



## O CONTO POPULAR: CARACTERÍSTICAS, ESPECIFICIDADES, SUA RELAÇÃO COM O MITO E UM EXEMPLO INDÍGENA

### THE POPULAR SHORT STORY: CHARACTERISTICS, PARTICULARITIES, ITS RELATION WITH THE MYTH AND AN ABORIGINAL EXAMPLE

Érika Bergamasco Guesse<sup>1</sup>

Karin Volobuef<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho tem por objetivo fazer uma reflexão acerca do conto popular. Inicialmente, apresentar-se-á suas características fundamentais e suas especificidades como gênero, sua classificação, sua linguagem, seus elementos. Logo após essa abordagem geral, o trabalho discutirá as relações entre o conto popular e o mito. Para exemplificar e reafirmar a importância e riqueza do conto popular, bem como suas tênues fronteiras com o mito, será apresentado um conto indígena, selecionado entre os 21 contos populares brasileiros de origem indígena coletados pelo autor Silvio Romero. Uma breve análise desse conto será realizada, tendo como principal ferramenta teórica a teoria proposta pelo norte-americano Alan Dundes, em sua obra *Morfologia e estrutura no conto folclórico* (1996).

**PALAVRAS-CHAVE:** conto popular; mito; conto indígena; análise estrutural.

**ABSTRACT:** This work aims at reflecting on the popular short story. Initially, its fundamental characteristics and its specificities as a genre, its classification, language and its elements will be presented. Then, after this general approach, the work will discuss the relations between the popular short story and the myth. In order to illustrate and reaffirm the importance and richness of the popular short story, as well as its faint borders with the myth, an Indian short story will be presented; it was chosen among the 21 Indian-origin Brazilian popular short stories gathered by author Silvio Romero. A brief analysis of this short story will be made, having as main theoretical tool the theory proposed by Alan Dundes, North American, in its book *The Morphology of North American Indian folktales and others essays* (1996).

**KEY WORDS:** folktale, myth, Indian folktale, structural analysis

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista (FCLar – UNESP). E-mail: [erika@mdbrasil.com.br](mailto:erika@mdbrasil.com.br).

<sup>2</sup> Professora doutora do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista (FCLar – UNESP). E-mail: [volobuef@fclar.unesp.br](mailto:volobuef@fclar.unesp.br).



## Introdução

O presente trabalho será organizado de forma a cobrir quatro tópicos. Para iniciar, no primeiro tópico, pretende-se retomar alguns conceitos acerca da literatura oral para reafirmar sua importância e suas especificidades. Dentre as diversas formas de expressão da literatura oral, serão abordadas duas: o conto popular e o mito. Assim, no segundo tópico, serão apresentados os elementos, as características fundamentais e as possíveis formas de classificação do conto popular. No terceiro tópico, apresentar-se-á as relações existentes entre o conto popular e o mito, com o intuito de mostrar que a diferenciação entre essas duas formas não é tão simples quanto possa parecer. No quarto tópico, um conto popular de origem indígena será apresentado para exemplificação. Esse conto foi selecionado entre os 21 contos populares brasileiros de origem indígena coletados pelo autor Silvio Romero e publicados em sua obra *Contos populares do Brasil* (2000). Ainda no quarto e último tópico, uma breve análise desse conto será realizada, tendo como principal ferramental teórico a teoria proposta pelo norte-americano Alan Dundes, em sua obra *Morfologia e estrutura no conto folclórico* (1996), já que o autor parte das funções de Propp e dos estudos do antropólogo/lingüista Kenneth L. Pike para chegar a um modelo de análise específico para narrativas de origem indígena.

### 1. A literatura oral

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

Todas as vezes que se aborda o tema da literatura oral ou popular, é comum relacioná-la com a literatura folclórica, porém, para Cascudo, toda literatura folclórica é popular, mas nem toda literatura popular é folclórica. A diferença está num inevitável processo de descaracterização. Para que uma literatura seja folclórica, são necessários quatro fatores: antiguidade; persistência; anonimato; oralidade. Ou seja, a literatura



folclórica é uma produção de origem popular cuja fixação no tempo é improvável e as tonalidades da época de sua criação foram perdidas.

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

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

Para o autor, essas duas vertentes literárias são diversas, porém inseparáveis. Enquanto a literatura oficial, obedecendo a ritos de escolas ou de predileções individuais, é a expressão de uma ação refletida e puramente intelectual, paralelamente, a literatura oral segue a espontaneidade do povo, de suas crenças, tradições, festas. E essa última, tão antiga, natural e intrínseca, quando descoberta pelo poeta, músico, romancista, é julgada como original e nova.

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

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

Michèle Simonsen, em sua obra *O conto popular* (1987), nos relata sobre o ritual das instituições de transmissão da literatura oral. Para esse autor, essas instituições seguem um modelo geral que consiste em uma reunião na qual um dos membros tem a palavra; e diferem das mídias modernas porque o ato de comunicação do texto está sob o poder direto da comunidade. Mesmo assim, qualquer pessoa não relata qualquer coisa em qualquer lugar. “O que é preciso para ser contador? Certamente, é preciso “ter tempo para sonhar os contos”, isto é, ruminá-los interiormente, mas também é preciso ter a oportunidade de praticá-los, senão podem ser esquecidos (SIMONSEN, 1987, p. 29).”



Dessa maneira, pode-se concluir que a literatura oral apresenta três características fundamentais: a oralidade, o ritual de transmissão e a camuflagem e marginalidade em relação à “literatura oficial”.

## 1.2. A literatura oral brasileira

Para compor a literatura oral brasileira, apresentam-se três principais grupos étnicos: indígenas, portugueses e africanos.

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

Quanto aos africanos, em fins do século XIX, assim como dos índios, pouco se ouvia. O interesse em estudá-los é quase contemporâneo, segundo o autor. Atualmente, nessa área, sabe-se que o paradigma também tem mudado.

Os portugueses se apresentam, portanto, como os mais fortes em relação à confirmação de sua cultura e de suas influências étnicas e psicológicas.

A essas três fontes básicas, somam-se a passagem de séculos, a presença de outros povos e civilizações, num entremeio de convergências, coincidências, confusões. Dessa forma, estudar as origens e características de determinada expressão oral, tendo como base métodos e formas muito rígidos não alcançará os resultados esperados, já que o contato e a proximidade dos elementos de uma cultura com a outra é inevitável e incontornável. Com isso, os problemas e as dificuldades de estudo aumentam, já que elementos comuns surgem em povos e épocas muito distantes entre si, muitas vezes, impossibilitando o pesquisador de compreender os limites da procedência e da influência desses elementos.

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



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

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

Cascudo apresenta gêneros muito variáveis e diversos, que compõem a literatura oral; dentre eles estão: canto, dança, auto popular, dança dramática, mito, lenda, fábula, tradição, conto, rondas infantis, parlendas, adivinhas, anedotas, adágios, provérbios.

Enfim, toda essa literatura é incrivelmente viva e atual, apesar de um tanto desvalorizada; retratam a sabedoria popular. E, dentre suas diversas formas de expressão, vamos nos ater em duas delas: o conto popular e o mito.

## 2. O conto popular

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

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

- **Antiguidade:** relacionada com a temática dos contos. O conteúdo de um conto, contado numa determinada época em um determinado lugar, pode ter sofrido transformações ao longo do tempo, porém sua essência é a mesma de um conto remoto, contado em época e lugar completamente diferentes. Assim, em sua raiz, os contos relatam conteúdos comuns referentes à essência dos homens.
- **Anonimato de autoria:** os contos populares têm como característica o autor anônimo; não se sabe quem foi o “criador” da história, portanto, ela é considerada



criação do povo e, então, anônima. Muitos foram os coletores de contos populares ao longo da história; alguns até mesmo modificaram um pouco os relatos que coletaram, porém não são seus criadores.

- Capacidade de persistir no tempo: segundo o autor, os contos populares seriam codificados numa linguagem simbólica e universal capaz de ser compreendida por homens de todas as épocas e lugares. Isso explicaria sua capacidade de persistir no tempo.
- Modo de transmissão: os contos populares são transmitidos oralmente, contados ou cantados; os contos são transmitidos de pais para filhos, ao longo das gerações. Vale novamente salientar que oralidade não quer dizer simplicidade ou rusticidade; os contos respeitam rituais de transmissão e possuem complexidade, arte e capacidade de seduzir seus ouvintes.

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

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

Em relação à linguagem utilizada nos contos populares, de acordo com Leal (1985), o narrador dos contos pode ser considerado profissional e, por isso, sua linguagem apresenta características formais bem definidas. O modo de começar as narrativas segue uma espécie de modelo, cujo objetivo principal é apresentar as personagens. O modo de acabar os relatos também segue um modelo e seu fecho pode ser interno ou externo. O fecho interno é aquele que apenas termina a narrativa sem nenhum acréscimo; já o fecho



externo é aquele no qual há o acréscimo de uma intervenção do narrador através de uma moral ou apenas alguns versinhos rimados e cômicos, que marcam para os ouvintes o final da história.

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

### 3. O conto popular e o mito

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

Segundo o autor, o mito teria algumas características fundamentais:

2. Personagens: as personagens dos mitos são deuses e seres da ordem sobrenatural
3. História: a história relatada pelo mito é séria, verdadeira; trata das origens das coisas e do mundo
4. Possui um herói divino
5. Procura responder respostas para a existência humana

A partir da comparação dessas especificidades do mito com as peculiaridades dos contos populares abordadas no tópico anterior, Leal (1985) chega as seguintes definições:

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

**Conto popular:** é uma narrativa tradicional que tem por herói seres humanos; sua forma é solidamente estabelecida e nela os elementos sobrenaturais ocupam posição secundária. Não se refere a temas “sérios” ou reflexões filosóficas profundas. Seu principal atrativo consiste na própria narrativa. (Leal, 1985, p.23)



Segundo Simonsen (1987), o mito, a saga, o conto, a lenda e a anedota são os gêneros narrativos populares mais significativos da Europa e, para diferenciá-los, ele utiliza os seguintes traços distintivos: atitude, forma, protagonistas e função social. Como neste trabalho, o enfoque está no conto e no mito, faz-uso da tabela comparativa feita por Simonsen (1987) apenas para comparar esses dois gêneros populares.

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

Tabela 1: Critérios de comparação entre mito e conto (adaptada de SIMONSEN, 1987,p.6)

Assim, para Simonsen (1987):

— O conto é, pois, um relato em prosa de acontecimentos fictícios e dados como tais, feito com finalidade de divertimento.

— O mito, ligado a um ritual, tem um conteúdo cosmogônico ou religioso. Simboliza as crenças em uma comunidade, e os acontecimentos fabulosos que ele narra são tidos como verídicos. (SIMONSEN, 1987, p. 6)

### 3.1. O conto popular e o mito na literatura oral indígena

Cascudo retrata uma cena muito comum em todas as aldeias indígenas visitadas: “Depois do jantar, noite cerrada, no pátio que uma fogueira ilumina e aquece, reúnem-se os





velhos indígenas, os estrangeiros para conversar e fumar até que o sono venha (CASCUDO, 1984, p. 78).”

Para os índios era de extrema importância este momento em que compartilhavam a lembrança de seus costumes passados, os mistérios da mata, as figuras de chefes e guerreiros mortos.

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

Os índios contam diante dos moços quem foram seus antepassados e os fatos ocorridos em um tempo muito distante. Convidam gente para ouvi-los e narram, palavra por palavra, uma história de vida, vivenciada pela coletividade.

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

Um branco, a quem é dada a oportunidade de ouvir um indígena, se surpreenderá com a extensão de sua cultura oral. Essa cultura é o resultado de experiências concretas vividas pela tribo e guardadas na memória. O índio narra, durante um tempo inimaginável, histórias sobre os rios, as matas, os animais, as lutas, os guerreiros, os deuses, a pesca, a caça.

A massa desses conhecimentos tradicionais é maior do que calcula o otimismo perguntadeiro do “branco”.

Esse conjunto de histórias, lendas, danças, e cantos completa o sentido da vida indígena. Não o pode dispensar porque explica o mundo, justificando-o aos olhos de sua curiosidade. (CASCUDO, 1984, p. 87).



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

O estudioso Herman Steuding, citado por Câmara Cascudo, diz que o mito trata de assuntos referentes à morte e vida de deuses e semideuses e a lenda trata dos heróis e a fábula é criação imaginária.

Os mitos indígenas são, geralmente, articulados por um aspecto religioso. Os três deuses superiores são o Sol (Guaraci), a Lua (Jaci) e Rudá (deus do amor). Os semideuses Guirapuru, Anhangá, Caopora e Uaiará são submetidos ao Sol; Saci-Cererê, Mboitatá e Curupira são submetidos à Lua e Rudá é um guerreiro que vive nas nuvens e planta o amor no coração dos homens. Infelizmente, o homem branco traduziu por “demônios infernais” todos os deuses e semideuses da floresta. Assim, os traços da religião indígena foram massacrados através da catequese feita pelo colonizador, que elegeu sua religião como modelo a ser seguido.

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

#### **4. Um conto popular de origem indígena e uma breve análise**

##### **4.1. Silvio Romero e os contos populares**

Sílvio Vasconcelos da Silveira Ramos Romero nasceu em 1851, na Vila de Lagarto, então província de Sergipe. Coursou Direito, exerceu cargos políticos e é autor de uma vasta obra, porém pouco conhecida e estudada.



Diversas foram as áreas às quais se dedicou. Segundo João Mendonça de Souza (1976), o próprio Sílvio Romero teria feito uma distribuição sistemática para enumerar suas obras. Assim, no âmbito da crítica e história literária produziu *A Literatura Brasileira e a Crítica Moderna* (1880); *História de Literatura Brasileira* (1888), que haveria de se tornar uma de suas obras mais conhecidas; *Machado de Assis* (1897); *Zeveirissimações Ineptas da Crítica* (1910), etc. No que se refere aos estudos e atividades envolvendo o folclore nacional, reuniu os *Cantos populares do Brasil* (1882) e *Contos populares do Brasil* (1883), dentre outros. Sílvio Romero ainda estudou e publicou nas áreas de etnografia, política e estado social, filosofia e poesia.

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

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

Para Romero, o estudo do folclore é uma espécie de pretexto para o estudo da literatura brasileira. Há, em seus estudos escritos, uma preocupação constante: a contribuição cultural de cada grupo étnico para a formação do Brasil, principalmente o português, o negro e o índio (FERNANDES, 2003).

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



*Letras - Sílvio Romero folclorista* (1994) – o cenário atual é de reavaliação e reconhecimento de sua contribuição.

Por ser uma constante em seu estudo a preocupação desse autor com a literatura oral do Brasil e, principalmente, a tríplice origem étnica dessa tradição oral, torna-se adequado utilizá-lo como exemplo concreto no desenvolvimento desse trabalho.

Em sua obra, *Contos populares do Brasil* (1883), obra também um tanto desconhecida, o autor seleciona e organiza contos populares brasileiros de origem européia, indígena e africana. Ao todo, foram 88 contos coletados, dos quais, 21 são de origem indígena.

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

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

Apesar dessa dificuldade, acreditamos ser importante estudar esses contos, uma vez que expressam a cultura do povo brasileiro e representam um grupo étnico bastante significativo para a formação histórico-cultural do Brasil. Além disso, é importante salientar que, a partir do momento em que são coletados e transcritos, os contos perdem seu caráter específico de literatura oral, no entanto, a fonte para o surgimento desses contos é a oralidade com todas suas especificidades descritas acima, especificidades estas que, muitas vezes, se mantém mesmo no conto escrito.

Diz Simonsen, sobre a coleta dos contos populares:

A preocupação de registrar por escrito e publicar contos populares, transmitidos oralmente entre o povo há gerações, é, por força das circunstâncias, uma empresa recente, que faz supor ao mesmo tempo um interesse dos letrados pelo povo e a consciência de que uma tradição está em vias de desaparecer. É, portanto uma empresa basicamente paradoxal, que mesmo realizada em condições ótimas não pode jamais fazer inteira justiça a seu objeto de estudo. À dificuldade inerente ao



próprio fato de fixar por escrito uma tradição oral, acrescenta-se o fato de que os coletores de contos têm tido motivos diferentes para estabelecer suas coletas, e por conseguinte têm sido fiéis a suas fontes em graus bem diversos. (SIMONSEN, 1987, p. 19).

## 4.2. A teoria de Alan Dundes

Para a realização do trabalho com os contos populares de origem indígena, o estudo desenvolvido pelo pesquisador Alan Dundes é de grande valia. Em seu livro *Morfologia e estrutura no conto folclórico*, este teórico parte de Propp e dos conceitos do antropólogo/lingüista Kenneth L. Pike, para chegar a um modelo de análise específico para narrativas de origem indígena (Dundes trabalhou com narrativas de índios norte-americanos).

Da teoria do estruturalista russo, Wladimir Propp, o norte-americano Alan Dundes trabalha com o conceito de função. Propp estabeleceu uma lista de 31 funções em sua análise estrutural de um grupo de contos de fadas russos. Pike, por sua vez, tinha como objetivo estender as unidades da lingüística a toda forma de comportamento humano. Da teoria desse autor, Dundes trabalha com os seguintes conceitos:

MOTIVEMA: unidade estrutural mínima (corresponde à função de Propp)

MOTIVOS: elementos que preenchem os motivemas

ALOMOTIVO: motivos que ocorrem em qualquer contexto motivêmico dado

O ponto central de sua teoria é que os contos indígenas apresentam-se a partir de duas situações, ou seja, dois motivemas: a situação inicial é de *desequilíbrio* e a situação final é de *equilíbrio*, assim caracterizando uma *seqüência nuclear bimotoivêmica* (dois motivemas):

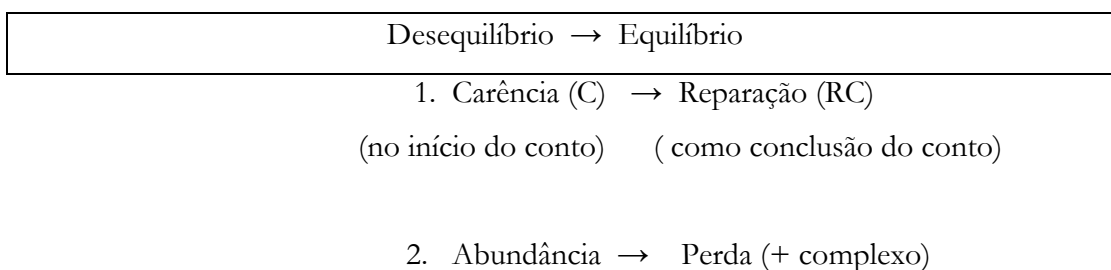


Figura 1: Teoria estruturalista de Alan Dundes



A situação de desequilíbrio é, na maioria dos contos, representada por uma carência (falta de chuva, de determinada caça, de uma noiva, etc) e a situação de equilíbrio é representada pela reparação da carência inicial.

Entre os dois motivemas básicos, pode haver motivemas intermediários como: tarefa, realização da tarefa, interdição, violação, ardil, engano, conseqüência, tentativa de fuga. Dessa maneira, um número limitado de motivemas pode se organizar de várias formas, constituindo um número, também limitado, de seqüências recorrentes.

Vale salientar que, para Dundes (1996), o conto e o mito não se diferem por sua estrutura, mas sim por seu conteúdo. Segundo o autor, no conto popular, a carência é individual e, no mito, a carência é coletiva. Seguindo esses critérios, fica claro perceber, através do exemplo de conto acima analisado que, na literatura oral indígena, a diferenciação entre conto e mito apresenta dificuldades de para ser feita, já que em um mesmo texto, encontramos tanto carências individuais, como a onça que quer capturar a raposa e a raposa que quer beber água, quanto uma carência coletiva: para todos os animais estava faltando água.

### 4.3. O conto e a análise

#### **A raposa e a onça**

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

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

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

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

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

— Se eu tivesse apanhado as outras já eram três.



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

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

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

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

A onça perguntou:

— Quem és?

— Sou o bicho Folha-seca.

A onça disse:

— Entra na água, sai, e depois bebe.

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

(ROMERO, 2000, p.293,294).

O conto começa com uma situação de *desequilíbrio*, representada por uma *carência*, aqui chamada de “*carência moldura*”: falta água para todos os animais, já que o sol secou os rios. Logo após a apresentação da “*carência moldura*”, uma outra *carência* é apresentada: a onça quer capturar a raposa; essa *carência* será denominada “*carência inicial*”. Inicia-se, então uma *disputa* entre a onça e a raposa. Vale ressaltar que em muitos dos contos coletados por Romero, é muito freqüente a disputa entre os animais personagens.

Quando se trata da raposa, pode-se dizer que um primeiro ciclo começa, porque essa também tem sua *carência* pessoal de água. A raposa, tentando satisfazer sua *carência*, ou seja, beber água, faz três tentativas para enganar uma mulher que passa pelo caminho (ardil) e se disfarçar usando o mel que a mulher levava e algumas folhas secas. A mulher é enganada (engano), a raposa se disfarça e, assim, ela bebe água no poço, reparando sua *carência*, e não é pega pela onça. A “*carência inicial*” da onça continua sem reparação.

A raposa tem novamente a *carência* de beber água, iniciando, assim, um segundo ciclo. Dessa vez, a raposa se disfarça com a resina da aroeira e folhas secas (ardil); a onça



testa a raposa, mas é novamente enganada (engano), confundindo-a com o bicho Folha-seca. A raposa bebe água (reparação da carência) e assim acontece até que a “carência moldura” também é reparada pela chegada do tempo das chuvas.

Fica claro, nesse conto, que sua estrutura é basicamente representada por duas situações, uma situação inicial de desequilíbrio por causa de uma carência e uma situação final de equilíbrio devido a reparação da carência. Apenas a “carência inicial” da onça não é reparada no conto.

Esquematizando-se a estrutura do conto, observa-se a seguinte seqüência de motivemas:

3. Desequilíbrio = Carência “moldura”
4. Carência inicial
5. CICLO 1: Carência 1
6. Ardil 1
7. Engano 1
8. Reparação da carência 1
9. CICLO 2: Carência 2
10. Ardil 2
11. Engano 2
12. Reparação da carência 2
13. Carência inicial = não é reparada
14. Reparação da carência “moldura”

## 5. Conclusão

Após a análise do conto, pode-se observar que os contos brasileiros de origem indígena apresentam uma seqüência de motivemas complexa e que, provavelmente, os esquemas de Alan Dundes deverão ser adaptados para que se possa chegar a modelos de análise estrutural específicos para contos brasileiros. Ainda há muito trabalho a ser feito em relação à literatura oral indígena em geral e também em relação aos contos populares indígenas. Neste trabalho, apresenta-se apenas o início de algumas reflexões e uma breve e também inicial análise de um conto com o intuito de que as produções indígenas possam ser vistas com a importância e relevância que merecem.





### Referências Bibliográficas:

- CASCUDO, L.C. *Literatura oral no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.
- DUNDES, A. *Morfologia e estrutura no conto folclórico*. Tradução de Lúcia Helena Ferraz e outros. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Debates, 252).
- FERNANDES, F. *O folclore em questão*. São Paulo: Hucitec, 2003.
- LEAL, J. C. *A natureza do conto popular*. Rio de Janeiro: Conquista, 1985.
- PROPP, W. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.
- ROMERO, S. *Contos populares do Brasil*. São Paulo: Landy, 2000.
- SIMONSEN, M. *O conto popular*. Trad. Luís Cláudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987.