valor nem desmerecer o trabalho desses contadores, apenas frisar que eles têm seu lugar específico, porque sua formação também é diferenciada. Seu lugar de fala não é o da comunidade narrativa tradicional e, desse modo, o texto por eles veiculado também apresenta outras conexões diferentes da textualidade cultural popular.

A cultura (literatura) oral popular é produzida em conexão com uma comunidade narrativa. Entendemos por comunidade narrativa um grupo de pessoas que compartilham narrativas comuns e que possuem laços de afinidade, atentando para o fato de que essa comunidade, embora tenha seus modos de vida próprios, não está isolada e nem conserva suas tradições sem interagir com outros grupos humanos, inclusive as comunidades virtuais tão em expansão hoje em dia.

Não obstante as falas que profetizam o fim das narrativas e a destruição das tradições orais por causa do avanço das novas tecnologias, procuraremos mostrar como o hábito de narrar permanece, assumindo novas formas. No século XXI, os meios tecnológicos oferecem uma diversidade de suportes para as

narrativas, sejam elas tradicionais ou não. Pensar a tradição oral na contemporaneidade é incluir esses suportes, observando como as narrativas persistem e encontram novos caminhos. Por isso, como temos frisado sempre, para compreender e interpretar a tradição oral hoje, é necessário observar os trânsitos e a complexidade de relações entre os diversos estratos culturais, sem demarcar hierarquias. Ouvir com atenção os diálogos do passado com a contemporaneidade.

NARRATIVAS DE HOJE E SEMPRE: ENTRE O QUINTAL E AS COMUNIDADES VIRTUAIS

O narrar é um ato coletivo, precisa do estar com o outro, da presença e do contato, ainda que virtual e mediatizado pelo aparato tecnológico disponível. Assim como os seres humanos. O tempo de hoje é cada vez mais escasso, mas o estar com o outro é essencial e favorece a troca e o narrar, seja uma anedota ou um acontecimento corriqueiro do cotidiano. Essa necessidade de narrar e de estabelecer laços nos aproxima dos nossos ancestrais.

As narrativas que proliferam a cada minuto ou segundo, nas redes sociais, indicam a tentativa de preenchimento, no espaço virtual, dos vazios do cotidiano, de uma solidão reinventada. Se, em uma comunidade narrativa nos moldes tradicionais, o contato humano se estabelece para uma escuta partilhada e segmentada, nas comunidades virtuais, as narrativas se constroem em múltiplas vozes e imagens, com descontinuidades e incessantemente.

As redes sociais permitem aos sujeitos a criação de perfis idealizados ou até mesmo falsos, narrativas de si, baseadas em um modelo ideal e em uma imagem que o sujeito quer tornar pública. Essa imagem permite que ele passe a ser visto como deseja e não necessariamente como ele é. O lugar do certo e do errado não é facilmente encontrado, e os papéis podem se inverter até mesmo no meio da narrativa. Em um tempo em que se ficcionaliza “a vida real”, pode-se também carregar os contos com realismo, aproximando-os das páginas jornalísticas e policiais.

Considerando o comportamento urbanizado dos sujeitos, mesmo nas zonas rurais e periféricas dos grandes centros, e considerando a virtualidade da comunicação interpessoal exposta acima, é que indagamos: como as narrativas de caráter tradicional são reorganizadas na cena contemporânea?

Diante de tantas paródias ou pastiches dos contos de fadas adaptados para o cinema ou para a televisão, ou ambos, caberia

também perguntarmos por que esse interesse nas velhas histórias tradicionais. E a resposta parece fácil: a sociedade muda e seus valores também, porém mais lentamente do que os recursos tecnológicos. As narrativas vão sendo adaptadas aos novos modos de vida e anseios sociais, mas, em sua essência, transmitem a mesma viagem do herói (ou heroína) em direção ao amadurecimento como sujeito. Daí a moral da história se repetir: recompensa para o bem-feito e castigo para o mal-feito. Os contos de fadas ou de encantamento, como outros tipos de contos, encenam as possibilidades de sujeitos lidarem com as adversidades, e se comprometem com o otimismo ao mostrar que a felicidade é possível, ainda que temporária.

Se o **porquê** da permanência está, por ora, esclarecido, outra questão complexa que se delineia é o **como**. E se esse **como** altera a narrativa em si. As tecnologias podem inventar formas sofisticadas de narrativas, mais interativas, dinâmicas, intensas. Naquelas comunidades virtuais que hoje se espalham em redes sociais, a intensificação das trocas é tamanha que, rapidamente, saturam os meios, e são reinventados outros que os substituem em sequência. A eficiência da troca de informações intensifica as trocas culturais que resultam também na relativização dos valores morais. A confusão e o embaralhamento do bem e do mal favorecem o surgimento de paródias e pastiches dos contos de fadas, que ganham versões audiovisuais, sempre com bastante sucesso, tanto entre o público jovem quanto entre os adultos.

Desse modo, os contos orais encontram, nas novas linguagens, mais uma forma de se expressar. A poética da voz na contemporaneidade deve incluir a oralidade mediatizada por esses suportes, para além da presença física de um narrador e de uma situação de transmissão idealizada (à sombra de uma árvore ou em volta de uma fogueira...). Como dissemos, a contação de histórias tem se profissionalizado. A apropriação dessas narrativas pelas novas mídias é uma comprovação do interesse pelos contos de fadas na sociedade contemporânea, mas algo se quebrou e precisa ser remendado. Ou será que não, que sempre foi assim?

Um aspecto que merece atenção é a relativização dos valores, o que torna as narrativas mais próximas da vida. Tão bem definidos na era moderna, os valores mais tradicionais e conservadores são esgarçados e remendados nas narrativas contemporâneas. Notamos que as narrativas apontam para o discurso de aceitação e convivência às diferenças permitindo que, por exemplo, Chapeuzinho Vermelho se alie ao Lobo Mau, como no filme *Deu a Louca na Chapeuzinho* e sua continuação. Ao

invés da dócil velhinha que é devorada pelo lobo, a avó de Chapeuzinho Vermelho pratica esportes radicais e é empresária do comércio de doces. O filme transforma a história de Chapeuzinho Vermelho em um conto do gênero policial, pois os personagens têm que desvendar o mistério do roubo das receitas da vovozinha.

Outro exemplo semelhante é *Shrek*, uma série de, pelo menos, quatro filmes. Trata-se de uma narrativa com procedimentos parodísticos em que o ogro protagonista tem uma conduta ética e bons sentimentos, revelando-se o herói da história que salva a bela princesa de um casamento com um rei tirano. É o Ogro quem “desencanta” a princesa com o “beijo do amor verdadeiro”, deixando a heroína com a sua verdadeira forma... de uma ogra.

Em ambos os exemplos o discurso é claro para a aceitação do feio, do gordo, do diferente; valoriza-se a força do frágil, expõe-se a fragilidade do forte. Enfim, discute-se a normatividade, propondo a ruptura com categorias já estabelecidas e colocando em xeque o previamente aceito. Assim, constrói-se o discurso da liberdade individual e da aceitação da diferença, fundado no politicamente correto, contrariando o que parecia estar fixado nas narrativas, pois, se considerarmos que os textos da literatura oral e popular são carregados de preconceito, e os personagens têm papéis sociais bem definidos, eles não são, de modo algum, politicamente corretos.

Vale ainda evocar Vladimir Propp que, já pelos idos de 1920, com o estudo da morfologia do conto, defendia a tese da constância nas ações dos personagens. Tanto nas narrativas biográficas das redes sociais quanto nas adaptações dos textos tradicionais reconstruídos para os meios de comunicação massivos, ainda podemos visualizar a estrutura definida por Propp (1984) na *Morfologia do conto*, obra de 1928. As sequências organizadas para dar sentido ao conto e as ações dos personagens que Propp denominou de funções são constantes. Não é, portanto, a forma que sofre as maiores mudanças, mas a temática e o suporte.

OS IRMÃOS GRIMM: CONTOS DE TERROR E POLICIAIS

Como um último exemplo de reconstrução das narrativas tradicionais trazemos a série de TV norte-americana “Grimm”, exibida semanalmente no Brasil, na Universal Channel, canal fechado (2011).

Trata-se de uma releitura dos contos da coletânea dos Irmãos William e Jacob Grimm, considerada um clássico dos

contos de fadas, embora os autores não tivessem necessariamente essa intenção. Ao contrário de Charles Perrault, que no século XVII, publicou os *Contos da Mamãe Gansa* dedicados ao público infantil, os Grimm eram filólogos. Seu livro de contos é o resultado de um trabalho de pesquisa, à moda do século XIX, voltado para as raízes da língua nacional. Sabemos que a primeira edição trazia versões de narrativas carregadas de erotismo e crueldade e que, se considerados os valores de hoje, poderiam ser vistos até mesmo como impróprias para crianças. Os aspectos mais crus dos contos só reforçam que os textos eram histórias populares que circulavam oralmente e que, por isso mesmo, não obedeciam à censura contumaz da família burguesa. Isso porque, nas comunidades narrativas, os textos são patrimônio comum, não havendo a preocupação com a distinção entre o universo infantil e o adulto.

Na adaptação para a TV, os episódios, inspirados nos contos dos irmãos Grimm, narram aventuras policiais. O protagonista da série é Nick, um detetive da polícia de uma pequena cidade localizada à borda de uma floresta. O policial é um "grimm", expressão usada para identificá-lo como um sujeito que tem um dom, de família, de ver seres do mundo sobrenatural ou "enxergar a escuridão". Os seres estranhos são chamados de "wesen" e há uma variedade grande de tipos que seriam personagens do que ficou conhecido por "conto de fadas". Como no mundo natural, há seres bons e maus, e a função do grimm seria identificar e "eliminar" assassinos, do mesmo modo que fizeram seus antepassados. O direcionamento dado às histórias da série, cujo slogan na primeira temporada foi "Contos de fadas, perigos reais", intenciona transformar as narrativas em casos policiais, uma vez que o protagonista é um detetive de uma cidade do interior dos Estados Unidos. Já na segunda temporada, a chamada é: "Grimm, contos de terror", o que acentua o caráter forte e adulto dos episódios. O policial deve manter a ordem eliminando, como fizeram seus antepassados grimms, os seres malignos que comentem crimes e perturbam a paz.

As informações sobre os seres sobrenaturais estão registrados em velhos livros, alusão direta à obra de William e Jacob Grimm. Fazemos aqui um parêntesis para comentar o lugar que ocupam os livros dos antepassados grimms na trama: deixados como herança familiar, esses livros são consultados sempre que são procuradas informações que ajudem a elucidar os casos e conhecer mais sobre o mundo "wesen". Ou seja, o livro é uma importante fonte de informação e remete o sujeito contemporâneo ao passado, ao mundo obscuro que seus antepassados conheceram e onde ele transita por sua condição

especial. O herói é aqui, então, capturado por esse passado e dele não consegue se livrar como por uma sina. Dominar esse saber é condição de sobrevivência para ele e para os que estão em sua volta. O herói é o guardião dos livros e explora imagens fortes, ilustrações, ao lado das lendas que descrevem o mundo extraordinário. O livro é, assim, mais um narrador e sua voz, vinda de outro tempo e lugar; se soma às outras vozes dos personagens contemporâneos.

Os episódios da série são baseados nos personagens dos contos, e cada um traz como epígrafe um trecho da narrativa, que informa ao espectador a qual conto ou personagem se refere. Os personagens vão sendo apresentados ao longo dos capítulos: o Lobo Mau, A Gansa de Ovos de Ouro, A Família Urso, a Madrasta Má etc. Cada personagem nos remete a um animal totêmico cuja personalidade é marcada pela passividade ou agressividade (que pode ser controlada, como no caso do “lobo” Monroe, amigo de Nick). Os assassinos são aqueles cuja agressividade “natural” leva a cometer crimes.

Em razão desse direcionamento para o gênero policial e de terror, os contos adaptados para a série se assemelham bastante à primeira edição dos contos dos Irmãos Grimm cujos personagens se mostravam cruéis. Ou seja, podem representar tanto um avanço como um retorno a um momento anterior à instituição da Literatura Infantil.

SEMPRE É TEMPO DE SE CONTAR UMA BOA HISTÓRIA

O que dizemos ao sentarmos em frente da TV para assistir a um filme ou à novela do horário nobre é: “conte-me uma história”. O que queremos quando saímos de casa na sexta à noite para ir ao cinema e assistir a estreia da semana é: “conte-me uma boa história”. Nesse momento, ingressamos no mundo real onde tudo é possível e jogamos o jogo da narrativa que se joga. E são essas as histórias que iremos contar aos amigos quando tivermos uma boa oportunidade porque não nos basta ver o filme, queremos também rememorar-lo, recontá-lo para vivê-lo novamente, compartilhando o prazer da narrativa com os outros. Quando, diante do computador ou do *tablet*, ou até mesmo com o *smartphone* na mão, entramos em uma rede social e atualizamos nosso perfil, o que estamos dizendo é: “quero contar uma história, construir, dia após dia, uma narrativa sobre mim”. E ao “curtir”, “comentar” ou “compartilhar” participamos da composição da narrativa dos amigos virtuais (mesmo quando reais).

Longe de atrapalhar o caminho da tradição oral, essas

adaptações às novas linguagens reforçam o sucesso das boas narrativas no mundo contemporâneo. Embora o principal meio de transmissão dos textos tradicionais seja a oralidade, é indiscutível a importância dessas outras formas na revitalização do texto e para a sua fixação na memória coletiva. As relações intertextuais, no sentido amplo do termo, contribuem para a variação e permanência do texto, dado o processo dialógico e de realimentação mútua, nos diversos níveis.

Desse modo, as narrativas dão testemunho da memória cultural, e suas transformações documentam as transformações da sociedade e das comunidades narrativas. Nos meios rurais e periféricos, os laços de solidariedade que unem as pessoas deixam mais claras as fronteiras comunitárias. No espaço urbano, no espaço virtual, nas redes sociais, novos laços comunitários vão se tecendo e outras formas de solidariedade e de comunidades narrativas se constituem, de fronteiras mais diluídas.

As novas versões encontram novos suportes, mas não excluem a voz, ainda que mediatizada. O cinema, a literatura infantil e a televisão, para além do espaço urbano, transformam o texto tradicional acentuando um traço essencial para sua existência: a movência. (ZUMTHOR, 1993). A poética da voz encontra na mobilidade, na capacidade de mover-se, transformar-se e adequar-se ao novo, a potência para revitalizar-se. Revelando assim os valores e modos de vida de um grupo e de uma época e a rejeição desses valores e a assimilação de outros ao longo do tempo.

A literatura oral é movente como são moventes as leituras e as recriações do texto oral e, assim, seu estudo e análise só funcionam se conectados a uma teoria da cultura e da comunicação, pois abarca diversas linguagens. A dinâmica da cultura é também a da produção do texto. As transformações de sentido que os textos vão apresentando, a cada apropriação, denunciam o esgarçamento dos valores morais e éticos na cena contemporânea e a preocupação com um discurso politicamente correto que só é assim definido porque as relações humanas são tão frágeis hoje como foram desde sempre.

Não mais restritas às comunidades narrativas fechadas, mas às novas configurações de comunidades “reais” ou virtuais cujas fronteiras são cada vez mais permeáveis e frágeis, as narrativas continuam servindo como entretenimento e ensinamento e vão seguindo no tempo, moldando e sendo moldadas pela sociedade. A tradição se faz presente nessas referências ao passado, ao já-dito, ao “quem me contou foi...” As

formas mudam, mas o homem ainda preza, no seu dia a dia, o contar de uma boa história. É aí que ele se reconhece.

Na literatura oral e popular, a urdidura do texto é algo semelhante à prática mais contemporânea em que a autoria se esgarça na apropriação de elementos diversificados, postos à disposição do autor. Não descoladas da vida do narrador nem tampouco de seus ouvintes e autores do texto. Assim, esse movimento da tradição pode ser visto como algo de vanguarda, e as fronteiras do tradicional popular permeiam-se, estabelecendo um *continuum* com outros textos e formatos. Como procuramos mostrar, as rasuras e as fissuras são necessárias para a atualização das formas de narrar. E as narrativas tradicionais, aparentemente tão velhas, conservam o frescor dos tempos primordiais.

REFERÊNCIAS

- BÂ, H. A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. **História Geral da África**, In: metodologia e pré-história da África. São Paulo: UNESCO, 1982.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações acerca da obra de Nicolau Lescov. In: **Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. V. XLVIII.
- COSTA, E. S. **Cinderela nos entrelaces da tradição**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1998.
- DEU a louca na Chapeuzinho**. Direção: Todd Edwards, Tony Leech, Cory Edwards. EUA, Kanbar Entertainment, 2009.
- FERREIRA, J. P. **Armadilhas da memória** (conto e poesia popular). Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1991. (Casa de Palavras, 8)
- FERREIRA, J. P. **Armadilhas da memória e outros ensaios**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- GRIMM** (série). Criação: David Greenwalt e Jim Kouf. Direção: Clark Mathis. EUA, Universal Pictures, 2011.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HOBBSAWN, E. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, s.d.
- MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- NASCIMENTO, B. do. **Catálogo do conto popular brasileiro**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; IBICC; Unesco, 2005.
- PROPP, V. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense, 1984.

SANTAELLA, L. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SHREK. Direção: Andrew Adamson, Vicky Jenson. EUA, Universal Pictures, 2001.

LOTMAN, I. Sobre o problema da tipologia da cultura, In: SCHNAIDERMAN, B. (org.). **Semiótica russa**. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Debates, 162)

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz: a "literatura" medieval**. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

SOBRE O AUTOR

Mestrado em Letras e Linguística (Universidade Federal da Bahia/1995) e Doutorado em Comunicação e Semiótica (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/2005). É Professora Titular de Literatura Portuguesa da Universidade do Estado da Bahia, atuando como professora permanente no Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós Crítica/UNEB). E-mail: edil@svn.com.br.

Recebido: 13.03.2015

Aprovado: 22.03.2015