

CONTOS TRADICIONAIS DO BRASIL E DA COSTA RICA: ANALISANDO A RECORRÊNCIA DE TEMAS E A DIVERGÊNCIA DE IMAGENS

TRADITIONAL TALES FROM BRAZIL AND COSTA RICA: ANALYZING THE RECURRENCE OF TOPICS AND THE DIVERGENCE OF IMAGES

Francisco Lindenilson Lopes 1
José Dantas da Silva Júnior 2
Concísia Lopes dos Santos 3

Resumo: O objetivo do presente trabalho consiste em analisar a recorrência de temas e a divergência nas imagens criadas em dois contos da tradição latino-americana popular: "Os compadres corcundas" (compilação do brasileiro Câmara Cascudo em Contos Tradicionais do Brasil) e "Salir con un domingo siete" (compilado pela costa-ricense Carmen Lyra em Los cuentos de mi tía Panchita). Para tanto, fez-se uso, principalmente, da perspectiva teórico-metodológica da comparação diferencial proposta por Heidmann (2010) e Adam e Heidmann (2011). Utilizou-se também os apontamentos teóricos de Todorov (1981, 1970), Rodrigues (1988); Propp (1992, 2001); Carvalhal (2010), entre outros. As discussões e análises realizadas caminham no sentido de pontuar que, apesar da recorrência de temas, a originalidade das versões de uma mesma história consiste na diferença das imagens projetadas pelas cosmovisões dos sistemas culturais nos quais as narrativas foram recebidas e transformadas pelas tradições locais, imagens essas que procuramos revelar.

Palavras-chave: Conto Tradicional. Comparação Diferencial. Brasil. Costa Rica.

Abstract: This work aims to analyze the recurrence of themes and the divergence in the images created in two short stories of the popular Latin American tradition: "Os compadres corcundas" (compilation of the Brazilian Câmara Cascudo in Traditional Tales of Brazil) and "Salir con un domingo siete" (compiled by Costa Rican Carmen Lyra in Los cuentos de mi tía Panchita). In order to do so, the theoretical-methodological perspective of the differential comparison proposed by Heidmann (2010) and Adam and Heidmann (2011) was used. The theoretical notes of Todorov (1981, 1970), Rodrigues (1988); Propp (1992, 2001); Carvalhal (2010), among others. The discussions and analyzes have the tendency to point out that, despite the recurrence of themes, the originality of the versions of the same story consists of the difference between the images projected by the worldviews of the cultural systems in which the narratives were received and transformed by local traditions, images which we seek to reveal.

Keywords: Traditional Tale. Differential Comparison. Brazil. Costa Rica.

Mestre e doutorando em Letras pelo PPGL/CAMEAM/UERN. 1
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3123573461158852>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4374-7900>.
E-mail: lindenilsonlopes@uern.br

Mestre e doutorando em Letras pelo PPGL/CAMEAM/UERN com 2
projeto de pesquisa na linha Texto Literário, Crítica e Cultura.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5927906579931888>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4639-4255>.
E-mail: jose.junior42@professor.pb.gov.br

Doutora em Estudos da Linguagem - Literatura Comparada - pela 3
Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0554450524672928>.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0928-1270>.
E-mail: concisialopes@uern.br

Introdução

Profundamente ligados ao folclore, os contos da tradição cultural expressam distintos valores da memória coletiva de um povo. A tradição oral que os constitui não reconhece fronteiras físicas, pois representa uma força poderosa e universal, no sentido em que permeia todos os povos em diversos lugares do mundo. O apagamento das linhas fronteiriças promovido pelos contos da tradição oral, é um problema que perturba há muitos anos os folcloristas e boa parte dos comparatistas. Propp (2001) foi um dos precursores dos estudos narratológicos que, a miúdo, se perguntava como é possível a ocorrência dos mesmos esquemas narrativos em diferentes contextos culturais.

Em função desse alcance transfronteiriço, Câmara Cascudo (2001) já acentuava que o conto popular é um gênero que merece ser estudado face a sua riqueza expressiva e a sua amplitude. Para o folclorista, os contos populares têm *status* de documento vivo, pois é através deles que se recolhe e se estuda a produção anônima e coletiva, o que os torna testemunhos de grande relevo da atividade espiritual de um povo, posto que são vertidos do seu cotidiano e da sua expressividade.

Assim caracterizados, os contos tradicionais nos parecem elementos propícios a estudos comparados, sobretudo no viés sociológico e textual-discursivo que intentamos percorrer ao longo do presente trabalho. O nosso objetivo foi analisar a recorrência de temas e as divergências nas imagens criadas em dois contos da tradição latino-americana popular: “Os compadres corcundas” (compilação do brasileiro Câmara Cascudo em *Contos Tradicionais do Brasil*) e “Salir con un domingo siete” (compilado pela costa-ricense Carmen Lyra em *Los cuentos de mi tía Panchita*).

Por um lado, buscamos problematizar alguns dos traços caracterizadores das narrativas, refletindo sobre as razões da sua variância ou invariância. Nesse intento, o viés sociológico nos foi útil para propor algumas interpretações dos pontos selecionados para análise. Por outro lado, tivemos especial preocupação com as variações dos elementos dos contos e suas implicações para a construção de sentidos. Em função disso, utilizamos a abordagem da análise diferencial comparada para fazer o cotejo dos textos.

A perspectiva teórico-metodológica da comparação diferencial propugnada por Heidmann (2010), Heidmann e Adam (2010) e Adam e Heidmann (2011) nos pareceu adequada a análise comparativa que procuramos fazer, em virtude do olhar heurístico e textual-discursivo que ela propicia. Também não nos furtamos à análise, mesmo que breve, dos elementos fantásticos presentes nas narrativas, tendo em vista sua central importância para o enredo. Nos tópicos a seguir, abordaremos primeiramente os elementos convergentes de ambas as narrativas para, em seguida, trazer à baila as singularidades que as caracterizam.

A recorrência de temas no conto tradicional

Tendo sido um dos pioneiros a postular a problemática da origem e evolução das narrativas, Propp (2001) e sua *Morfologia do Conto Maravilhoso* não podem ser ignorados. Para este autor, os mitos são as fontes primárias dos temas e motivos abordados nas narrativas da tradição oral, as quais seriam um decantado do processo de dessacralização do mito original. No presente trabalho, embora não pretendamos seguir esta linha de raciocínio genética, recolheremos os seus frutos, quais sejam as categorias narratológicas em nível estrutural e representacional. Apesar de há muito criticadas e reformuladas, tais categorias atendem aos nosso propósito de pontuar a convergência estrutural e temática dos textos em análise.

Partindo, então, do ponto de vista narratológico de Propp (2001), os contos populares se estruturam em torno de um núcleo simples: há um herói que apresenta determinada “carência” (pré-existente ou causada por um dano), seguida da busca pelo fim de tal carência ou reparação do dano e por outras funções narratológicas intermediárias cuja a culminância geralmente é a “recompensa”, a “obtenção do objeto procurado”, o logro da “reparação do dano” ou congêneres (PROPP, 2001, p.51). Os contos populares ou tradicionais que ora trazemos à análise correspondem em boa medida a essa estruturação nuclear, porém com nuances diferentes que individualizam tais contos.

Em “Os compadres corcundas” e “Salir con un domingo siete”, conta-se a história de

dois compadres, um rico e outro pobre, que têm suas vidas modificadas pelo acontecimento de um fato insólito. A descoberta venturosa, pelo compadre pobre, de entes mágicos no interior de uma floresta lhe garante riqueza e a cura de uma deformação física pré-existente. Esse fato desperta no compadre rico a inveja e a cobiça, quem, por sua vez, procura de todos os meios obter os mesmos benefícios. Nessa empreitada, o compadre rico não tem a mesma sorte e não obtém nada dos entes mágicos, a não ser a piora da sua deformação física. Portanto, ambos os contos problematizam a inveja e a cobiça, num percurso narrativo que premia o herói (o compadre pobre) e pune o vilão (o compadre rico).

Sob o ponto de vista da caracterização, Cascudo (2001) define o conto tradicional ou popular nos moldes do *folk-tale* americano, noção esta que carrega consigo o enraizamento das narrativas nas tradições orais e, portanto, no folclore (*folklore*) de determinada região. Desse prisma, o folclorista elenca como características dos contos tradicionais ou populares, os seguintes:

É preciso que o conto seja velho na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgado em seu conhecimento e persistente nos repertórios orais. Que seja omisso nos nomes próprios, localizações geográficas e datas fixadores do caso no tempo. De sua antiguidade atestam detalhes de ambientes, armas, frases, hábitos desaparecidos [...] falam sempre de carruagens, espadas, transportes a cavalo, reclusão feminina, autoridade paterna, absolutismo real. (CASCUDO, 2001, p. 11).

Segundo o referido autor, são quatro as características definidoras de um conto tradicional: a antiguidade, o anonimato, a divulgação e a persistência na memória coletiva. No que se refere as narrativas objeto de nosso estudo, podemos ver que tais características encontram correspondência. Ambas as histórias apresentam elementos caracterizadores de sua antiguidade e persistência no imaginário coletivo – tais como referências a prática da “desmancha de farinha”, no conto brasileiro, e do uso do “cuartillo” como instrumento e unidade de medida, no conto costa-ricense – que revelam a vetustez dos contos e sua consequente divulgação e persistência no repertório das narrativas orais populares.

A ausência de autoria também é um traço comum, assim como o anonimato, isto é, a falta de elementos que permitam identificar pessoas, épocas e lugares. Os personagens centrais, por exemplo, são identificados por seus atributos físicos – “dos compadres güechos” (Costa Rica), “dois compadres corcundas” (Brasil) – e sociais – “compadre rico/pobre” (ambas), “caçador” (Brasil), “lenhador” (Costa Rica), etc. A mesma ausência de nomes próprios se estende aos demais personagens da história.

É possível supor que essas quatro características, se não garantem completamente, contribuem fortemente para a disseminação das histórias por diferentes países, com maior possibilidade de adaptação ou transformação nos contextos culturais locais. Cascudo (2001) apresenta levantamento bibliográfico que dá conta de pelo menos seis histórias com o conteúdo nuclear semelhante em países de língua portuguesa, inglesa, francesa e alemã, o que o leva a declarar que o conto é corrente na Europa.

É importante destacar que, apesar da existência de muitas versões em muitos países diferentes, há um conteúdo nuclear nas histórias que permanece imutável e nos permite reconhecer fios de ligações intertextuais. Para Cascudo (2001):

Os contos variam infinitamente, mas os fios são os mesmos. A ciência popular vai dispendo-os diferentemente. E são incontáveis e com a ilusão da originalidade. O conto tanto mais tradicional, conhecido e querido numa região, mais universal nos seus elementos constitutivos. (CASCUDO, 2001, p. 20-21)

Nessa perspectiva, o conto tradicional, enquanto gênero de texto pertencente ao discurso literário, propugna um formato relativamente aberto e clivado de indeterminações que permite a diferentes autores suprimir, acrescentar ou transformar partes inteiras do seu texto sem, com isso, perder sua integridade nuclear, nem sua capacidade de plasmar um ponto de vista original. São os arremates dados ao enredo pelo autor eventual que fazem a diferença. É provável que seja esse o segredo do sucesso desses contos nos âmbitos populares: contar o conto sempre aumentando um ponto, como propõem os dizeres populares.

No que se refere a sua classificação, Cascudo (2001, p. 18) estabeleceu uma classificação para os contos tradicionais considerando os motivos como “critério de uma tentativa de sistematização”. Dessa forma, doze foram as agrupações nas quais Cascudo classificou as narrativas, a saber: contos de encantamento; conto de exemplo; contos de animais; facécias; contos religiosos; contos etiológicos; Demônio logrado; contos de adivinhação; natureza denunciante; contos acumulativos; ciclo da morte; tradição. Os contos que ora analisamos, estão classificados como contos de encantamento cujos elementos mágicos e/ou fantásticos se convertem em tema condutor da trama. Em ambos os contos analisados há a presença de seres mágicos que, através de encantamento, concedem riquezas e curam deformações físicas:

Excerto 01:

– Pois bem – disse o velhão –, uma mão lava a outra. [...] Passou a mão nas costas do caçador e este tornou-se esbelto como um rapaz, sem corcunda nem nada. Trouxeram um bisaco novo e recomendaram que só abrisse quando o sol nascesse. [...] assim que o sol nasceu abriu o bisaco e o encontrou cheio de pedras preciosas e moedas de ouro. (CASCUDO, 2001, p. 32)

Pero, antes de acabar, ya estaba la inventora rebanándole el güecho con un cuchillo, sin que él sintiera el menor dolor y sin que derramara una gota de sangre. Luego sacaron, del cuarto de sus tesoros, sacos llenos de oro y se los ofrecieron en pago [...]. (LYRA, 2004, p. 71)

Nos trechos descritos no Excerto 01, um velhão (versão brasileira) e uma bruxa (versão costa-ricense) curam as deformações físicas do compadre pobre e lhe concedem riquezas, em troca de um verso acrescido à canção entoada pelo velhão e pela bruxa em seus respectivos rituais. Analogamente, usam da mesma magia para castigar o compadre rico, agravando a sua condição física, além de lhe aplicar uma surra, como paga pela sua ambição. É interessante notar que esses seres mágicos habitam o interior de uma mata ou floresta que circunda uma montanha (versão costa-ricense) ou um serrote (versão brasileira):

Excerto 02:

Numa feita, esperando uns veados, já tardinha, adormeceu no jirau e acordou noite alta. Ficou sem querer voltar para casa. Ia se acomodando para pegar no sono de novo quando ouviu uma cantiga ao longe, como se muita gente cantasse ao mesmo tempo. [...] Desceu da árvore e botou-se no caminho, andando, andando, no rumo da catinga que não descontinuava. Andou, andou, até que chegando perto de um serrote, onde havia uma laje limpa, muito grande e branca, viu uma roda de gente esquisita vestida de diamantes que espelhavam ao luar. Velhos, rapazes e meninos, todos cantavam e dançavam [...]. (CASCUDO, 2001, p. 31-32)

Uno de tantos viernes se extravió en la montaña, y lo cogió la noche sin poder dar con la salida. Cansado de andar de aquí y de allá, resolvió subirse a un árbol para pasar allí la noche. [...] Al rato de estar allí, vio de pronto que a lo lejos se encendía una luz. Bajó y se encaminó hacia ella. [...] Al irse acercando, vio que se trataba de una gran casa iluminada, situada en un claro del bosque. [...] Se oían músicas, cánticos y carcajadas. (LYRA, 2004, p. 69)

Conforme visto no Excerto 02, os personagens de ambas as histórias, em meio a seus afazeres cotidianos de lenhador (versão costa-ricense) e caçador (versão brasileira), se veem surpreendidos pelo surgimento de um fato incomum: barulhos no meio da mata que se assemelham a cantigas. Pondo-se a investigar a origem de tais barulhos, descobrem os seres mágicos envoltos em seus rituais. Há que se perceber a função da noite como catalizadora da magia: é ao anoitecer que os seres mágicos que habitam a mata surgem.

Ao tecer considerações comparativas entre a Hispano-américa e o Brasil no que se refere a literatura de temática fantástica, Rodrigues (1988) consegue enxergar duas tendências: uma que explora o espaço urbano e outra que visa ao espaço rural (ou de pequenos povoados). Embora essa segunda tendência seja mais frutífera na Hispano-América (com García Márquez, Juan Rulfo, Alejo Carpentier, etc.), no Brasil também é possível encontrar alguns autores que seguem essa vertente (Mário de Andrade e Guimarães Rosa, por exemplo). Para Rodrigues (1988), o olhar europeu materializado nas crônicas da conquista das Américas fomenta alguns dos principais mitos que se tornam matéria literária:

Do ponto de vista do material literário, têm como intertexto sobretudo os mitos e lendas locais (o vodu, as superstições, etc.) e em muitas delas perpassa o material das crônicas da conquista da América. Isso acontece porque esses autores estão interessados num enfoque sistemático da linguagem da ideologia do homem mestiço que caracteriza a América Latina. **A partir desse desejo, essa literatura de fundação recria na ficção a imagem de regiões perdidas no pântano ou na floresta** e, de certo modo, a partir delas procura reescrever criticamente a história da América em sua origem. (RODRIGUES, 1988, p. 65, grifos nossos).

Embora as considerações de Rodrigues (1988) se refiram aos contos do século XX em diante, sobretudo os concebidos no contexto do chamado *boom* latino-americano, parecem aplicáveis também aos contos tradicionais, em alguma medida. Com efeito, os contos tradicionais que ora analisamos também seguem uma dessas vertentes apontadas por Rodrigues (1988), a do espaço rural ou dos pequenos povoados. Há nitidamente a visão do campo ou da floresta como locais nos quais habita alguma força sobrenatural, um *locus* propício ao surgimento do insólito. Tanto no conto brasileiro como no costa-ricense, uma determinada região perdida ou oculta no meio da mata irrompe ao cair da noite e revela seus seres sobrenaturais.

Também é preciso notar o valor místico dado a linguagem oral e a palavra lançada, uma vez que os rituais dos seres fantásticos são embalados por cantigas e seu aparente equilíbrio se vê perturbado pelos versos entoados pelos compadres:

Excerto 03:

Velhos, rapazes e meninos, todos cantavam e dançavam de mãos dadas, o mesmo verso, sem mudar:
Segunda, terça-feira, Vai, vem!
Segunda, terça-feira, Vai, vem! [...]
 Com o tempo, [o compadre pobre] foi-se animando, ficando mais calmo e, sendo metido a improvisadore batedor de viola, cantou, na toada que o povo esquisito estava rodando:
Segunda, terça-feira, Vai, vem!
E quarta e quinta-feira, Meu bem!
 Boca para que disseste!
 [...] um velho, brilhando como um sacrário, perguntou, com uma voz delicada:
 – Foi você quem cantou o verso novo da cantiga?
 – Fui eu sim, senhor! [...]
 – Quer vender o verso?
 – Quero sim, senhor. Não vendo, mas dou o verso de presente porque gostei do baile animado.
 (CASCUDO, 2001, p. 31, grifos do autor)

La sala estaba llena de brujas mechudas y feas, que bailaban pegando brincos como los micos que cantaban a gritos esta única canción:
Lunes y martes y miércoles
Tres. [...]
 Aburrido el compadre pobre de oír la misma cosa, agregó cantando con su vocecilla de güecho:
Jueves y viernes y sábado
Seis.
 Gritos y brincos cesaron...
 – ¿Quién ha cantado? – preguntaron unas.
 – ¿Quién ha arreglado tan bien nuestra canción? – decían otras.
 – ¡Qué cosa más linda! ¡Quien ha cantado así, merece un premio!
 (LYRA, 2004, p. 71, grifos do autor)

Os trechos contidos no Excerto 03 revelam que as cantigas são matizadas como de natureza fantástica e por isso mesmo se mostram portadoras de uma lógica própria, secreta e desconhecida de pessoas ordinárias. Não por acaso, o imaginário da maioria das pessoas sobre feitiços e encantamentos aceita tacitamente que os conjuros aconteçam em línguas secretas, antigas ou inusuais. Os ritos cristãos preservam, por exemplo, o uso de línguas antigas, tais como o latim, no caso do catolicismo. Mas, seguramente, a cabala (*Qabbaláh*) é um exemplo paradigmático do poder atribuído às palavras, em qualquer de suas vertentes (cabala judaica, do ocultismo, do esoterismo, etc.)

É importante notar que os rituais descritos no Excerto 03 são fechados a pessoas daquele grupo, por isso, o verso acrescido pelo Compadre pobre representa uma intromissão, uma perturbação do ritual, uma quebra de determinada lei ou regra fixada pelos membros daquele culto. O Compadre pobre tem seu verso bem aceito e é premiado por isso, mas o espanto dos seres mágicos com as palavras novas lançadas pelo Compadre pobre deixa claro a sua intromissão.

A mesma intromissão se verifica no caso do Compadre rico, mas esse não tem a mesma sorte. Comparando as cenas vemos que ambos, o compadre rico e o pobre, interferem nos rituais mágicos:

Excerto 04:

<p>Esperou uns dias pensando no que ia fazer e largou-se para o mato no dia azado. Tanto fez que ouviu a cantiga e botou-se na direção da toada. Achou o povo esquisito dançando de roda e cantando: <i>Segunda, terça-feira, Vai, vem! E quarta e quinta-feira, Meu bem!</i> O rico não se conteve. Abriu o par de queixos e foi logo berrando: <i>Sexta, sábado e domingo, Também!</i> Calou-se tudo rapidamente. O povo esquisito voou para cima do atrevido e o levaram para a laje onde estava o velho. Esse gritou, furioso: – Quem lhe mandou meter-se onde não é chamado, seu corcunda besta? (CASCUDO, 2001, p. 32, grifos do autor)</p>	<p>Se subió a un árbol, vio la luz y se fue hacia ella. Llegó a la casa donde las brujas celebraban cada viernes sus fiestas. Hizo lo mismo que su compadre pobre y se metió detrás de la puerta. Estaban las brujas en lo mejor de su canto: <i>Lunes y martes y miércoles Tres. Jueves y viernes y sábado Seis.</i> Cuando la vocecilla del güecho cantó, toda hecha un temblor: <i>Domingo siete...</i> ¡Ave María! ¡Para que lo quise hacer! Las brujas se pusieron, furiosísimas, a jalarse las mechas y a gritar de cólera: – ¿Quién es el atrevido que nos ha echado a perder nuestra canción? – ¿Quién es quien ha salido con ese “domingo siete”? [...] Encontraron al pobre hombre y lo sacaron a trompicones y jalonazos. (LYRA, 2004, p. 73, grifos do autor)</p>
---	---

Comparando os Excertos 03 e 04, caberia perguntar por que a intromissão de um é premiada e a do outro é castigada? Uma possível resposta a esse questionamento se dá no sentido em que os contos propõem em tom pedagógico uma moral (*moraleja*, em espanhol) da história: sem o afã da ambição, os pobres trabalhadores serão premiados no dia certo (mito do juízo final), ao passo em que, os ricos avarentos e ambiciosos serão castigados ou destronados.

A origem popular e a recorrência em diferentes países desses contos revelam a esperança dos mais humildes na inversão carnavalesca (cf. BAKHTIN, 2003) dos valores e lugares sociais. Assim, a crença no dia do destronamento dos poderosos e da redenção burlesca dos pobres plasma a mensagem pedagógica e, até certo ponto, profética de tais narrativas. No que se refere a burla, a própria deformação dos personagens centrais de ambas as histórias retoma o humor grotesco medieval presente em corpos imperfeito clivados por excrecências (corcunda, na versão brasileira e bócio na versão costa-ricense).

Em seus estudos sobre comicidade e riso, Propp (1992, p. 59) lembrava que, desde Aristóteles, “os estudiosos de estética repetem que o disforme é cômico”, tendo em vista que as singularidades ou anormalidades capazes de distinguir uma pessoa de seu entorno têm potencial de alçá-la ao ridículo. Apesar disso, Propp (1992) pondera que a redução de toda e qualquer diferença ao risível é uma generalização descabida, embora ele afirme que os defei-

tos são cômicos por serem transgressões a padrões, “mas somente aqueles cuja existência e aspecto não nos ofendam e não nos revoltam e não suscitem piedade ou compaixão” (PROPP, 1992, p. 60).

O ponto é que a escolha de personagens com alguma deformação para protagonizar as narrativas aqui analisadas, em alguma medida, apela para o cômico presente no disforme. Não em função das deformidades físicas puramente, mas em função dos contextos em que elas são postas em cena, tal como no trecho inicial do conto brasileiro: “o povo do lugar vivia mangan-do do corcunda pobre e não reparava no rico” (CASCUDO, 2001, p. 30). Por sua vez, no conto costa-ricense, sempre que se faz alusão a voz dos compadres, se faz presente a burla no uso do diminutivo ou através de expressões qualificativas: “[...] cuando la vocecilla del güecho cantó, toda hecha un temblor” (LYRA, 2004, p. 69).

Em ambas as versões da história as deformações físicas são condições-problemas inatas que precisam ser sanadas, logo funcionam como uma “carência ou penúria” dentro do modelo narratológico de Propp (2001, p. 23). Vemos, pois, a penúria da deformação física associada a penúria da pobreza como forças motrizes da busca pela reparação por parte do herói. Contudo, há que se reconhecer, sobretudo na versão brasileira do conto, à falta de justificativas outras para os compadres serem corcundas, a não ser a justificativa da burla.

Retomando a discussão sobre a moral das histórias, vemos que, na versão costa-ricense, ela é implícita e subjaz ao final malgrado do Compadre rico que obteve como paga de sua ambição dois calombos de bório (o do pescoço que já tinha e mais um na nuca pregado pelas bruxas). Já na versão brasileira, o final da história consigna explicitamente sua moral: “E assim viveu o resto de sua vida, rico, mas com duas corcundas, uma adiante e outra atrás, para não ser mais ambicioso” (CASCUDO, 2001, p. 33).

Tem-se, pois, na cura das deformações do compadre pobre e no castigo atribuído ao compadre rico, respectivamente os momentos narratológicos da “transfiguração” e da “punição”, conforme descrito por Propp (2001, p.36). Ao final da história, o herói recebe nova aparência como prêmio, enquanto que o compadre rico, o antagonista ou inimigo, se vê derrotado ou castigado também com a piora de sua deformação física.

Por um outro viés, os questionamentos sobre o tratamento desigual dado aos compadres poderiam ser explicados também pelo formalismo da narrativa:

Uma lei fixa, uma regra estabelecida: eis o que imobiliza a narrativa. Mas para que a transgressão da lei provoque uma modificação rápida, é preciso que forças sobrenaturais intervenham; senão a narrativa corre o risco de se arrastar, esperando que um justiceiro humano perceba a ruptura do equilíbrio inicial. O elemento maravilhoso é uma matéria que melhor preenche essa função precisa: trazer uma modificação da situação precedente, romper o equilíbrio ou o desequilíbrio (TODOROV, 1970, p. 148).

Para Todorov (1970), há um estado de coisas que é posto para imobilizar o quadro nar-rado, através da distribuição dos lugares, dos papéis dos personagens e das ações. É preciso, pois, introduzir algo que rompa rapidamente esse percurso engessado e faça a narrativa andar, de modo que essa ruptura pode ser conseguida pelo elemento maravilhoso: o extraordinário invade o plano do real e inverte o paradigma de equilíbrio ou do desequilíbrio previamente determinado. Cabe notar ainda que, na tipologia todoroviana, a narrativa maravilhosa é aquela que apresenta o sobrenatural de forma aceita, isto é, não se discute em termos de realidade/irrealidade os acontecimentos sobrenaturais. Contrariamente ao tipo estranho no qual o sobrenatural é explicado pelo prisma da lógica e do tipo fantástico no qual está presente a vacilação entre o que real e o que é irreal. Os contos tradicionais dos quais cuidamos no presente trabalho parecem operar conforme o tipo maravilhoso descrito por Todorov (1981).

Retomando mais uma vez o misticismo em torno da palavra lançada, percebemos que em ambos os casos, tanto o Compadre pobre como o rico veem suas frases ou versos acresci-

dos às cantigas dos seres mágicos ganharem o *status* de conjuração. Alguns elementos textuais assim o indicam: “Boca para que disseste!” (CASCUDO, 2001, p. 31), grita o Compadre pobre da versão brasileira após ter lançado o verso complementar, assim como na versão costa-ricense na qual se diz “¡Ave Maria! ¡Para que lo quise hacer!” (LYRA, 2004, p. 73), matizando nessa expressão que dizer e fazer, nesse caso, são a mesma coisa. Por ironia do destino, por mero acaso ou por merecimento, o Compadre pobre conseguiu desvendar a lógica própria e secreta daquela cantiga e foi bem-aventurado ao lançar seu verso, ao contrário do rico que, sem a mesma sorte ou merecimento, quebrou dita lógica.

Assim, a palavra lançada se reveste de poderes mágicos, sendo este um traço característico da cosmovisão latino-americana. Apesar de sermos povos diferentes, cada qual em seus respectivos países, o caldo cultural que nos formou parece nos ser comum e no caso em tela as crenças em maledicências, pragas, bênçãos, rezas e mandingas reveste a palavra lançada de poderes sobrenaturais. Desencadeadora do encantamento, a palavra bem-dita ou maldita transporta os sujeitos do mundo ordinário para o extraordinário, para o mágico. A palavra então deixa de ser instrumento de comunicação e passa ser instrumento de criação e realização. Tal qual o poder cabalístico ou místico que as palavras ditas pela boca de deuses e bruxos cobram ações: basta dizer para realizar a coisa dita.

A divergência de imagens na comparação diferencial

Como já havia pontuado Coutinho (1999), o comparatismo passou a se preocupar com a compreensão do literário em contexto, isto é, de suas contradições no cerne dos diferentes sistemas políticos, históricos e culturais. Nessa direção, a Análise Comparada dos Discursos se apresenta como fundamento teórico-metodológico de uma análise que visa às diferenças, enquanto traços individualizantes de grande valor heurístico, mais do que às semelhanças, que geralmente se resumem ao estabelecimento, de forma precária, de fenômenos universalizantes. Nesse intento, o desenho de Heidmann (2010); Heidmann e Adam (2010) e Adam e Heidmann (2011) de uma Análise Comparada dos Discursos tem como princípios metodológicos os seguintes: *abordagem comparativa diferencial*; *construção dos comparáveis*; *relação de equidade entre os comparáveis*.

O primeiro princípio propõe uma *abordagem comparativa diferencial* dos sistemas, isto é, tomar como princípio básico que se está comparando realidades diferentes no que se refere às línguas, às literaturas e às culturas dos objetos comparáveis. No caso dos contos que estamos a analisar, trata-se de considerá-los como resultantes das forças linguísticas, literárias e culturais que opõem, de um lado, o português, a literatura popular e a cultura brasileiras e, de outro lado, o espanhol, a literatura popular e a cultura costa-ricenses. A partir desse princípio, o que se propõe é o abandono da comparação universalizante em favor de uma comparação que preze pela diferenciação dos objetos comparáveis em função da natureza diferente dos sistemas linguístico, literário e cultural que lhe deram origem.

O segundo princípio, trata da *construção dos comparáveis*, ou seja, propõe-se a encarar a evidência da impossibilidade epistemológica de apreender o objeto no mundo, *per se*, quando, ao contrário, sempre se trata da construção de um objeto de estudo em relação ao qual nos cumpre explicitar suas razões de ser e seus pressupostos no discurso científico. O que fizemos e dissemos sobre os contos, no segundo tópico deste trabalho, ou o que ainda vamos dizer, no presente tópico, nunca será sobre o que esses textos representam para os sujeitos que os apreciam em sua vida cotidiana, mas sim sobre um recorte que fazemos em sua materialidade para fins de estudo.

O terceiro princípio, consiste no estabelecimento de uma *relação de equidade*, defendendo a *não hierarquização* dos fenômenos linguísticos, literário ou culturais a serem comparados, tendo em vista que a comparação exige a colocação dos objetos comparáveis numa dimensão comum. Por esse motivo, as noções de influência e dependência, muito caras aos comparatistas da tradição positivista francesa, devem ser afastados da análise, em face da sua tendência a hierarquizar e (sub)valorar um objeto em detrimento do outro.

Em Heidmann (2010); Heidmann e Adam (2010) e Adam e Heidmann (2011) há uma grande quantidade de estudos sob essa vertente da análise textual comparativa que mostram

as variações de contos clássicos (Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier, etc.) de acordo com o idioma, a cultura e o período. Por falta de espaço, não teceremos maiores considerações sobre essas análises paradigmáticas para os estudos comparados e reteremos, apenas, o destaque à dialética co(n)textual e intertextual existente.

Ao se referir ao paradigma comparatista de Jorge Luis Borges no ensaio *Kafka e seus precursores*, Carvalho (2010, p. 66) também pontua uma espécie de dialética dos textos: “O processo dialético que se estabelece entre os textos, como um infindável jogo de espelhos (tão ao gosto de Borges) faz com que uns iluminem e resgatem outros”. Embasada no comparatismo de Borges, a autora diz não enxergar a corrupção de textos novos sobre textos tradicionais, pelo contrário, postula uma relação dialética na qual o texto novo se estabelece co-referencialmente interligado ao seu outro anterior de forma a realçar o seu valor.

Há, portanto, a redescoberta e a consequente revalorização do texto fonte quando um novo texto estabelece uma relação dialética com o seu precursor. Nesse sentido, o texto novo pode até ser encarado como aquele “que subverte a ordem estabelecida”, mas o faz na perspectiva de quem “impulsiona a tradição e obriga uma releitura desta”, convertendo-se “em ponto de referência obrigatório e fundamental, não importando a localização em que se encontra no sistema literário” (CARVALHAL, 2010, p. 65).

No caso dos contos tradicionais, há quem se dedique ao rastreio das fontes, dos motivos, das imagens, dos personagens e etc. que recorrentemente aparecem na longa tradição oral. Não é o que pretendemos fazer aqui, posto que não nos interessa saber se a versão brasileira é mais antiga ou mais nova do que a costa-ricense, nem tão pouco dizer quem é tributário de quem. O paradigma da análise diferencial nos traz a vantagem de focar na riqueza heurística dos textos e extrair deles as imagens singulares que muitas vezes escapam ao comparatismo universalizante. Imagens essas que compõem o “imaginário literário e artístico”, no sentido que lhes atribuem Laplantine e Trindade (1997, p. 30), e que representam um *thesaurus* de expressões e representações sociais e culturais de um povo.

Também acolhemos em nossa visada teórico-metodológica a perspectiva sociológica de Cândido (1997) na qual a dialética das forças internas e externas ao literário são importantes elementos estruturadores dos textos e das obras. Algo similar nos conduz em nossas análises textuais-discursivas, posto que assumimos como postulado básico a existência de “forças centrípetas e centrífugas” (ADAM, 2010, p. 97) que condicionam os sentidos do texto, a própria textualidade e, portanto, o acabamento de uma obra. Assim, tanto os fatos cotextuais (internos a obra) merecem a preocupação do analista, quanto os fatos contextuais (externos a obra).

Esses postulados teóricos e metodológicos, brevemente abordados até aqui, conduzem o nosso olhar sobre o fazer literário através de seus textos, centrados nas manifestações mais erudidas e igualmente nas mais populares. Pensemos, por exemplo, no que está por trás das cantigas dos ententes mágicos de ambos os contos “Os compadres corcundas” e “Salir con un domingo siete”: que forças sociais e culturais promoveram as transformações linguísticas e literárias de cada versão? o que está na base da diferença entre a caracterização dos entes mágicos como “bruxas” (na versão costa-ricense) e como “gente esquisita – velhos, rapazes e meninos” (na versão brasileira)? e o fim das histórias, por que a versão brasileira explicita uma moral da história e a versão costa-ricense se isentou de fazê-lo?

Além desses, vários outros elementos diferenciais poderiam ser problematizados em uma análise comparada. Ao escolhermos esses e não outros, damos prova que, de fato, é o olhar do analista que constrói o objeto analisado. Estamos, pois, operacionalizando o princípio da construção dos comparáveis de que falaram Heidmann (2010) e Adam e Heidmann (2011).

Pondo em relevo, por exemplo, o primeiro aspecto diferencial escolhido, qual seja, a letra das cantigas, podemos vislumbrar o seguinte contraste no Excerto 05:

Excerto 05:

<p><i>Segunda, terça-feira, Vai, vem! E quarta e quinta-feira, Meu bem! [...] Sexta, sábado e domingo, Também! (CASCUDO, 2001, p. 32)</i></p>	<p><i>Lunes y martes y miércoles Tres. Jueves y viernes y sábado Seis. [...] Domingo siete... (LYRA, 2004, p. 73)</i></p>
---	---

Na versão brasileira, tanto os versos acrescentados pelo Compadre pobre quanto pelo Compadre rico estabelecem certo paralelismo em termos de rima e métrica com o verso original do “povo esquisito”, portanto com pouco prejuízo à musicalidade. A rima é do tipo ABCBDB e a métrica é quase linear, com versos emparelhados de seis e duas sílabas, exceto o primeiro verso do Compadre rico que possui sete. Dessa forma, tudo levaria a crer que o verso do Compadre rico poderia também ser bem aceito na festa do “povo esquisito”, mas não foi. Na verdade, o texto do conto constrói a imagem do Compadre pobre como pessoa autorizada a lidar com versos: “Com o tempo foi-se animando, ficando mais calmo e, sendo metido a improvisador e batedor de viola, cantou, na toada que o povo esquisito estava rodando[...].” (CASCUDO, 2001, p. 31). Em contra partida, a imagem burlesca que se projeta do Compadre rico o desautoriza: “O rico não se conteve. Abriu o par de queixos e foi logo berrando[...].” (CASCUDO, 2001, p. 32).

O narrador do conto brasileiro parece tomar partido em favor do Compadre pobre e autoriza a intervenção deste, em face de suas alegadas habilidades de “improvisador e batedor de viola” e desautoriza a intervenção do Compadre rico, sem nenhum motivo aparente, inclusive, fazendo troça com expressões regionais de burla. No dialeto sertanejo do nordeste brasileiro “abrir o par de queixos” é “falar desnecessariamente ou desavisadamente” e “berrar” faz alusão a pessoa que fala alto, não sabe cantar ou que não tem voz bonita para tal, produzindo com sua voz um som estridente e irritante similar ao de um berro de um animal.

Por esses e outros traços caracterizadores, vemos quem o narrador voluntariamente eleva a condição de herói e quem ele rebaixa a condição de vilão. Ambos se intrometem no ritual, mas só o rico é rotulado pelo povo estranho como “atrevido”: “O povo esquisito voou para cima do atrevido e o levaram para a laje onde estava o velhão” (CASCUDO, 2001, p. 32). Se levarmos em consideração que os contos populares ganham os contornos e valores culturais de cada povo e cada época e, ainda, que tais contos são colhidos da tradição oral, então temos na voz do narrador a manifestação da *vox populi* e da *doxa* características de tal estrato social. As dualidades bem e mal, herói e vilão, céu e inferno, encarnadas no compadre pobre e no compadre rico, respectivamente, são provas do maniqueísmo presente na cultura popular. Parafraseando Nodier (2005), poderíamos afirmar: peça notícias disso ao povo!

Ante o exposto, as posições de herói e vilão não são atribuídas em relação a qualidade do improviso do verso nem pela intromissão no ritual, mas sim por questões outras. A rigor, o conteúdo dos versos do compadre rico é que é atacado pelo “povo esquisito”:

- Quem lhe mandou meter-se onde não é chamado, seu corcunda besta? Você não sabe que gente encantada, não quer saber de sexta-feira, dia em que morreu o Filho do Alto; sábado, dia em que morreu o Filho do Pecado, e domingo, dia em que ressuscitou quem nunca morre? Não sabia? Pois fique sabendo! E para que não esqueça da lição, leva a corcunda que deixaram aqui e suma-se da minha vista senão acabo com seu couro! (CASCUDO, 2001, p. 33).

O “povo esquisito” não gostou do verso do Compadre rico porque acrescentava à cantiga os dias da semana reservados ao culto do sacrifício, morte e ressurreição de Cristo (“Filho

do Alto”, “quem nunca morre”). Esse trecho do conto separa a ritualística do “povo esquisito”, agora evidenciada como pagã, da ritualística cristã simbolizada pelos dias santos (Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia, Domingo de Páscoa). Culturalmente falando, o ponto de vista que projeta essas imagens está pautado na cosmovisão judaico-cristã. Nesses termos, se justifica rotular os praticantes daquele ritual como “povo esquisito”, já que o eixo central dos valores culturais ditos “normais” é o cristão.

Na versão em espanhol do conto, os versos acrescentados pelo Compadre pobre guardam paralelismo de rima (ABCB) e métrica com os versos originais das bruxas, ambos com versos emparelhados de 7 e 1 sílabas métricas. Ao acréscimo à letra dado pelo Compadre pobre, as bruxas dizem “– ¿Quién ha cantado? – preguntaron unas. – ¿Quién ha arreglado tan bien nuestra canción? – decían otras. – ¡Qué cosa más linda! ¡Quien ha cantado así, merece un premio!” (LYRA, 2004, p. 71). O mérito do verso do Compadre pobre está em ter concertado (“arreglado”) tão bem o verso, conservando-lhe a mesma métrica e rima, e a consequente musicalidade.

Totalmente ao contrário, o Compadre rico quebra completamente a musicalidade com o acréscimo de seu verso “Domingo siete...”, ao que as bruxas reagem: “– ¿Quién es el atrevido que nos ha echado a perder nuestra canción? – ¿Quién es quien ha salido con ese “domingo siete?”” (LYRA, 2004, p. 73). A repercussão dessa narrativa no imaginário hispano-americano é tanta que a expressão se fixou no idioma e é amplamente conhecida da comunidade de língua hispana. “Salir con un domingo siete” pode qualificar uma intromissão, algum fato ou algo dito contrariamente ao que se esperava. Pensando ter desvendado a lógica da cantiga, o Compadre rico da versão costa-ricense do conto apenas acrescentou o dia da semana que faltava, quando na verdade a lógica esperada pelas bruxas era a da musicalidade.

Retomando o que já dissemos, as cantigas são dotadas de uma lógica própria, secreta e desconhecida de pessoas ordinárias, já que funcionam na narrativa como elementos fantásticos. A mística em torno de palavras mágicas e cânticos enfeitados é uma constante nas narrativas fantásticas e sem dúvida compõem as crenças e superstições que fundam o pensamento do homem mestiço latino-americano. No que tange as canções entoadas repetidas vezes, é interessante fazer um paralelo com o que nos diz Nodier (2005):

Se você não ouviu falar ainda das **melodias insidiosas da sereia**, dos encantamentos mais sedutores de uma feiticeira enamorada que o cativa por guirlandas de flores, **da metamorfose do curioso temerário que se encontra subitamente tomado**, em uma ilha desconhecida aos viajantes, pelas formas e instintos de um animal selvagem, peça notícias disso ao povo ou a Homero. (NODIER (2005, p. 22, grifos nossos)

Transportada do mar para a terra firme, a reflexão de Nodier (2005) guarda total paralelismo com o narrado nos contos sobre os quais nos debruçamos: as melodias insidiosas saem da boca de sereias para adentrar a de bruxas e bruxos; o curioso temerário que, na imensidão do mar se defronta com seres fantásticos, agora, em terra firme, se perde na vastidão da mata até topa com seus seres místicos; o apresamento não é mais por sedução ou enamoramento, mas sim pelo simples enlevo dos vícios e virtudes humanas que são postas à prova.

A comparação diferencial desses dois elementos nos permitiu ver, na versão em português, que a cosmovisão judaico-cristã plasmou a lógica mágica por trás da canção do “povo estranho”. Sendo estes pagãos, não se podia acrescentar dias de culto cristão na cantiga. Vamos, pois, que a adaptação desse episódio na cultura brasileira se deu no plano do conteúdo e da simbologia que os dias da semana encerram. Já no episódio plasmado pela cultura costa-ricense, a lógica mágica por trás da canção das bruxas estava no plano da forma, não se podia romper com a musicalidade, independentemente de estar faltando um dia da semana. Portanto, não há referências a uma cosmovisão judaico-cristã em relação aos dias da semana, abrindo

espaço para uma cosmovisão laicizada, senão verdadeiramente pagã.

Ainda no que se refere a simbologia dos dias semana, matéria temática das canções, há de se acrescentar a distinção entre os nomes em português e espanhol. A simbologia por trás dos nomes dados aos dias da semana nos dois sistemas culturais, o luso-brasileiro e o hispano-americano reforçam esse confronto entre cosmovisão pagã e judaico-cristã. A história registra que o Português e o Galego são os únicos idiomas nos quais os dias da semana deixaram de ser homenagens a astros e passaram a ser números.

Foi em 563 D.C. que São Martinho de Dume, então bispo católico romano na cidade de Braga, quem decidiu retirar dos nomes da semana a homenagem a deuses pagãos simbolizados pelos astros (sol, lua, marte, mercúrio, júpiter, vênus, saturno). O primeiro dia, passou então a ser o dia do senhor (*dies domini*) e evoluiu para o atual domingo. Do segundo ao quinto dia, atribuiu-se o respectivo número ordinal seguido do termo “feriado” ou “dia livre” em latim (*secunda feria, tertia feria, quarta feria, quinta feria*), isso porque, àquela época, a semana santa era toda dedicada ao culto, de modo que todos os dias da semana eram dias livres para as festividades. E por fim, o sétimo dia foi uma herança da cultura hebraica que guardava o sétimo dia para o descanso (*shabbat*) de onde deriva *sabatum* e, finalmente, sábado.

Em relação a esse episódio, cabe ressaltar a importância de considerar o idioma enquanto força constritora da forma e do sentido através dos quais o mesmo conteúdo nuclear presente nas canções ganha nuances diferentes. Nesse sentido, convém lembrar o alerta de Adam e Heidmann (2011):

A extensão do campo da análise de discurso aos textos literários exige competências cruzadas que convidam o linguista a deixar a estreiteza de seus *corpora* e o comparatista a situar suas análises interlinguísticas e interculturais o mais próximo da língua de cada texto. (ADAM; HEIDMANN, 2011, p.15)

Dessa feita, a lógica secreta da canção luso-brasileira pautada no repúdio aos “dias santos” não encontraria lugar na versão hispano-americana, haja vista a herança pagã ou laicizada dos dias da semana em língua espanhola. Pelos motivos que já detalhamos, essa singularidade provavelmente só se vê possível no idioma e no sistema cultural luso-brasileiro e em seus congêneres.

Na esteira dos pontos diferenciais que elencamos anteriormente, focalizemos agora a reflexão sobre a diferença da caracterização dos entes mágicos em ambas as histórias. A versão brasileira da história se centra em figuras masculinas como personagens fantásticos, ao passo em que a costa-ricense traz figuras femininas:

Excerto 06

“[...] Andou, andou, até que chegando perto de um serrote, onde havia uma laje limpa, muito grande e branca, viu **uma roda de gente esquisita**, vestida de diamantes que espelhavam ao luar. **Velhos, rapazes e meninos**, todos cantavam e dançavam de mãos dadas, o mesmo verso, sem mudar [...]”

“Al irse acercando, vio que se trataba de una gran casa iluminada, situada en un claro del bosque. Parecía como si en ella se celebrara una gran fiesta. Se oían música, cánticos y carcajadas. [...] la sala estaba llena de **brujas mechudas y feas**, que bailaban pegando brincos como los micos y que cantaba a gritos esta única canción [...]” (LYRA, 2004, p. 73)

Em relação ao conto brasileiro, o excerto 06 traz referência aos seres fantásticos, primeiramente, pela hiperonímia “gente esquisita” para, em seguida, especificar que tal gente esquisita se compunha de pessoas do gênero masculino de diferentes faixas etárias (“velhos, rapazes e meninos”). Pouco mais se diz a respeito da caracterização desses seres encantados: apenas que se ocultavam no interior da mata (“um serrote, onde havia uma laje limpa, muito grande e branca”) e que só se revelavam ao cair da noite. Há que se perguntar se essa refe-

rência a velhos, rapazes e meninos que dançam e cantam em um ritual mágico é uma alusão a algum culto religioso de algum povo específico. Igualmente há que se questionar o ponto de vista sob o qual esse povo e suas práticas são classificadas como “esquisitas”.

Embora não haja na narrativa elementos suficientes para cravarmos a que povo e a qual culto se faz alusão, podemos lançar como hipótese segura de referência feita a povos de matriz africana ou ameríndia. Ambos os grupos foram perseguidos, escravizados e aculturados ao longo da colonização brasileira pelo homem branco cristão. Para Ribeiro (2015, p. 89) o processo de aculturação ao qual o negro foi submetido não lhe permitiu conservar muita coisa de sua ancestralidade, a não ser poucos elementos: “reminiscências rítmicas e musicais, saberes e gostos culinários”.

Na formação cultural do povo brasileiro, a composição europeia, africana e ameríndia resultou em certas discrepâncias, dentre as quais Ribeiro (2015) faz o seguinte destaque:

Essa parca herança africana – meio cultural e meio racial –, associada às crenças indígenas, emprestaria, entretanto, à cultura brasileira, no plano ideológico, uma singular fisionomia cultural. Nessa esfera é que se destaca, por exemplo, **um catolicismo popular muito mais discrepante que qualquer das heresias cristãs** tão perseguidas em Portugal. (RIBEIRO, 2015, p.89).

O sincretismo religioso é uma das marcas mais latentes da aculturação de diferentes povos de diferentes culturas ao norte religioso do homem branco colonizador. Não nos esqueçamos da atividade jesuítica junto aos índios cativos os quais eram livres do ponto de vista jurídico (não eram servos nem escravos), mas eram catecúmenos tutelados pelos jesuítas para a cristianização.

Do ponto de vista de suas sociedades originárias, tanto os contingentes negros como os contingentes ameríndios se caracterizam por sua estrutura social eminentemente tribal e pela cultura conduzida por alguns princípios fundadores. O respeito a ancestralidade, por exemplo, é um dos princípios centrais nessas civilizações, tendo em vista que eram culturas baseadas, em sua maioria, na interação oral. Desse modo, a memória dos anciãos era, assim, o repositório cultural da tribo, algo indispensável à sobrevivência de crenças, tradições, saberes e modos de vida.

Vemos esse respeito à ancestralidade no conto brasileiro quando se faz referência a uma figura masculina de destaque – “um velhão brilhando como um sacrário” (CASCUDO, 2001, p. 31) –, a quem compete conduzir o diálogo com os compadres, realizar os encantamentos e conceder prêmios e riquezas. A proeminência de tal “velhão” do conto, quem claramente ocupa o papel de líder, se coaduna com a reverência ao “preto velho” da tradição ancestral afro-brasileira, bem como com o tratamento respeitoso dado ao Pajé das tribos ameríndias.

A dança em roda relatada nos contos que ora analisamos – “achou o povo esquisito dançando de roda e cantando” (*ibidem*, p. 32) – pode ser encontrada em várias culturas, mas são bem características das práticas religiosas de povos ameríndios e africanos. O povo indígena Xavante, por exemplo, tem como cerimonial o *Da-ño’re* que consiste em uma performance coletiva cantada e dançada pelos homens da tribo. Do mesmo modo, as práticas e ritos afro-brasileiros também guardam forte ligação com a música e a dança em roda: roda de capoeira, roda de candomblé, roda de samba, etc.

Retomando a indagação da percha de “esquitos” atribuída aos entes fantásticos descritos no conto brasileiro, mais uma vez não há outra explicação senão a de estarem manifestando práticas e crenças desviantes do eixo das crenças privilegiadas e socialmente aceitas. Assim, vemos materializado no conto popular uma parte do racismo herdado da dominação colonial, um ponto de vista segundo o qual o “europeu passou a representar o mundo de fora como habitado por sub-raças que eles eram chamados a regenerar” (RIBEIRO, 2010, p.87).

Por sua vez, em relação ao conto costa-ricense, os entes mágicos aqui se revestem da

figura feminina: “brujas mechudas y feas” (LYRA, 2004, p. 73). A narrativa traz clara alusão ao Sabbath bruxo (Sabá), conforme a própria cena descrita anteriormente, no Excerto 06, demonstra. O relato do festim no bosque promovido por bruxas em meio a escuridão da noite está presente também em outras passagens, como quando se narra a chegada do compadre rico a casa das bruxas, na noite de sexta-feira: “Llegó a la casa donde las brujas celebran cada viernes sus fiestas” (LYRA, 2004, p. 72).

Apesar das controvérsias envolvendo sua real existência, Caro Baroja (1978) nos diz que o Sabá das bruxas remonta à idade média, conforme documenta o Santo Ofício em relatos e testemunhos quase sempre obtidos sob tortura inquisitorial. Seguindo o pensamento medieval que tais documentos materializam, o que passou para o imaginário popular dessa prática é a visão de uma celebração pagã de culto ao diabo realizado à noite por mulheres tidas como bruxas. São notáveis as representações ou inspirações do Sabá bruxo na pintura de Francisco Goya e na quinta parte da “Sinfonia Fantástica” de Hector Berlioz, para citar apenas alguns registros.

Em sua ritualística, o Sabá bruxo comumente apresenta o momento do festim diabólico no qual as bruxas dançam tresloucadamente, tendo seus corpos possuídos por diversos demônios em uma orgia diabólica. O festim seria uma espécie de antítese do batismo cristão, ideia essa destorcida pelo pensamento obscurantista cristão. A carga negativa atribuída ao festim foi igualmente prolatada com relação a origem hebraica do nome *Sabbath*, numa estratégia difamatória da igreja católica medieval que promovia a associação do dia sagrado para os Judeus, o sétimo dia ou Shabbath, com a prática de rituais diabólicos. Para o povo judeu o sábado é sagrado e começa a ser cultuado a partir do pôr do sol da sexta-feira, motivo pelo qual a estratégia difamatória do catolicismo consistia em estabelecer uma correspondência do Shabbath judeu com o Sabá bruxo por se realizarem nas noites de sexta-feira (início do sábado para os judeus).

Apesar da alusão a cultos pagãos e, com isso, a conseqüente demonização das práticas relatadas em ambos os contos, os entes mágicos não demonstram ter perversão ou crueldade. A rigor, ao adentrarem o bosque ou a floresta, são os compadres quem se intrometem no espaço e nos cultos alheios. A narrativa demonstra que o prêmio concedido ao compadre pobre e o castigo concedido ao compadre rico são apenas conseqüências de suas atitudes. Não há, então, motivo para demonizar tais cultos, práticas e sujeitos a não ser em função do contraditório preconceito enraizado na cultura popular.

Interessante notar que, não apenas no que concerne aos entes mágicos, a oposição masculino/feminino também ganha importância como ponto diferencial das duas narrativas no concernente ao papel das mulheres dos compadres rico e pobre. Na narrativa documentada por Cascudo (2001) ocorre o verdadeiro apagamento da figura feminina, enquanto que na narrativa documentada por Lyra (2004) as mulheres dos compadres rico e pobre ganham especial relevo na complicação e no desfecho da trama.

A mulher do compadre pobre vai à casa do compadre rico em busca de um “cuartillo” (recipiente usado como antigo instrumento de medição) para poder calcular quanto ouro seu marido havia ganhado dos seres mágicos; ela mente para a comadre rica ao dizer que iria medir feijões, gerando, então, sua desconfiança. Para averiguar a verdade, a comadre rica resolve untar o fundo do recipiente com cola a fim de examinar possíveis resquícios do que fosse medido. Descobre através desse estratagema que se tratava de ouro e, sabendo da condição de pobreza de seus compadres, persuade seu marido a questionar o compadre pobre de onde veio tanta riqueza: “lo estubo cucando hasta que hizo al compadre rico irse a buscar al pobre” (LYRA, 2004, p. 72).

A partir de então fica evidente o interesse em materializar a figura feminina, aqui representada pelas duas comadres, como o pivô da intriga: a comadre pobre é mentirosa, pois escondeu o verdadeiro propósito de pedir emprestado o “cuartillo”; já a comadre rica, por sua vez, se mostra ardilosa e alcoviteira ao pensar num estratagema para obter a verdade e ao influenciar seu marido a confrontar o compadre pobre. Na voz no narrador vemos a oposição entre a comadre pobre e seu esposo: “el otro, que era **un hombre que no mentía**, contó su aventura sencillamente” (LYRA, 2004, p. 72). Em resumo, no conto documentado por Lyra (2004), as

mulheres ou são bruxas feias e descabeladas ou são mentirosas, ardilosas e avarentas.

No que se refere ao fecho das histórias, o conto brasileiro nos pareceu mais aferrado aos valores da cristandade e a sua pretensa função “salvacionista” e “humanística” (RIBEIRO, 2010, p. 90). Nesse sentido é que se justifica consignar um ponto de vista na forma de uma moral da história a ser obedecida. Considerando o alerta final – “E assim viveu o resto de sua vida, rico, mas com duas corcundas, uma adiante e outra atrás, **para não ser ambicioso**” (CASCUDO, 2001, p.33, grifos nossos) – vemos *in verbis* ratificado o postulado pedagógico cristão presente no décimo mandamento bíblico. Ao mesmo tempo, essa moral da história traduz o verdadeiro propósito do texto: alegorizar de forma popularisca um fundamento cristão.

No conto costa-ricense, a “moraleja” ou moral da história não se consigna *in verbis*, cabendo ao leitor inferir seu propósito moralizante. Cumpre-nos também registrar as palavras finais da história que, a nosso ver, atribui a mulher do compadre rico o peso da cobiça, apesar de ela não ser a personagem central do conto: “[...] y, por supesto, a la vieja se le regaron las bílis y tuvo que coger cama” (LYRA, 2004, p.73). Desfecho esse previsível e desejável dentro de uma lógica pedagógica punitivista, haja visto que foi a mulher do compadre rico quem o induziu a cobiçar a sorte e as riquezas do compadre pobre.

Conclusão

O nosso intento com o presente estudo não foi exaurir as discussões aqui travadas, muito menos esgotar todos os pontos de análise aqui evidenciados. Muito ainda se pode dizer sobre os pontos de análise elencados e mais ainda sobre as recorrências temáticas e as divergências das imagens presentes nos dois contos analisados. Tanto é assim que, talvez, não deveríamos tratar de conclusões, mas sim de apontar apenas uma via de conclusão, a modo de um arremate, das discussões aqui iniciadas.

Ao longo do nosso trabalho pudemos comprovar que o conto popular, olhado sob o viés textual-discursivo, pode ser um elemento revelador de traços históricos, etnográficos, sociológicos e culturais, corroborando o que Cascudo (2001) havia dito sobre seu *status* de documento vivo. Assim inferimos, por exemplo, quando vimos reveladas as diferentes cosmovisões que sustentavam as lógicas judaico-cristã e laicizada das cantigas mágicas brasileira e costa-ricense, respectivamente. A percha de “povo estranho”, atribuída ao outro pelo simples fato de se estar a praticar ritos que não os seus, pareceu-nos um forte indício do vezo etnocêntrico que privilegia a cristandade como expressão elevada de fé em detrimento das demais.

Também pudemos perceber algumas nuances do gênero “conto tradicional ou popular” cuja característica fundamental parece ser um formato relativamente aberto, sujeito aos jogos de completar, suprimir, transformar e inventar das diferentes culturas que por ventura o acolham em seu meio. Mais uma vez a análise diferencial nos permitiu cotejar os elementos que os sistemas culturais hispano-americano e luso-brasileiro escolheram para matizar um mesmo enredo.

A subjetividade presente nessas escolhas nos mostrou, por um lado, o apagamento da figura feminina no conto brasileiro e a sua focalização de forma pejorativa no conto costa-ricense. Por outro lado, a análise diferencial também nos permitiu contextualizar a lógica secreta da canção luso-brasileira pautada no repúdio aos “dias santos” no semanário em língua portuguesa o que contrasta com a versão hispano-americana e sua visão pagã dos dias da semana, em língua espanhola.

Finalmente, acreditamos ter cumprido com o nosso objetivo quando nos propomos a analisar a recorrência de temas e as divergências nas imagens criadas em dois contos da tradição latino-americana popular. Os misticismos, o insólito, as credences e a força mágica da palavra lançada são alguns dos elementos partilhados pelos povos latino-americanos que buscamos destacar. Olhando para o caldo cultural partilhado por esses povos, pudemos traçar alguns paralelos entre os dois contos, tanto no viés dos traços comuns que lhes fazem semelhantes – e em alguma medida, integrantes de uma corrente universal – quanto no viés dos traços diferenciadores que lhes fazem únicos e originais em sua reformulação.

Referências

ADAM, Jean-Michel; HEIDMANN, Ute. **O texto literário: por uma abordagem interdisciplinar**. São Paulo: Cortez Editora, 2011.

ADAM, Jean-Michel. "Viva o Québec livre": análise textual de um discurso do general De Gaulle. In: ADAM, J-M; HEIDMANN, U.; MAINGUENEAU, D. **Análises textuais e discursivas: metodologia e aplicações**. São Paulo: Cortez, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2003.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 8ª ed. BH - RJ: Ed. Itatiaia Ltda., 1997.

CARO BAROJA, Julio. **As bruxas e o seu mundo**. Tradução de Joaquim Silva Pereira. Lisboa: Vega, 1978.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Editora Ática, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. Coleção Terra Brasilis. 17ª Ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

COUTINHO, Eduardo. Fronteiras imaginadas: o comparatismo e suas relações com a teoria, a crítica e a historiografia literárias. In: **VI Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada**, 1998, Florianópolis. Leituras do ciclo. ANDRADE, A.L.; CAMARGO, M. L.B.; ANTELO, R. (Orgs.). Chapecó: Grifos, 1999, p. 249-250.

HEIDMANN, Ute. Comparatismo e análise de discursos: a comparação diferencial como método. In: ADAM, J-M; HEIDMANN, U.; MAINGUENEAU, D. **Análises textuais e discursivas: metodologia e aplicações**. São Paulo: Cortez, 2010, p. 61-82.

HEIDMANN, Ute. ADAM, Jean-Michel. **Textualité et intertextualité des contes**. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier,... Paris: Classiques Garnier, 2010.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1977.

LYRA, Carmen. **Los cuentos de mi tía Panchita**. Colección leer para disfrutar nº18. 1ª Ed. San José, C.R.: Grupo Nación GN S.A., 2004.

NODIER, Charles. Do fantástico em literatura. **Organon**. Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v.19, n.38/39, p.19-35, jan.-dez. 2005.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo Global, 2015.

_____. **A América Latina existe?** Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro; Brasília, DF: Editora UnB, 2010.

PROPP, Vladímir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Brasília, DF: Editorial CopyMarket, 2001.

_____. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1992.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **Introducción a la literatura fantástica**. Trad. Silvia Delpy. México: Premia, 1981.

Recebido em 25 de janeiro de 2021.

Aceito em 23 de agosto de 2021.