

A Casa dos Contos

por Fátima Albuquerque

Universidade de Aveiro

Resumo

Neste estudo pretendo analisar textos elaborados por alunos de Português/língua estrangeira, dentro do modelo de contos infantis. Irei então destacar a selecção das histórias e sistematizar a organização estrutural das narrativas a que os alunos procedem.

Summary

In this study I intend to analyze several texts produced by students of Portuguese as a Foreign Language, all fairy tales. I will compare the different narratives chosen and study the internal organization of the stories.

A Casa dos Contos

No estudo que se segue, pretendo mostrar que os contos de fadas são a matriz literária mais cosmopolita do mundo, sendo reconhecidos e reproduzidos por falantes de várias nacionalidades, provenientes de países do Ocidente, mas igualmente oriundos de países orientais.

Para tal, iremos socorrer-nos dos alunos de Português/Língua estrangeira da Universidade de Aveiro a quem solicitámos que nos contassem, por escrito, a história que mais gostavam no seu tempo de infância. Os alunos, participantes da experiência, dividiam-se em dois grupos de aprendizagem do Português - o nível intermédio e o nível superior -, distribuindo-se do seguinte modo: 10 alunos do nível superior e 11 alunos no nível intermédio. Não foi feita nenhuma comprovação dos dados que irei expor, por essa razão, e devido ao baixo número de participantes, podemos considerar este trabalho quase como um estudo de caso, sendo algumas das sugestões e conclusões que irei tirar, meras hipóteses de trabalho.

As nacionalidades dos alunos intervenientes cobriam múltiplos países, nomeadamente a Irlanda, a Ucrânia, Cuba, França (2), Itália (2), Inglaterra (3), Holanda, Canadá, Japão (2), Alemanha, Grécia e, sobretudo, Espanha (5).

Quanto às histórias narradas são, de um modo geral, facilmente reconhecíveis sendo elas “O Capuchinho Vermelho”, “A Cinderela”, “O Barba Azul”, “Pinóquio”, “A Roupas do Imperador”, “A Menina dos Fósforos”, “Os Três Ursos”, “S. Jorge e o Dragão”, “A Floresta Encantada”, “O Rapaz e o Tesouro”, “O Menino e o Cisne”, “As Três Cabras”, “O Menino Rico” (?), “Tiko e a Feiticeira”, um “Conto Mouro”, “A

Galinha e a Raposa”, “A Tartaruga e a Lebre”, e “Hartney, o Índio”. Tirando o caso de “Hartney, o Índio”, conto narrado por um cubano e onde se apresenta um Herói nacional indígena, que resistiu ao poderio colonial espanhol, todas as outras narrativas se enquadram nos contos maravilhosos.

O conto maravilhoso é um tipo de conto tradicional e/ou popular (não pretendo aqui entrar na distinção polêmica que especula sobre estas duas origens), que se distingue, sobretudo, pela integração inequívoca da fantasia no plano do textual e igualmente pela familiaridade com que as situações mágicas são tratadas pelas personagens em cena. Essas interações significativas e frequentes com o mágico, surgem nas experiências de vida do protagonista, atribuindo uma coloração específica ao espaço e ao tempo narrativos e também através da presença de objectos mágicos, o ‘auxiliar mágico’ da classificação clássica de Propp, que se torna fundamental para o desenrolar dos acontecimentos: um espelho que fala, um gato que aconselha, uma fada-madrinha, são tão usuais como os acontecimentos do quotidiano com que se relacionam.

Se a presença da fantasia no plano do textual serve de fundamento à macroestrutura que chamamos o conto maravilhoso, este, de acordo com algumas dominâncias, subdivide-se, na minha opinião, em quatro grupos distintos: o primeiro, é constituído por histórias míticas, ligadas às tradições nacionais, empolando o lendário, como acontece no nosso corpus, com “O Conto Mouro” , ou então com a narrativa andaluza de “S. Jorge e o Dragão”. Neste caso em estudo, qualquer dos textos, provenientes de alunos Ibéricos (espanhóis), enfatiza a imagem da grandeza lendária do império árabe peninsular, assim como a nossa religiosidade.

Um segundo grupo dos contos maravilhosos é constituído por contos de fadas propriamente ditos, onde génios, fantasmas, monstros, bruxas malvadas, princesas adormecidas e lobos maus, servem para transmitir conceitos morais, lidando com os medos e as aspirações individuais; estão nesse grupo a “Cinderela”, “o Capuchinho Vermelho”, “o Barba Azul”, “o Pinóquio”, “a Floresta Encantada”, “o Rapaz e o Tesouro” e “a menina dos fósforos”, na versão infantil, onde a intervenção final do espírito da mãe serve para livrar a menina da morte inevitável.

Um terceiro tipo de contos maravilhosos é preenchido pelas fábulas, que muitas vezes adquirem a estrutura de histórias de animais. Estas narrativas, geralmente mais curtas do que os outros tipos de contos maravilhosos, são compostas para responder a um objectivo específico e incluem uma conclusão moral, onde se dá um conselho ou se transmite bom-senso. Embora as fábulas na sua categoria de histórias de animais sejam as estruturas dos contos maravilhosos de maior sucesso universal, tornam-se as mais limitativas, já que nunca nos surpreendem, divulgando uma visão da vida fechada e frequentemente preconceituosa. Aliás, se notarmos bem, a moral que sempre transmitem e que documenta um provérbio, é discutível, e para todos os efeitos contraditória a nível mais profundo, visto que se refere à sabedoria tradicional dos povos. Nela, encontramos todos os preceitos e, prudentemente, também os seus opostos.

No caso dos alunos de Português/Língua Estrangeira diversos, de entre eles, revelam preferir fábulas: assim sucede com a narrativa d’ “as Três Cabras”, que mostra que a união faz a força, “a galinha e a raposa”, que justifica porque é que as raposas gostam de fazer as tocas debaixo dos carvalhos, “o menino e o cisne”, que demonstra que os acordos são para se cumprir, “a tartaruga e a lebre” que documenta as consequências

do excesso de confiança em nós mesmos, “as roupas do imperador” que nos alerta para o resultado da vaidade excessiva, “o menino rico” que lembra que o dinheiro não compra a amizade e “os três ursos”, fábula muito antiga, muito divulgada entre a infância europeia, mas cujo sentido moral se perdeu. A este caso, irei voltar um pouco mais adiante, já que o narrador apresenta uma versão reformulada do texto original.

Um quarto tipo de conto maravilhoso é o que eu convencionei chamar contos filosóficos, constituídos por narrativas de difícil definição, sendo histórias instrutivas sobre a arte de viver. O que define estas narrativas é que, ao contrário dos outros três modelos, estas histórias semeiam a dúvida, melhoram ou pervertem as relações familiares, guardando sempre um toque de inesperado. De um modo geral, não terminam bem, mas também não terminam mal, talvez, melhor dizendo, não terminam, escondendo os laços lógicos entre os acontecimentos narrados e apresentando-nos um fim aberto, que ultrapassa o “felizes para sempre”.

Claramente, servem para nos fazer reflectir sobre a vida, ao mesmo tempo que nos põem de sobreaviso quanto à nossa cosmovisão excessivamente estereotipada: assim acontece com “Tiko e a feiticeira”, já que a história nos narra a aprendizagem de um menino que parte à procura de uma feiticeira que lhe irá fornecer a cura para a doença grave da mãe. Logicamente, ficamos à espera que a feiticeira lhe dê alguma mezinha mágica que a faça sarar... mas tal não sucede. A feiticeira convida o menino a sentar-se e depois dá-lhe chá verde a beber. E ele traz o chá para a mãe e assim a cura. Reflectindo um pouco sobre a sucessão dos episódios, parece-me que o assunto do conto é não como superar uma doença física, mas antes uma outra doença muito comum no nosso mundo - a solidão. O que o Tiko aprendeu foi a conversar, a partilhar, a dar atenção à mãe.

Logo, de entre os contos maravilhosos, os dominantes neste corpus recolhido entre os alunos de Português/língua estrangeira, e tendo em vista as classificações que apresentei, são os contos de fadas, constituindo 50% dos textos elaborados; seguem-se, igualmente em grande número, as fábulas, depois os contos míticos e lendários e um único exemplo de conto filosófico. Partindo do princípio que este último tipo não se destina às crianças, fica--nos a dúvida se a narrativa que a aluna ouvia na infância, e que tanto apreciava, teria realmente esta estrutura, ou se foi a narradora agora adulta que a alterou, voluntária ou involuntariamente.

As únicas histórias repetidas são contos de fadas muito populares, nomeadamente, o Capuchinho Vermelho (2), e a Cinderela (3). Ainda mais significativo parece ser o facto de os três textos sobre a Cinderela pertencerem a alunos de língua inglesa, o que supõe uma clara popularidade deste texto, entre as crianças da Inglaterra. Esta possibilidade deixa-me um pouco surpreendida, já que o conto é, de entre os contos maravilhosos, um dos que mais divulga a imagem dependente, sofredora e humilde da mulher em geral.

O desenvolvimento da intriga é aquele que todos conhecemos, com uma menina escravizada pela madrasta e pelas suas filhas e que um dia vai ao baile no palácio do rei, pelas artes mágicas da sua fada-madrinha. Ao abandonar a festa apressadamente, ao escutar as badaladas da meia-noite, Cinderela perde um dos seus sapatos, que posteriormente é utilizado pelo Príncipe para encontrar a sua amada.

Se o resumo da intriga nos revela uma evolução que todos reconhecemos, certos pormenores não coincidem, nem com o texto original de Perrault, nem com a versão dos Grimm, nem com aquela que conhecemos em Portugal: o primeiro pormenor divergente, tem a ver com o número de “irmãs más” - segundo os três alunos ingleses são três,

enquanto a versão mais divulgada fala de duas. Contudo, em termos simbólicos, o número que estes estudantes apresentam faz mais sentido, já que o número três é um dos números mágicos da tradição oral da cultura indo-europeia, reforçando o simbolismo colectivo de que as “irmãs más” representam toda a injustiça e desigualdade de tratamento a que a Cinderela é sujeita. Esta alteração, aliás, não modifica o desenrolar da história, já que as “irmãs más” funcionam como uma personagem única de teor colectivo; o segundo pormenor divergente tem a ver com uma omissão que é feita nos três textos em análise: nunca é referido que o sapato deixado nas escadas é de cristal/ou de vidro. Este facto tão importante no imaginário infantil e que depois foi reutilizado em diversas histórias, como sucede por exemplo, com os sapatos de rubis do Feiticeiro de Oz, é completamente esquecido nos textos dos três alunos britânicos. Sou assim levada a supor que nas versões inglesas este pormenor não é considerado relevante, talvez porque o conto é muito antigo, anterior ao equívoco linguístico que introduziu o pormenor do vidro - ou cristal - ligado ao sapato da Cinderela. Falamos de equívoco, porque no conto de Perrault, a Cinderela saiu para o baile com uns sapatos de ‘vaire’¹ que era um tipo de camurça, muito apreciada pela aristocracia francesa desse século XVII. A divulgação deste conto de fadas, em edições apressadas, não muito escrupulosas, substituiu o vocábulo original, por outro muito parecido, ‘verre’, cujo conteúdo era mais apelativo para o imaginário infantil e que rapidamente obliterou o vocábulo-ponto de partida.

Quanto aos dois exemplos do Capuchinho Vermelho pertencem a um aluno espanhol e a um francês. Talvez por isso, a versão do estudante francês assemelha-se muito à versão original de Perrault, partindo de uma viagem do Capuchinho através do

¹ Este e outros ‘erros criativos’ são tratados por RODARI, Gianni. Gramática da Fantasia. Lisboa, Caminho,

bosque para levar uma oferenda à Avó; enquanto a versão do aluno espanhol insiste em que o Capuchinho saiu para o bosque para brincar e que o Lobo foi a casa do Capuchinho para a comer. Tendo encontrado apenas a avó em casa, comeu-a e depois deitou-se na cama à espera da menina, que devorou em seguida. Curiosamente, a última sequência da história é idêntica nos dois textos, pois a Capuchinho não é comida pelo lobo, já que “corria muito” e conseguiu escapar-se. De novo, a personagem protectora que salva a Avó da “barriga do lobo” diverge nos dois textos: enquanto o texto do aluno espanhol traz para a história um caçador, no caso do aluno francês, e mais uma vez respeitando o original de Perrault, a Avó é salva por um lenhador que andava a trabalhar na floresta.

Todos os outros contos são individualmente tratados, não havendo nem possibilidade de agrupamento temático, nem por assuntos, nem por tópicos. Claramente, o que leva cada um destes alunos de Português/língua estrangeira a preferirem aquela história tem a ver com temperamento ou então com preferência educativas, ligadas às escolhas dos pais ou dos professores.

Dum modo geral, e antes de passar da temática para o estudo da organização interna dos contos, cabe-me referir que, apesar das incorrecções ortográficas e/ou sintácticas do português destes alunos estrangeiros, em nenhum caso, tal impediu a comunicação, sendo legíveis e compreensíveis todos os textos constituintes do corpus. Do mesmo modo, ressalta algum empenho pessoal na produção dos mesmos, revelado na forma afectiva como as situações são apresentadas e, sempre que falha o conhecimento da língua, em procura de estratégias muito eloquentes, como sucede com um dos alunos

ingleses que obviamente desconhecendo as formas de encerramento do conto de fadas em português recorre a um processo muito expressivo de concluir, grafando uma sequência de pontinhos que vão diminuindo de tamanho, seguidos de uma pausa, e depois a frase final ... “e então a criança dormiu (sic) neste momento!.....”

Como tão bem nos esclarece Hasan², o conto maravilhoso exige assim a presença de algumas convenções na própria construção do texto, sendo indiscutivelmente obrigatórias em qualquer língua a inclusão de fórmulas de abertura e de encerramento. São elas que fazem com que o autor/ou o contador indique os limites do seu texto à audiência, procedendo a uma partilha do espaço narrativo e antecipando formas de expectativa do ouvinte/leitor.

Dentro do corpus em análise, 50% dos alunos estrangeiros conhece a fórmula “Era uma vez...”, que constitui o mais comum procedimento linguístico de abertura dos contos tradicionais/populares em geral. Aliás, um dos alunos ingleses é ainda mais reforçativo, e mesmo redundante, indo ao ponto de, depois de iniciar a sua história com “era uma vez”, acrescentar entre parênteses, ‘mas uma vez muito antiga...’

Os outros 50%, isto é os outros dez alunos parecem reconhecer a necessidade de uma fórmula de introdução, mas não conhecem em Português, ou não querem usar, a expressão “era uma vez”. Nestes casos, e já pondo de lado o texto sobre Hartney, o Índio que é apresentado como um Herói real da História Cubana, todos os outros alunos sabem da necessidade de introduzir os tópicos narrativos, privilegiando a referência temporal de que os acontecimentos a narrar decorreram há muito tempo atrás e numa época indefinida. Aliás, um dos alunos, utiliza mesmo o começo - “Há muito tempo atrás...” - e

os outros introduções paralelas: “Antigamente...” (2), “Há muitos, muitos anos...”(2), “Um dia...”(2), “Há muito, muito tempo...(3). Finalmente, é de mencionar o caso dum aluno espanhol que inicia o seu conto de fadas com uma referência espacial indefinida - “Num lugar que ninguém conhece...”- , num claro cruzamento intertextual com a famosa abertura de D. Quixote de la Mancha, “Num lugar cujo nome não quero lembrar-me...”

Se os alunos de Português/língua estrangeira parecem conhecer, utilizando com à vontade as fórmulas de abertura dos contos maravilhosos, claramente, na sua maioria desconhecem as fórmulas que, no português se consagraram como fecho desses mesmos contos. Com efeito, de entre os 21 alunos que usei nesta experiência só um termina com a fórmula “e viveram felizes para sempre”. Dos outros vinte, apenas oito tentam aproximar-se, usando as seguintes frases de fecho:

“... puderam comer o bolo os três juntos!”;

“... assim, casaram e viveram alegremente”;

“... depois a rapariga casou com ele”;

“... e ficaram bem!”;

“... Assim, todos foram felicíssimos”;

“... Desposou-a e foram muito felizes”;

“... e correram a dançar de felicidade”;

“... ficaram muito contentes para sempre”.

Além do facto que ser claro que, mais de 50% dos alunos estrangeiros inquiridos não conhecerem as fórmulas de encerramento dos contos maravilhosos em Português, são também visíveis as muitas hesitações, as numerosas rasuras e as dúvidas expressas

² HASAN, Ruqaya. “The Nursery Tale as a Genre” in Ways of Saying: ways of Meaning . Londres, Cassell,

ortograficamente: assim, por exemplo, a aluna que termina com a frase “e puderam comer o bolo as três juntas” acrescentara ainda “e então foram”, mas riscou a frase, demonstrando que sabia que não conseguira atingir a fórmula conveniente, mas que o seu conhecimento de códigos linguísticos em português não lhe permitira ir mais longe.

Ainda mais significativo é o caso já atrás mencionado, do aluno inglês que não tendo conhecimento da fórmula final, inventa um novo modo de encerramento, terminando a sua história com “...e então a criança dormiu(sic) neste momento!”.

Mas esta tradição comum aos contos para a infância que os identifica como formas envolventes de transmissão cultural, ultrapassa em muito as simples fórmulas de abertura ou encerramento, implicando uma estrutura organizacional muito complexa, mas facilmente reconhecível por muitos povos: como tão bem explica MAK Halliday, não é apenas a mera presença de “things-meanings, also names of persons and animals and objects and events that typically figure in such stories; and also characteristic role relationships, chains of events, patterns of dialogues, and special types of complex semantic structures such as are represented in expressions like *and she was so frightened that she ran and ran* , etc .The set of such typical meanings and combinations of meanings constitute the register os traditional children’s narratives in very many cultures and subcultures”(Learning How to Mean, p. 126).

Sistematizando um pouco a citação e fazendo-a reverter para a organização textual, o que encontramos em muitas culturas é uma estrutura narrativa óbvia, que se organiza em acontecimentos, integragos em cadeias de acontecimentos, expressos em

episódios, que reflectem um relacionamento de teor específico entre as personagens participantes do mundo narrativo.

Começando então pela intriga, vemos que esta sempre se desenvolve, seguindo uma ordem lógica e mesmo cronológica dos acontecimentos. Talvez devido a algumas dificuldades linguísticas os alunos estrangeiros produtores do nosso corpus evitam histórias em que se deva utilizar técnicas narrativas de encaixe ou de paralelismo (na classificação de Bremmond), usando o mero processo de encadeamento, em que a acção se desenrola de forma linear, de tal modo que o fim de uma sequência é o início da seguinte. Este processo foi exemplarmente exposto por Thorndyke, quando reduziu o seu modelo ao seguinte esquema:

EPISÓDIO = FINALIDADE INTERMÉDIA + TENTATIVA + FECHO

Realmente, cada episódio constitui uma unidade com princípio, meio e fim, cuja resolução é fundamental para o início do episódio seguinte: assim, o episódio abre com o estabelecimento de uma finalidade a atingir nesse mesmo episódio a que se segue a tentativa, no entender de Thorndyke preenchida por um ou mais acontecimentos, e finalmente atinge-se o término, que é geralmente o desfecho da própria sequência.

Esta estrutura simples de encadeamento de episódios ou sequências permite valorizar as duplicações ou triplicações de acções, fazendo ressaltar as suas possíveis qualidades de crescendo, de decrescendo ou mesmo de antítese narrativa. Assim se vai construindo o clímax da narração, tão importante nas histórias infantis para se dar a completa identificação entre o pequeno público e o narrador da história. Vejamos, como exemplo, a história d' "As Três cabras", de um aluno italiano em que nos são apresentadas três irmãs cabras que querem ir pastar para um lindo campo de flores. A

primeira, a mais fraquinha, sai de casa para pastar. No caminho encontrou um ogre³ que lhe perguntou aonde é que ia. Tendo recebido a resposta de que ia pastar, o ogre explicou-lhe que a vai comer. Para fugir a uma morte certa, a cabra diz-lhe que em breve passará ali o seu irmão mais velho que é maior do que ela. O ogre, então desiste da ideia, e espera a segunda cabra. De novo se repete o diálogo: Onde vais, cabrinha?”. “Vou pastar ali naquele campo”; e de novo o ogre explica. “Vou-te comer”. Mais uma vez a segunda cabra pede para ser poupada porque o seu irmão mais velho, muito maior do que ela, iria passar por aquele lugar muito em breve. O ogre desiste de comer a segunda cabra e fica à espera do terceiro, um bode enorme com quem trava de novo o mesmo diálogo. Só que este é muito mais forte e já não se esquiva, dando uma marrada fortíssima no ogre matando-o. Os diálogos entre as três personagens e o respectivo agressor contribuem para um crescendo narrativo, muito aliciante para as crianças e a antítese final serve de clímax ao conto exemplar.

Para reforçar a minha argumentação, dou mais um exemplo, neste caso a história do Capuchinho vermelho na versão do aluno francês, em que de novo, o clímax vai sendo atingido por crescendo narrativo, através do diálogo entre o lobo (disfarçado de Avozinha) e o Capuchinho. Transcrevo:

“CV - Olá Avó. Como está?

Avó - Muito bem obrigada.

CV - Ó Avó, que grandes são os teus olhos!

Avó- É para te ver melhor, menina.

CV - Ó Avó, que grandes são as tuas orelhas.

³ Na versão popular portuguesa, as cabrinhas encontram um lobo.

Avó - É para te ouvir melhor, menina.

CV - Ó Avó, que grandes são os teus dentes.

Neste momento, o lobo saiu da cama, abriu a boca grande, muito grande, e diz:

- É para te comer mais rápido, menina.

E o lobo foi correndo atrás do Capuchinho Vermelho.....

No momento mesmo em que o lobo ia conseguir comer o Capuchinho Vermelho, passou um lenhador ao pé da casa e deu um golpe com o seu machado no lobo.

Morreu o lobo.”

Curiosamente, todos os produtores de texto, utilizados no corpus, sabem desta necessidade de criar um ritmo ascendente na sua narração e fazem-no melhor ou pior de acordo com as suas limitações linguísticas. Do mesmo modo, revelam conhecer que devem proceder ao encerramento da sua história com um episódio final, em que tudo acabe bem e em que a harmonia perdida seja finalmente recuperada. Mais uma vez, retomamos a história do Capuchinho supracitada:

“Morreu o lobo. Saiu a Avó da barriga do lobo e o lenhador, a Avó e o Capuchinho vermelho puderam comer o bolo os três juntos”.

Um caso ainda mais curioso é o do aluno espanhol que escolhe “Os Três Ursos” para fazer o reconto. A história em si, é um conto muito antigo que se tornou imensamente popular em todo o espaço europeu e continua a ser utilizado, nos dias de hoje, nos infantários e na linguagem maternal. A história continua a cumprir a sua clara vocação pedagógica, ensinando às crianças noções de tamanho (pequeno, médio e grande), e também noções básicas de boa educação, de prevenção contra os desconhecidos, etc..

Contudo, quanto à linha da intriga, a história sofreu uma significativa desagregação com o correr dos séculos e em nenhuma versão que eu conheça o conto apresenta um fim: a menina Cabelinhos de Ouro, depois de uma passagem pela casa da família Urso, em que experimenta as papas, dorme nas camas, depara-se com a família urso de regresso e abandona a casinha. A maioria das vezes, a história termina com a complacência do pai urso que passa de muito zangado a compreensivo, quando a menina lhe explica que comera as papas porque tinha muita fome e dormira na cama do ursinho porque tinha muito sono.

Ao contrário, no texto elaborado pelo aluno espanhol, o conto é encerrado com um episódio final interessante e inesperado. Passo a transcrever:

“Então a família urso decidiu chamar a família da menina para vir recolhê-la (sic). A partir desse momento, a menina voltou para a sua família, mas ia todos os domingos comer e partilhar o seu tempo com a família urso.

E assim todos foram felicíssimos”.

O episódio inventado, acrescentado à história original, é um exemplo magnífico da necessidade de, após o momento do clímax narrativo - neste caso a sequência em que Cabelinhos de Ouro enfrenta o temível Pai Urso - , se introduzir um último episódio de término, em que a paz e a harmonia se voltam a instalar. Só depois, se acrescenta a fórmula de fecho, para se sinalizar ao público, ouvinte ou leitor, que o conto realmente acabou.

Mas os contos maravilhosos vivem sobretudo da personagem e especialmente da personagem principal, frequentemente elevada a Herói. Mais uma vez, quando nos

debruçamos sobre os textos destes alunos estrangeiros notamos como as barreiras linguísticas não impediram o acesso aos códigos constituintes deste tipo de textos.

Assim, nas histórias recolhidas, em 100% dos casos, a narrativa revolve à volta de um protagonista e este é apresentado como claramente evolutivo, fazendo, durante o desenrolar da narrativa uma aprendizagem interior que o vai amadurecendo. Em todos os textos destes alunos estrangeiros é visível a conversão da situação inicial, sempre de crise, de desordem, num momento de superação, em que as experiências que vão sendo adquiridas pelo Herói o vão convertendo num indivíduo mais rico interiormente e mais generoso.

De um modo geral, e relendo todos os textos participantes do corpus, vemos que os Heróis, com excepção de “Tiko e a feiticeira”, se dividem em Heróis-vítimas e Heróis-prevaricadores. São Heróis-vítima os apresentados, por exemplo, nas histórias “Cinderela” “Barba Azul”, “A Menina dos Fósforos”, em que a personagem principal é uma clara vítima das circunstâncias, dos azares da vida e, mantendo-se sempre digna e nobre, desperta uma grande admiração no público, convertido em testemunha da caminhada da personagem em direcção à superação do infortúnio.

Enquadram-se no grupo dos contos com Heróis-prevaricadores, por exemplo “O Capuchinho Vermelho”, ou o “Pinóquio”, em que a personagem principal fraqueja e é momentaneamente tentada, tornando-se desobediente, ou vaidosa, ou mesquinha, e que por isso terá de ser punida para se redimir, só então retomando a sua condição heróica.

Se psicologicamente, o protagonista é sempre definido, sumariamente mas com clareza, fisicamente, a Heroína é “bela”, ou “bonita”, ou “linda”, ou “formosa”, não havendo em qualquer dos textos do corpus, menção de outras características físicas, com

excepção de “O Barba Azul” em que é referido que, além de bonita a menina era “muito nova”, ou no caso dos “ Três Ursos” em que a menina personagem principal é chamada Cabelos de ouro; quanto ao Herói é descrito como “bom”, “formoso”, “valente”.

De acordo com a tradição dos contos maravilhosos, frequentemente também não sabemos o nome das personagens principais (de novo o Tiko é uma excepção), sendo estas apenas reconhecidas por uma peça de vestuário (o Capuchinho), ou por uma alcunha (Cinderela), por um papel social (Imperador), ou então, pela sua idade (o menino/a menina).

Aliás, este é um pormenor curioso nos textos produzidos por estes alunos estrangeiros: a insistência na expressão “o menino”/ “a menina” para caracterizar a personagem principal, durante a narração escrita do conto seleccionado. Mesmo no caso do Capuchinho, logo após a introdução ao conto, em que se explica como a menina ganhou o seu nome, Capuchinho é abandonado e ela passa a ser apenas referida como “a menina”; outro caso a destacar é o da narração de “os Três ursos” em que o aluno, individualiza a protagonista logo na primeira linha do texto, como “Cabelos de Ouro”, mas depois esquece o nome da criança, passando a nomeá-la constantemente como “a menina” apenas. Ainda mais surpreendente é o caso do Pinóquio, escolhido por um aluno italiano, que nunca chega a referir o nome da personagem, tratando-o todo o tempo como “o menino de madeira”.

Esta forma de tratamento da personagem principal como “o menino”/“a menina”, atinge um aspecto verdadeiramente redundante em 40% dos textos produzidos, quando os alunos chamam à personagem “a pequena menina”. Se no caso dos alunos de língua inglesa me parece uma clara interferência da sua língua materna, visto que a expressão

“little girl” convida a uma duplicação vocabular em qualquer língua estrangeira, os outros casos em alunos espanhóis, gregos, italianos, não nos parecem tão lineares. Fica aqui registada essa ocorrência, para a qual ainda procuro explicação.

Em termos de organização textual, as limitações linguísticas dos alunos revelam-se sobretudo numa excessiva economia de personagens secundárias. O esforço claro do resumo faz com que, não só as personagens adjuvantes, como as personagens oponentes, não cheguem a ser devidamente caracterizadas; se no que diz respeito às oponentes a referência a que são lobos, ogres, madrastas pressupõe no leitor de qualquer nacionalidade uma rotulação de ‘maus’, quando se fala de ursos, pais idosos, maridos, alfaiates, só o reconhecer da história os define como figuras adjuvantes ou oponentes.

Mas, a meu ver, as grandes deficiências destas narrativas têm a ver com a ausência do que Halliday chamou “complex semantic structures”, representadas em expressões que as nossas crianças incluem sempre que narram em português, do tipo “e ela estava tão assustada..”, “e ela estava tão triste..”, “e ela estava tão feliz..”, etc. Assim, no esforço de construir frases gramaticalmente correctas em português, estes alunos estrangeiros esquecem -se de referir a tristeza e a solidão da menina dos fósforos, as lágrimas da Cinderela (que qualquer criança em Portugal expressará como: “e ela estava tão triste, tão triste...), o medo da Capuchinho em vias de ser comida pelo lobo, o arrependimento de Pinóquio, sentindo a falta de Gepeto, omitindo assim todo o campo de aprofundamento dos afectos, fundamental no mundo das histórias infantis. Além disso, as personagens atravessam as florestas sem ser mencionado que o protagonista “andou, andou, andou...”, e mais estranho ainda, as sequências episódicas sucedem-se sem que, nem uma única vez, se utilize “ E depois...”.

São apenas esses pequenos pormenores, mas muito importantes para a definição do género “conto infantil”, que torna a partilha desse mesmo conto, um pouco penosa numa língua estrangeira. Conteudísticamente, nos textos do nosso corpus, as histórias são facilmente reconhecíveis, o desenvolvimento dos eventos partilhável, a definição dos Heróis comum a todos... mas a ausência de detalhes significativos que, cada um de nós identifica como fazendo parte do conto para crianças na sua língua, pode causar no leitor um verdadeiro estranhamento. E por isso, fica-nos sempre a sensação que falta qualquer coisa, ou melhor, que o objectivo não foi atingido. Paradoxo claramente ligado a um género que nos formou a infância e com o qual mantemos laços afectivos complexos que ultrapassam os próprios limites das aprendizagens linguísticas.

BIBLIOGRAFIA:

ALBUQUERQUE, Fátima. A Hora do Conto. Lisboa, Teorema, 2000.

CARRIÈRE, J.C. Tertúlia de Mentirosos. Lisboa, Teorema, 2000.

HALLIDAY, MAK. Learning How to Mean. Londres, Edward Arnold, 1975.

HASAN, R. “The Nursery Tale as a Genre” in Ways of Saying, ways of Meaning. Londres, Cassell, 1996.

PROPP, Vladimir. Morfologia do Conto. Lisboa, Vega, 1992.

RODARI, Gianni. Gramática da Fantasia. Lisboa, Caminho, 1993.