

## Capítulo 1

# A evolução cultural da narração de histórias e dos contos de fadas: comunicação humana e memética

---

Mesmo a mais simples e estática das culturas humanas é um mecanismo de influência e mudança mútua inventiva. Além disso, pelo menos oralmente, as culturas humanas preservam o registro histórico, imaginativo ou real, formulado em uma linguagem humana. O passado permeia a consciência humana até certo ponto, mesmo nas sociedades mais simples, e as discussões de eventos passados — narrando, às vezes drasticamente, comentando a narração, desafiando pontos de fato ou lógica, e co-construindo um conjunto de histórias — ocuparam muitas noites por talvez 300 mil anos, mas não por milhões de anos antes disso. E, enquanto nossos ancestrais discutiam, muitas comunidades de macacos não muito distantes da floresta estavam fazendo seus ninhos sim, tradicionais e saindo para dormir. Os únicos macacos modernos que aprenderam a língua aprenderam com professores humanos, e nenhum dos seus homólogos selvagens tem algo assim. Mesmo que suas mentes individuais preservem alguma história privada, é difícil ver como elas poderiam ter um coletivo sem poder contar-se um ao outro e aos seus jovens. Todas as culturas humanas podem, fazem e provavelmente devem.

— Melvin Konner, *The Evolution of Childhood* (2010)

As histórias podem não respirar, mas elas podem animar. A respiração imputada pelo título deste livro é o sopro de um deus nas histórias de criação, pois esse deus dá vida ao nódulo que se tornará humano. As histórias animam a vida humana; esse é o trabalho delas. As histórias funcionam com pessoas, para pessoas, e sempre as histórias funcionam sobre as pessoas, afetando o que as pessoas podem ver como sendo real, como sendo possível, e como vale a pena fazer ou melhor evitar. O que é sobre histórias — quais são suas particularidades — que lhes permite trabalhar como elas? Mais do que mera curiosidade está em jogo nessa questão, porque a vida humana depende das histórias que contamos: o senso de si mesmo que essas histórias transmitem, as relações construídas em torno de histórias compartilhadas e o sentido de propósito que as histórias propõem e excluem.

— Arthur Frank, *Letting Stories Breathe* (2010)

**E**mbara seja impossível traçar as origens históricas e a evolução dos contos de fadas para um determinado momento e local, sabemos que os seres humanos começaram a contar histórias assim que desenvolveram a capacidade de falar. Eles podem até ter usado o linguagem de sinais antes que o discurso se originasse para comunicar informações vitais para se adaptar ao seu ambiente. As unidades dessa informação gradualmente formaram a base de narrativas que permitiram que os humanos aprendessem sobre si mesmos e os mundos que habitavam. Contos informativos não receberam títulos. Eles simplesmente foram ditos para marcar uma ocasião, dar um exemplo, alertar sobre o perigo, obter comida ou explicar o que parecia inexplicável. As pessoas contaram histórias para comunicar conhecimento e experiência em contextos sociais.

Embora muitos contos antigos possam parecer mágicos, milagrosos, fantásticos, supersticiosos ou irrealistas para nós, as pessoas acreditavam neles e essas pessoas eram e não são muito diferentes das pessoas que hoje acreditam em religiões, milagres, cultos, nações e noções como Democracias “livres” que têm pouca base na realidade. Na verdade, histórias religiosas e patriotas têm mais em comum com os contos de fadas do que percebemos, exceto que os contos de fadas tendem a ser seculares e não se baseiam em um sistema de crenças prescritivo ou códigos religiosos. Os contos de fadas são informados por uma disposição humana para a ação — para transformar o mundo e torná-lo mais adaptável às necessidades humanas, enquanto também tentamos mudar e nos adequar ao mundo. Portanto, o foco dos contos de fadas, sejam orais, escritos ou cinematográficos, tem sido sempre encontrar instrumentos mágicos, tecnologias extraordinárias ou pessoas e animais poderosos que permitirão que os protagonistas se transformem junto com o meio ambiente, tornando-o mais adequado para viver em paz e contentamento. Os contos de fadas começam com o conflito porque todos começamos nossas vidas com conflitos. Nós somos todos desajustados para o mundo, e de alguma forma devemos nos encaixar, encaixar com outras pessoas e, portanto, devemos inventar ou encontrar os meios através da comunicação para satisfazer e resolver desejos e instintos conflitantes.

Os contos de fadas estão enraizados nas tradições orais e, como mencionei acima, nunca foram dados títulos, nem existiam nas formas em que são informados, impressos, pintados, gravados, realizados, filmados e fabricados hoje. Os folcloristas geralmente fazem uma distinção entre contos populares maravilhosos, que se originaram em tradições orais em todo o mundo e ainda existem, e contos de fadas literários, que emanaram das tradições orais através da mediação de manuscritos e impressões, e continuam sendo criados hoje em várias formas mediadas em todo o mundo. Nas tradições orais e literárias, os tipos de histórias influenciados por padrões culturais são tão numerosos e diversos que é quase

impossível definir um conto maravilhoso de um conto de fadas, ou explicar a relação entre os dois modos de comunicação.

Existem catálogos úteis de tipos de conto, juntamente com enciclopédias de contos de fadas, como *Antti Aarne e The Types of the Folktale* de Stith Thompson (1928), revisado por Hans-Jörg Uther em 2004, meu *Oxford Companion to Fairy Tales* (2000), *Ariadne's Thread: A Guide to International Tales Found in Classical Literature* (2002) de William Hansen's, *Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales* (2007) de Donald Haase e o projeto em andamento *Enzyklopädie des Märchens*, iniciado em 1958 e ainda não terminado. No entanto, apesar do valor desses livros, a intrincada relação e evolução do popular e dos contos de fadas são difíceis de compreender e definir. Na verdade, juntos, os contos orais e literários formam um gênero imenso e complexo porque são inextricavelmente dependentes uns dos outros.

É por essa razão que eu uso o termo moderno “conto de fadas” neste livro para abranger a tradição oral como progenitor vital do gênero e tentar explicar o conto de fadas inexplicável, incluindo sua evolução e disseminação. Em outras palavras, meu uso do termo conto de fadas aqui se refere à relação simbiótica das correntes oral e literária, mesmo que ocasionalmente faça distinções históricas quanto à mediação e recepção de diferentes tipos de conto. Ao se concentrar na interação entre várias mediações do conto de fadas, quero refutar as dicotomias inúteis, como a impressão versus a oral, que alguns estudiosos ainda estão promovendo para pintar uma história mal informada do conto de fadas. Eu também quero explorar as mais sofisticadas e inovadoras teorias de narração de histórias, evolução cultural, comunicação humana e mimética para ver como eles podem nos permitir entender por que estamos dispostos aos contos de fadas e como eles dão vida às nossas empresas diárias.

Em seu livro mais recente, *Letting Stories Breathe*, Frank observa que as histórias incorporam as capacidades que precisamos considerar para articular e discutir questões problemáticas em nossas vidas. Frank afirma que ele não quer interpretar histórias. Em vez disso, ele usa vários tipos diferentes de narrativas para explicar as reivindicações e as premissas operacionais da sócio-narratologia. Ele não está interessado em interpretar histórias porque os críticos costumam usar heurísticas e metodologias críticas para excluir os significados das histórias. Frank quer analisar como as histórias funcionam, concentrando-se na forma como estão em diálogo uns com os outros, as experiências das pessoas e as sociedades. A fonte das ideias de Frank sobre narratologia dialógica é o crítico russo Mikhail Bakhtin, que elaborou os princípios da filosofia dialógica em seus muitos trabalhos. A chave para Frank é a noção de que todos os enunciados são essencialmente dialógicos porque dependem da interação de significados variados, e às vezes opostos. Ao mesmo tempo, é importante ter em mente que todo o uso do idioma é um produto de forças sociais conflitantes que geram reinterpretação constante.

Dada a natureza dialógica da linguagem e como a usamos para formar narrativas que nos informam, as premissas básicas de Frank são estas:

1. As histórias não pertencem a contadores de histórias e ouvintes da história porque todas as histórias são “remontagens de fragmentos em empréstimo” e “dependem de fontes narrativas compartilhadas”.
2. As histórias não só contribuem para a criação de nossos seres narrativos, mas também tecem os fios das relações sociais e tornam a vida social.
3. As histórias têm certas capacidades distintas que lhes permitem fazer o que melhor fazem e podem ser entendidas como tipos narrativos ou gêneros. Embora distintos, os gêneros das histórias dependem um do outro, pois não existe um gênero puro, e todos os tipos de conto têm uma relação simbiótica entre si.
4. A sócio-narratologia incentiva um modo dialógico de interpretação para que todas as vozes possam ser ouvidas, e abrir uma história para várias interpretações e possíveis usos.
5. “Socio-narratologia, embora sempre relacional ao reconhecer que todas as partes atuam, presta mais atenção às histórias que atuam. Analisa como as histórias respiram ao animar, reunir, entreter e iluminar, e também enganar e dividir as pessoas”.
6. A análise exige que aprendamos com contadores de histórias. “A principal lição dos contadores de histórias é que eles aprendem a trabalhar com histórias que não são suas, mas lá, como realidades. Os mestres dos contadores de histórias sabem que as histórias respiram”.

Entre as histórias que respiram, os contos de fadas são únicos, mas não independentes, assim como a maioria dos gêneros são únicos de alguma forma, mas são interdependentes. Para entender a singularidade e o impacto dos contos de fadas em nossas vidas, precisamos primeiro discutir as origens da linguagem e sua evolução, pois uma vez que uma infinidade de histórias começaram a circular nas sociedades em todo o mundo, continham as sementes de contos de fadas, ironicamente contos no início, sem fadas formadas por metáforas e metamorfose e por uma disposição humana para comunicar

experiências relevantes. Esses contos primários permitiram que os humanos inventassem e reinventassem suas vidas – e criassem e recriassem deuses, poderes divinos, fadas, demônios, destinos, monstros, bruxas e outros personagens e forças sobrenaturais. Um outro mundo está muito vivo em contos de fadas, graças à nossa capacidade como contadores de histórias.

## Comunicação Humana e Origens dos Contos de Fadas e Outros Gêneros

É impossível localizar e estudar a história das histórias e a evolução dos gêneros porque as pessoas começaram a falar e contaram histórias milhares de anos antes de aprenderem a ler, escrever e manter registros. E, mesmo quando aprenderam a escrever, apenas uma pequena minoria de humanos era capaz de ler e escrever, e esses grupos de elite estavam preocupados com seus próprios interesses, que tinham pouca influência sobre os modos de comunicação geral ou popular. No entanto, existem certos pressupostos fundamentados que podemos fazer sobre a evolução da comunicação e da narrativa, bem como a origem dos contos de fadas. Também é possível demonstrar como todas as histórias estão ligadas umas às outras, mas distintas em suas funções pessoais e sociais.

Em seu estudo recente e significativo, *A History of Communications: Media and Society da Evolution of Speech to Internet*, Marshall Poe sustenta que a mídia, as redes comunicativas e a cultura possuem seus próprios atributos específicos do tipo que estão relacionados entre si. Se considerarmos um meio como uma ferramenta para enviar, receber, armazenar e recuperar informações, existem oito atributos de mídia que devemos considerar se quisermos entender a evolução da fala como meio de comunicação com a invenção da Internet: acessibilidade, privacidade, fidelidade, volume, velocidade, alcance, persistência e capacidade de pesquisa. Poe divide a história da comunicação em seis fases históricas que começaram cerca de trezentos mil anos atrás: fala, manuscrito, impressão, audiovisual, internet e digital. Ao longo do desenvolvimento da comunicação no decorrer desses, aproximadamente, trezentos mil anos, a fala foi e permaneceu a principal constante até o presente. A comunicação foi desenvolvida em primeiro lugar, de acordo com Poe, porque falamos ser relevantes. “Falando evolutivamente, falamos porque nós éramos os únicos primatas que ganharam *status* social e com isso a aptidão de falante. Psicologicamente falando, falamos porque devemos ser ouvidos”.

Com base na teoria de Jean-Louis Desalles em *Why We Talk: The Evolutionary Origins of Language*, Poe observa que surgiram diferentes práticas sociais dependentes da fala e da comunicação humana, e que essas práticas sociais deram origem, e ainda assim, a valores proporcionais. Ele argumenta que “a formação de aliados e coalizões que cooperaram um com o outro para viver em grupos que se tornaram sociedades eram dependentes da comunicação. Proto-humanos tiveram que procurar uma característica em aliados que seria mutuamente benéfica. Desalles propõe que esse critério seja relevante. A relevância aqui significa expressões que irão beneficiar um ouvinte e assim recomendar o falante como um aliado. “Poe continua afirmando que” o discurso não é tanto uma forma de cooperação quanto um concurso entre falantes para a aprovação de ouvintes”.

Claro, o discurso tem muitas outras funções, mas o ponto sobre a relevância é significativo, porque quase todos os contadores de histórias se esforçam para tornar suas histórias relevantes e, se tiverem sucesso, essas histórias ficarão na mente de seus ouvintes, que pode conta-las mais tarde e contribuir para a replicação de histórias que formam padrões culturais. Contar histórias – isto é, o comando da palavra – era vital se alguém quisesse se tornar líder, xamã, sacerdote, sacerdotisa, rei, rainha, médico, curandeiro, ministro, e assim por diante, em uma família particular, clã, tribo ou sociedade pequena. Desalles sustenta que o idioma era um produto não apenas do compartilhamento de informações, mas também da argumentação e de verificação. Foi em conversa ou diálogo que a comunicação de informações poderia ser avaliada e verificada. Desalles explica que

os comportamentos subjacentes à conversa obedecem mecanismos inconscientes. Os oradores chamam a atenção para situações salientes, os ouvintes tentando banalizá-los, outros que expressam dúvidas sobre a consistência interna do que estão ouvindo estão se comportando instintivamente. . . . A participação dessas conversas é algo de vital importância para cada um dos falantes: quem vai ter um relacionamento íntimo com quem, que aumentará na estimativa de outros, que ganhará os benefícios e a influência que acompanham o status. O que estamos exercendo inconscientemente em nossas conversas é parte de nossa programação biológica. Por trás do estímulo imediato da troca de informações relevantes, o que estamos fazendo é avaliar a capacidade dos outros para decidir o que é bom para o conjunto de pessoas que escolherão se aliar com eles. A linguagem pode assim ser vista mais como um meio do que como um fim. Assim como a fonologia faz para a construção de um léxico extenso, o nosso uso de linguagem faz para a construção de coalizões.

Contar histórias efetivas e relevantes tornou-se uma qualidade vital para quem queria poder determinar e influenciar as práticas sociais. No caso específico dos contos de fadas, veremos que eles assumiram aspectos salientes em conflito com

outras histórias e tornaram-se mimeticamente e culturalmente relevantes como um meio linguístico para comunicar práticas sociais alternativas. No processo, os contos de fadas passaram a ser contestados e marcados como pagãos, irrelevantes e irreais. Poe traça como o acesso e o controle sobre a mudança de mídia da antiguidade para o presente definiram quais vozes serão articuladas e ouvidas e quais histórias se tornarão parte de uma rede cultural e tradição de que pessoas com diferentes disposições manterão ou subverterão.

Ao longo da história humana, sempre houve uma tensão entre os grupos que queriam controlar o discurso e a forma como os indivíduos usaram a fala para conhecer a si mesmos e ao mundo. Em seu livro *The Cultural Origins of Human Cognition*, Tomasello afirma que

O idioma é uma forma de conhecimento; É embalado para fins de comunicação interpessoal. Os seres humanos querem compartilhar experiências umas com as outras e, ao longo do tempo, criaram convenções simbólicas para fazer isso. . . . Dado que a principal função da linguagem é manipular a atenção de outras pessoas – que é, para induzi-los a ter uma certa perspectiva de um fenômeno – podemos pensar em símbolos e construções linguísticas como nada além de artefatos simbólicos que os antepassados de uma criança lhe legaram para esse propósito. Ao aprender a usar esses artefatos simbólicos, e assim, internalizar as perspectivas por trás deles, a criança vem conceitualizar o mundo da maneira que os criadores dos artefatos fizeram.

Na verdade, histórias emanadas na pré-história de experiências compartilhadas, e isso ainda é o caso. É através da transmissão oral que histórias de diferentes tipos formam as texturas de nossas vidas. Tomasello demonstra que as crianças aprendem no início dos contextos sociais, conscientizando as intenções de outros seres humanos através da imitação, instrução e colaboração, e ele argumenta que a aprendizagem é dialética, além de compreender a metáfora e as diferentes perspectivas. Conhecer o mundo é determinado pela cultura e pela genética. Portanto, as palavras devem, de alguma forma, caber no mundo se quiserem ser continuamente transmitidas. As crianças nascem em um nicho cultural particular que influenciará a forma como começam a conhecer o mundo e se beneficiam do patrimônio cumulativo da cultura. Eles aprendem como o idioma e as narrativas fornecem acesso ao poder, ou negam o acesso a ele.

Se é através da linguagem e da história que a cognição é promovida, é muito mais importante que vejamos as conexões entre histórias antigas e como, assim como por que continuamos a repeti-las de maneiras inovadoras. Embora não tenhamos registros impressos de como as pessoas contaram histórias há milhares de anos, temos evidências arqueológicas suficientes através de pinturas rupestres, vasos, túmulos, esculturas, códices e outros artefatos para nos permitir compreender quais tipos de histórias foram contadas em antigas culturas pagãs. Em *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Walter Burkert faz algumas observações pertinentes sobre as origens e a evolução da narrativa:

Um conto torna-se tradicional não em virtude de ser criado, mas por ser recontado e aceito; transmissão significa interação, e esse processo não é explicado isolando apenas um lado. Um conto "criado" – isto é, inventado por um autor individual – pode de alguma forma se tornar "mito" se se tornar tradicional, para ser usado como meio de comunicação nas gerações subsequentes, geralmente com algumas distorções e reelaborações. De qualquer forma, é um fato que há contos tradicionais nas sociedades mais primitivas e até mesmo nas sociedades avançadas, transmitidas em uma cadeia contínua de transmissão, sofrendo de omissões e interpretações erradas, mas mantendo uma certa identidade e algum poder de regeneração. As questões fundamentais assim seriam: como e em que medida os contos tradicionais podem reter sua identidade através de muitas etapas de contar e contar, especialmente na transmissão oral, e o que, se houver, é o papel e função de tais contos na evolução da civilização humana?

Usando o estudo clássico de Vladimir Propp, *Morfologia do conto maravilhoso* (1928, traduzido para o inglês em 1958), no qual Propp desenvolveu sua teoria sobre as trinta e uma funções do conto maravilhoso russo, ou o que o folclorista americano Alan Dundes chama de “motifemas” de um conto, Burkert sustenta que pode ser encontrada uma sequência ou padrão semelhante de funções/motivos na maioria dos contos de fadas, mitos e outros contos orais que envolvem a partida/expulsão do protagonista de casa para preencher uma falta. Essa partida também é uma busca para adquirir qualidades, propriedades e capacidades que o ajudarão a entrar em conflito com um antagonista. Frequentemente há um resgate de uma pessoa oprimida ou perseguida, ou uma tentativa de realização de um objetivo seguido de tribulação, recuperação e salvação. Dependendo de como alguém interpreta e usa os teoremas do Propp, Burkert acredita que eles geralmente são verdadeiros na maioria dos contos tradicionais e, portanto, ele define um conto como uma “sequência de motivos; em termos linguísticos: uma cadeia sintagmática com variantes ‘paradigmáticas’; em termos mais humanos: um programa de ações – tomar ‘ação’ em um sentido amplo, incluindo planos, reações e experiência passiva na sequência do enredo”.

Os contos como programas de ações são derivados, segundo Burkert, de disposições biológicas e culturais. Ou seja, eles emanam de práticas sociais e biológicas que precedem uma comunicação. Os vários tipos de conto são dependentes das ações realizadas e dos conflitos que os humanos experimentaram, e continuam a experimentar, através do comportamento biológico e social. Tais ações básicas, como por exemplo, acasalamento, procriação, abandono ou abuso infantil, caça, plantação, matança, troca de presentes ou pessoas, violação de mulheres e feitiços com palavras ou sinais envolvem programas de ação e foram estruturados em contos para uma comunicação efetiva. Burkert observa que “o conto frequentemente é a primeira e fundamental verbalização da realidade complexa, a maneira principal de falar sobre problemas de vários lados, assim como dizer que um conto foi visto como um meio de comunicação primordial. A linguagem é linear e a narrativa linear é, portanto, uma maneira prescrita pelo idioma para mapear a realidade”.

Os gêneros da narração e dos tipos de histórias originaram-se da aplicação da narrativa e das histórias à vida social e biológica – ou seja, ocorrências diárias. Aqueles contos que se tornaram relevantes para famílias, clãs, tribos, aldeias e cidades foram mantidos através da memória e transmitidos como verbalizações tradicionais de ações e comportamentos. Diferentes culturas em todo o mundo empregaram muitas das mesmas sequências de eventos ou padrões na comunicação de histórias, mas a aplicação da verbalização que incluía referências específicas a realidades, costumes, rituais e crenças específicas levaram a vários tipos de contos, variantes e diferenças. Muitas vezes se tornam transportadores ou contadores próprios. Ele se define de forma diferente ao aderir a uma tradição de contos que pode ser indecifrável, mas é inerente a narração, bem como a escrita de uma história. Por exemplo, quase todas as culturas têm ogros e gigantes canibais e dragões e monstros que ameaçam uma comunidade. Quase todas as culturas têm contos em que um protagonista continua em busca de um feroz selvagem. O relato de missão ou combate é realizado em nome da civilização ou da humanidade contra as forças da voracidade ou o apetite descontrolado. Como um conto nomeia personagens e faz distinções entre motivos, configuração e comportamento, e como certas novas aplicações estilísticas e sociais são introduzidas ou as mais antigas são abandonadas, o conto respira de forma diferente – isto é, respira vida nova e significativa na comunidade de ouvintes, que muitas vezes se tornam transportadores ou caixas. Define-se de forma diferente ao aderir a uma tradição de contos que pode ser indecifrável, mas é inerente à narração, bem como à escrita de uma história.

Burkert afirma que:

não há como negar que, em qualquer bom conto, muitas estruturas adicionais podem ser discernidas além das sequências fundamentais de motivos, ignorando ainda mais estruturas estabilizadoras de linguagens individuais, como medidor, assonância e rima. O que torna um conto específico, eficaz, inesquecível, como parece, pode ser a interação de múltiplas estruturas. Eu chamo isso de cristalização de um conto. Os seus elementos podem, portanto, ser fortemente sobredeterminados devido a estruturas superpostas, de modo que toda mudança de detalhe resulta em deterioração; Essa é a marca da arte. A questão permanece, no entanto, se um conto tradicional é transmitido como uma elaborada obra de arte, ou em uma forma mais básica.

No caso do conto de fadas, podemos ver que cristalizou ou evoluiu para uma narrativa elaborada e simples. Se tomarmos qualquer um dos contos de fadas clássicos, como *Chapeuzinho vermelho*, *Cinderela*, ou *A Bela e a Fera*, podemos rastreá-los o melhor que pudermos para histórias da antiguidade, talvez até pré-história, que dizem respeito a estupro, rivalidade entre irmãos e acasalamento. A verbalização aplicada das ações sociais não só contribuiu para a formação de um tipo específico de conto e gênero, como o conto de fadas, mas também outros gêneros que continuam a interagir uns com os outros. De fato, a formação do conto de fadas como gênero só pode ser entendida se compreendermos sua natureza híbrida e como ela continua a emprestar, explorar e prosperar em inovações de contação de histórias baseadas em outros gêneros simples. Devo discutir essas inovações nos outros capítulos, mas primeiro é necessário entender como simples histórias ou gêneros contribuíram para a formação do gênero do conto de fadas.

## Gêneros simples e sua interação complexa

Era uma vez – ou seja, há cerca de oitenta anos – um estudioso holandês com o nome de André Jolles que escreveu um livro importante, mas quase esquecido, sobre a inter-relação de pequenas formas de narrativa. O título do livro é *Einfache Formen: Legende / Sage / Mythe / Rätsel / Spruch / Kasus / Memorabile / Märchen / Witz*, e a legenda indica o que Jolles entende por formas simples. Ele acredita que essas formas de narração foram os blocos de construção de narrativas literárias mais complexas, e que elas estavam relacionadas entre si, mas separadas porque suas funções, o que ele chama *Geistesbeschäftigung*, eram diferentes.

A palavra *Geistesbeschäftigung*, que pode ser definida como “preocupação”, precisa de alguma explicação, já que Jolles a usa para fazer distinções entre as formas simples da narrativa. Em inglês, a palavra alemã *Geist* pode significar “mente”, e a palavra *Beschäftigung* pode significar “ocupação”. Juntos, eles podem ser interpretados como significando que a mente está ocupada por uma preocupação com algo. No caso da narração de histórias, a mente está realmente preocupada com uma preocupação com uma ação ou comportamento que precisa ser verbalizado, ou exige verbalização.

Assim, por exemplo, na era da pedra, se um homem voltasse de uma expedição para a floresta onde ele encontrou uma fera monstruosa e a matou, sua mente teria estado preocupada ou já ocupada por esse choque, e ele teria desejado relatar sua experiência com outros de seu clã como um aviso ou ação heroica. Sem dúvida, ele usaria uma forma particular de narração simples para contar os aspectos salientes de seu encontro, como uma anedota, fábula, conto exemplar, provérbio ou conto de fadas. Ou ele pode ter combinado os formulários para contar sua história. O que foi e é crucial para esse contador de histórias (e todos os contadores de histórias) está moldando um conto para que ele fique vivo, eficaz e relevante. Na verdade, ele procurou e procura tornar-se relevante.

Enquanto Jolles consegue fazer algumas distinções críticas entre formas simples usando essa noção de preocupação, suas definições de gêneros narrativos carecem de fundamentação histórica e tendem a ser muito abstratas. Além disso, ele negligencia outras formas simples altamente significativas, como a anedota, a fábula, a balada e o conto de exemplo. O trabalho de Jolles, no entanto, é importante porque abre uma abordagem para narrativas curtas e verbalizações que nos permitem entender seus desenvolvimentos singulares e também a maneira como ambos estão relacionados e inter-relacionados uns com os outros. Consideremos brevemente a fábula, por exemplo, e como ela pode ter evoluído para se relacionar com o conto de fadas, conto de exemplo, conto de animais e narrativa de advertência.

A maioria das histórias da fábula associam seus começos com Esopo em 600 a.C. Apesar do significado de Esopo, no entanto, ele não inventou a fábula, que provavelmente se originou na Suméria e na Mesopotâmia em algum momento em 800 a.C., e nem estamos certos de que ele tenha existido. Mas temos certeza de que os arqueólogos descobriram a narrativa didática em tabelas de argila e em textos que se assemelham à fábula tanto na forma como na matéria, e esses textos sumérios e babilônicos provavelmente foram transmitidos oralmente e através de manuscritos aos antigos gregos. As histórias, embora não chamadas de fábulas naquela época, eram curtas e apresentavam principalmente animais, que eram antropomorfizados e exemplificavam uma moral. À medida que as fábulas eram espalhadas e transformadas por diferentes culturas, objetos inanimados, criaturas míticas e até mesmo humanos eram frequentemente adicionados ao elenco de personagens. Ainda assim, em sua maior parte, os animais dominavam as histórias e estavam envolvidos em conflitos “humanos” que tinham que resolver. Os conflitos tiveram que ser julgados de forma a potencialmente estabelecer orientações ou princípios éticos de fair play. A este respeito, as fábulas contribuíram para o processo civilizador de todas as sociedades e a constituição das humanidades. Todas as formas simples de narrativa de fato se entrelaçam dentro e fora dos processos civilizadores.

O desenvolvimento da fábula como gênero é curioso porque a maioria dessas histórias curtas e provocativas foram a primeira parte de uma literatura didática mais longa como *The Wisdom of Šur* (aproximadamente 2500 a.C.) e foram considerados contos exemplares – ou seja, histórias de ficção que fornecem uma verdade aplicável no mundo real como uma moral. Além disso, eles foram disseminados de boca a boca e pela escrita. Em seu estudo significativo *The Ancient Fable*, Niklas Holzberg observa:

Afinal, seria seguro dizer que os textos narrativos trazidos da Mesopotâmia apenas circulavam em casos muito raros como material de leitura real, porque os livros de sabedoria estavam escritos em uma língua estrangeira. É muito mais razoável supor que, entre os séculos VIII e V a.C., a familiaridade grega com a, originalmente, literatura das fábulas babilônicas baseava-se quase que exclusivamente na tradição oral. E quem melhor pra contar as fábulas que os nativos do Oriente Próximo que vivem na Grécia, por exemplo, cidadãos educados das cidades da Ásia Menor que foram levados como escravos? Talvez, no final, realmente exista alguma verdade histórica por trás do Esopo lendário que viveu servido em Samos.

Se realmente havia um escravo chamado Esopo que desempenhou um papel importante na criação e cultivo de fábulas, é um ponto discutível. O que é significativo é que as fábulas da Suméria e da Babilônia gradualmente se tornaram mais difundidas na Grécia em 600 a.C., e em alguns casos, Esopo era o suposto narrador, mas ele nunca escreveu seus contos que não eram “seus” contos. Eles sobreviveram pelo boca a boca junto com muitas outras fábulas da Suméria e da Babilônia, e quando a liberdade de expressão foi estabelecida nas cidades-estados gregas, os retóricos começaram a usar a fábula para ensinar estilo e regras de gramática aos escolares e discutir a moral e a ética nos debates. No entanto, os contos de Esopo já se tornaram parte da cultura popular grega, e como Leslie Kurke demonstra em *Aesopic Conversations: Popular Tradition, Cultural Dialogue, and the Invention of Greek Prose*, sua importância, juntamente com a vida anônima de

Esopo, revela a profunda complexidade e a extensão da narrativa que contestava o domínio hegemônico das classes da elite. Na verdade, há boas razões pelas quais as fábulas tenham se espalhado e tem sido difundidas de forma mimética em todo o mundo. Kurke escreve:

Podemos dizer que Esopo, como mediador<sup>1</sup> de contos populares em muitas culturas diferentes, permite a articulação em público de elementos do que o teórico político James Scott chama de “transcrição oculta”, a contra-ideologia e visão de mundo desenvolvida pelos oprimidos quando estão “fora do palco, isto é, livre do mundo público, cujas performances são largamente escritas pelos dominantes”. Para a tradição, Esopo exhibe simultaneamente duas formas características de “disfarce político”, que Scott identifica como habilitando a fala de oposição ou resistência da transcrição escondida no mundo público: anonimato do mensageiro e mensagem indireta ou obliquidade da mensagem.

Como reflexo da popularidade de Esopo e suas fábulas, há muitas referências tanto para as obras de Aristófanes, Platão, Aristóteles quanto de outros escritores gregos. Em 300 a.C. Demétrio Falerus, um ilustre estadista e orador ateniense, fundou a Biblioteca de Alexandria e recolheu duzentas fábulas em prosa grega sob o título *Assemblies of Aesopic Tales*<sup>2</sup>. Uma vez que os gramáticos e os escribas de Alexandria costumavam usar essas fábulas em seus ensinamentos, as histórias se tornaram conhecidas em toda a região do Mediterrâneo e, no início da era cristã, Fedro, escravo grego libertado por Augusto, imitava-os em iâmbicos latinos<sup>3</sup>. Enquanto isso, as fábulas da Índia, associadas a outro lendário contador de histórias chamado Kasyapa, constituíram a base das fábulas da Líbia de “Kybises” e foram combinadas com fábulas de Esopo por um retórico chamado Nicostratus na corte de Marco Aurélio. Então, no ano 230, Valério Bábrio transformou trezentas das fábulas de Esopo e líbias em versos gregos com metros latinos. Retóricos e filósofos se acostumaram a usar as fábulas em exercícios para seus alunos e discípulos, pedindo-lhes para discutir e interpretar a moral das fábulas. As regras de estilo e gramática deveriam ser aprendidas através das fábulas, e os jovens estudiosos foram encorajados a criarem novas fábulas, que podem ser encontradas em trabalhos isolados durante os primeiros anos do Império Romano. Mais tarde, por volta do ano 400, o poeta romano Flávio Aviano escreveu quarenta e duas fábulas em versos latinos, com base principalmente no trabalho de Bábrio.

A propagação de fábulas em todo o mundo é semelhante à forma como a chamada tradição de Esopo se estabeleceu na Grécia e depois na maior parte da Europa. Ou seja, as fábulas foram conhecidas através do cultivo oral e literário. Na Índia, por exemplo, a famosa coleção de contos de *Vishnu Sarma*, o *Panchatantra* (em 200 a.C.), continha fábulas de animais em versos e prosa em sânscrito e *Pali*, escrito por Bidpai. Essas histórias deram origem a uma tradição oral, assim como as fábulas na história de *Sintipas's The Story of the Seven Wise Masters* (aproximadamente 100 a.C.). Na maioria dos principais países e regiões do mundo, incluindo a China, o Japão, a África, a América do Sul, a Austrália e a América do Norte, os antropólogos e os folcloristas descobriram tradições fáceis de vários tipos que são frequentemente relacionadas umas com as outras. Além disso, na tradição ocidental, muitos grandes autores produziram intrigantes fábulas literárias – Jean de La Fontaine, Jonathan Swift, John Gay, Benjamin Franklin, Gotthold Ephraim Lessing, Tomas de Yriarte, Ivan Andreyevich Kriloff, Ralph Waldo Emerson, Ambrose Bierce, Robert Louis Stevenson e James Thurber, para citar apenas alguns.

Ao discutir a popularidade da fábula, Thomas Noel observa:

Certas coleções, em particular as fábulas atribuídas ao sábio elendário grego Esopo, continuam a manter a sua própria na lista de literatura infantil recomendada. Todos conhecem a fórmula – uma narrativa compacta usando animais para representar as fraquezas humanas e uma consequente moral, seja explícita ou implícita – e a maioria das pessoas permanece familiarizada com um punhado de fábulas tradicionais, embora essa familiaridade possa estar escondida nos escassos recessos da mente junto com outras lembranças da pré-adolescência.

Essas lembranças sempre fizeram parte da disposição humana em relação à narrativa e a textura histórica da fábula que se originou nas tradições orais vários séculos antes de Esopo supostamente ter começado a contar suas histórias. As próprias fábulas de Esopo foram apropriadas e modificadas por outros grandes e não tão bons contadores de histórias e artistas como também as pessoas comuns. Não obstante o fato de que os adaptadores das fábulas de Esopo usaram uma grande licença poética, eles sempre foram obrigados a respeitar o penetrante olhar do gênero no lado escuro de seres humanos retratados como animais em um mundo cão-comendo-cão. As fábulas, inspiradas por Esopo, a esse respeito geralmente colocaram uma questão que estava no centro das histórias de Esopo: os seres humanos podem ascender acima dos animais?

Em seu estimulante livro, *Fables of Power: Aesopian Writing and Political History*, Annabel Patterson argumenta que a fábula deve sempre ser entendida em seu contexto histórico-social e, ao mesmo tempo, tem um apelo universal por sua maneira de funcionar. Interpretado por culturas específicas ainda relevantes ao longo dos tempos, a fábula fala em relações de poder desiguais e leva aqueles que não têm poder para falar em códigos metafóricos que podem emancipar tanto o contador quanto o ouvinte. Fábulas nem sempre têm um final feliz mesmo quando há uma resolução ou moral. Elas movem leitores e ouvintes para contemplar como eles podem agir se eles estivessem em uma situação similar. Elas são simultaneamente perturbadoras e esclarecedoras. Fábulas não são pregadoras ou moralistas em sentido estrito, porque elas expõem as contradições do comportamento humano mais do que ditam princípios de comportamento. Elas exploram a condição humana ao invés de instruir como devemos nos comportar. Elas explicam mais do que sermões. Como contos exemplares, as fábulas alertam e aconselham, ao invés de prescrever comportamentos e maneiras. O ouvinte e o leitor de uma fábula sempre recebem uma escolha, e o agente humano é assim respeitado. Fábulas nos dizem que todos nós temos opções a serem feitas.

Como podemos ver, a preocupação da fábula tende a ser uma exploração curta e metafórica das relações de poder que fornece aos ouvintes um exemplo moral ou ético, e embora a fábula em sua forma simples seja distintamente diferente de um conto de fadas, os dois gêneros Também compartilham um grande negócio porque existe uma certa sobreposição em sua preocupação. Jolles tem algumas coisas pertinentes a dizer sobre o conto de fadas que revelam preocupações “universais”, que contam histórias semelhantes em todo o mundo.

Influenciado pelo tratado de Friedrich Schiller *On Naïve and Sentimental Poetry*, Jolles começa com a suposição de que os humanos estão todos moralmente dispostos e, portanto, derivam um prazer moral ingênuo no mundo natural por causa de suas verdades sensuais. A natureza revela o que nos falta e a possibilidade de descobrir a harmonia. Ele distingue entre a ética filosófica do comportamento baseada na noção de dever de Immanuel Kant, que deve ser ensinada e aprendida, e a ética de incidentes ou acontecimentos (*Geschehen*), que ele chama de moralidade ingênua baseada na disposição natural. Para Jolles, em contraste com a ética filosófica, a moralidade ingênua não é utilitária, hedonista, útil ou confortável. Também não é religiosa, pois é tolerante e não ditado por uma ordem divina específica e código sócio-religioso. Segundo Jolles, a moralidade ingênua é instintiva e leva nosso puro juízo ético e absoluto.

Se agora determinarmos a nossa forma [do conto de fadas] dessa perspectiva, podemos dizer que existe uma forma no conto de fadas em que os incidentes (*Geschehen*) são ou o curso das coisas é ordenado de tal forma que ele seja totalmente corresponde às exigências da moralidade *naïve*, em outras palavras, ao nosso julgamento instintivo absoluto do que é bom e justo. Como tal, o conto de fadas está no mais alto contraste com o que no mundo estamos acostumados a chamar eventos reais. O curso das coisas na realidade corresponde extremamente raramente às exigências da moralidade *naïve*, ou é na sua maioria injusto. Em oposição, o conto de fadas confronta o mundo da "realidade" porque este mundo da realidade não é o mundo que confere valores a um modo de vida geral válido. É um mundo em que os incidentes contradizem as exigências da moralidade *naïve*, um mundo que nativamente experimentamos como imoral. Pode-se dizer que aqui a preocupação [do conto de fadas] tem um duplo efeito: por um lado, a preocupação agarra e se apega ao mundo, negando-a como uma realidade que não se adequa à ética dos eventos. Por outro lado, a preocupação afirma outro mundo em que todas as exigências da moralidade *naïve* são cumpridas.

De fato, o mundo do conto de fadas sempre foi criado como um contra-mundo para a realidade do contador de histórias pelo contador de histórias e ouvintes. Juntos, contadores de histórias e ouvintes colaboraram através da intuição e da concepção consciente para formar mundos cheios de moralidade ingênua. Fundamental para a sensação de um conto de fadas é o seu impulso moral. Isso nos diz o que faltamos e como o mundo deve ser organizado de forma diferente para que possamos receber o que precisamos. À medida que os conteúdos de conto de fadas evoluíram e se cristalizaram, o gênero do conto de fadas tomou emprestado e usou motivos, temas, personagens, expressões e estilos de outras formas narrativas e gêneros – e ainda faz. Um bom exemplo é *O Gato de Botas*, que tem uma conexão íntima com a fábula e a lenda.

Como é sabido, o enredo básico desse conto envolve um gato antropomórfico, que ajuda o terceiro filho destituído em uma família de camponeses a impressionar um rei pomposo por lisonjas e truques para que o rei acredite que o jovem campesino é um senhor rico. O camponês é muitas vezes retratado como um burro estranho, enquanto o gato sobrenatural – às vezes uma fada ou raposa em diferentes variantes europeias, do Oriente Médio e asiáticas – é inteligente e instrui o camponês a falar e a vestir-se, pois o conto de fadas é subjacente ao provérbio “a roupa faz a pessoa”. Uma vez que o rei acredita que o camponês é um nobre, o gato leva o rei, sua filha e o camponês à grande propriedade de um ogro. O gato corre à frente da festa, supera o ogro e mata-o. Quando o rei, a princesa e o camponês chegam, o gato lhes diz que o castelo e a grande propriedade pertencem ao camponês, e o rei, é claro, dá a sua filha ao camponês como sua



noiva. Eles vivem felizes para sempre, e o gato geralmente é recompensado, pois o animal é o verdadeiro herói / protagonista da história.

Alguns críticos interpretam *O Gato de Botas* como um “relato de ascensão”, no qual o camponês é elevado e se torna um nobre. Mas o camponês não é a força motriz do conto. O gato/raposa move a ação, pois muitas vezes ele é ameaçado de morte pelo camponês no início do conto e deve usar sua astúcia para evitar a morte e encontrar uma posição legítima. Muitas vezes, o gato/raposa se torna um casamenteiro, indicando um papel ritual no casamento. Como Hans-Jörg Uther observa: “A raposa assume um papel ativo em contraste com o herói passivo em vários contos, particularmente aqueles que se originam na Ásia e são do tipo narrativo ATU 545B: *O Gato de Botas*”. Se o herói é um gato ou uma raposa, trata-se de um conto sobre o uso de cérebros por “pessoas” astutas ao se adaptarem a uma situação difícil, e a raposa / raposa ativa expõe as contradições e pretensões das figuras da classe alta.

Existem três grandes versões literárias – as cristalizações dos contos folclóricos orais, se quiserem – que fizeram este conto mimeticamente tradicional no mundo ocidental: *Constantino Fortunato* de Giovan Francesco Straparola em *Le piacevoli notti* (*The Pleasant Nights*, 1550/1553), *Caqliuso* de Giambattista Basile, em *Lo Cunto de li cunti* (*The Tale of Tales*, 1634), e *The Master Cat* de Perrault, ou *Puss in Boots*, em *Histoires ou Contes du temps passé* (*Stories or Tales of Time Past*, 1697). Todos são únicos e têm diferenças culturais específicas. Por exemplo, no conto de Straparola, o gato é uma fada; Na história de Basile, o gato quase é morto pelo camponês ingrato, enquanto o gato de Perrault se torna um mensageiro real. Mas todos eles têm algumas características comuns que revelam como eles estão intimamente ligados às tradições de narrativas orais europeias, do Oriente Médio e asiáticas sobre os animais como protagonistas, e circularam centenas de anos antes que três instruídos escritores moldassem o conto na imprensa. Ninguém sabe ao certo quando o primeiro conto oral foi criado, e ninguém jamais poderá determinar as origens exatas. No entanto, há pistas, fragmentos e indicações de que esse tipo de conto híbrido envolvendo motivos e temas como um animal como um auxiliar, um reconhecimento grato, a civilização de um garoto grosseiro, um comportamento rude para ter algum benefício e outros temas populares foi difundido amplamente através do mundo. Ines Köhler-Zülch relata que centenas de versões podem ser encontradas na Europa, Oriente Médio, Ásia do Norte e do Sul, Norte de África e América do Norte.

Dan Ben-Amos, um astuto folclorista americano, fez o seguinte comentário sobre a versão de Straparola:

Nessa história, a religião popular europeia e a literatura popular convergem e se influenciam mutuamente, pois a função dos gatos como agentes de transformação mágica em contos de fadas se baseia em associações sobrenaturais, que são reflexos distantes de gatos na mitologia do mundo antigo. No antigo Egito, os gatos eram um objeto de crença e ritual religiosos. Bast, a deusa-gato no Egito, era uma deidade benéfica e uma curandeira de doenças. Ela foi adorada em rituais, festividades e peregrinações. E embora o culto de Bast não tenha sido transferido para Roma, o culto relacionado de Isis foi. Mildred Kirk explica que Isis foi “derivada de Bast” e que preservou a associação de Bast com a sacralidade dos gatos. Nos países europeus, os gatos foram despojados de sua posição como objetos de culto em cultos religiosos e rituais, mas retidos seus poderes sobrenaturais. Muitas vezes, eles eram considerados as representações tangíveis de bruxas e fadas.

Nos três livros de contos escritos por Straparola, Basile e Perrault, que contêm gêneros mistos, os autores deixam claro que suas histórias não lhes pertencem, mas sim respiram através deles. *Se eles contaram é porque alguém lhes contou*. Straparola e Basile estabelecem quadros em que personagens de diferentes origens sociais contam contos, enigmas, fábulas, anedotas e contos morais, enquanto Perrault sugere que suas histórias foram contadas a ele por uma figura de ama de crianças ou mãe gansa. Os contos que esses autores ouviram foram escritos para ser ditos em voz alta porque a narração oral era o modo dominante de divulgar histórias entre todas as classes durante o Renascimento.

Straparola é especialmente importante, não porque ele tenha sido um contador de histórias original ou um criador do conto de fadas, mas porque ele entrelaçou todas as formas simples de gêneros diferentes em um quadro mestre que celebra a narração de histórias e, ao fazê-lo, mostrou uma grande dívida para uma longa história da narrativa oral e literária greco-romana que estudiosos perspicazes, como Burkert, Anderson e Hansen, entre outros, estudaram e documentaram. Entre os setenta e quatro contos que Straparola registrou, catorze podem ser designados como contos de fadas. Todos os quatorze são notavelmente diferentes tipos de contos com diferentes tramas e padrões, mostrando vestígios de histórias orais e literárias babilônicas, indianas, árabes, norte-africanas e hebraicas tradições que prefiguravam o cultivo hábil de contos impressos em língua vernácula. As histórias de Straparola tratam de preocupações humanas básicas, como o incesto (*Tebaldo*), o acasalamento (*The Pig Prince*), a rivalidade entre irmãos e o ciúme (*Ancilotto, King of Provino*), o relacionamento mestre/escravo (*Maestro Lattantio e His Apprenti Magician*), e sexo pré-matrimonial e a luta de classes (*Pietro the Fool*). Enquanto muitos dos contos estejam relacionados aos costumes, leis e rituais italianos, outros podem ser ligados aos contos árabes das *Mil e Uma Noites* e o indiano *Ocean of Story*, bem como as inúmeras adaptações de

Apoleio, *The Golden Ass*, so segundo século. Como Bartolomeo Rossetti indica em sua excelente introdução de 1966 ao *Le Piacevoli notti* de Straparola,

Os escritores de histórias italianas, começando pelo anônimo *Il Novellino* e o *Decameron*, de [Giovanni] Boccaccio, que é a obra-prima reconhecida desse gênero mais fértil, extraiu plenamente os contos de fadas orientais, e também podemos dizer diretamente dos intercâmbios comerciais e culturais com o Oriente que foram conduzidos durante séculos com as repúblicas costeiras italianas, sobretudo com Veneza. O fluxo contínuo de elementos de conto de fadas característicos do Oriente e da cultura árabe, em particular, enriqueceu fortuitamente o corpo de histórias italianas escritas dessa maneira. Não foi o único fator. No fervor gerado pelo estudo dos clássicos no período do Humanismo, houve também a redescoberta de antigos motivos de conto de fadas, como as aventuras e as surpreendentes vicissitudes do protagonista de *The Golden Ass*, de Apoleio. Tudo isso revigorou continuamente a fortuna e a riqueza dessa corrente narrativa, já afortunada e rica, que formou o arco literário do século XIV ao século XVII, de Boccaccio a Basileia.

No processo de redação de contos literários e verbais, Straparola selecionou e moldou aqueles que ele considerou relevantes, assim como os contos em si mesmos buscaram ser, mimeticamente, relevantes.

## Evolução Mimética e Cultural

Todos os contos querem ser relevantes, da mesma forma que procuramos tornar-nos relevantes através da narração de histórias. Tales não tem agência. Eles não estão vivos, mas eles respiram e são vigorosos, e como eles são transmitidos por nós através de tradições de narração, eles quase assumem uma vida própria. No meu livro *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre* explicar por que certos contos de fadas se destacam nas nossas mentes e na cultura ocidental, competindo com outros contos e assumindo um *status* específico como clássico ou tradicional. Alguns desses contos – como *Cinderela*, *Branca de Neve*, *Barba-azul*, *Chapeuzinho Vermelho*, *O Gato de Botas* e *A Bela e a Fera* – são tão conhecidos e se espalharam tão amplamente no mundo todo, e em todos os tipos de formas mediadas, que parecem ser *memes*<sup>4</sup> universais, e tentei entender o seu significado como *memes* – um conceito desenvolvido por Dawkins em seu livro de 1976, *The Selfish Gene*.

Dawkins sustenta que existe uma lei fundamental da vida que ele acredita ser inegável: “a lei que toda a vida evolui pela sobrevivência diferencial das entidades replicantes. O gene, a molécula de DNA, é a entidade replicativa que prevalece em nosso próprio planeta. Pode haver outros. Se houver, desde que certas outras condições sejam atendidas, quase inevitavelmente tendem a se tornar a base para um planeta evolutivo”. Na verdade, Dawkins argumenta que há outro replicador, que ele chama de *meme*, uma unidade de transmissão cultural.

Exemplos de *memes* são músicas, ideias, frases-chave, modas de roupas, formas de fazer potes ou de arcos de construção. Assim como os genes se propagam nos grupos de genes saltando de corpo para corpo através de esperma ou ovos, os *memes* se propagam em grupos de *memes* pulando de cérebro para cérebro através de um processo que, em sentido amplo, pode ser chamado de imitação. Se um cientista ouve, ou lê, sobre uma boa ideia, ele passa para seus colegas e estudantes. Ele menciona isso em seus artigos e suas palestras. Se a ideia se encaixa, pode-se dizer que se propaga, espalhando-se do cérebro para o cérebro... *Mememes* devem ser considerados como estruturas vivas, não apenas metaforicamente, mas tecnicamente. Quando você planta um *meme* fértil na minha mente, você literalmente parasita meu cérebro, transformando-o em um veículo para a propagação do *meme* da mesma maneira que um vírus pode parasitar o mecanismo genético de uma célula hospedeira. E isso não é apenas uma maneira de falar - o *meme* para, digamos, a “crença na vida após a morte” é realmente realizado fisicamente, milhões de vezes, como uma estrutura no sistema nervoso de homens individuais em todo o mundo.

Nos anos 2004-6, enquanto escrevia *Why Fairy Tales Stick*, havia vários livros sérios e ensaios sobre o significado dos *memes*, mas o conceito de *meme* ou *memético* não se tornara popular e generalizado. No entanto, dentro de um curto período de tempo – cinco anos – o termo “*meme*” tornou-se um pouco *memético*, e agora há mais de 441 milhões de visitas no Google para examinar se alguém faz uma busca de *meme* ou *memético*. Como sabemos, a popularidade pode tornar-se perigoso para uma pessoa e um termo; Isso pode fazer com que a pessoa e o termo se tornem triviais e sem sentido. Também pode trazer celebridade. Para dizer o mínimo, *meme* sofreu de sua popularidade e agora é usado para qualquer coisa e tudo que se torna moderno e age como um vírus. O significado adotado por Dawkins foi em grande parte perdido.

No entanto, existem inúmeros estudiosos sérios que se esforçaram cuidadosamente para explicar o papel como a memética atua em diferentes campos culturais e científicos. Aqui estou pensando nas obras *The Selfish Meme* (2005) e

*Cultural Evolution* (2011), de Distin; *How Tradition Works: A Meme-Based Cultural Poetics of the Anglo-Saxon Tenth Century* (2006), de Drout; *The Evolution of Childhood: Relationships, Emotion, Mind* (2010), de Konner; *Cultural Evolution: How Darwinian Theory Can Explain Human Culture and Synthesize the Social Sciences* (2011), de Alex Mesoudi; e *Genes, Memes, and Human History: Darwinian Archaeology and Cultural Evolution* (2002), de Stephen Shennan. Todos compartilham uma abordagem pensativa para a memética e, embora alguns tenham dúvidas sobre a validade científica da memética, eles demonstraram por que o termo pode ser útil na compreensão da evolução cultural.

Konner, por exemplo, vê o meme como uma unidade elementar de transmissão cultural e argumenta, assim como Distin e Blute, que

O meme provou ser útil na compreensão da estabilidade e mudança cultural; Pelo menos quatro teorias da evolução cultural basearam-se nela ou em algum equivalente. Tal como acontece com os genes, a fidelidade da replicação e seus mecanismos de reparo associados podem garantir a estabilidade ao longo do tempo. E, também, com os genes, o processo de replicação é imperfeito e os erros têm uma função criativa, servindo como grão para o moinho da mudança cultural, assim como as mutações oferecem a variação genética na qual a seleção natural atua. Mas os memes são largamente independentes dos genes e entram em um processo de evolução cultural, até certo ponto independente de sua contraparte biológica.

Ele descreve meticulosamente por que e como os memes funcionam para as crianças dentro de um processo civilizador, ou o que ele chama de aculturação. Memes, ou unidades culturais de informações, como histórias, formam memes ou conjuntos de cultura ao longo do tempo. A aculturação das crianças depende dos memes, que nem sempre funcionam sem problemas. Eles passam por mudanças através da inovação, a influência de eventos casuais, a transmissão social entre populações, o movimento de portadores entre populações, a seleção natural de variantes culturais, a preservação através de decisões livres e a preservação forçada. Konner observa que “as restrições culturais incluem os limites impostos pela tecnologia, o hábito mental e outros fatores inerciais que correspondem à estabilização da seleção cultural, condição padrão da transmissão cultural. Os valores, a imposição e as restrições culturais, entre outros fatores, afetam o fluxo de memes, de modo que os diferentes têm diferentes graus de probabilidade de serem transmitidos ao pool de cultura da próxima geração”.

O livro de Drout, que está mais preocupado com as tradições orais e literárias do que com a evolução da infância, complementa o trabalho de Konner, fornecendo uma análise minuciosa de como os memes como as unidades mais simples de replicação cultural funcionam para formar tradições orais. Ele sustenta que

uma tradição é um trem ininterrupto de comportamentos idênticos e não instintivos que foram repetidos após as mesmas condições antecedentes recorrentes. A primeira vez que um comportamento é promulgado não pode ser uma tradição, mas a segunda vez pode ser, e a primeira promulgação é então retrospectivamente definida como a origem da tradição. . . . Em termos meméticos, uma tradição é uma combinação de vários memes menores. O comportamento tradicional pode ser visto como um meme; Deixe-nos chamá-lo de *actio*<sup>5</sup>. A resposta à condição antecedente dada que desencadeia o comportamento tradicional é outro meme que permite o primeiro meme; Deixe-nos chamá-lo de *recognitio*<sup>6</sup>.

Drout descreve um processo dialógico e dialético de ação, reconhecimento e justificação, que é uma explicação para o comportamento, e esse processo permite que um meme cultural específico se desenvolva em um meio universal porque se encaixa nas visões culturais gerais mais do que outras unidades culturais de informação. Em outras palavras, o meme deve ser relevante se for para ser transmitido. Deve conter um “ajuste de palavra para o mundo” que justifique sua relevância; caso contrário, não será divulgado. Os elementos cruciais na evolução do processo memético são a repetição e a memória. Drout afirma que

a repetição cria padrões, e os cérebros humanos, dentre seus outros talentos, são reconhecedores de padrões sublimes. A combinação dos padrões criados pela repetição com a capacidade humana de reconhecer padrões significa que em uma cultura que inclui tradições repetidas, a informação (memes) pode ser codificada e transmitida de forma significativamente comprimida. Os memes também podem ser recuperados a partir de dados incompletos ou ruidosos, permitindo que padrões tradicionalmente codificados sejam transmitidos e recebidos em muitas situações diferentes.

No caso dos contos de fadas – e também outras formas ou gêneros simples, como afábula, mito e legenda – memes ajudam a criar e construir tradições, criando conjuntos de histórias, milhões de histórias, baseados na comunicação humana de experiências compartilhadas. Nas mentes humanas, fizemos distinções sobre quais contos são mais relevantes do que outros e retêm na memória o mais relevante para recontar e recriar. Como programas de ação, para recordar a

visão de Burkert dos contos, os contos de fadas estão preocupados com a remoção de ouvintes e leitores do mundo da realidade para fornecer um mundo alternativo de moralidade ingênua, e eles evoluíram reunindo fragmentos, informações, motivos e personagens de histórias que circularam ao seu redor. O conto de fadas, como um gênero memético que mantém suas raízes nas tradições orais, formou padrões distintos de ação, empregando outras mídias como a impressão gráfica, a eletrônica, o desenho, a fotografia, o cinema e a tecnologia digital para criar contra-mundos e ganhar distância do nosso mundo da realidade para que possamos conhecê-la tão bem como a nós mesmos. No processo, os contos de fadas foram alterados ao mudar a mídia. A importância e/ou a relevância dos contos de fadas meméticos, que oferecem padrões alternativos de ação para o comportamento social real, é uma indicação cultural do que tentamos comunicar para nos ajudar a nos adaptarmos aos ambientes em mudança, preservando uma moral instintiva. A cristalização memética de certos contos de fadas como clássicos não os torna estáticos, eles são constantemente recriados e reformados e, no entanto, permanecem meméticos devido à sua articulação relevante de questões problemáticas em nossas vidas. Os contos de fadas, como nossas próprias vidas, nasceram do conflito.

Os contos de fadas não foram criados ou destinados a crianças. No entanto, eles ressoam com eles, e as crianças se lembram quando enfrentam as injustiças e as contradições dos chamados mundos reais. Não podemos explicar por que as origens do conto de fadas são tão inexplicáveis e evasivas. Mas podemos elucidar por que continuam a ser irresistíveis e respirar memeticamente através de nós, oferecendo esperança de que possamos nos mudar enquanto mudamos o mundo.

---

**TÍTULO ORIGINAL:** The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre, Jack Zipes.

**Disponível em** <<http://assets.press.princeton.edu/chapters/s9676.pdf>>

**Acesso em** 29/10/2016

**Tradução:** Paulo Bocca Nunes

---

1 No texto original o autor usa a palavra *trickster*, uma palavra que traz diversas traduções dependendo do contexto. Entre elas, podemos entender como um malandro ou um burlador. Em geral, se relaciona aos personagens mitológicos que usam de artimanhas para conceber um bem em favor de uma comunidade ou um grupo. No caso deste texto, preferi usar a palavra *mediador* por se referir ao contador de histórias. (N.T.)

2 Em tradução livre: *Compilação de Contos de Ésope*. (N.T.)

3 Iâmbico, ou jâmbico, trata-se de um pé de verso formado por uma sílaba longa e outra breve. Encontrado no antigo idioma grego, aqui se trata de uma forma adaptada ao antigo latim.

4 Mais adiante o autor explica o conceito de *memes*. (N.T.)

5 Do latim: ação, atividade. (N.T.)

6 Do latim: reconhecimento. (N.T.)