



A inscrição da voz nos contos de magia: *Pele de Asno*: um percurso de vocalidade

Juliana Silva Loyola e Santana

RESUMO

Este artigo contém, em linhas gerais, os resultados iniciais de uma pesquisa ainda em andamento. Tal pesquisa vem sendo desenvolvida junto ao grupo “O narrador e as fronteiras do relato” e seu objeto de estudo são as narrativas de tradição oral popular, especialmente quanto ao seu aparecimento como forma escrita, coletadas da oralidade e registradas sob responsabilidade autoral. O principal aspecto a ser investigado é a representação da voz e da vocalidade nesses textos, a partir dos conceitos teóricos desenvolvidos, principalmente, por Paul Zumthor e Mikhail Bakhtin. Nossa expectativa é que essa investigação permita a identificação de elementos que ampliem as possibilidades de estudo acerca da inscrição da voz nesses contos, entendidos como “obras da voz”.


ABSTRACT


This article presents the preliminary results of a study still in course developed by the research group "The narrator and the boundaries of the narrative". The subject of this study are the traditional oral narratives, mostly their appearance as written texts under authorships responsibilities. The main aspect studied is the representation of the voice and of the vocality in these texts. The conceptual references are those developed mainly by Paul Zumthor and Mikhail Bakhtin. We expect that our research enable us identifying elements that amplify the possibilities of studying the inscription of voice in those tales that are considered "literary work of voice".


PALAVRAS-CHAVE


Contos de magia; Pele de Asno, Vocalidade, Dialogismo.


KEY WORDS


magic tales, Ass's skin, vocality, dialogism.

1. INTRODUÇÃO

Este artigo contém, em linhas gerais, os resultados iniciais de uma pesquisa ainda em andamento, que foram apresentados na mesa redonda "A inscrição da voz nos contos de magia", realizada como atividade integrante da disciplina de Teoria Literária, do programa de Pós-graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP.¹

Tal pesquisa vem sendo desenvolvida junto ao grupo "O narrador e as fronteiras do relato" e seu objeto de estudo são as narrativas de tradição oral popular, especialmente quanto ao seu aparecimento como forma escrita, coletadas da oralidade e registradas sob responsabilidade autoral.

O principal aspecto a ser investigado é a representação da voz e da vocalidade nesses textos, a partir dos conceitos teóricos desenvolvidos, principalmente, por Paul Zumthor e Mikhail Bakhtin. Irene Machado contribui enormemente para a leitura de tais autores, vistos numa relação de proximidade e constitui, nesse primeiro momento do trabalho, grande apoio para a compreensão dos conceitos de Zumthor e Bakhtin, a propósito das chamadas "obras da voz".

Parte do trabalho deverá voltar-se à investigação sobre o método utilizado pelos autores compiladores, em diferentes épocas e lugares, para registrar as histórias e dá-las ao público sob a forma escrita. Nossa expectativa é que essa investigação permita a identificação de elementos que ampliem as possibilidades de estudo acerca da inscrição da voz nesses contos, entendidos como "obras da voz" – atualizadores de *memória vocalizada*,² "citação não de

1. Participei desta mesa redonda a convite da Profª Drª Maria Rosa Duarte de Oliveira, responsável pela disciplina de Teoria Literária.

2. Esta expressão é empregada por Irene Machado em seu artigo "Imagens da Linguagem: da oralidade viva à oralidade escrita no texto", ao qual nos reportamos em vários momentos deste trabalho, e o qual consideramos valiosa contribuição para a compreensão dos princípios teóricos de Paul Zumthor e Mikhail Bakhtin numa relação de proximidade.

um indivíduo, mas de uma tradição sustentada pelo trânsito da voz". (MACHADO, 1993, p.3)

Um aspecto também considerado relevante para essa pesquisa é a universalidade alcançada por essas histórias, especialmente apropriadas pelo público infantil (ou a ele dirigidas). Pretendemos verificar se há (e quais são as) relações entre a vocalidade inscrita nos textos, o método adotado e expresso pelos autores compiladores e a qualidade literária alcançada pelos textos originados desse processo.

Os resultados apresentados neste artigo incluem, por ora, uma breve discussão acerca da narrativa tradicional, a partir da qual procuramos estabelecer o percurso teórico escolhido e a abordagem que caracteriza nossa leitura dessas histórias.

2. A NARRATIVA DE TRADIÇÃO ORAL

A narrativa tradicional - os chamados contos de fadas ou contos de magia (para nos referirmos aos contos tradicionais de forma geral) - constituem-se naquilo que, *grosso modo*, em termos de criação literária, poderíamos chamar de construção simples. O *contar* (muito mais do que o *mostrar*) prevalece nesse tipo de narrativa, o que, num primeiro momento, não oferece grandes desafios no que diz respeito aos estudos sobre o narrador e as possíveis relações entre autor, narrador, personagem e leitor. São formas aparentemente "monológicas".

Intriga-nos, entretanto, a permanência dessas histórias, seja na tradição oral (do exercício de contar histórias), seja na produção escrita (continuamente, há lançamentos novos de coletâneas desses textos, com requintes de ilustração e de comentários, algumas edições revelando-se como verdadeiros documentos históricos). Nelly Novaes Coelho (2003) lembra em seu *O conto de fadas – símbolos, mitos e arquétipos* que:

Multiplicam-se nas livrarias as edições e reedições dos contos de fadas ou contos maravilhosos, lendas, mitos, clássicos antigos e modernos. O mercado oferece, em sedutoras edições ilustradas, toda uma literatura que parecia perdida no tempo [...]. (COELHO, 2003, p.11)

Poderíamos justificar a presença (insistente) desses contos a partir de seu material simbólico e arquetípico; vários são os estudos nessa linha, oriundos das áreas da psicanálise, da antropologia, da história das sociedades etc., que apresentam diversas explicações e interpretações para os contos de magia, justificando a existência dessas histórias com base, principalmente, nos efeitos psicológicos que exercem sobre seus leitores e ouvintes, na importância sociológica desses textos, afirmando-os como fonte inesgotável de sabedoria popular, reveladores de uma inquietação existencial que atinge o ser humano, de um modo geral.

Paul Zumthor (1997) em *Introdução à poesia oral*, assim indaga sobre o conto:

[...] que tipo de conhecimento o conto veicula, que papel sociológico desempenha este conhecimento e que finalidade lhe é atribuída? Trata-se de um simples divertimento, de uma narrativa iniciática, ou do que mais? (ZUMTHOR, 1997, p.55)

É neste autor que nos apoiamos para afirmar que, sem desconsiderar a pertinência das abordagens às quais os contos vêm servindo, nossa perspectiva de trabalho, no entanto, volta-se para uma outra questão - a da permanência da voz: o percurso dessas histórias, a nosso ver, liga-se mais à questão da permanência da voz do que à permanência do texto escrito. Seus efeitos, como obras da voz, parecem ser os responsáveis pelas demais repercussões a que se referem numerosos estudos.

Diz Zumthor (1997):

Nas sociedades arcaicas, o conto oferece à comunidade um terreno de experimentação em que, pela voz do contador, ela se exerce em todos os confrontos imagináveis. Disto decorre sua função de estabilização social, a qual sobrevive por muito tempo às formas de vida "primitiva" e explica a persistência das tradições narrativas orais, para além das transformações culturais: a sociedade precisa da voz de seus contadores, independentemente das situações concretas que vive. Mais ainda: no incessante discurso que faz de si mesma, a sociedade precisa de todas as vozes portadoras de mensagens arrancadas à erosão do utilitário: do canto, tanto quanto da narrativa. (ZUMTHOR, 1997, p.55-56)

Podemos afirmar que tais narrativas de tradição oral continuam a exercer função significativa nas sociedades contemporâneas, ainda que contemos hoje com outras variáveis que compõem o cenário de difusão desses contos. As mediações são de outra natureza, se comparadas aos tempos "primitivos", mas é curioso observar que a força dessas histórias ainda se concentra na memória vocalizada que carregam e projetam, garantindo um movimento dialógico que pode ser verificado no próprio processo de movência dos textos, ao longo dos séculos, dados ao público através de diferentes versões e edições; no movimento da oralidade viva para a oralidade escrita no texto, e também na re-citação dessas histórias - processo que, segundo Irene Machado (1993), confirma que o texto recitado "não é propriedade de apenas uma consciência criadora. Ele é antes produto de várias vozes". (MACHADO, 1993, p.3)

Ainda lembrando Nelly Novaes Coelho (2003) a propósito dos contos de fadas, a autora menciona a "difusão realmente espantosa" dessas histórias em tempos passados:

[...] quando lembramos que, nesses tempos primordiais, a comunicação se dava de pessoa para pessoa e os povos que receberam tais narrativas viviam distanciados geograficamente, separados por montanhas, rios, mares, em um tempo em que as viagens eram feitas a pé, ou a cavalo ou em barcos toscos... Isso prova a força da Palavra como fator de integração entre os homens. (COELHO, 2003, p.31)

A "Palavra" a que se refere a autora é, nada mais, nada menos, do que a presença viva da voz humana, realizada em performance, em constante atitude de movência, a desencadear o processo de projeção e manutenção da memória, o que garante, também (e principalmente), a propagação da cultura - segundo Zumthor, o grande compromisso das obras da voz.

Em outra autora, Marina Warner (1999), encontramos a belíssima metáfora dos contos de fadas - "*carne da língua*" - citada de uma narrativa proveniente do Quênia, em que "*O sultão chamou o homem pobre e exigiu saber o segredo da felicidade de sua mulher*", ao que o homem replicou: "*Alimento-a com a carne da língua*". E autora acrescenta:

Pois a carne da língua com que o homem pobre alimentava sua esposa não era material. Eram contos de fadas, histórias, anedotas: alimentos transmitidos pela fala, **embalados em linguagem**. Ao recusar o silêncio, ele afugentava a melancolia. (WARNER, 1999, p. 14, grifo nosso)

Podemos tomar a metáfora "carne da língua" como indicadora do aspecto corporal dessas narrativas tradicionais, obras da voz, entendida esta última como o elemento que, segundo Zumthor (2000), nos permite habitar

nossa linguagem. Por isso os contos são alimentos “embalados em linguagem” – a linguagem embala a voz, como forma de portá-la, trazê-la através de uma forma e, ao mesmo tempo, em função de uma atuação performática daquele que conta, o ouvinte é embalado, acalentado pela linguagem que ganha um corpo. A “*carne da língua*” a que se refere a narrativa queniana é palavra proferida pela voz, articulada em performance corporal, presença viva de um corpo que rompe sua clausura e busca o outro como forma de buscar-se também a si próprio, como realidade vivida.

3. A narrativa tradicional: uma abordagem possível

É aqui que vemos entreabrir-se um caminho para a consideração dos contos como produtos oriundos de dois aspectos que, segundo Irene Machado (1993), constituem-se como “potencialidades humanas que fazem parte da faculdade de linguagem própria do homem” - a oralidade e a escritura.

Para Paul Zumthor (APUD MACHADO, 1999), a linguagem é, em sua essência, diálogo, “suas outras funções derivam dessa”. Ainda segundo Zumthor (1993, p. 23), “é no ato de percepção de um texto, mais claramente do que em seu modo de constituição, que se manifestam as oposições da vocalidade”. Esta última, entendida como “a linguagem em sua função dialógica na performance” (MACHADO, 1999, p. 68), atitude, presença que se assume como portadora de uma intenção.

É nessa perspectiva que pensamos ser possível considerar, então, uma abordagem dialógica das narrativas tradicionais, para a qual a “teoria do dialogismo” e a “poética da oralidade” podem se revelar grandes contribuições, pois, abrem espaço para que sejam considerados os elementos que caracterizam tanto a oralidade quanto a escritura. Mais ainda: tais perspectivas teóricas podem nos ajudar a

operar em terrenos fronteiriços, entre o oral e o escrito, razão pela qual Paul Zumthor e Mikhail Bakhtin estão sendo considerados autores basilares ao nosso estudo.

Segundo Irene Machado (1993),

Tanto a teoria do dialogismo de Bakhtin como a poética da oralidade de Zumthor orientam-se pela valorização da performance com um único objetivo: a formulação de instrumentos de análise capazes de reanimar a paixão pela palavra viva inscrita na voz ou escrita no texto. (MACHADO, 1993, p.2)

Para Bakhtin (1993), qualquer discurso vivo, possui uma orientação dialógica. A realização de qualquer discurso, segundo ele, está fundamentada no movimento dialógico que promove uma "interação viva e tensa". A partir de Bakhtin, parece evidente que qualquer abordagem do processo narrativo que permaneça surda ao diálogo está, conseqüentemente, fadada ao insucesso, especialmente se o objetivo for a apreensão da obra como conjunto, vista na sua condição plurilíngüe, plurivocal e não como um "monólogo do autor". Diz Bakhtin (1993):

[...] a verdadeira premissa da prosa romanesca está na estratificação interna da linguagem, na sua diversidade social de linguagens e na divergência de vozes individuais que ela encerra. (BAKHTIN, 1993, p. 76)

Nesse sentido, para este importante teórico, a linguagem literária define-se como um "diálogo de linguagens" internas e externas ao texto. Daí, depreendemos que, para Bakhtin, um caminho viável para chegarmos à literariedade é o da identificação da tensão proporcionada pelo dialogismo, que se efetua no ambiente plurilíngüe do texto (e do discurso) – naturalmente presente na linguagem

da literatura e em todas as outras formas de linguagem.

Vocalidade e dialogia constituem, portanto, aspectos inegáveis na consideração das obras da voz. Entendida como uma “intenção incorporada ao texto” (ZUMTHOR, 2005, p. 117), a vocalidade, conforme afirma Irene Machado, atua como “agenciadora da dialogia”.

Partindo desses pressupostos, na consideração dos contos de fadas - como obras da voz e como produção literária - parece-nos possível uma abordagem teórica dos contos tradicionais que tenha como ponto de partida o fenômeno da voz. Trabalharemos então com a perspectiva de que os contos, como escrituras da voz, fazem parte da imensa gama de gêneros orais que não podem prescindir da vocalidade, ao mesmo tempo em que estabelecem ao longo de sua evolução como matéria escrita, diálogos de vozes entre tempos, espaços e homens diferentes - diálogos estes que só podem ser mantidos porque construídos sob a égide de uma retórica própria à ficção.

Nosso caminho, como foi dito no início, é o da investigação sobre a inscrição da voz e da vocalidade nesses textos, inscrição que pode ser identificada *na* e *através da marca autoral* (inevitável quando se trata de uma compilação para fins de publicação). É nossa intenção, portanto, considerar a vocalidade como mantenedora do movimento dialógico, provavelmente responsável pela vitalidade dessas narrativas, ao longo dos séculos.

3.1. O corpus

A primeira investida na direção da delimitação do corpus da pesquisa levou-nos a uma possível leitura, em contraponto, de *Pele de Asno*, de Charles Perrault (1694) e *Bicho de Palha*, recolhido por Luís da Câmara Cascudo (2004). A intenção inicial era a de identificar no texto de Cascudo os traços do conto *Pele de Asno*, origem possível da narrativa recolhida pelo compilador brasileiro, especialmente no que se refere ao aspecto da vocalidade.

A leitura de Marina Warner em seu *Da fera à loira – sobre contos de fadas e seus narradores* foi bastante reveladora no sentido de nos apresentar um percurso histórico de *Pele de Asno*, desde seus primeiros registros escritos. Este conto apareceu pela primeira vez como forma escrita em 1694, publicado por Charles Perrault.³ A origem provável de *Pele de Asno*, segundo Marina Warner, está em Giambattista Basile, *Il Pentamerone* (1634-6) num conto intitulado *L’Orsa* (A Ursa). A autora esclarece que os estudos biográficos sobre Charles Perrault não revelam se ele teria tido acesso a esse conto de Basile, mas *Pele de Asno* compôs a primeira coletânea publicada por ele. A autora comenta, ainda, que após 1694, ano da primeira publicação, esta história só apareceu em coleções de contos atribuídos a Perrault no ano de 1781,

[...] quando uma versão em prosa muito menos espirituosa foi publicada pela primeira vez - uma paráfrase escrita por um autor anônimo que dilata os ornamentos ao mesmo tempo em que achata a engenhosidade (esta versão continua sendo a que geralmente é reimpressa)". (WARNER, 1999, 359)

Antes, porém, de iniciarmos a leitura em contraponto dos textos de Perrault e de Cascudo, buscamos conhecer as diversas versões de *Pele de Asno*, publicadas em coletâneas, traduzidas e publicadas no Brasil. Foi então que deparamos com duas versões do conto atribuídas a Charles Perrault, porém traduzidas de edições diferentes - uma de 1694 e outra de 1883 – ambas publicadas em Paris, na França. É sobre elas que faremos, a seguir, algumas considerações.

3. Até onde pudemos verificar, os Irmãos Grimm não publicaram *Pele de Asno*. O que é possível encontrar desse conto na obra dos Grimm, segundo Marina Warner, são duas variações: *Toda-pêlos* (1812) e *A donzela sem mãos* (1853), o que nos leva agora a considerar a hipótese de trabalhar também com esses textos.

4. *Pele de Asno*: um percurso de vocalidade

O conto *Pele de Asno* conta a história de um rei que, tendo perdido sua esposa, decide casar-se com a própria filha. Esta reage à intenção do pai, fugindo do reino, disfarçada sob a pele de um asno, com a ajuda de uma fada madrinha. A princesa foragida encontra trabalho e abrigo em um reino vizinho e passa a cuidar de galinhas e porcos, sempre ocultando sua verdadeira identidade sob a pele do asno. O filho do rei daquele lugar vê a moça, certa vez, sem a pele do animal e encanta-se com sua beleza, passando a padecer de amor desse dia em diante. Para salvar a vida do príncipe, os reis, seus pais, decidem fazer o que for preciso, mostrando-se dispostos a atender a qualquer pedido que o filho lhes faça. O pedido do príncipe é simples: ele pede que Pele de Asno faça um bolo com suas próprias mãos para ele comer. Pele de Asno faz o bolo e, durante o seu preparo, deixa cair na massa um anel. Ao encontrar o anel dentro do bolo, o príncipe manifesta seu desejo de casar-se com a dona daquela jóia, que passa a ser experimentado por todas as moças do reino. Finalmente, o anel só serve em Pele de Asno e os dois se casam com grande festa.

Apresentaremos algumas breves considerações acerca dos dois textos selecionados, a fim de ilustrarmos a abordagem que caracteriza a nossa leitura e que nos permite considerá-los, em primeiro lugar, como obras da voz; em segundo lugar, como obras que projetam uma memória vocalizada, em constante processo de movência – não só da oralidade viva para o texto escrito, como também de um texto escrito para outro, distanciados no tempo, mas mantendo viva uma tradição que é, ao mesmo tempo, resgatada e renovada pela experiência de historicidade própria de cada leitor.

Como já foi mencionado anteriormente, para este primeiro momento da pesquisa foram selecionadas duas versões do conto *Pele de Asno*, atribuídas a Charles Perrault, cujas referências bibliográficas apresentamos a seguir:

Texto I

Original: Charles Perrault, *Griselidis nouvelle, avec le conte de Peau d'Ane et celui des Souhairs ridicules*. Paris: Coignard, 1694.

Edição utilizada: *Contos de Fadas – edição comentada e ilustrada*. Edição, introdução e notas de Maria Tatar. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

Texto II

Original: Charles Perrault, *Le Conte de Perrault*. Dessins par Gustave Doré, Préface par P. J. Stahl. Paris, 1883.

Edição utilizada: *Contos de Perrault*. Introdução P. J. Stahl, Ilustrações Gustave Doré, Tradução Regina Regis Junqueira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

Inicialmente, é importante ressaltar que encontramos marcas de inquestionável diferença nas duas versões, o que motivou nossa “parada” para uma análise mais cuidada desses textos. Tais diferenças não estão localizadas no encaideamento do enredo propriamente dito, que permanece praticamente o mesmo em ambas as versões, conforme se observa no esquema que será apresentado mais adiante.

Podemos perceber as diferenças em relação às marcas da vocalidade, identificadas especialmente a partir dos posicionamentos que assumem os narradores de cada texto, marcando-os com intrusões significativamente diversas quanto ao controle da ironia, à moldagem das crenças do leitor, aos aspectos denunciadores de um tempo e de uma sociedade etc. Tais marcas, evidentes nos textos, sugerem, também, experiências diferentes quanto à sua percepção, pois, suscitam performances diferentes no leitor.

Ainda que o texto escrito tenda a reduzir a performance corporal da voz a um grau quase nulo, a escrita literária

supõe, por parte do leitor, segundo Zumthor, uma participação do corpo. Em *Performance, recepção, leitura*, Paul Zumthor (2000) assim define a relação entre o texto literário e o corpo – elemento fundamental para que a performance ocorra:

Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não, depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. É este, a meu ver, um critério absoluto. Quando não há prazer – ou ele cessa - o texto muda de natureza. (ZUMTHOR, 2000, p. 41)

Se esquematizarmos os dois textos, segundo a seqüência dos acontecimentos narrados, podemos ter algo como:

Parte 1:

Quem é o rei.

Como são o reino e o palácio.

Os estábulos são suntuosos e guardam uma curiosidade: o asno virtuoso que defeca ouro.

Características da rainha.

O casamento do rei e da rainha é perfeito.

Parte 2:

O anúncio da doença da rainha.

A busca pela cura.

A despedida da rainha e a exigência da promessa do rei.

A auto-imagem da rainha.

O desconsolo do rei pela morte da esposa.

Parte 3:

A decisão pelo segundo casamento.

Em busca de uma nova esposa: somente a infanta poderá ocupar o lugar da falecida.

A princesa busca ajuda – a fada madrinha.

Parte 4:

Os pedidos da princesa: condição para que se case com o pai e ardil para escapar ao casamento. Os vestidos da cor do tempo, da cor da lua e da cor do sol.

Um último pedido: a pele do asno.

Parte 5:

A fuga da princesa: o disfarce “Pele de Asno”.

A frustração do reino – não haverá mais casamento.

O novo lar da infanta foragida.

Parte 6:

A “visão” do príncipe.

O príncipe fica doente de amor quando vê Pele de Asno sem o disfarce.

A rainha-mãe ama o filho e não suporta vê-lo doente.

O pedido do príncipe: um bolo feito por Pele de Asno.

Parte 7:

Quem é Pele de Asno?

O anel na massa – um ardil.

A “condição” do príncipe para se casar: a esposa escolhida será aquela em quem servir o anel encontrado no bolo.

Parte 8:

A prova do anel: todas as moças do reino experimentam a jóia.

Serviu em Pele de Asno!

As núpcias.

O final: a felicidade da princesa, a reconciliação com o pai e o reconhecimento público da sua virtude.

Ambos os textos seguem esse esquema, se considerarmos o seu enredo. Entretanto, no caso do texto I, é possível identificar um narrador que pretende “ficar de fora”, manter-se a uma certa distância da história que conta, permitindo-se, assim, um tom irônico e descontraído. É bem verdade que o des-compromisso desse narrador revela uma intenção que, ao que parece, é a de contar uma história que não é “dele”, mas de muita gente, e de poder sentir-se livre para, supostamente separado da narrativa, isentar-se de suas influências. Pode estar presente, ainda, a indicação de que a história que será contada não pertence ao tempo presente da narrativa e, por ter acontecido há muito e muito tempo, pode prescindir de um compromisso com a temporalidade e com as “verdades” de cada época.

O narrador do texto I cuida de lembrar o leitor, em vários momentos da narrativa, que esta é uma história de domínio popular: “Mas os que afirmam saber o fim desta história garantem que foi de propósito que o anel foi deixado na massa”. Há a intenção clara de que o texto seja percebido, recebido como produto oral. Há simulações para que isso aconteça: “Não preciso dizer o que era uma fada naqueles tempos de antanho – isso com certeza sua ama contou para você desde os seus mais verdes anos”. O narrador finge estar contando isso na presença de ouvintes, afirmando o conto como algo que pertence a uma tradição oral, aparentemente menos comprometida com o registro escrito, com o documento.

Já o narrador do texto II estabelece um outro tipo de compromisso com a história que conta; mostra-se disposto a preservar a imagem do reino, do monarca e de sua séria conduta como esposo, da princesa, dos médicos de tentar salvar a rainha. É evidente o empenho do narrador em construir uma imagem do rei como uma vítima e não com um deus. Ele é levado a casar-se, por influência de seus conselheiros, que cobram um herdeiro para o trono; não pode quebrar a promessa feita à rainha, de se casar somente com alguém que lhe seja superior em beleza e virtude; só a filha cumpre o que a rainha exigiu e, para com-

pletar essa “absolvição”, um druida a quem o rei consulta, consegue cegá-lo ainda mais, já que, segundo o texto “tinha mais ambição do que religião”.

O narrador deste texto faz e propõe pactos que sejam perpassados por valores claramente definidos como sendo as melhores escolhas. O conto, no caso do texto II, assume, desde o início, um compromisso moral e ético em relação ao próprio ato de contar uma história. A escritura é muito mais evidente e a intenção do narrador mais aparente, no sentido de afirmar valores morais e éticos reveladores de um tempo e de uma época que submetem ao crivo de uma sociedade “letrada” as histórias populares, antes de repassá-las ao público (especialmente o infantil).

Sem dúvida tais marcas (de um tempo, de uma época) também estão presentes no texto I, mas o que fica evidente, a nosso ver, é a “imagem da linguagem” que cada texto configura. Mais uma vez, os princípios teóricos formulados por Bakhtin acerca do romance, tão bem explicitados por Irene Machado (1993), podem representar um caminho para a abordagem dos contos tradicionais.

Se na poesia oral o poeta se encarrega de performanciar a memória vocalizada da comunidade, no romance, tal como o concebeu Bakhtin, a performance fica por conta da representação do homem que fala, ou seja, do ideólogo cuja palavra se manifesta em nome de um sistema de idéias. Nesse sentido, o romance não opera apenas com a imagem do homem, mas com a imagem de sua linguagem. (MACHADO, 1993, p. 4)

5. Considerações finais

O trabalho com os contos de magia, a partir da perspectiva teórica adotada para esta pesquisa, tem nos levado a considerar algumas hipóteses que, esperamos, poderão

ser verificadas até a conclusão do trabalho.

As mudanças que marcam as diferentes versões talvez componham o movimento do dialogismo (ou parte dele) de que fala Bakhtin, dialogismo que é, conforme diz Irene Machado, “agenciado” pela vocalidade. Julgamos que seja possível considerar os diferentes narradores como portadores das diferentes vozes que, em diálogo, garantem a movência da narrativa.

Não podemos deixar de pensar ainda que o mesmo texto, lido várias vezes, será, em cada uma das vezes, re-citado, ou seja, um texto diferente do ponto de vista da materialização da voz, pela performance.

O texto oral concebido como voz cultural, é ato de palavra citada, em que a voz poética é sobretudo memória. Eis a formulação de Zumthor que dilui a monovalência de um autor único. A performance oral efetiva aquilo que o poeta viu e ouviu, rememora e improvisa com sua voz, com seu corpo, com sua memória. (MACHADO, 1993, p. 3)

Podemos dizer que a escritura presta um grande serviço à vocalidade, nesses textos. Ela registra, marca a presença de um corpo vocal que porta a palavra corporificada e denunciadora dos gestos (insinuados ou explícitos) do tom, do timbre, da altura da voz não apenas sonora da palavra, mas do seu corpo carregado de significados – o sistema de idéias próprio de um tempo, de um lugar, de uma sociedade, de uma cultura. As possibilidades de *Pele de Asno* se ampliam no diálogo das vozes de seus narradores, cada qual a sugerir performances diferentes sem, contudo, sacrificar o mito essencial. A vitalidade do conto e, conseqüentemente sua movência é, assim, mantida e reificada pela vocalidade evocada pelo texto.

A dialogia possível e necessária instala-se no movimento das vozes dos diferentes narradores (diálogo do texto com o mundo ao longo do tempo – manutenção da cultura), na movimentação do narrador em relação ao texto – há a consciência de não ser o dono da história, mas também o esforço para fazê-la a seu modo.

A relação narrador-leitor é alterada na medida em que o narrador se envolve momentaneamente com a história.

No texto I o narrador tenta isentar-se embora exerça a defesa da virtude de Pele de Asno e do príncipe. Com isso, fica mais clara a consciência do contar uma história que não tem dono, mas pertence ao domínio popular.

As entradas do narrador no texto I, ou o pacto que ele estabelece com a narrativa é de natureza diferente do que acontece no texto II – um narrador que se ocupa muito mais com a moldagem de crenças, com o julgamento positivo do leitor em relação aos fatos e personagens.

A comparação entre os dois textos nos ajuda a constatar a força e o vigor da vocalidade dada pela escritura, mostrando com clareza o movimento possível e indispensável a esses textos, de natureza marcadamente oral. Ficam ao leitor abertas as possibilidades do contar que também mostra, porque resgata e instaura uma ou várias performances.

É em Irene Machado (1999), a propósito de *Babel ou o inacabamento*, de Paul Zumthor, que buscamos as palavras finais para o presente artigo, que se resume, por ora, a um esboço do que pretendemos com a pesquisa em andamento:

“Estamos livres para situar o contexto da investigação da voz como valor que se encarrega de imprimir no texto o inacabamento e, conseqüentemente, projetar o conceito de textualidade como manifestação de pluralidade e de diversidade cultural”. (MACHADO, 1999, p. 65)



REFERÊNCIAS



BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética – a teoria do romance**. Tradução de Aurora Bernadini e outros. São Paulo: Editora da Unesp, 1993.

COELHO, N. N. **O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos**. São Paulo: DCI, 2003.

MACHADO, I. Voz e valor na constituição da textualidade. In: FERREIRA, J. P. (org.) **Oralidade em tempo e espaço: colóquio Paul Zumthor**. São Paulo: Educ / Fapesp 1999.

_____. Imagens da linguagem – da oralidade viva à oralidade escrita no texto. In: **Anais do Congresso da FILLM**. Brasília, 1993.

PERRAULT, C. **Contos de Perrault**. Tradução Regina Regis Junqueira, Introdução P. J. Stahl, Ilustrações Gustave Doré. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989 (Primeira edição do original francês publicada em Paris, em 1883).

TATAR, M. **Contos de fadas** – edição comentada e ilustrada. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

ZUMTHOR, P. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Introdução à poesia oral**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e outros. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Performance, recepção, leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Educ, 2000.

A autora é Pesquisadora junto ao Grupo de Pesquisa “O narrador e as fronteiras do relato”. Doutora em Estudos Literários. Professora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e do Centro Universitário Hermínio Ometto – UNIARARAS.