

< 952484 >

398.2

P958mp

e.4

MORFOLOGIA  
DO CONTO MARAVILHOSO

VLADIMIR I. PROPP

# MORFOLOGIA DO CONTO MARAVILHOSO

Seguida de O ESTUDO TIPOLOGICO-ESTRUTURAL  
DO CONTO MARAVILHOSO de E. M. Meletinski e  
da Polêmica Propp — Lévi-Strauss

Tradução do russo de  
*Jasna Paravich Sarhan*

Organização e prefácio de  
*Boris Schnaiderman*



TOMBO . : 45322



SBD-FFLCH-USP  
BIBLIOTECA DE FÍSICA  
E CIÊNCIAS SOCIAIS



FORENSE-UNIVERSITÁRIA  
Rio de Janeiro

1984

1ª edição brasileira — 1984

© Copyright

† Vladimir I. Propp

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte  
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

P958m Propp, Vladimir I., 1895-1970.  
Morfologia do conto maravilhoso / Vladimir Propp ; tradução do russo de Jasna Paravich Sarhan ; organização e prefácio de Boris Schnaiderman. — Rio de Janeiro : Ed. Forense Universitária, 1984.

Tradução de: Morfológuia skázki

Inclui: "O Estudo tipológico-estrutural do conto maravilhoso", de E. M. Meletinski; "Polêmica Propp — Lévi-Strauss", tradução de Lúcia Pessoa da Silveira

Apêndices  
Bibliografia  
ISBN

I. Contos folclóricos — Análise estrutural 2. Propp, Vladimir I., 1895-1970 — Crítica e interpretação I. Meletinski, E. M. II. Lévi-Strauss, Claude, 1908- (?) III. Schnaiderman, Boris, org. IV. Título V. Título: O Estudo tipológico-estrutural do conto maravilhoso

83-0039

CDD — 398.2  
CDU — 398.2

Reservados os direitos de propriedade desta edição pela  
EDITORA FORENSE UNIVERSITÁRIA LTDA.  
Av. Erasmo Braga, 227 — Gr. 309 — Rio de Janeiro — RJ

Impresso no Brasil  
Printed in Brazil

## NOTA BIBLIOGRÁFICA

Os textos russos do presente volume foram traduzidos do original. A *Morfologia do Conto Maravilhoso (Morfológuia skázki)* de V.I. Propp baseia-se na segunda edição soviética, publicada em 1969, pela Editora *Naúka* (Ciência) de Moscou, da Academia de Ciências da URSS. Nessa edição foi incluído o trabalho de E. M. Meletinski, "O estudo tipológico-estrutural do conto maravilhoso" (*Strukturno-tipologúicheskoie izutchênie skázki*), igualmente traduzido para o presente volume.

A polêmica Propp—Lévi-Strauss foi iniciada com o estudo do antropólogo francês sobre o livro fundamental de Propp. Esse trabalho aparece aqui, na tradução de Lúcia Pessoa da Silveira, cedida à Editora Forense Universitária pela Editora Tempo Brasileiro. A resposta de Propp, "Estudo estrutural e histórico do conto de magia" (*Struktúrnoie i istorúcheskoie izutchênie volchêbnoi skázki*), apareceu pela primeira vez no original, no livro póstumo de V.I. Propp, *Folclore e Realidade (Folklor i dieistvtielnost)*, publicado igualmente pela editora *Naúka*, Moscou, 1976, de onde foi traduzido para esta edição.

## NOTA DE ORGANIZAÇÃO

- 1 – Foram suprimidas, na tradução, as comparações entre edições russas. Por este motivo, eliminaram-se várias notas e o Apêndice V do original.
- 2 – Ficaram assinalados com colchetes os acréscimos ao texto original, que se tornaram necessários.
- 3 – Os signos convencionais tiveram de ser modificados, devido à diferença de alfabeto. De modo geral, seguiram-se as normas já adotadas nas edições ocidentais.
- 4 – As notas da tradutora do russo são dadas em rodapé, e as do autor no final do trabalho, com exceção das indispensáveis à compreensão da seqüência. Na tradução do ensaio de E. M. Meletínski, seguiu-se a norma do autor: notas explicativas em rodapé e bibliográficas no fim.
- 5 – A edição do ensaio de Lévi-Strauss, cuja tradução foi cedida pela Editora Tempo Brasileiro, segue as características da referida publicação.

## SUMÁRIO

<i>Prefácio à Edição Brasileira</i> . . . . .	1
<i>Prefácio</i> . . . . .	11
I - Para um histórico do problema . . . . .	13
II - Método e material . . . . .	25
III - Funções dos personagens . . . . .	31
IV - A assimilação. Os casos da dupla significação morfológica da mesma função . . . . .	61
V - Alguns outros elementos do conto maravilhoso . . . . .	65
VI - Distribuição das funções entre os personagens . . . . .	73
VII - Meios de inclusão de novos personagens no decorrer da ação . . . . .	77
VIII - Sobre os atributos dos personagens e sua significação . . . . .	81
IX - O conto como totalidade. . . . .	85
X - Conclusão . . . . .	107
Apêndice I: Dados para a tabulação dos contos . . . . .	111
Apêndice II: Outros exemplos de análise . . . . .	119
Apêndice III: Esquemas e observações sobre eles . . . . .	129
Apêndice IV: Lista de abreviaturas . . . . .	137
O estudo tipológico-estrutural do conto maravilhoso, por E. M. Meletinski . . . . .	145
A estrutura e a forma - Reflexões sobre uma obra de Vladimir Propp, por Claude Lévi-Strauss . . . . .	181
Estudo estrutural e histórico do conto de magia, por V. I. Propp . . . . .	207
<i>Índice Geral</i> . . . . .	227

## PREFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA

O importante folclorista soviético B. N. Putilov, que trabalhou em colaboração e conviveu bastante com V. I. Propp (1895-1970), escreveu há poucos anos que a ciência contemporânea ainda estava longe de ter assimilado plenamente a obra de seu colega.<sup>1</sup> À primeira vista, parece uma afirmação paradoxal, pois bem poucos nomes estiveram tão em evidência a partir da década de 60, nos campos do folclore e da teoria da narrativa. Mas, na realidade, esta fama súbita, que lhe adveio nos últimos anos de vida, ficou marcada por uma série de equívocos. Nem por isto, porém, a sua obra inovadora deixou de exercer uma influência fecunda em numerosos estudos, tanto na União Soviética quanto no Ocidente.

Não vou estender-me agora sobre o seu livro fundamental, *Morfologia do Conto Maravilhoso*, pois o leitor encontrará neste mesmo volume o excelente ensaio em que E. M. Meletínski analisa o impacto que esta obra causou na ciência moderna. Nesse ensaio, o famoso etnólogo soviético ressalta a amplitude dos estudos proppianos no Ocidente e chega a contrastá-la com o número relativamente reduzido de estudos soviéticos específicos sobre o assunto. Esta passagem pode causar estranheza ao leitor ocidental, mas é preciso observar que o ensaio de Meletínski foi publicado em 1969, acompanhando a segunda edição da referida obra de Propp, que realmente a recolocou em circulação mais ampla na URSS (a primeira edição é de 1928). Num outro estudo do mesmo Meletínski, publicado em 1974, e que já está traduzido para o português,<sup>2</sup> verifica-se que nesses poucos anos a situação mudou consideravelmente, sendo apreciável atualmente o acervo de estudos soviéticos que procuram trilhar os caminhos indicados por V. I. Propp.

<sup>1</sup> B. N. Putilov, prefácio ao livro *Folklor e dieistvtielnost* (Folclore e realidade), Editora "Naúka" (Ciência), Moscou, 1976 (coletânea póstuma de ensaios de V. I. Propp), p. 15.

<sup>2</sup> Vide I. M. Meletínski, "Tipologia estrutural e folclore", tradução de Aurora Fornoni Bernardini, in Boris Schnaiderman (org.), *Semiótica russa*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1979.

Por que então aquele atraso? Não nos esqueçamos de que a atividade científica do grande folclorista ficou marcada por dois estigmas: sua proximidade do assim chamado Formalismo Russo e a clareza com que sempre definiu sua aceitação das posições defendidas pelo lingüista N. I. Marr e de sua "teoria estadial".

Depois da virtual proibição do Formalismo Russo, em 1930, os estudiosos que dele fizeram parte ficaram quase todos afastados do trabalho teórico de caráter mais geral, dedicando-se freqüentemente a campos específicos dos estudos literários, isto quando não renegaram as posições anteriormente defendidas. Propp, no entanto, prosseguiu no seu grande estudo *Raízes Históricas do Conto de Magia*,<sup>3</sup> que na realidade forma uma espécie de dílogia com a *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Aliás, no texto deste, há uma referência explícita ao fato de se tratar de uma etapa preliminar de um vasto trabalho. Assim, depois de definir claramente o objetivo de estudo, Propp situa-o no fluxo da História.

Por um lado, ele se mantém deste modo fiel à metodologia dos "formalistas russos" na fase mais madura do movimento: as famosas teses de Jakobson e Tynianov, publicadas no mesmo ano que a *Morfologia*, preconizavam o estudo imanente do objeto, para em seguida se aprofundar a relação da "série literária" com as demais "séries históricas".<sup>4</sup>

Mas, ao mesmo tempo que é bem evidente a sua ligação com os "formalistas" (realmente, só podemos escrever esta palavra entre aspas, pois na fase madura do movimento, que corresponde justamente à época de publicação da *Morfologia*, eles se voltavam claramente contra a velha divisão da obra em forma e conteúdo), salta igualmente aos olhos a sua aceitação dos princípios de N. I. Marr.

Este seria atacado postumamente pelo próprio Stálin, em seus dois famosos trabalhos sobre Lingüística, que encerraram em 1950 um prolongado debate entre marristas e antimarristas: os primeiros caíam em desgraça, os segundos passavam às posições de mando nas instituições que lidavam com problemas de linguagem. Esta descrição pode parecer simplista e até simplória, mas, vista à distância, a própria realidade das instituições científicas oficiais da época tem algo de simplificado e empobrecido, em contraste com a riqueza dos trabalhos então realizados. E a intervenção de Stálin, embora fundamentalmente correta, conforme já tive ocasião de escrever,<sup>5</sup> pois era muito acertado estabelecer que a

<sup>3</sup> *Istoriticheskie kórni volchébnoi skázki*, Leningrado, 1946. Foi traduzido para o italiano e publicado em 1949, existindo nova edição: *Le radice storiche dei racconti di fate*, Boringhieri, Turim, 1972.

<sup>4</sup> Existem traduções para várias línguas. Tradução brasileira: J. Tynianov e R. Jakobson, "Os problemas dos estudos literários e lingüísticos", in Dionísio de Oliveira Toledo (org.), *Teoria da literatura - formalistas russos*, Editora Globo, Porto Alegre, 1971.

<sup>5</sup> Cf. Boris Schnaiderman, "Semiótica na URSS - Uma busca dos elos perdidos", in ob. cit. (nota 2).

divisão dos fatos sociais em fatos da infra e da superestrutura não podia abranger a língua (consumada a transferência da posse dos meios de produção, ela se mantinha fundamentalmente a mesma), estava eivada de uma visão utilitarista da História e da função que a língua exerceria nesta.

Não cabe aqui discutir a obra e o papel desempenhado por N. I. Marr, tarefa aliás muito ingrata, pois seu nome "suscita até hoje ódios acirrados, prevenções, ressentimentos, de modo que a polêmica velha de quase trinta anos continua pesando no que se publica na União Soviética e dificultando a divulgação de trabalhos muito importantes".<sup>6</sup> Ele via uma relação muito íntima entre o desenvolvimento da língua e o estágio de evolução da sociedade. E outros estudiosos procuraram então vincular essa teoria aos fatos da cultura em geral. Propp foi certamente um dos que mais se dedicaram a esta tarefa. No entanto, veja-se como ele encarava o problema de modo muito mais sutil do que a visão corrente nas caricaturas do método de Marr, freqüentes na bibliografia soviética. Assim, escrevia em 1946: "No Ocidente predomina até hoje o princípio do simples estudo cronológico, e não do estadial. Um material da Antigüidade clássica será considerado ali mais antigo do que o material anotado em nossos dias. No entanto, do ponto de vista estadial, um material da Antigüidade clássica pode refletir um estágio relativamente tardio do Estado agrícola, e um texto contemporâneo, relações totêmicas muito mais primevas.

É evidente que todo estágio deve ter sua estrutura social, sua ideologia, sua criação artística. Mas o caso está em que o folclore, tal como outras manifestações da cultura espiritual, não registra de imediato a mudança ocorrida e conserva por muito tempo, nas novas condições, as velhas formas. Visto que todo povo sempre passa por alguns estádios de seu desenvolvimento, e todos eles encontram reflexo no folclore, depositam-se nele, o folclore de todo povo é sempre poliestadial, e isto constitui uma de suas características.

O problema da ciência consiste em *decompor as camadas* deste conglomerado complexo, e deste modo conhecê-lo e explicá-lo".<sup>7</sup>

Parece haver aí certa injustiça de Propp em relação a alguns estudos ocidentais. Mas de um ponto de vista mais global, ele tem certamente razão.

Semelhantes formulações permitem ver que não havia incompatibilidade entre o apego dos "formalistas" russos à análise imanente dos textos e a abordagem "estadial" preconizada por V. I. Propp. Assim, quando ele se lançou à empresa da coleta de material para a sua *Morfologia* (data de 1926 a sua primeira

<sup>6</sup> Boris Schnaiderman, ob. cit., p. 15.

<sup>7</sup> V. I. Propp, *Spetsifika Folklorá* (O específico do folclore), in ob. cit. (nota 1), p. 30. Existe tradução italiana in Vladimir Ja. Propp, *Edipo alla luce del folclore*, Einaudi, Turim, 1975.

comunicação sobre estes trabalhos), via já com muita clareza onde pretendia chegar.

O êxito retumbante deste seu estudo tem qualquer coisa de “ovo de Colombo”.

Durante muito tempo, os folcloristas se defrontaram com o fato da semelhança entre os esquemas narrativos dos povos mais diversos, entre os quais dificilmente se encontrariam vestígios de contato. Como lembra Jakobson, “no folclore como na língua, apenas uma parte das similaridades pode ser explicada em termos de patrimônio comum ou de difusão (temas migratórios)”<sup>8</sup>. E já num livro publicado em 1910, o nosso João Ribeiro escrevia: “Não há infinita riqueza na imaginação dos povos. As idéias essenciais são pouco numerosas. Um inventário cuidadoso de todos os contos e novelas redu-los a alguns tipos fundamentais, a mau grado da infinita variedade que se antolha na literatura.”<sup>9</sup>

Atualmente, não acho correto falar em imaginação escassa, com referência à literatura popular, ela tem a sua riqueza específica, não obstante a constância de um padrão narrativo. Mas não é difícil encontrar, mesmo hoje em dia, estudiosos da literatura que subscreveriam sem vacilar a afirmação de João Ribeiro. Em todo caso, deve-se destacar a argúcia com que ele percebia um problema fundamental dos estudos folclóricos.

No trabalho de E. M. Meletínski se encontrarão referências a precursores de Propp, mas realmente nenhum deles conseguiu decifrar com tanta clareza e força de convicção em que consistia a constância que outros já haviam detectado.

A própria “fortuna crítica” de seu livro fundamental daria para escrever um romance. Tendo trabalhado com cem contos de magia e muito cioso de frisar seu apego ao material empírico, sua cautela de não generalizar abruptamente as conclusões a outros campos, chamou a obra de *Morfológuia volchébnoi skázki*, isto é, “Morfologia do conto de magia”, mas editores no mundo inteiro têm os seus caprichos, e o livro saiu em 1928 com o título encurtado para *Morfológuia skázki*, que em português corresponde aproximadamente a “Morfologia do conto maravilhoso”. De início, teve boa receptividade, mas parece não ter ultrapassado um círculo estreito de estudiosos. Durante anos e anos, era praticamente desconhecido no Ocidente, não obstante referências elogiosas que lhe faziam uns poucos, entre os quais Roman Jakobson.

<sup>8</sup> Apud Haroldo de Campos, *Morfologia do Macunaíma*, Perspectiva, São Paulo, 1973, p. 19.

<sup>9</sup> João Ribeiro, “Uma fórmula poética”, in *O fabordão*, Edições de Ouro, Rio de Janeiro, 1967, p. 375.

Em 1958, porém, apareceu uma tradução inglesa do livro<sup>10</sup> e foi o ponto de partida para uma verdadeira onda de estudos ocidentais que tomavam esta obra como ponto de partida. O impacto por ela causado não se limitou ao folclore. A teoria da narrativa apossou-se dela até com certa fúria, e na década de 60 seu nome era corrente em estudos sobre o romance, o conto, etc.

Haveria exorbitância na extensão do método proppiano do folclore para o estudo literário? Vejamos o que pensava sobre esse tema o criador do método, que escreveu quase quarenta anos depois da edição original: “É bem possível que o método de análise das narrativas segundo as funções das personagens se revele útil também para os gêneros narrativos não só do folclore, mas também da literatura. Todavia, os métodos propostos neste volume antes do aparecimento do estruturalismo, bem como os métodos dos estruturalistas, que almejam o estudo objetivo e exato da literatura, possuem também seus limites de aplicação. Eles são possíveis e fecundos no caso de uma repetição em ampla escala. É o que ocorre na língua, é o que ocorre no folclore. Mas quando a arte se torna campo de ação de um gênio irrepitível, o uso dos métodos exatos dará resultados positivos somente se o estudo das repetições for acompanhado pelo estudo daquele algo único para o qual até agora olhamos como a manifestação de um milagre incognoscível. Seja qual for a rubrica sob a qual inscrevamos a *Divina Comédia* ou as tragédias de Shakespeare, o gênio de Dante e o de Shakespeare não se repetem e sua análise não pode ser reduzida aos métodos exatos. E se, no início deste artigo, colocamos em relevo as afinidades entre as leis estudadas pelas ciências exatas e aquelas das ciências humanas, gostaríamos de concluir lembrando sua diferença fundamental e específica.”<sup>11</sup>

Isto foi escrito no decorrer da maior voga, sobretudo em França, das aplicações do método de Propp ao estudo da narrativa em geral. Soava na realidade como uma advertência, mas ao mesmo tempo, não fechava o caminho para a aplicação do método proppiano à narrativa em geral. Apenas, quem se abalancasse a semelhante aplicação, deveria ter em mente os seus limites.

O trecho transcrito por mim figura também, em tradução do autor, na obra que parece ser a aplicação mais minuciosa e, ao mesmo tempo, muito arrojada e criativa, do método de Propp a um livro brasileiro: trata-se da *Morfologia do Macunaíma* de Haroldo de Campos. Eis como ele o comenta: “À parte o que há nessas reticências proppianas de uma romântica ‘teoria do gênio’ e de uma

<sup>10</sup> V. Propp, *Morphology of the Folktale*, tradução de Laurence Scott, edição da Universidade de Indiana, Bloomington, 1958.

<sup>11</sup> Último parágrafo da tradução, incluída neste volume, do ensaio com que Propp respondeu ao estudo de Lévi-Strauss sobre *Morfologia do conto maravilhoso* (“Estudo estrutural e histórico do conto de magia”). O ensaio saiu primeiramente em italiano no livro *Morfologia della fiaba*, organizado por Gian Luigi Bravo, Einaudi, Turim, 1966. O original russo foi publicado somente em 1976, na coletânea de ensaios de Propp já citada.

crociãna idealizaçãõ da unicidade e irrepeticibilidade da obra de arte, inefabilizada em 'milagre incognoscível', não deixa também de haver em suas ponderações uma judiciosa advertência contra o fascínio do método (miragem ascética de alguns estruturalistas com tendência a cãtaros, que, em último tempo, acabam por desembaraçar-se do 'pesadelo da literatura', como de um incômodo 'cadáver no armário' a perturbar, constantemente, a pureza e o absolutismo das construções metodológicas); de outra parte, contra a 'paixãõ infeliz' das hiperformalizações paramatemáticas e logísticas, freqüentemente de escasso rendimento heurístico quando confrontadas com textos concretos.

Entendo que entre método e obra a analisar há uma frutuosa correlaçãõ dialética: a obra propõe o método de sua abordagem, como a pesquisa metodológica em si mesma pode acabar pondo — sugerindo — a obra que lhe seja adequada."<sup>12</sup>

O pensamento de Propp quanto às relações entre folclore e literatura fica mais claro na base de outros trabalhos, que, por ocasiãõ da publicaçaõ do livro de Haroldo de Campos, não estavam sequer reunidos em livro, na língua original. Por mais que Propp fale no "irrepetível" e no "milagre" da grande obra literária, ao mesmo tempo ele vê uma relação íntima entre o folclore e a literatura, conforme se pode constatar, entre outros, no trabalho "Édipo à luz do folclore,"<sup>13</sup> no qual as variantes folclóricas da estória são dadas justamente como um dos meios de comprovar o que há de comum entre a obra teatral e essas variantes, o que permitiria destacar o que há nela de "único", de "irrepetível", tarefa a que ele não se entrega ali, permanecendo estritamente no campo do folclore. Em "O específico do folclore", ao mesmo tempo que insiste nesta especificidade, chega a afirmar: "... vemos que entre o folclore e a literatura não só existe íntima ligaçaõ, mas que o folclore, como tal, é um fenômeno de natureza literária. Ele é uma das formas da criaçaõ poética".<sup>14</sup>

Embora por ocasiãõ da publicaçaõ de *Morfologia do Macunaíma*, Haroldo de Campos não pudesse ter conhecimento dos trabalhos de Propp a que me referi há pouco, o seu pensamento aproxima-se muito do que afirma ali o folclorista soviético. E trabalhando com *Macunaíma*, vê em Mário de Andrade o grande mérito de ter sabido unir a riqueza da criaçaõ literária com o apego ao cânone do conto popular.

"No caso do *Macunaíma*, a pertinência do método de Propp se impõe como hipótese de trabalho. Embora se trate de uma obra de invençaõ literária (e de

<sup>12</sup> Haroldo de Campos, ob. cit., p. 64.

<sup>13</sup> In V. I. Propp, *Folclore e realidade*. Traduçãõ italiana in Vladimir Ja. Propp, *Edipo alla luce del folclore*.

<sup>14</sup> V. I. Propp, "O específico do folclore", p. 20.

singular e marcante invençaõ), tem como substrato basilar o cânon da fãbula, que Mário, como estudioso do folclore, depreendeu à maravilha (senãõ teoricamente, na prática do seu texto). É uma obra em que o rasgo de invençaõ, imprevisto, emerge de um inventário previsível, porque haurido em fonte fabular: o lendário recolhido por Koch-Grünberg, sobretudo, que, como se demonstrará, oferece grandes semelhanças estruturais com o 'conto de magia' russo. Esse inventário previsível, ademais, funcionando como código de informaçaõ ou mensagem estética marioandradina, gera, só por isso, uma nova surpresa, uma originalidade suplementar: o inusitado de se reintroduzir na escritura romanesca esse modo de articulaçaõ relegado à periferia da literatura, ao 'primitivismo' da fabulaçaõ oral (técnica de 'rebarbarizaçaõ' do literário cuja importãncia os formalistas russos se empenharam em realçar). Como lembra Thomas Mann no *Dr. Faustus*, às vezes o muito novo e o extremamente antigo, o arcaico mesmo, reencontram-se em termos de vanguarda. Esse reencontro confere originalidade muito especial ao projeto de Mário de Andrade, para muitos até uma chocante originalidade, pois ainda hoje não faltam os que consideram o *Macunaíma* um projeto falido."<sup>15</sup>

Em outras passagens do livro, Haroldo de Campos vê *Macunaíma* como uma das obras da trilogia constituída por *Memórias Sentimentais de João Miramar*, *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande*, aproximando assim Mário de Oswald de Andrade, não obstante as famosas brigas entre ambos. Segundo Haroldo, a "lógica do pensamento fabular", de que Mário tinha plena consciência, conforme se constata por algumas de suas cartas, é que lhe teria permitido superar o "psicologismo" de outras obras suas, pelas quais o ensaísta e poeta não demonstra nenhuma simpatia.

É verdade que *Morfologia do Macunaíma* é uma obra muito rica e multiforme, mas sua tese principal já está contida nas primeiras páginas, onde se volta contra a noçaõ muito corrente quando o livro foi escrito, e que persistiu em alguns críticos, de que *Macunaíma* seria um grande malogro. O método proppiano permitiu a Haroldo de Campos mostrar a lógica peculiar da obra, e todo o seu trabalho resulta numa lúcida exaltaçaõ da "rapsódia" marioandradina. Evidentemente, outras abordagens, outros caminhos seguidos com pertinãcia, podem mostrar outros aspectos importantes da obra, pois toda metalinguagem tem sempre necessariamente algo de limitado quando se defronta com obras da grandeza de *Macunaíma*. Mas, nessa limitaçaõ relativa, aponta trilhas muitas vezes insuspeitadas, sobretudo quando manejada com arrojo e, paradoxalmente, mesmo com certo *pathos* poético, como é o caso de *Morfologia do Macunaíma*.

É verdade que nem todos são da mesma opiniãõ em relaçaõ ao livro de Haroldo de Campos. Em *O Tupi e o Alaúde*, Gilda de Mello e Souza baseia-se no fato de que muitos estudiosos importantes do folclore vêem nele um fenô-

<sup>15</sup> Haroldo de Campos, ob. cit., p. 65.



meno semelhante ao da *langue* (no sentido de Saussure), enquanto a literatura seria um fato da *parole*, e chega a escrever: “. . . reduzindo o livro simbólico, alusivo e inextricavelmente ancorado no universo ideológico do escritor a ‘um complexo de normas estabelecidas e estímulos’, a ‘um esqueleto de tradições’ que a criação individual se limitara a ornamentar e unificar mais ou menos, Haroldo de Campos acabou reduzindo um fato admirável de *parole* à banalidade da *langue*”.<sup>16</sup> Ora, neste caso, aceitando a formulação notável de Jakobson e Bogatirév sobre o assunto, num trabalho de 1929 (o nome do segundo, o grande folclorista Piqtr Bogatirév, é omitido pela autora), prefiro alinhar esta formulação sobre *langue*, *parole* e folclore com o que diz Haroldo de Campos, citado por Gilda de Mello e Souza: “Mário de Andrade no seu projeto aboliu, por assim dizer (ou pelo menos suspendeu até o limite do possível) essa diferença estrutural fundamental, incorporando-a como regra de seu jogo literário (. . .). Daí a ambigüidade fascinante do seu livro, que ao mesmo tempo contesta e atesta, artificial e anônimo, ‘fato de parole’ e ‘fato de langue’.”<sup>17</sup> Esta formulação está plenamente de acordo com o que Propp afirma em “O específico do folclore” (repite: trabalho que Haroldo de Campos não poderia ter conhecido ao escrever seu livro): “. . . geneticamente, o folclore deve ser aproximado não da literatura, mas da língua, que também não foi inventada por ninguém e não tem autor nem autores. Ela surge e se modifica de modo absolutamente conforme a leis e independente da vontade dos homens, em toda parte onde, para isto, no desenvolvimento histórico dos povos, criam-se as condições correspondentes” (p. 22). No entanto, um pouco antes, na p. 20, se lê: “. . . o folclore possui uma *poética* absolutamente peculiar e específica, diferente da poética das obras literárias. O estudo dessa poética desvendará belezas artísticas extraordinárias, existentes no folclore”.

O ressurgir do livro de Propp foi suscitando polêmicas pelo mundo afora. Pesquisadores os mais diversos procuram aplicar o esquema de Propp a lendas das respectivas populações, enquanto outros contestavam estes trabalhos como “ex trapolação indevida”. Tornou-se particularmente famosa a discussão Propp-Lévi-Strauss, cujos textos o leitor encontrará neste livro, bem como uma análise das posições de ambos, no estudo de Meletínski, igualmente incluído aí. Aliás, já existe sobre esta polêmica uma vastíssima bibliografia. E o próprio livro de Haroldo de Campos, *Morfologia do Macunaíma*, trata dela com certa minúcia.

<sup>16</sup> Gilda de Mello e Souza, *O tupi e o alaúde – Uma interpretação de Macunaíma*, Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1979, p. 50.

<sup>17</sup> Haroldo de Campos, *apud* Gilda de Mello e Souza, *ob. cit.*, p. 48.

Não cabe, portanto, estender-me aqui sobre este assunto.<sup>18</sup> Em todo caso, mais uma vez, não consigo deixar em silêncio a observação de Lévi-Strauss de que certos defeitos por ele atribuídos ao livro de Propp se deveriam ao fato de que este “não era etnólogo”. Eis, por exemplo, como B. N. Putilov vê o essencial da contribuição de Propp, em seu conjunto: “Para desvendar o mistério deste ou daquele enredo ou motivo folclórico (e às vezes do próprio gênero), é indispensável, em primeiro lugar, encontrar o substrato etnográfico que jaz junto à sua fonte, em segundo, esclarecer o sistema de representações com ele ligadas, e, em terceiro, acompanhar o caminho da seqüência, conforme a leis, da transformação deste substrato num fato do folclore.”

V. I. Propp dominava esta metodologia à perfeição. Ele ergueu a arte da análise folclórica na base do ‘etnografismo’ a uma altura excepcional. Ele conseguiu desvendar muitos mistérios existentes no folclore de todos os povos. Graças aos trabalhos de V. I. Propp, o princípio do ‘etnografismo’ tornou-se a pedra angular da metodologia moderna das pesquisas histórico-genéticas do folclore.”<sup>19</sup>

Para compreender melhor o fato de que a *Morfologia do conto maravilhoso* constituía parte de um plano de trabalho bem mais vasto, é importante o ensaio “Transformações dos contos de magia” publicado também em 1928 e do qual existe tradução para várias línguas, inclusive o português.<sup>20</sup> E ao mesmo tempo, é preciso sublinhar mais uma vez o papel de Propp como adepto das concepções de N. I. Marr, o que o aproxima com freqüência do pensamento do grupo de Mikhail Bakhtin. Veja-se, por exemplo, uma formulação que se assemelha a outras do livro *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, de V. N. Volochinov (segundo muitos, o verdadeiro autor seria M. Bakhtin): “O folclore é uma ciência ideológica. Seus métodos e objetivos se determinam pela visão de mundo da época respectiva e refletem esta visão.”<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Tanto mais que já tratei desse tema especificamente em “Macunaíma e um diálogo entre surdos”, in *Projeções: Rússia/Brasil/Itália*, Perspectiva, São Paulo, 1978 (primeira publicação em *O Estado de São Paulo*, 1974).

<sup>19</sup> B. N. Putilov, *ob. cit.*, p. 10.

<sup>20</sup> *Transformátzii volchébnikh skazok*, *Poética* IV, Leningrado, 1928. Tradução brasileira: “As transformações dos contos fantásticos”, in Dionísio de Oliveira Toledo, *ob. cit.* (nota 4).

<sup>21</sup> V. I. Propp, “O específico do folclore”, p. 16.

Depois que os adeptos de N. I. Marr deixaram de ser perseguidos com a mesma intensidade, V. I. Propp conseguiu publicar duas obras fundamentais: *O Epos Heróico Russo e As Festas Agrárias Russas*.<sup>22</sup>

Por mais que ele estivesse cioso do seu papel de folclorista empírico, é evidente que isto se ligava, por um lado, a uma preocupação filológica e, por outro, a uma paixão pela literatura.

É preciso observar que se dedicou a vida inteira a estudos de lingüística do alemão. Aliás, depois que concluiu a Faculdade de História e Filologia de Petrogrado, em 1918, foi professor de língua alemã. E em sua bibliografia figuram vários trabalhos específicos neste campo, mesmo em períodos em que se dedicou intensamente a estudos de folclore.

No trabalho já citado de B. N. Putilov, chama-se a atenção para a extrema habilidade com que Propp compunha os seus trabalhos científicos, utilizando com frequência procedimentos mais característicos da ficção, inclusive o "suspense". Putilov chega a ver neles algo da técnica da novela policial (p. 14).

Há indicações<sup>23</sup> sobre um vasto trabalho que Propp deixou inédito, denominado *Teoria do cômico*. A divulgação deste livro certamente permitirá compreender melhor a posição de Propp em relação aos trabalhos de Mikhail Bakhtin e de seu grupo, do qual evidentemente o aproximam preocupações comuns. Assim, na coletânea que já citei mais de uma vez, figura o trabalho "O riso ritual no folclore (a propósito do conto Niesmiéiana)".<sup>24</sup> Ora, é muito conhecida a preocupação bakhtiniana com o cômico popular. Esperemos, pois, novas publicações da União Soviética a fim de precisar melhor o que há de próximo ou talvez de divergente entre os dois pensadores.

Reunindo no presente livro não só a *Morfologia do Conto Maravilhoso*, mas também materiais com ela relacionados, procuramos divulgar um pouco da vasta e importante contribuição de Propp, penetrar um pouco no seu mundo, cuja importância o Ocidente avalia desde fins da década de 50, mas cujo conhecimento global tem sido tão prejudicado pela insuficiência de materiais.

BORIS SCHNAIDERMAN.

<sup>22</sup> *Rúski gueróitcheski epos*, Leningrado, 1955, e *Rúskie agrárnie prázdiki*, 1963.

<sup>23</sup> A. A. Gorelov, *Pâmiati V. I. Propp*. (Em memória de V. I. Propp), *Rúski Folklor* (O folclore russo), vol. XIII, Editora "Naúka" (Ciência), 1972, p. 256.

<sup>24</sup> *Rituálni smiekh v folklore (po pòvodu skázki o Niesmiéiane)*. O nome próprio significa: Aquela que jamais ri. Tradução italiana do ensaio: *Il riso rituale nel folclore. A proposito della fiaba di Nesmejana*, in *Edipo alla luce del folclore*.

## PREFÁCIO

*A morfologia ainda deve ser legitimada como ciência particular, tendo por objetivo principal aquilo que em outras ciências é tratado apenas ocasionalmente e de passagem, recolhendo o que nelas se encontra disperso e estabelecendo um novo ponto de vista que permita fácil e comodamente examinar as coisas da natureza. Os fenômenos dos quais se ocupa são da maior importância; as operações mentais, por meio das quais compara os fenômenos, são conformes à natureza humana e lhe são agradáveis, de modo que tal experiência, mesmo se resultasse malograda, reuniria utilidade e beleza.*

GOETHE

A palavra *morfologia* significa o estudo das formas. Em botânica, por morfologia entende-se o estudo das partes que constituem uma planta e das relações entre essas partes e o todo: em outras palavras, o estudo da textura de uma planta.

Ninguém havia pensado ainda na possibilidade da noção e da designação *morfologia do conto maravilhoso*. Entretanto, no âmbito do conto popular, folclórico, o estudo das formas e o estabelecimento das leis que regem sua disposição é possível com a mesma precisão da morfologia das formações orgânicas.

Se não se pode aplicar esta afirmação ao conto maravilhoso em geral, em toda a amplitude do vocábulo, pode-se aplicá-la certamente aos denominados contos de magia "no sentido exato desta palavra". O presente trabalho está dedicado apenas a este último tipo de conto.

A experiência aqui apresentada é o resultado de um trabalho bastante minucioso, pois este tipo de pesquisa exige do investigador considerável paciência. Contudo, procuramos encontrar uma forma de exposição que não aborresse demasiadamente o leitor, simplificando e abreviando sempre que possível.

Este trabalho passou por três fases. Tratava-se primeiramente de um vasto estudo com grande quantidade de tabelas, de esquemas, de análises. A publicação de uma tal obra era praticamente impossível, em vista de seu enorme volume. Procuramos reduzi-la, tendo por objetivo um mínimo de volume com um máximo de conteúdo. Mas esta exposição reduzida, condensada, mostrou-se inadequada para o leitor comum: ela lembrava uma gramática ou um manual de harmonia. Foi preciso mudar novamente a forma de exposição. Existem, naturalmente, coisas cuja exposição não pode ser popularizada, e elas estão pre-

sentes nesta obra. Mas acreditamos que a forma atual do trabalho seja acessível a todo interessado em contos maravilhosos, desde que ele concorde em seguir-nos por um labirinto de fantástica diversificação, cuja maravilhosa uniformidade lhe será revelada no final.

No interesse de uma exposição mais vívida e sucinta, renunciamos a muitas coisas que seriam certamente apreciadas pelos especialistas. Na sua primeira versão, esta obra abrangia, além das partes que serão abaixo apresentadas, um estudo do fértil campo dos atributos dos personagens enquanto tais; examinava detalhadamente os problemas da metamorfose, i.e., das transformações do conto maravilhoso; incluía grandes tabelas comparativas (restando delas aqui apenas os títulos no apêndice) e vinha precedida de um ensaio metodológico mais rigoroso. Tínhamos em vista apresentar não só um estudo da estrutura morfológica do conto maravilhoso, como também um estudo de sua estrutura *lógica* totalmente peculiar e que fornecia as bases para um estudo histórico desse conto. A própria exposição era também mais detalhada. Os elementos que agora aparecem de uma maneira isolada, eram submetidos a comparações e exames minuciosos. Entretanto, é precisamente o destaque dos elementos que constitui o eixo de todo este trabalho, e é o que determina as conclusões. O leitor atento completará por si mesmo esses esboços.

Esta segunda edição se diferencia da primeira por algumas pequenas correções e pela explanação mais detalhada de algumas partes. Referências bibliográficas insuficientes ou antiquadas foram suprimidas. As referências à coletânea de Afanássiev, dadas na edição anterior à Revolução, foram atualizadas. No final do livro há uma tabela da correspondência de numeração entre essas duas edições.\*

\* Tabela suprimida nesta tradução. (N.T.)

## I — PARA UM HISTÓRICO DO PROBLEMA

*A história da ciência toma sempre um aspecto muito importante no ponto em que nos encontramos. É verdade que estimamos nossos precursores, e, até certo ponto, agradecemos pelo serviço que nos prestaram. Mas ninguém gosta de considerá-los mártires, levados por uma inclinação irresistível a situações perigosas e, às vezes, quase que sem saída; e todavia encontra-se freqüentemente mais seriedade nos antepassados que nos deram os fundamentos de nossa existência, do que nos descendentes que desperdiçaram esta herança.*

GOETHE

No primeiro terço de nosso século, a relação das publicações científicas dedicadas ao conto maravilhoso não era muito vasta. Além do fato de que pouco se editava sobre o tema, as bibliografias apresentam o seguinte aspecto: eram publicados principalmente textos, numerosos trabalhos sobre um assunto em particular, e as obras de caráter geral eram relativamente escassas. As que existiam apresentavam, na maioria dos casos, um caráter de diletantismo filosófico, desprovidas de rigor científico. Lembravam os trabalhos dos eruditos filósofos da natureza do século passado, e o que realmente faltava eram observações, análises e conclusões precisas. Eis como o professor M. Sperânski descrevia a situação: “Sem deter-se em conclusões estabelecidas, o estudo científico da tradição popular prossegue suas pesquisas julgando que o material já reunido é ainda insuficiente para uma construção geral. Assim a ciência volta à recompilação do material e ao seu estudo, trabalhando em proveito das futuras gerações; mas, como serão os estudos gerais, e quando estaremos em condições de realizá-los, sobre isso nada sabemos”.<sup>1</sup>

Qual a causa desta fraqueza, deste beco sem saída em que estava enterrada a ciência do conto maravilhoso dos anos vinte?

Segundo Sperânski, a causa era a insuficiência do material. Mas já se passaram muitos anos desde que essas linhas foram escritas. Durante esse tempo apareceu a obra fundamental de I. Bolte e G. Polivka intitulada *Anotações sobre os contos dos Irmãos Grimm*.<sup>2</sup> Cada conto dessa coletânea é seguido de variantes recolhidas em todo o mundo. O último volume termina com uma bibliografia das fontes, isto é, uma lista de todas as coleções e das demais obras que continham contos e que os autores conheciam. Esta lista contém mais de mil e duzentos títulos. Claro está que dela constam alguns textos breves e sem grande

importância, mas há também coletâneas bem volumosas, como *As mil e uma noites* ou a coletânea de Afanássiev, que inclui quase seiscentos textos. Mas isto não é tudo. Existe uma imensa quantidade de contos que ainda não foram publicados; outros nem sequer entraram em inventário. Esses textos se encontram nos arquivos de diversos estabelecimentos e em poder de particulares. Algumas destas coleções são acessíveis aos especialistas, e por isso o material de Bolte e Polivka pode ser ampliado em alguns casos. Sendo assim, qual é o número total de contos que temos à nossa disposição? Além disso, existe realmente um grande número de pesquisadores que conheça ao menos o material impresso?

Vemos assim que, dadas as circunstâncias, não se pode dizer na verdade que “o material reunido ainda não é suficiente”. O problema, portanto, não reside na quantidade de material, mas nos métodos de estudo.

Enquanto as ciências físico-matemáticas possuem uma classificação harmoniosa, uma terminologia unificada e que é adotada em congressos especializados, um método aperfeiçoado por gerações e gerações de mestres, entre nós nada disso existe. O material heterogêneo e variegado de que são constituídos os contos maravilhosos é responsável pela grande dificuldade na obtenção de precisão e clareza na resolução dos problemas relacionados com o assunto. Não nos estamos propondo neste ensaio um histórico abrangente sobre o estudo dos contos, e nem isto é possível num curto capítulo de introdução. Além disso, não é tão necessário, levando-se em consideração que já foi feito diversas vezes. Simplesmente, esforçar-nos-emos em projetar uma luz crítica sobre o que se vem tentando fazer para a resolução de certos problemas fundamentais, e levar o leitor a penetrar no campo delimitado por estas questões.

Não cabe dúvida que os fenômenos e os objetos que nos rodeiam podem ser estudados, quer do ponto de vista de sua composição e construção, quer do ponto de vista de sua origem ou dos processos e alterações a que são submetidos. Há outra evidência que não necessita de demonstração: não se pode falar da origem de um fenômeno, seja ele qual for, antes de descrevê-lo.

Entretanto, o estudo do conto maravilhoso era abordado sobretudo através de uma perspectiva genética, e, na maioria dos casos, sem a menor tentativa de uma prévia descrição sistemática. Por enquanto, não falaremos do estudo histórico dos contos maravilhosos e nos limitaremos à sua descrição, porque falar da gênese sem dar uma atenção especial ao problema da descrição, como geralmente costuma ser feito, é completamente inútil. É evidente que, antes de elucidar a questão da *origem do conto maravilhoso*, deve-se saber em primeiro lugar *o que é conto*.

Visto que os contos maravilhosos são extremamente variados, é claro que não se pode estudá-los de imediato em toda a sua dimensão; devemos dividir o material em várias partes, ou seja, classificá-lo. Uma classificação exata é um dos primeiros passos da descrição científica. Da exatidão da classificação depende a exatidão do estudo posterior. Mas, mesmo que a classificação esteja si-

tuada na base de todo estudo, ela própria deve ser o resultado de um exame preliminar profundo. Acontece, porém, que observamos justamente o contrário: a maior parte dos pesquisadores *começa* pela classificação, introduzindo-a de fora no material, quando, de fato, deveria deduzi-la a partir dele. Como veremos adiante, os classificadores transgridem constantemente as regras mais simples da divisão. Esta é uma das causas do beco sem saída de que fala Speránski.

Detenhamo-nos em alguns exemplos.

A divisão mais habitual dos contos maravilhosos é a que distingue os contos de conteúdo miraculoso, os contos de costumes e os contos sobre animais.<sup>3</sup> À primeira vista, parece tratar-se de uma divisão coerente. Mas logo, quase sem querer, vem a questão: os contos sobre animais não contêm algo de *miraculoso*, por vezes em grau bastante elevado? E, vice-versa, não possuem os animais um papel importante nos contos miraculosos? Pode este indício ser considerado suficientemente preciso? Afanássiev, por exemplo, insere a história do pescador e do peixinho nos contos de animais. Tem ele razão? E, caso não a tenha, por que não? Veremos adiante que o conto maravilhoso atribui com muita facilidade as mesmas ações aos homens, aos objetos e aos animais. Esta regra se observa sobretudo nos assim chamados contos de magia mas se encontra também nos contos maravilhosos em geral. Neste sentido, um dos exemplos mais conhecidos é o do conto sobre a distribuição da colheita (“Eu, Micha, colherei a parte de cima, e você as raízes”). Na Rússia o enganado é um urso, enquanto que no Ocidente é o diabo; por conseguinte, este conto, com a introdução da variante ocidental, fica excluído por completo dos contos de animais. Onde, pois, situá-lo? É evidente que não se trata de um conto *de costumes*, visto que: segundo quais costumes seria a colheita repartida desta forma? Mas tampouco é um conto de tema miraculoso. Portanto, este conto simplesmente não se enquadra na classificação proposta.

Nem por isso deixaremos de afirmar que esta classificação é correta *em princípio*. Os pesquisadores deixaram-se levar pela intuição, e as palavras que usaram não corresponderam ao que na realidade percebiam. É pouco provável que alguém cometa o erro de situar a história do pássaro-de-fogo e a do lobo cinzento entre os contos de animais. Resulta-nos igualmente claro que também Afanássiev cometeu um erro em relação ao conto do peixinho de ouro. Mas, se percebemos este fato não é porque nos contos apareçam ou não animais, mas sim porque os contos de magia possuem uma *construção* absolutamente peculiar, que se percebe de imediato e que determina esta categoria mesmo sem tomarmos consciência do fato. Todo pesquisador, ao declarar que faz a classificação segundo um esquema proposto, está na realidade procedendo de outra forma. Mas justamente ao contradizer-se é que ele procede corretamente. Sendo assim, se a divisão está baseada inconscientemente na *construção* do conto, construção esta que ainda não foi estudada e nem sequer definida, a classificação do conto maravilhoso deve ser assentada em outras bases. É preciso transformá-la num

sistema de indícios formais, estruturais, como acontece nas demais ciências. E, para isto, é necessário estudar esses indícios.

Mas estamos indo muito depressa. A situação acima descrita permaneceu obscura até nossos dias. As novas tentativas não trouxeram, substancialmente, nenhuma melhora. Assim, por exemplo, Wundt, em sua conhecida obra *Psicologia dos povos*,<sup>4</sup> propõe a seguinte divisão:

1. Contos-fábulas mitológicos (*Mythologische Fabelmärchen*);
2. Contos de feitiçaria puros (*Reine Zaubermärchen*);
3. Contos e fábulas biológicas (*Biologische Märchen und Fabeln*);
4. Fábulas puras de animais (*Reine Tierfabeln*);
5. Contos "sobre a origem" (*Abstammungsmärchen*);
6. Contos e fábulas humorísticos (*Scherzmärchen und Scherzfabeln*);
7. Fábulas morais (*Moralische Fabeln*).

Esta classificação é muito mais rica que as anteriores, mas também ela suscita objeções. A *fábula* (termo que aparece na definição de cinco dos sete grupos) é uma categoria formal. Não fica claro o que Wundt entendia por fábula. A palavra "humorístico" é absolutamente inaceitável, pois o mesmo conto pode ser tratado de forma heróica ou de forma cômica. Também cabe aqui perguntar qual é a diferença entre a "fábula pura de animais" e a "fábula moral". Até que ponto não são também "morais" as "fábulas puras", e vice-versa?

As classificações examinadas referem-se à divisão dos contos segundo certas *categorias*. Existe também uma divisão dos contos maravilhosos de acordo com seus *enredos*.

Se já encontramos dificuldades quando se trata da divisão por categorias, com a divisão por enredos encontramos no caos completo; e isso sem mencionar o fato de que uma noção tão complexa e vaga como a de enredo ou não é contestada em absoluto, ou então é contestada, na obra de cada autor, à sua maneira. Antecipando-nos um pouco, podemos dizer que a divisão dos contos de magia segundo o enredo é, em essência, absolutamente impossível. Ela também deve ser revista da mesma forma que a divisão por categorias. Os contos maravilhosos possuem uma particularidade: as partes constituintes de um conto podem ser transportadas para outro sem nenhuma alteração. Esta lei de permutabilidade será estudada adiante mais detalhadamente; no momento, limitar-nos-emos a indicar que, por exemplo, Baba-Iagá\* aparece nos contos os mais diversos e nos mais variados enredos. Este traço é uma particularidade específica do conto popular. No entanto, apesar desta particularidade, o enredo geralmente se determina da seguinte maneira: toma-se uma parte qualquer do conto (com freqüência uma parte casual, que simplesmente salta aos olhos); acrescenta-se a palavra "sobre" e está pronta a definição. Assim, o conto onde há uma luta

\* No folclore russo, velha dotada de poderes mágicos. (N.T.)

com um dragão se chamará "sobre a luta com o dragão"; um conto em que aparece Kochchéi, será um conto "sobre Kochchéi", etc., não havendo, portanto, nenhum princípio na escolha dos elementos determinantes. Se recordarmos agora a lei da permutabilidade, será logicamente difícil evitar uma confusão, ou, explicando melhor, uma divisão cruzada, e esta classificação altera sempre a essência do material estudado. A isto também acrescentamos que o princípio fundamental da divisão não é seguido, isto é, transgride-se mais uma lei elementaríssima da lógica. Tal situação perdura até nossos dias.

Ilustraremos esta situação com dois exemplos.

R. M. Volkov, professor em Odessa, publicou em 1924 uma obra sobre o conto maravilhoso.<sup>5</sup> Nas primeiras páginas de seu livro, Volkov declara que o conto fantástico pode apresentar quinze enredos. Esses enredos são os seguintes:

1. Sobre os inocentes perseguidos;
2. Sobre o herói tolo;
3. Sobre os três irmãos;
4. Sobre os que lutam contra dragões;
5. Sobre a procura de uma noiva;
6. Sobre a donzela sábia;
7. Sobre encantados e enfeitados;
8. Sobre o possuidor de um talismã;
9. Sobre o possuidor de objetos encantados;
10. Sobre a mulher infiel, etc., etc.

Não nos diz, entretanto, como estes enredos foram estabelecidos. Se atentarmos no princípio da divisão, teremos o seguinte: a primeira subdivisão é definida pelo nó da intriga (veremos adiante o que, de fato, constitui o nó da intriga), a segunda pelo caráter do protagonista, a terceira pelo número de protagonistas, a quarta por um dos momentos do desenrolar da ação, etc. Conseqüentemente, não há nenhum princípio que coordene a divisão em geral. Deriva disso um verdadeiro caos. Não existem contos em que os três irmãos (terceira subdivisão) saem à procura de noivas (quinta subdivisão)? Será que o dono de um talismã nunca se serve dele para castigar a mulher infiel? Podemos afirmar que esta não é uma classificação científica no verdadeiro sentido da palavra; não passa de um indicador convencional, e de valor bastante duvidoso. Poderia ser comparada, sequer de longe, às classificações das plantas e dos animais efetuadas não segundo as aparências, mas somente após um estudo prévio, acurado e prolongado, do material?

Tratando da questão da classificação por enredos, não podemos deixar de mencionar o elenco de contos de Antti Aarne.<sup>6</sup> Aarne é um dos fundadores da chamada *escola finlandesa*. Não é este o lugar adequado para avaliarmos de modo consistente esta corrente. Lembraremos apenas que entre suas publicações científicas existe um número relevante de artigos e notas acerca das variantes

deste ou daquele enredo. Estas variantes, às vezes, provêm das fontes mais inaperadas. Acumulam-se gradualmente, e não são submetidas a uma elaboração sistemática. A orientação desta corrente reside, em linhas gerais, justamente nisto. Seus representantes recolhem e comparam as variantes de cada enredo no mundo inteiro; o material agrupa-se geo-etnograficamente segundo um sistema previamente elaborado; em seguida, tiram-se conclusões sobre a construção fundamental, a difusão e a origem dos enredos. Mas este procedimento também merece uma série de críticas. Como veremos adiante, os enredos (e, em especial, os de contos de feitiçaria) estão ligados por um parentesco bem próximo. Não se pode determinar onde termina um enredo com suas variantes e onde começa outro, a não ser depois de um estudo profundo dos enredos dos contos e de uma definição correta do princípio que coordena a seleção dos enredos e das variantes. Isto, porém, não acontece. Tampouco é levada em consideração a permutabilidade dos elementos. Os trabalhos desta escola se baseiam numa premissa inconsciente, segundo a qual cada um dos enredos é um todo orgânico, que pode ser destacado de uma série de outros enredos e estudado isoladamente.

Por outro lado, a divisão perfeitamente objetiva dos enredos e a seleção das variantes não constituem uma fácil tarefa. Os enredos dos contos maravilhosos estão estreitamente ligados uns aos outros, tão entrelaçados que esta questão precisa ser tratada de modo especial *antes* da própria divisão por enredos. Se não for feito esse estudo, o pesquisador atuará de acordo com seu gosto pessoal, e a divisão objetiva dos contos resultará simplesmente impossível. Detenhamo-nos em um exemplo. Entre as variantes do conto *Frau Holle*, Bolte e Polivka citam o conto de Afanássiev intitulado *Baba-Iagá*.<sup>7</sup> Há referências a uma série de outros contos maravilhosos bastante variados, com este mesmo enredo. Eles citam todas as variantes russas até então conhecidas, incluindo aquelas em que Baba-Iagá foi substituída por um dragão ou por camundongos. Mas, por outro lado, falta o conto *Morozko*. \* Por quê? Também nele encontramos a enteada expulsa de casa, o regresso ao lar com presentes, bem como a expulsão da própria filha e seu castigo. Além disso, "Frau Holle" e "Morozko" são ambos personificação do Inverno, mas no conto alemão a personificação é feminina e no conto russo masculina. Mas, pelo visto, *Morozko* acabou fixando-se subjetivamente, pela força artística deste conto, como determinado enredo independente, que pode ter suas próprias variantes. Vemos, assim, que não existem critérios absolutamente objetivos para o estabelecimento de uma divisão entre dois enredos. Onde um pesquisador vê um enredo novo, outro verá uma variante, e vice-versa. Apresentamos um exem-

\* Derivado de "moroz", em russo: frio intenso. Personificação folclórica do Inverno. (N.T.)

plo bem simples, mas à medida que o material de pesquisa aumenta e se amplia, as dificuldades se multiplicam.

De qualquer maneira, os métodos desta escola exigem que se elabore, antes de tudo, um elenco de enredos, e esta foi a tarefa empreendida por Aarne.

Sua lista entrou no uso internacional e prestou enorme serviço no campo do estudo do conto maravilhoso: graças ao índice de Aarne tornou-se possível *numerar* os contos. Aarne denomina os enredos de *tipos* e cada tipo está numerado. Esta designação curta e convencional dos contos maravilhosos é realmente cômoda (neste caso específico, remete-se ao número do índice).

Mas, paralelamente a seus méritos, o índice possui também uma série de defeitos essenciais: quanto à classificação, não está isento dos mesmos erros de Volkov. As divisões fundamentais são as seguintes:

1. Contos de animais;
2. Contos maravilhosos propriamente ditos; e
3. Anekdotes.

Reconhecemos facilmente os velhos procedimentos apesar de sua nova formulação. (É um tanto estranho que os contos de animais não sejam reconhecidos como contos maravilhosos propriamente ditos.) Em seguida, temos vontade de perguntar se possuímos um estudo bastante exato da noção de *anedota* para poder utilizá-la com absoluta tranquilidade (cf. as *fábulas* em Wundt). Não entraremos em todos os detalhes desta classificação e nos deteremos nos contos de feitiçaria que constituem uma subclasse. Assinalemos que a introdução de subclasses é um mérito de Aarne, porque a divisão em gêneros, espécies e subespécies não havia sido elaborada antes dele. Os contos de feitiçaria se subdividem, segundo Aarne, nas seguintes categorias: 1) o inimigo mágico; 2) o esposo (a esposa) mágico; 3) a tarefa mágica; 4) o auxiliar mágico; 5) o objeto mágico; 6) a força ou o conhecimento mágico; 7) outros motivos mágicos. Quanto a esta classificação, poderíamos repetir quase que palavra por palavra as objeções formuladas à classificação de Volkov. O que fazer, por exemplo, com os contos nos quais a *tarefa mágica* se realiza graças a um *auxiliar mágico*, o que acontece com muita freqüência, ou com aqueles nos quais a *esposa mágica* é justamente o *auxiliar mágico*?

É certo que Aarne não tentou fazer uma classificação verdadeiramente científica; seu índice é importante como *guia prático*, e como tal é de extraordinária relevância. Mas essa lista de Aarne é perigosa por outros motivos. Dá idéias falsas sobre o essencial. De fato, não existe uma divisão nítida dos contos em tipos e ela, com freqüência, é puramente fictícia. Se existem tipos, não estão no nível em que Aarne os situou, mas no das particularidades estruturais dos contos que se assemelham entre si; mais tarde voltaremos a este assunto. Da proximidade dos enredos e da impossibilidade de traçar entre eles um limite totalmente objetivo decorre que, ao procurar enquadrar-se um texto neste ou na-

quele tipo, não se sabe que número escolher. A correspondência entre um tipo e o texto a ser definido não passa, em geral, de uma aproximação. Dos cento e vinte e cinco contos apresentados na coleção de A. I. Nikiforov, apenas vinte e cinco (*i.e.*, 20%) se relacionam com os tipos de modo aproximado e convencional, o que é indicado pelo autor entre parênteses.<sup>8</sup> Mas o que aconteceria se diferentes pesquisadores relacionassem o mesmo conto com tipos diferentes? Por outro lado, ao serem definidos os tipos por este ou aquele momento expressivo e não pela estrutura dos contos, visto que uma história pode conter vários momentos desse tipo, acontece que se acaba por relacionar o mesmo conto com vários tipos (até cinco, no caso de um deles), o que não significa de modo algum que o texto dado seja composto por cinco enredos. Tal processo de determinação não é, no fundo, mais do que uma definição segundo as partes constituintes. Para um certo grupo de contos, Aarne chega a afastar-se de seus princípios: de modo inesperado e um tanto inconseqüente, passa da divisão por enredos à divisão por motivos. É assim que determina uma de suas subclasses, grupo que denomina “sobre o diabo estúpido”. Mas esta incoerência representa, mais uma vez, o bom caminho que a intuição indica. Tentaremos mostrar adiante que o método adequado de pesquisa é o estudo dos fragmentos mais curtos que constituem o conto.

Vemos, assim, que a classificação dos contos maravilhosos não chegou a constituir pleno êxito. E, contudo, a classificação é uma das primeiras e principais etapas da investigação. Basta lembrar a importância que teve para a Botânica a primeira classificação científica de Lineu. Esta nossa ciência, porém, encontra-se no período anterior a Lineu.

Passemos a outra parte muito importante do estudo do conto maravilhoso: sua descrição propriamente dita. Podemos observar o seguinte panorama: frequentemente, os pesquisadores que lidam com problemas da descrição não se preocupam com a classificação (Vesselovski). Por outro lado, os que se dedicam à classificação, nem sempre descrevem os contos minuciosamente, contentando-se apenas em estudar alguns de seus aspectos (Wundt). Se um pesquisador se ocupa de ambos os aspectos, não deve colocar a classificação após a descrição: a descrição deve enquadrar-se nos limites de uma classificação prévia.

A. N. Vesselovski disse muito pouco sobre a descrição do conto maravilhoso; mas o que disse é de enorme importância. Vesselovski entende o enredo como um complexo de *motivos*. Um motivo pode relacionar-se com enredos diferentes.<sup>9</sup> (“Uma série de motivos é um enredo. O motivo se amplia até o enredo.” “Os enredos variam: alguns motivos invadem enredos, ou enredos combinam-se entre si.” “Por enredo entendo o tema, no qual se interpenetram diferentes situações — os motivos.”) Para Vesselovski o motivo é primário, o enredo secundário. O enredo é um ato de criação, de conjunção. Daí decorre para nós a necessidade de estudar não tanto segundo os enredos, mas, antes de tudo, segundo os motivos.

Se a ciência do conto maravilhoso tivesse seguido mais o conselho de Vesselovski: “*Separar o problema dos motivos do problema dos enredos*”<sup>10</sup> (o grifo é de Vesselovski), muitos pontos obscuros já teriam desaparecido.<sup>11</sup>

Mas o estudo de Vesselovski sobre os motivos e os enredos não passa de um princípio geral. A explicação concreta que dá ao termo *motivo* já não é aplicável hoje em dia. Segundo ele, o motivo é uma unidade indecomponível da narração. (“Por motivo, entendo a unidade mais simples da narração”. “A marca do motivo é seu esquematismo imagético e uno; são assim os elementos indecomponíveis da mitologia inferior e do conto maravilhoso.”)<sup>12</sup> Mas os motivos que cita como exemplo podem ser decompostos. Se o motivo é uma totalidade lógica, cada frase do conto maravilhoso constitui um motivo (“o pai tem três filhos” é um motivo; “a enteada sai de casa” é um motivo; “Ivan luta com o dragão” é também um motivo e assim por diante). Estaria tudo bem se os motivos, na realidade, não se desdobrassem, pois isto permitiria construir um elenco de motivos. Mas tomemos o seguinte motivo: “o dragão rapta a filha do rei” (o exemplo não é de Vesselovski). Este motivo desdobra-se em quatro elementos, dos quais cada um, isoladamente, pode variar. O dragão pode ser substituído por Kochchéi, por um turbilhão, o diabo, um falcão ou um feiticeiro. O rapto pode ser trocado por vampirismo, ou por diferentes ações que no conto maravilhoso produzem desaparecimento. A filha pode ser substituída pela irmã, a noiva, a mulher, a mãe. O rei pode dar lugar ao filho do rei, a um camponês, a um pope. Deste modo, apesar de Vesselovski, vemos-nos obrigados a afirmar que o motivo não é uno, nem indivisível. A unidade elementar e indivisível, como tal, não constitui um todo lógico ou artístico. Concordando com Vesselovski que na descrição a parte deve vir antes do todo (segundo Vesselovski, este motivo é primário em relação ao enredo também pela sua origem), deveremos em seguida resolver o problema: isolar os elementos primários de modo diferente de Vesselovski.

Onde fracassou Vesselovski fracassaram também outros pesquisadores. Podemos citar os trabalhos de J. Bédier<sup>13</sup> como exemplo de um procedimento metodológico muito valioso. A importância do método de Bédier reside no fato de ter sido o primeiro a reconhecer que existe no conto maravilhoso uma certa relação entre as grandezas constantes e as grandezas variáveis. Bédier tentou expressar isto de forma esquemática. Denominou *elementos* às grandezas constantes, essenciais, e os designou com a letra ômega ( $\omega$ ). As demais grandezas, variáveis, foram designadas com letras latinas. De modo que o esquema de um conto é  $\omega + a + b + c$ , o de outro  $\omega + b + c + n$ , e o de outro ainda  $\omega + l + m + n$ , etc. Mas esta idéia, correta em sua essência, choca-se com a impossibilidade de definir exatamente este ômega. Continua sem explicação o que, de fato, representam objetivamente os *elementos* de Bédier<sup>14</sup> e como destacá-los.

De um modo geral, os pesquisadores não se têm ocupado muito dos problemas apresentados pela descrição do conto maravilhoso, preferindo considerá-

lo como um todo acabado, concluído. Somente em nossos dias difunde-se cada vez mais a idéia da necessidade de uma descrição exata do conto maravilhoso, embora já se venha falando há muito tempo das formas desse conto. Na realidade, enquanto se descrevem os minerais, as plantas, os animais (e se descrevem e classificam justamente de acordo com a sua construção), enquanto já está descrita toda uma série de gêneros literários (a fábula, a ode, o drama, etc.), o conto maravilhoso continua a ser estudado sem essa descrição. V. B. Chklóvski demonstrou a que absurdo pode chegar o estudo genético do conto maravilhoso, caso não nos detivermos em suas formas.<sup>15</sup> Ele cita como exemplo o conhecido conto em que se mede a terra utilizando uma pele. Ao herói do conto é permitido ficar com tanta terra quanta possa abarcar com uma pele de boi. Cortando a pele em tiras, ele cerca mais terra do que era esperada pela parte enganada. V. F. Miller e outros tentaram encontrar neste conto traços de um ato jurídico. Chklóvski escreve: "Ocorre que a parte enganada — e em todas as variantes do conto se trata de um embuste — não protesta contra esse roubo de terras porque a terra era geralmente medida desta forma. Isto nos leva a um absurdo. Se, no momento em que se supõe que aconteceu esta ação, existia o costume de medir terras "rodeando-as com uma tira", e era conhecido tanto pelo vendedor como pelo comprador, não só não há embuste como tampouco existe sequer um enredo, já que o vendedor saberia de antemão o que se passaria". Deste modo, levar o conto até a realidade histórica sem examinar as particularidades da narração como tal, conduz a conclusões errôneas apesar da imensa erudição dos pesquisadores.

Os procedimentos de Vesselóvski e de Bédier pertencem a um passado mais ou menos longínquos. Apesar de estes cientistas terem trabalhado sobretudo como *historiadores* do folclore, seus procedimentos de estudo formal constituíam realizações novas, em essência corretas, mas que não foram aplicadas nem elaboradas por ninguém. Atualmente, a necessidade de estudar as formas do conto maravilhoso não suscita objeções.

O estudo da estrutura de todos os aspectos do conto maravilhoso é a condição prévia absolutamente indispensável para seu estudo histórico. O estudo das leis formais pressupõe o estudo das leis históricas.

Mas o único estudo que pode responder a estas condições é o que descobre as leis da construção, e não o que apresenta um catálogo superficial dos procedimentos formais da arte do conto maravilhoso. O livro já citado de Volkov propõe o seguinte meio de descrição: primeiramente se desdobra os contos em motivos. São considerados motivos tanto as qualidades dos heróis ("dois cunhados inteligentes, o terceiro imbecil"), como sua quantidade ("três irmãos"); os atos dos protagonistas ("última vontade do pai — que os filhos velem seu túmulo após a sua morte — respeitada só pelo imbecil"); os objetos ("a isbá sobre pés de galinha", "os talismãs"), etc. A cada um destes motivos corresponde um signo convencional, uma letra e um algarismo, ou uma letra e dois algarismos.

Os motivos mais ou menos semelhantes apresentam a mesma letra com algarismos diferentes. Mas pergunta-se então: se formos de fato conseqüentes e designarmos deste modo absolutamente todo conteúdo do conto maravilhoso, quantos motivos teremos? Volkov apresenta cerca de 250 designações (não há uma lista exata). É evidente que muitos motivos foram deixados de lado e que Volkov fez uma seleção, mas não sabemos qual o critério seguido. Tendo isolado os motivos desta forma, Volkov transcreve os contos maravilhosos, traduzindo mecanicamente os motivos em signos e comparando os esquemas. Os contos que se assemelham dão, naturalmente, esquemas semelhantes. As transcrições ocupam todo o livro. A única "conclusão" que se pode tirar de semelhante transcrição é a afirmação de que os contos semelhantes se assemelham, o que não serve para nada, nem leva a parte alguma.

Sabemos qual é a natureza dos problemas estudados pela ciência. No leitor pouco preparado poderia surgir uma pergunta: não se ocupa a ciência com abstrações absolutamente inúteis na realidade? Que um motivo seja ou não desdobrável, não é exatamente igual? Que importa saber como isolar os elementos fundamentais, como classificar os contos, se devem ser estudados por meio dos motivos ou dos enredos? Deseja-se involuntariamente que apareçam certas perguntas mais concretas, mais tangíveis, perguntas mais chegadas a qualquer pessoa que simplesmente gosta do conto maravilhoso. Mas tal exigência está baseada num erro. Vejamos uma analogia. Pode-se falar da vida de uma língua sem saber nada das partes do discurso, isto é, de certos grupos de palavras colocados segundo as leis de suas transformações? Uma língua viva é um fato concreto, a gramática é seu suporte abstrato. Tais substratos se encontram na base de numerosos fenômenos da existência, e justamente sobre eles é que se concentra a atenção da ciência. Nenhum fato concreto pode ser esclarecido sem que se estudem antes estas bases abstratas.

A ciência não se limitou às questões que aqui abordamos. Falamos somente dos problemas relacionados com a morfologia. Não abordamos em particular o imenso campo das investigações históricas. Estas podem ser aparentemente mais interessantes do que as investigações morfológicas, e tem-se trabalhado muito neste setor. Mas a questão geral de saber de onde surgiram os contos maravilhosos não está resolvida na sua totalidade, ainda que existam leis que regem seu nascimento e seu desenvolvimento, mas que ainda aguardam uma formulação mais elaborada. Em compensação, certas questões específicas foram mais estudadas. Seria inútil uma enumeração de nomes e de obras. Mas afirmamos que enquanto não existir uma elaboração morfológica correta não poderá haver uma elaboração histórica correta. Se não soubermos decompor um conto maravilhoso em suas partes constituintes, não poderemos estabelecer nenhuma comparação exata. E se não soubermos comparar — como poderemos projetar uma luz, por exemplo, sobre as relações indo-egípcias, ou sobre as relações da fábula grega com a fábula indiana, etc.? Se não soubermos comparar os



contos maravilhosos entre si, como estudar os laços existentes entre o conto e a religião, como comparar os contos e os mitos? Finalmente, assim como todos os rios vão para o mar, todos os problemas do estudo dos contos maravilhosos devem conduzir no final à solução desse problema essencial até hoje não resolvido, o da semelhança entre os contos do mundo inteiro. Como explicar que a história da princesa-rã se assemelhe na Rússia, Alemanha, França, Índia, entre os peles-vermelhas da América e na Nova Zelândia, quando não se pode provar historicamente nenhum contato entre esses povos? Esta semelhança não poderá ser explicada se tivermos uma imagem inexata de sua natureza. O historiador sem experiência em problemas morfológicos não verá a semelhança onde ela existir realmente; deixará de lado coincidências muito importantes, e que lhe passarão despercebidas; e, pelo contrário, onde acreditou haver uma semelhança, poderá ser desiludido pelo especialista em morfologia, que provará que os fenômenos comparados são totalmente heterogêneos.

Vemos, deste modo, quantas coisas dependem do estudo das formas. Não renunciaremos a este trabalho analítico metucioso, quase braçal, complicado ainda mais pelo fato de que se começa de um ângulo formal e abstrato. Este trabalho braçal e "desinteressante" é na realidade o caminho para as construções gerais e "interessantes".

## II — MÉTODO E MATERIAL

*Eu estava absolutamente convencido de que o tipo geral, fundado em transformações, passa através de todas as substâncias orgânicas e pode ser facilmente observado em todas as partes num corte mediano qualquer.*

GOETHE

Tentaremos, em primeiro lugar, definir a nossa tarefa.

Como já observamos no prefácio, esta obra está dedicada aos *contos de magia*. A existência dos contos de magia como categoria particular será admitida como hipótese de trabalho indispensável. Por conto de magia entenderemos, por enquanto, os que estão classificados no índice de Aarne e Thompson entre os números 300 e 749. Esta definição preliminar é artificial, e adiante teremos ocasião de dar outra mais correta, baseada nas próprias conclusões obtidas. Empreenderemos a comparação entre os enredos destes contos. Para isto, isolaremos as partes constituintes dos contos de magia segundo procedimentos particulares (cf. adiante), após o que compararemos os contos segundo suas próprias partes constituintes. Obteremos como resultado uma morfologia, isto é, uma descrição do conto maravilhoso segundo as partes que o constituem, e as relações destas partes entre si e com o conjunto.

Quais os métodos que permitem obter uma descrição exata do conto maravilhoso?

Comparemos os seguintes casos:

1. O rei dá uma águia ao destemido. A águia o leva para outro reino (171);
2. O velho dá um cavalo a Sutchenko. O cavalo o leva para outro reino (132);
3. O feiticeiro dá a Ivan um barquinho. O barquinho o leva para outro reino (138);
4. A filha do czar dá a Ivan um anel. Moços que surgem do anel levam Ivan para outro reino (156), etc.

Nos casos citados encontramos grandezas constantes e grandezas variáveis. O que muda são os nomes (e, com eles, os atributos) dos personagens; o que não muda são suas ações, ou *funções*. Daí a conclusão de que o conto maravilhoso atribui freqüentemente ações iguais a personagens diferentes. Isto nos permite estudar os contos *a partir das funções dos personagens*.

Será preciso determinar em que medida estas funções representam realmente as grandezas constantes, repetidas, do conto maravilhoso. A colocação de todos os demais problemas dependerá da resposta a esta primeira pergunta: quantas funções pode englobar um conto maravilhoso?

Nosso estudo mostrará que a repetição das funções é surpreendente. Assim, tanto Baba-lagá como Morozko, o urso, o espírito da floresta ou a cabeça da égua põem à prova a enteada e a recompensam. Prosseguindo com estas observações, pode-se estabelecer que os personagens do conto maravilhoso, por mais diferentes que sejam, *realizam* freqüentemente as mesmas ações. O meio em si, pelo qual se realiza uma função, pode variar: trata-se de uma grandeza variável. Morozko atua de modo diferente de Baba-lagá, mas a função, enquanto tal, é uma grandeza constante. No estudo do conto maravilhoso o que realmente importa é saber o que fazem os personagens. *Quem faz algo e como isso é feito*, já são perguntas para um estudo complementar.

As funções dos personagens representam as partes constituintes que podem tomar o lugar dos *motivos* de Vesselóvski, ou dos *elementos* de Bédier. Lembremos que a repetição de funções por personagens diferentes foi observada há bastante tempo pelos historiadores das religiões nos mitos e nas crenças, mas não pelos historiadores do conto maravilhoso. Assim como as propriedades e funções dos deuses se deslocam de uns para outros, chegando finalmente até os santos do cristianismo, as funções de certos personagens dos contos maravilhosos se transferem para outros personagens. Antecipando, podemos dizer que existem bem poucas funções, enquanto que os personagens são numerosíssimos. Isto explica o duplo aspecto do conto maravilhoso: de um lado, sua extraordinária diversidade, seu caráter variegado; de outro, sua uniformidade, não menos extraordinária, e sua repetibilidade.

Sendo assim, as funções dos personagens representam as partes fundamentais do conto maravilhoso, e devemos destacá-las em primeiro lugar.

Para destacar as funções é preciso, primeiro, defini-las. Esta definição deve ser o resultado de dois pontos de vista. Em primeiro lugar, não se deve nunca levar em conta o personagem que executa a ação. Na maioria dos casos, a definição se designará por meio de um substantivo que expressa ação (proibição, interrogatório, fuga, etc.). Em segundo lugar, a ação não pode ser definida fora de seu lugar no decorrer do relato. Deve-se tomar em consideração o significado que possui uma dada função no desenrolar da ação.

Deste modo, se Ivan se casa com a princesa, trata-se de algo totalmente diverso do casamento do pai com a viúva, mãe de duas filhas. Outro exemplo: se, num caso, o herói recebe do pai a quantia de 100 rublos e com eles compra para si um gato adivinho, e, em outro caso, o herói recebe dinheiro como recompensa por uma façanha que acaba de realizar, e nesse momento o conto termina — encontramos-nos perante elementos morfológicos diferentes, apesar da identidade de ação (o presente em dinheiro). Deduzimos assim que procedimentos idênticos podem ter significados diferentes e vice-versa. *Por função, compreende-se o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação.*

As observações apresentadas podem ser formuladas brevemente nos seguintes termos:

I. *Os elementos constantes, permanentes, do conto maravilhoso são as funções dos personagens, independentemente da maneira pela qual eles as executam. Essas funções formam as partes constituintes básicas do conto.*

II. *O número de funções dos contos de magia conhecidos é limitado.*

Isoladas as funções, eis que se apresenta outra questão: em que agrupamento e em que seqüência se encontram estas funções? Em primeiro lugar, falemos sobre a seqüência. Existe a opinião de que esta ordem é casual. Diz Vesselóvski: "A escolha e a *disposição* das tarefas e dos encontros (exemplos de motivos — V. P.) . . . já pressupõem determinada *liberdade*." <sup>1</sup> Chklóvski expressou esta idéia de modo ainda mais incisivo: "Não se compreende absolutamente por que, nos empréstimos, deve-se conservar a *ordem casual* dos motivos (grifo de Chklóvski. — V. P.). As testemunhas nos depoimentos mostram que é justamente a seqüência dos acontecimentos o que mais se deforma." <sup>2</sup> Esta referência a depoimentos de testemunhas não é feliz. Se as testemunhas alteram a seqüência, o relato delas é incoerente, mas a seqüência dos acontecimentos tem suas leis, como também tem suas leis a narrativa literária. O roubo não pode ser efetuado antes de se arrombar a porta. No que diz respeito ao conto maravilhoso, este possui suas leis absolutamente particulares e específicas. A seqüência dos elementos, como veremos adiante, é rigorosamente *idêntica*. A liberdade neste terreno é limitada por regras bastante rígidas, e que podem ser determinadas com precisão. Chegamos à terceira tese fundamental de nosso trabalho, sujeita a desenvolvimento e demonstração ulteriores:

III. *A seqüência das funções é sempre idêntica.*

É necessário mencionar que a lei citada refere-se somente ao folclore. Não são uma peculiaridade de gênero do conto maravilhoso como tal. Os contos criados artificialmente não se submetem a elas.

No que concerne ao agrupamento, antes de tudo, é necessário dizer que nem todos os contos maravilhosos apresentam todas as funções. Mas isto não modifica de forma alguma a lei da seqüência. A ausência de algumas funções não muda a disposição das demais. Voltaremos a deter-nos neste fenômeno; examinemos agora o agrupamento das funções, no sentido próprio da palavra. O simples fato de apresentar tal questão suscita a suposição seguinte: uma vez isoladas as funções, será possível verificar quais os contos que apresentam funções idênticas. Tais contos com funções idênticas poderão ser considerados do *mesmo tipo*. Sobre esta base será possível elaborar posteriormente um índice de tipos, construído não sobre indícios de enredos um tanto vagos e incertos, mas sobre indícios estruturais exatos. Isto parece ser realmente possível. Mas se continuarmos a comparar os tipos estruturais entre si, encontraremos a seguinte observação, completamente inesperada: as funções não podem ser distribuídas segundo eixos que se excluam mutuamente. Este fenômeno aparecerá em toda

*de sucessão das funções é o mesmo → p. 3132 (54-55)*

sua concretude no capítulo seguinte e no último. Enquanto isso, podemos explicá-lo da seguinte forma: se designarmos com a letra *A* a função que se encontra sempre em primeiro lugar, e pela letra *B* a função (caso ela exista) *que sempre a segue*, todas as funções conhecidas no conto maravilhoso se colocarão de acordo com um relato *único*, nenhuma delas sairá da série, nem irão excluir-se ou contradizer-se mutuamente. Não se poderia prever, de modo algum, semelhante conclusão. Certamente, era de se esperar que onde estivesse a função *A*, não poderia existir outras funções, pertencentes a outros relatos. Esperávamos descobrir vários eixos, mas deparamos com um eixo único para todos os contos de magia. Todos são de um único tipo, e as combinações de que falamos acima constituem seus subtipos. À primeira vista, esta conclusão pode parecer absurda, até mesmo extravagante, mas ela pode ser verificada de forma absolutamente precisa. Esta monotipia representa, de fato, um problema muito complexo, no qual ainda teremos de nos deter. Trata-se, sem dúvida, de um fenômeno que suscita toda uma série de indagações.

Chegamos assim à quarta tese básica de nosso trabalho:

IV. *Todos os contos de magia são monotípicos quanto à construção.*

Procedamos agora à demonstração dessas teses, e a seu desenvolvimento mais detalhado. É preciso lembrar aqui que o estudo do conto maravilhoso deve ser conduzido (e realmente isso foi feito em nosso trabalho) de modo rigorosamente dedutivo, isto é, indo do material às conclusões. Mas a *exposição* pode seguir o rumo inverso, pois é mais fácil acompanhar seu desenvolvimento se o leitor conhecer de antemão as bases gerais deste trabalho.

Contudo, antes de iniciar a elaboração, é preciso resolver uma questão: sobre que material pode ser realizada esta elaboração? À primeira vista, parece que se deveria reunir todo o material existente a esse respeito. Isso, porém, não é necessário. Como estudamos os contos maravilhosos a partir das funções dos personagens, podemos parar a inserção do material no momento em que percebermos que os novos contos não trazem nenhuma nova função. É natural que o material de controle examinado pelos pesquisadores deve ser considerável, mas não é necessário utilizá-lo todo no trabalho. Somos da opinião que cem contos com enredos diferentes constituem um material mais do que suficiente. No momento em que se constata a inexistência de novas funções, o morfologista pode fazer ponto final e o estudo seguirá posteriormente novas diretrizes (composição de índices, sistematização completa, estudo histórico, estudo do conjunto dos procedimentos literários, etc.). Mas se o material pode ser limitado quantitativamente, isto não significa que ele possa ser escolhido de acordo com o gosto pessoal de cada um. Ele deve se impor de fora. Tomemos a coletânea de Afanássiev, e iniciemos o estudo dos contos maravilhosos pelo número 50 (que segundo o plano de Afanássiev é o primeiro conto de magia de sua coletânea), continuando até o número 151. Certamente, esta limitação do material trará inúmeras objeções, mas é justificada teoricamente. Para justificá-la mais ampla-

mente, deveríamos perguntar em que medida se repetem os fenômenos ligados ao conto maravilhoso. Caso a repetição seja grande, poderemos sem dúvida nos contentar com um material limitado; já o mesmo não acontece caso a repetição seja pequena. A repetição das partes constituintes fundamentais do conto maravilhoso, como veremos adiante, supera qualquer expectativa. Por conseguinte, é teoricamente possível limitar-se a um material modesto. Esta limitação se justifica na prática pelo fato de que a utilização de uma grande quantidade de material aumentaria excessivamente o volume deste livro. E o problema, repetimos, não reside na quantidade do material, mas na qualidade de sua elaboração. Nosso material é constituído de cem contos. O resto é material de controle, de grande importância para o pesquisador, mas desprovido de interesse mais geral.

### III – FUNÇÕES DOS PERSONAGENS

Neste capítulo enumeraremos as funções dos personagens na ordem ditada pelos próprios contos maravilhosos.

Para cada função daremos: 1) breve descrição de sua essência, 2) definição reduzida numa palavra, 3) seu signo convencional. (A introdução de signos permitirá comparar de modo esquemático a construção dos contos.) Em seguida, apresentaremos exemplos. A maior parte dos exemplos não esgotam nosso material; servem apenas como amostras. Os exemplos estão dispostos segundo grupos conhecidos, e os grupos se relacionam com a definição, da mesma forma que as *espécies* com o *gênero*. O trabalho fundamental consiste em isolar os *gêneros*. O estudo das *espécies* não pode ser incluído nos trabalhos de morfologia geral. As *espécies* podem subdividir-se em *variedades*, e eis o ponto de partida de uma sistematização. A lista que vem a seguir não visa tais objetivos. Os exemplos servem apenas para ilustrar e mostrar a existência da função como uma determinada unidade de *gênero*. Como já advertimos, todas as funções se englobam em um conto único e contínuo. A série de funções dada abaixo representa a base morfológica dos contos de magia em geral.<sup>1</sup>

O conto maravilhoso, habitualmente, começa com certa situação inicial. Enumeram-se os membros de uma família, ou o futuro herói (por exemplo, um soldado) é apresentado simplesmente pela menção de seu nome ou indicação de sua situação. Embora esta situação não constitua uma função, nem por isso deixa de ser um elemento morfológico importante. As espécies de início dos contos poderão ser examinadas mais minuciosamente no final deste trabalho. Definimos este elemento como *situação inicial*. Signo convencional  $\alpha$ .

Após a situação inicial vêm as seguintes funções:

I. UM DOS MEMBROS DA FAMÍLIA SAI DE CASA (definição: *afastamento*; designação  $\beta$ ).

1) O afastamento pode ser de uma pessoa da geração mais velha. Os pais saem para trabalhar (113). "O príncipe teve de partir para uma longa viagem,

deixando sua mulher confiada a estranhos.” (265) “Ele (o mercador) parte para países estrangeiros.” (197) As formas habituais de afastamento são: para o trabalho, para a mata, para dedicar-se ao comércio, para a guerra, “a negócios” ( $\beta^1$ ).

2) A morte dos pais representa uma forma intensificada de afastamento ( $\beta^2$ ).

3) Às vezes, são os membros da geração mais nova que se afastam. Vão fazer uma visita (101), pescar (108), passear (137), apanhar frutas (224). Designação  $\beta^3$ .

II. IMPÕE-SE AO HERÓI UMA PROIBIÇÃO (definição: *proibição*; designação  $\gamma$ ).

1) “Não debes espiar nesta despensa” (159). “Cuida de teu irmãozinho, não saias de casa” (113). “Se Baba-Iagá vier, não digas nada, cala-te” (106). “O príncipe persuadiu-a durante muito tempo, proibiu-lhe abandonar a alta torre” (265); etc. A proibição de sair, às vezes, é reforçada ou substituída pela colocação das crianças num buraco (201). Outras vezes, pelo contrário, encontramos uma forma mais fraca de interdito, sob a aparência de um pedido ou de um conselho: a mãe quer persuadir o filho a não sair para pescar: “És ainda pequeno” (108), etc. O conto maravilhoso menciona, geralmente, primeiro o afastamento e depois o interdito. Na realidade, a seqüência dos acontecimentos é, naturalmente, inversa. Pode haver interditos sem nenhuma relação com o afastamento: não colher maçãs (230), não levantar a pena de ouro (169), não abrir uma gaveta (219), não beijar a irmã (219). Designação  $\gamma^1$ .

2) Um aspecto transformado da proibição é a ordem ou proposta: levar comida ao campo (133), levar o irmãozinho à mata (244). Designação  $\gamma^2$ .

Aqui, para maior clareza, podemos fazer uma digressão. O conto maravilhoso apresenta, em seguida, a chegada repentina (mesmo se, de certo modo, preparada) da adversidade. Em vista disso, a situação inicial dá a descrição de um bem-estar particular, por vezes sublinhado propositalmente. O czar possui um jardim maravilhoso com maçãs de ouro; os velhos pais amam com ternura seu filho Ivan, etc. Outra forma peculiar é representada pela prosperidade agrícola: o mujique e seus filhos possuem um belo capinzal. Frequentemente, aparece a descrição de sementeiras que vingam extraordinariamente. Este bem-estar serve, evidentemente, de fundo contrastante para a adversidade que virá a seguir. O espectro desta adversidade, embora invisível, paira sobre a família feliz. Daí o porquê das proibições de sair, etc. O próprio afastamento dos mais velhos prepara esta desgraça, cria o momento que lhe será propício. As crianças passam a depender de si mesmas após a partida ou a morte dos pais. Uma ordem pode também desempenhar o papel do interdito. Ao ordenar às crianças irem ao campo ou à mata, a execução desta ordem terá as mesmas conseqüências que a desobediência à proibição de ir à mata ou ao campo.

III. A PROIBIÇÃO É TRANSGREDIDA (definição: *transgressão*; designação  $\delta$ ).

As formas de transgressão correspondem às formas de interdito. As funções II e III constituem um elemento *par*. O segundo membro pode existir, às vezes, sem o primeiro. As princesas vão ao jardim ( $\beta^3$ ), voltam para casa com atraso. Aqui falta a proibição de atrasar-se. A ordem executada ( $\delta^2$ ) corresponde, como foi observado, à proibição transgredida ( $\delta^1$ ).

Penetra agora, no conto maravilhoso, um novo personagem, que pode ser chamado *antagonista do herói* (*agressor*). Seu papel consiste em destruir a paz da família feliz, em provocar alguma desgraça, em causar dano, prejuízo. O inimigo do herói pode ser tanto um dragão, como o diabo, ou bandidos, a bruxa, a madrasta, etc. Visto que no decorrer da ação aparecem, em geral, novos personagens, dedicamos a esta questão um capítulo especial. E assim, o antagonista apareceu no curso da ação. Ele chegou, aproximou-se furtivamente, veio voando, etc., e começa a agir.

IV. O ANTAGONISTA PROCURA OBTER UMA INFORMAÇÃO (definição: *interrogatório*; designação  $\xi$ ).

1) O interrogatório tem por finalidade descobrir o lugar onde se encontram as crianças, às vezes objetos preciosos, etc. O urso: “Quem pode me dizer onde foram parar os filhos do rei?” (201). O intendente: “De onde tirais estas pedras preciosas?” (197). O pope na confissão: “Como é que você conseguiu se restabelecer tão depressa?” (258). A princesa: “Dize-me, Ivan, filho de mercador, onde está tua sabedoria?” (209). “De que vive a cadela?” pensa Iaguichna. \* Ela envia para explorar Um-Olho, Dois-Olhos e Três-Olhos. (100). Designação  $\xi^1$ .

2) Uma forma transformada do interrogatório é encontrada nas perguntas feitas pela vítima ao antagonista. “Onde está a tua morte, Kochchéi?”\*\* (156). “Como é rápido o vosso cavalo! Poderíeis encontrar, em algum lugar, outro cavalo como esse, capaz de fugir do vosso?” (160). Designação  $\xi^2$ .

3) Em casos isolados, encontra-se o interrogatório feito por meio de outras pessoas. Designação  $\xi^3$ .

\* Filha da Baba-Iagá. (N.T.)

\*\* Kochchéi é um personagem do folclore russo, também chamado “o imortal”. Sua morte estava escondida num bosque, num carvalho debaixo do qual havia um caixote, dentro dele uma lebre, dentro da lebre uma pata, e dentro dela o ovo que continha a morte de Kochchéi. O príncipe Ivan o encontra, e destrói o malfeitor com a ajuda de um lobo, uma gralha e um lúcio. (N.T.)

#### V. O ANTAGONISTA RECEBE INFORMAÇÕES SOBRE A SUA VÍTIMA (definição: *informação*; designação $\zeta$ ).

1) O antagonista recebe resposta direta à sua pergunta. O formão diz ao urso: "Leva-me para o quintal e joga-me no chão; onde eu ficar cravado, ali tens de cavar" (201). À pergunta do intendente sobre as pedras preciosas, a mulher do mercador responde: "É uma galinha que as põe para nós" (197), etc. Encontramos aqui, novamente, as funções emparelhadas. Frequentemente, são apresentadas em forma de diálogo. Aqui se situa, entre outros, o diálogo da madrasta com o espelho. Mesmo que a madrasta nada pergunte diretamente sobre a enteada, o espelho lhe responde: "Tu és bela, não há dúvida; tens, porém, uma enteada, que *mora na casa dos bogatires\* na mata espessa*: ela é ainda mais bela". Como em outros casos semelhantes, o segundo membro pode também existir sem o primeiro. Nestes casos a informação toma a forma de um ato imprudente. A mãe chama o filho para casa em voz alta, e assim denuncia sua presença à bruxa (108). O velho recebeu uma bolsa encantada. *Ele enche sua comadre de presentes*, denunciando, assim, o segredo de seu talismã (187). Designação  $\zeta^1$ .

2 - 3) O interrogatório invertido, ou de outro tipo, provoca a resposta correspondente. Kochchéi revela o segredo de sua morte (136), o segredo do cavalo veloz (159), etc. Designações  $\zeta^2$  e  $\zeta^3$ .

#### VI. O ANTAGONISTA TENTA LUDIBRIAR SUA VÍTIMA PARA APODERAR-SE DELA OU DE SEUS BENS (definição: *ardil*; designação $\eta$ ).

Antes de tudo, o antagonista ou agressor assume feições alheias. O dragão se transforma em cabra de ouro (162), em belo jovem (202). A bruxa se disfarça em "simpática velhinha" (225). Ela imita a voz da mãe (108). O pope se cobre com uma pele de cabra (258). A ladra finge ser uma mendiga (139).

Segue-se a própria função.

1) O agressor age por meio de persuasão: a bruxa oferece um anel (114), a comadre propõe um banho de vapor (187), a bruxa propõe tirarem a roupa (259), banharem-se na represa (265). Designação  $\eta^1$ .

2) O agressor atua utilizando diretamente meios mágicos. A madrasta dá a seu enteado bolinhos envenenados (233). Ela espeta em sua roupa uma agulha enfeitiçada (233). Designação  $\eta^2$ .

3) Ele atua por outros meios de fraude e de coação. As irmãs malvadas enchem de facas e de pontas a janela pela qual deve entrar voando Finist (234). O dragão muda de lugar as raspas que indicam à moça o caminho para encontrar os irmãos (133). Designação  $\eta^3$ .

\*Heróis folclóricos e épicos russos, espécie de atletas. (N.T.)

#### VII. A VÍTIMA SE DEIXA ENGANAR, AJUDANDO ASSIM, INVOLUNTARIAMENTE, SEU INIMIGO (definição: *cumplieidade*; designação $\theta$ ).

1) O herói deixa-se persuadir em tudo pelo antagonista, isto é, pega o anel, vai tomar banho de vapor, vai nadar, etc. Pode-se notar que as *proibições* são sempre *desobedecidas* e as *propostas enganosas*, pelo contrário, são sempre *aceitas* e *executadas*. Designação  $\theta^1$ .

2 - 3) O herói reage mecanicamente ao uso de meios mágicos e outros, isto é, adormece, fere-se, etc. Esta função também pode existir isoladamente: ninguém faz com que o herói durma, mas ele adormece de repente, com certeza para facilitar o trabalho do inimigo. Designações  $\theta^2$  e  $\theta^3$ .

A proposta enganosa e a aceitação correspondente tomam uma forma particular no pacto ardiloso ("dá-me o que não conheces de tua casa"). Nestas circunstâncias, o acordo é obtido à força, e o inimigo se aproveita de alguma situação difícil em que se encontra sua vítima (dispersão do rebanho, miséria extrema, etc.). Às vezes, esta situação difícil é criada propositadamente pelo inimigo (o urso agarra o rei pela barba, 201). Este elemento pode ser definido como *desgraça prévia* (Designação  $\chi$ , para distingui-lo das demais formas de ardil).

#### VIII. O ANTAGONISTA CAUSA DANO OU PREJUÍZO A UM DOS MEMBROS DA FAMÍLIA (definição: *dano*; designação $A$ ).

Esta função é extremamente importante, porque é ela na realidade que dá movimento ao conto maravilhoso. O afastamento, a infração ao interdito, a informação, o êxito do embuste preparam esta função, tornam-na possível ou simplesmente a facilitam. Por isso, as sete primeiras funções podem ser consideradas como *parte preparatória* do conto maravilhoso, enquanto que o *nó da intriga* está ligado ao dano. As formas de dano são extremamente variadas.

1) *O antagonista rapta uma pessoa* ( $A^1$ ). O dragão rapta a filha do rei (131), a filha de um camponês (133). A bruxa rapta um menino (108). Os irmãos mais velhos raptam a noiva do mais novo (168).

2) *Ele rouba ou tira um objeto mágico\** ( $A^2$ ). "O moço valente" rouba o cofre mágico (189). A princesa rouba a camisa mágica (203). O "pequeno polegar" rouba o cavalo mágico (138).

2-a) A eliminação violenta do auxiliar mágico constitui uma subclasse particular desta forma. A madrasta manda matar a vaca encantada (100, 101). O intendente manda matar a galinha ou a pata mágicas (195, 197). Designação  $A^{II}$ .

3) *Ele saqueia ou destrói o que foi semeado* ( $A^3$ ). A égua devora meda de feno (105). O urso rouba aveia (143). A cegonha rouba ervilhas (186).

4) *Ele rouba a luz do dia* ( $A^4$ ). Este caso é encontrado uma só vez (135).

\*Cf. adiante, item XIV, o que se entende por meio, objeto e auxiliar mágico.

5) *Ele realiza o roubo de outra maneira* ( $A^5$ ). O objeto do roubo sofre consideráveis oscilações, mas é inútil registrar todas essas formas. Como veremos adiante, o objeto do roubo não influi no desenrolar da ação. Logicamente, seria mais certo considerar todos os roubos e raptos como forma única do dano inicial, e suas formas, separadas segundo os objetos, não constituiriam classes, mas subclasses. Tecnicamente, porém, é mais cômodo isolar algumas das formas principais, e agrupar as demais. Exemplos: o pássaro-de-fogo rouba as maçãs de ouro (168). A fera sai todas as noites do covil para devorar os animais do zoológico do rei (132). O general rouba a espada (não mágica) do rei (259); etc.

6) *Ele inflige danos corporais* ( $A^6$ ). A criada, com uma faca, arranca os olhos de sua ama (127). A princesa corta os pés de Katomá (195). É interessante notar que estas formas também representam (do ponto de vista morfológico) um roubo. Por exemplo: a criada guarda os olhos no bolso e os leva embora; posteriormente eles serão recuperados pelos mesmos meios que os demais objetos roubados, e recolocados no devido lugar. O mesmo acontece com um coração arrancado.

7) *Ele provoca um desaparecimento repentino* ( $A^7$ ). Geralmente, este desaparecimento é o resultado de meios mágicos ou ardilosos. A madrasta faz com que seu enteado adormeça; sua noiva desaparece para sempre (232). As irmãs colocam facas e agulhas na janela da jovem por onde Finist deveria entrar voando; ele fere as asas e desaparece para sempre (234). A mulher foge do marido num tapete voador (192). O conto nº 267 apresenta uma forma interessante. Aqui, o desaparecimento é provocado pelo próprio herói. Ele queima a peliça de sua mulher enfeitiçada, e ela desaparece para sempre. Pode-se incluir aqui, convencionalmente, o caso particular do conto nº 219. Um beijo enfeitiçado mergulha a noiva num esquecimento total. A vítima, neste caso, é a própria noiva, que perde seu noivo ( $A^{VII}$ ).

8) *Ele faz exigências ou extorsão à sua vítima* ( $A^8$ ). Esta forma é, geralmente, a consequência de um pacto ardiloso. O rei dos mares reclama o filho do czar, e este sai de casa (219).

9) *Ele expulsa alguém* ( $A^9$ ). A madrasta expulsa a enteada (95). O pope expulsa o neto (143).

10) *Ele ordena que atirem alguém ao mar* ( $A^{10}$ ). O czar coloca a filha e o genro em um tonel e ordena que este seja jogado ao mar (165). Os pais abandonam o filho adormecido num barquinho no mar (247).

11) *Ele enfeitiça alguém ou alguma coisa* ( $A^{11}$ ). Aqui é preciso observar que o agressor realiza freqüentemente dois ou três malfeitos de uma só vez. Algumas formas raramente aparecem sozinhas, e tendem a agrupar-se com outras. O enfeitiçamento pertence a estas formas. A mulher transforma o marido em um cachorro e o expulsa, ou seja,  $A_{11}^9$  (246). A madrasta transforma a enteada em linco, e a expulsa de casa (266). Também nos casos em que a noiva é

transformada em pata e sai voando, trata-se de fato de uma expulsão, embora não seja mencionada como tal (264, 265).

12) *Ele efetua uma substituição* ( $A^{12}$ ). Esta forma, na maioria dos casos, também acompanha outra ação. A ama transforma a moça em pata e a substitui por sua própria filha, ou seja,  $A_{12}^1$  (264). A criada cega a noiva do czar e se faz passar por ela, —  $A_{12}^6$  (127).

13) *Ele dá ordem de matar* ( $A^{13}$ ). Esta forma é, em essência, uma expulsão modificada (reforçada). A madrasta ordena a um laçao que estrangule a enteada durante um passeio (210). A princesa manda seus criados levarem o marido ao bosque e matá-lo (192). Geralmente, nestes casos, exige-se que sejam entregues o fígado e o coração do morto.

14) *Ele comete um assassinio* ( $A^{14}$ ). Em geral, é também apenas uma forma que acompanha outras espécies de dano do nó da intriga, forma essa que as reforça. A princesa rouba a camisa mágica do marido e o mata, ou seja,  $A_{14}^2$  (208). Os irmãos matam o mais novo e raptam sua noiva  $A_{14}^4$  (168). A irmãzinha rouba as frutas do irmão e o mata (244).

15) *Ele encarcera ou retém alguém* ( $A^{15}$ ). A princesa encerra Ivan em um calabouço (256). O rei dos mares retém Semion no cárcere (256).

16) *Ele ameaça alguém com um matrimônio à força* ( $A^{16}$ ). O dragão exige que a princesa se case com ele (125).

16-a) O mesmo entre parentes: o irmão exige que a irmã se case com ele (114). Designação:  $A^{XVI}$ .

17) *Ele ameaça com atos de canibalismo* ( $A^{17}$ ). O dragão reclama a princesa para devorá-la (171). O dragão devorou todos os habitantes da aldeia e a mesma sorte ameaça o único mujique ainda vivo (146).

17-a) O mesmo entre parentes ( $A^{XVII}$ ): a irmã quer devorar o irmão (92).

18) *Ele atormenta alguém à noite* ( $A^{18}$ ). O dragão (192), o diabo (115) atormenta a princesa à noite. A bruxa chega voando à casa da jovem e mama em seu seio (193).

19) *Ele declara guerra* ( $A^{19}$ ). O czar vizinho declara guerra (161). Analogamente, o dragão devasta o reino (137).

Esgotam-se assim as formas de dano nos limites do material escolhido. Nem todos os contos, porém, começam por uma agressão. Existem outros inícios, que acarretam freqüentemente o mesmo desenvolvimento dos contos da função  $A$ , iniciados pelo dano. Prestando atenção a este fenômeno, podemos ver que esse tipo de conto começa por uma certa situação de *carência* ou *penúria*, o que leva a uma procura, análoga à procura no caso do dano-agressão. Daí a conclusão de que a carência pode ser examinada como um equivalente morfológico, por exemplo, do roubo. Examinemos os seguintes casos: a princesa rouba o talismã de Iván. O resultado deste roubo é que falta a Ivan seu talismã. Assim, vemos que bem freqüentemente o conto, deixando de lado o dano, começa diretamente pela carência: Ivan quer possuir um sabre mágico, ou um cavalo

mágico, etc. A carência, tal como o roubo, determina o momento seguinte da intriga: Ivan parte para a busca. Pode-se dizer o mesmo sobre o rapto da noiva, e da noiva que simplesmente falta, etc. No primeiro caso temos uma ação cujo resultado produz uma carência, e que obriga a uma procura; no segundo, existe uma carência bem definida, obrigando também a uma procura. No primeiro caso a carência vem do exterior, no segundo é reconhecida no interior\*. Esta carência pode ser comparada a um zero, que na série dos algarismos representa um valor determinado. O momento dado pode ser fixado do seguinte modo:

**VIII-A. FALTA ALGUMA COISA A UM MEMBRO DA FAMÍLIA, ELE DESEJA OBTER ALGO** (definição: *carência*; designação: a).

Estes casos dificilmente podem ser submetidos a um agrupamento. Poderiam ser classificados de acordo com as diferentes formas que apresenta o reconhecimento da carência, mas podemos nos limitar aqui a uma classificação segundo os objetos da carência. Podem-se distinguir as seguintes formas: 1) carência de uma noiva (ou de um amigo, ou de um ser humano em geral). Esta falta, por vezes, é descrita com muita ênfase (o herói está disposto a procurar uma noiva), outras vezes nem sequer é mencionada. O herói é solteiro e parte à procura de uma noiva — e com isso dá-se início à ação (designação: a<sup>1</sup>); 2) é necessário, indispensável, um objeto mágico, por exemplo, maçãs, água, cavalos, espadas, etc. (designação: a<sup>2</sup>); 3) é necessário um objeto incomum (sem força mágica) como um pássaro-de-fogo, um pato com plumas de ouro, a maravilha das maravilhas, etc. (designação: a<sup>3</sup>); 4) uma forma específica: desaparece o ovo mágico devido à morte de Kochchéi (com o amor da princesa) (designação: a<sup>4</sup>); 5) formas racionalizadas: falta dinheiro, meios para viver, etc. (designação: a<sup>5</sup>), e estes indícios realistas podem transformar-se, às vezes, em completamente fantásticos; 6) Várias outras formas (designação: a<sup>6</sup>). Da mesma forma que o objeto do roubo não determina a construção do conto maravilhoso, tampouco ela é determinada pelo objeto da carência. Por conseguinte, para as finalidades da morfologia geral, não é necessário sistematizar todos os casos; é possível limitar-se aos mais importantes, generalizando os demais.

Surge aqui, forçosamente, um problema: nem todos os contos maravilhosos começam necessariamente por um dano ou pelo início que acaba de ser descrito. Assim, o conto de Lemel, o tolo, por exemplo, começa com o tolo pescando um lúcio, mas não é nem por agressão, nem por carência. Na comparação de um grande número de contos maravilhosos entre si, descobre-se, porém, que certos elementos próprios do *centro* do conto são colocados, às vezes, no *princípio*, como é o caso do exemplo citado. A captura do animal e seu perdão é ti-

\* Omitimos aqui um pequeno trecho em que o autor discute o emprego de certos termos russos. (N.T.)

picamente um elemento central, como veremos adiante. De uma forma geral, os elementos A ou a são indispensáveis em todos os contos da classe examinada. Não existem outras formas de iniciar o enredo nos contos maravilhosos.

**IX. É DIVULGADA A NOTÍCIA DO DANO OU DA CARÊNCIA, FAZ-SE UM PEDIDO AO HERÓI OU LHE É DADA UMA ORDEM, MANDAM-NO EMBORA OU DEIXAM-NO IR.** (definição: *mediação, momento de conexão*; designação: B).

Esta é a função que introduz o herói no conto. Numa análise mais minuciosa pode ser subdividida em várias partes, mas, para nossos objetivos, isto não é essencial. Os heróis do conto maravilhoso podem ser de dois tipos: 1) Se a jovem foi raptada, e desapareceu assim das vistas de seu pai (bem como do horizonte do leitor), e Ivan parte à procura da jovem, então o herói do conto é Ivan, e não a jovem raptada. Podemos denominar *buscadores* a este tipo de heróis. 2) Se uma jovem ou um menino são raptados ou expulsos, e o conto centrado em quem foi raptado ou expulso, não se interessando pelos que ficaram, então o herói do conto é a jovem (ou o menino) raptada (-o) ou expulsa (-o). Nestes contos não há buscador, e o personagem principal pode ser denominado *herói-vítima* (adiante veremos ambos os casos mais explicitamente). Veremos depois se os contos se desenvolvem do mesmo modo quando aparece o primeiro tipo ou o segundo. No nosso material não há casos em que o conto acompanhe por igual o buscador e a vítima (cf. "Ruslan e Ludmila").\* O momento de mediação aparece nos dois casos. O significado deste momento é provocar a partida do herói de casa.

1) *Emite-se um pedido de socorro seguido do envio do herói* (B<sup>1</sup>). O chamado geralmente parte do czar e é acompanhado de promessas.

2) *O herói é enviado imediatamente* (B<sup>2</sup>). O envio do herói é dado em forma de ordem ou pedido. No primeiro caso é, às vezes, acompanhado de ameaças, no segundo, de promessas; às vezes, de ambos simultaneamente.

3) *O herói sai de casa* (B<sup>3</sup>). Nestes casos, a iniciativa da saída parte frequentemente do próprio herói e não de um mandante. Os pais lhe dão a bênção. Às vezes, o herói não menciona seus reais objetivos. Pede permissão para passear, etc., e na realidade parte para a luta.

4) *Comunica-se o dano* (B<sup>4</sup>). A mãe conta ao filho o rapto da filha, ocorrido antes do nascimento dele, mas não lhe pede ajuda. O filho sai à procura (133). Mais frequentemente, porém, o relato da desgraça não é feito pelos pais, mas por velhinhas, transeuntes casuais, etc.

\* Poema narrativo de A.S. Púchkin. (N.T.)



O estudo destas quatro formas está relacionado com os heróis-buscadores. As formas que vêm a seguir relacionam-se diretamente com os heróis-vítimas. A estrutura do conto maravilhoso pede, de qualquer maneira, que o herói saia de casa. Se o dano não foi suficiente, o conto utiliza-se, para esta finalidade, do momento de conexão.

5) *O herói expulso é levado para longe de sua casa* (B<sup>5</sup>). O pai leva ao bosque a filha expulsa pela madrasta. Esta forma é interessante por muitos motivos. As ações do pai são inúteis do ponto de vista lógico. A filha poderia ir ao bosque sozinha. O conto, porém, exige no momento de conexão a presença dos pais. Pode-se demonstrar que a forma acima é uma modalidade secundária, mas isto não cabe dentro da finalidade da morfologia geral. Deve-se notar que é levada também a princesa exigida pelo dragão. Nestas ocasiões, ela é deixada à beira-mar. Neste último caso, porém, emite-se ao mesmo tempo um apelo. O desenvolvimento da ação é determinado pelo apelo, e não pelo fato de se ter conduzido a princesa à beira-mar; o rapto, portanto, não pode ser relacionado, neste caso, com o momento de conexão.

6) *O herói condenado à morte é libertado secretamente* (B<sup>6</sup>). O cozinheiro ou o arqueiro poupa a jovem (ou o menino). Liberta-os, e no lugar deles mata um animal para levar o coração ou o fígado como prova da morte (210, 195). O momento B acima foi definido como fator que provoca a saída do herói de casa. Se a chamada demonstra a *necessidade* de partir, então encontramos a *possibilidade* de partir. O primeiro caso caracteriza o herói-buscador, o segundo o herói-vítima.

7) *Entoa-se uma canção dolente* (B<sup>7</sup>). É a forma específica para o assassinio (é cantada pelo irmão que ficou vivo ou outros), bruxaria seguida de expulsão, substituição. Como conseqüência, conhece-se a desgraça, e ocorre uma reação contrária.

**X. O HERÓI-BUSCADOR ACEITA OU DECIDE REAGIR.** (definição: *início da reação*; designação: C).

Este momento se caracteriza, por exemplo, por palavras como: "Permite-nos partir em busca de tuas princesas", e outras. Às vezes, este momento não é mencionado com palavras, mas a decisão de vontade precede evidentemente a procura. Este momento é característico somente dos contos onde o herói é o buscador. Os heróis expulsos, mortos, enfeitizados, substituídos, não têm a vontade de libertar-se; e então este elemento está ausente.

**XI. O HERÓI DEIXA A CASA** (definição: *partida*; designação ↑).

Esta partida representa algo diferente do afastamento temporário, designado acima pelo sinal β. A partida dos heróis-buscadores e a dos heróis-vítimas são também diferentes. Os primeiros têm por finalidade uma busca; os segundos começam sua viagem sem buscas, mas durante essa viagem defrontam-se

com uma série de aventuras. Devemos ter em mente o seguinte: se uma jovem é raptada e o herói-buscador sai à sua procura, são dois personagens que saem de casa. Então o caminho que segue a narração, o caminho por onde se desenvolve a ação, é o caminho do herói-buscador. Caso contrário, se, por exemplo, uma jovem é expulsa, e ninguém parte à sua procura, a narração acompanha a partida e as aventuras do herói-vítima. O signo ↑ designa a partida do herói, seja ele buscador ou vítima. Nalguns contos maravilhosos falta o deslocamento do herói no espaço: toda a ação se desenrola num só lugar. Às vezes, pelo contrário, a partida é acentuada e toma a forma de uma *fuga*.

Os elementos A B C ↑ representam o *nó da intriga* do conto. Em seguida se desenvolve a ação.

Entra no conto um novo personagem, que pode ser denominado *doador* (seria, mais precisamente, o *provedor*). Geralmente, ele é encontrado por acaso na mata, no caminho, etc. (cf. cap. VII, as formas de entrada em cena dos personagens). Tanto o herói-buscador, como o herói-vítima, recebem dele um objeto (geralmente um meio mágico) que lhes permite superar o dano sofrido. Mas antes de receber o meio mágico, o herói é submetido a certas ações bem diferentes entre si, embora todas elas o levem a tomar posse do objeto mágico.

**XII. O HERÓI É SUBMETIDO A UMA PROVA; A UM QUESTIONÁRIO; A UM ATAQUE; ETC., QUE O PREPARAM PARA RECEBER UM MEIO OU UM AUXILIAR MÁGICO** (definição: *primeira função do doador*; designação: D).

1) *O doador submete o herói a uma prova* (D<sup>1</sup>). Baba-Iagá faz a jovem executar trabalhos caseiros (102). Os "bogatiros" da mata propõem ao herói que trabalhe para eles durante três anos (216). Deverá trabalhar por três anos com um comerciante (racionalização realista, 115). Trabalhará por três anos como barqueiro, sem pedir remuneração (128). Deverá ouvir o som da gusla sem adormecer (216). Macieira, rio, forno oferecem-lhe uma comida muito frugal (113). Baba-Iagá oferece-lhe que se deite com sua filha (171). O dragão propõe-lhe que levante uma pedra pesada (128). Esta ordem aparece por vezes escrita numa pedra; outras vezes, os irmãos, ao encontrar uma pedra grande, resolvem levá-la por decisão própria. Iagá propõe vigiar um rebanho de éguas (159); etc.

2) *O doador saúda e interroga o herói* (D<sup>2</sup>). Pode ser considerada como uma forma enfraquecida do ato de pôr à prova. A saudação e as perguntas existem também nas formas citadas acima, mas ali não têm o caráter de prova, e sempre a precedem. Neste caso, a prova em si não existe, mas o questionário assume o caráter de prova indireta. Se o herói responde de forma grosseira, nada consegue; se responde com delicadeza, recebe um cavalo, uma espada, etc.

3) *Um moribundo ou um morto pedem ao herói que lhes preste um serviço* (D<sup>3</sup>). Esta forma toma também, por vezes, o caráter de prova. Uma vaca pede:

“Não comas de minha carne; recolhe meus ossos, amarra-os num lenço, planta-os no jardim e nunca me esqueças; rega-os todos os dias” (100). No conto n.º 201, um touro formula um apelo semelhante. Já no conto n.º 179, este apelo adota uma forma diferente: o pai, antes de morrer, ordena aos filhos que passem três noites junto a seu túmulo.

4) *Um prisioneiro pede ao herói que o liberte* (D<sup>4</sup>). Um anão de bronze aprisionado pede que o liberte (125). O diabo encarcerado na torre pede ao soldado que o liberte (236). A jarra tirada da água pede que a quebrem, isto é, o espírito na jarra pede que o libertem (195).

4a) *O mesmo precedido de aprisionamento do doador*. Por exemplo, no conto n.º 123 captura-se o espírito do bosque; esta ação não pode constituir uma função independente, mas apenas prepara o subsequente pedido do prisioneiro. Designação <sup>o</sup>D<sup>4</sup>.

5) *Alguém se dirige ao herói e lhe pede clemência* (D<sup>5</sup>). Esta forma poderia ser considerada uma subdivisão da forma anterior. É precedida pela captura, ou o herói faz pontaria num animal para matá-lo. O herói pesca um lúcio e este pede que o solte (166). O herói faz pontaria em animais, e estes pedem que os soltem (156).

6) *Pessoas que discutem pedem ao herói que reparta entre elas seu butim* (D<sup>6</sup>). Dois gigantes pedem que reparta entre eles um bastão e uma vassoura (185). O pedido dos antagonistas nem sempre vem expresso. Às vezes o herói, por sua própria iniciativa, propõe a repartição (designação d<sup>6</sup>). Animais selvagens não conseguem repartir os despojos; o herói os reparte para eles (162).

7) *Outros pedidos* (D<sup>7</sup>). A bem dizer, os pedidos constituem uma classe independente e seus diferentes aspectos formam subclasses; mas, para evitar um sistema de designações demasiadamente complexo podem-se classificar convencionalmente esses aspectos diferentes como classes ou categorias. Isoladas as formas principais, podemos generalizar as demais. Ratos pedem para serem alimentados (102). Um ladrão pede à sua vítima que traga o que lhe roubou (238). O caso seguinte pode-se relacionar com duas categorias ao mesmo tempo: a garotinha aprisiona uma raposa. A raposinha pede: “Não me mates” (pedido de clemência, D<sup>5</sup>), “assa para mim uma galinhazinha bem gorda, bem untada” (segundo pedido, D<sup>7</sup>). Como a captura é anterior aos pedidos, chamaremos a este caso <sup>o</sup>D<sup>5</sup>. Um caso diferente, que também implica em uma ameaça prévia, ou em que o pedinte se encontra em estado de impotência: o herói rouba os vestidos de uma banhista; ela lhe pede que os devolva. Às vezes, há simplesmente uma situação de impotência, sem formulação de pedido (passarinhos molhados sob a chuva, crianças atormentando um gato). Nestes casos, é dada ao herói a oportunidade de prestar um serviço. Objetivamente, existe aqui uma prova, mesmo que subjetivamente o herói não a perceba como tal (designação: d<sup>7</sup>).

8) *Um ser hostil tenta aniquilar o herói* (D<sup>8</sup>). A bruxa tenta fechar o herói

num forno (108). A bruxa tenta, durante a noite, cortar a cabeça dos heróis (105). O dono da casa, durante a noite, tenta dar seu hóspede como comida aos ratos (212). Um feiticeiro tenta dar cabo do herói, deixando-o sozinho na montanha (243).

9) *Um ser hostil luta com o herói* (D<sup>9</sup>). Baba-Iagá e o herói lutam. A luta na casinha do bosque contra diversos habitantes da floresta se encontra com muita frequência. A luta pode tomar o aspecto de briga, contenda.

10) *Mostra-se ao herói um objeto mágico e propõe-se-lhe uma troca* (D<sup>10</sup>). Um bandido mostra uma clava (216); mercadores mostram objetos raros (212); um velho mostra uma espada (268). Oferecem-se estas coisas com a finalidade de troca.

### XIII. O HERÓI REAGE DIANTE DAS AÇÕES DO FUTURO DOADOR

(definição: *reação do herói*; designação: E).

Na maioria dos casos a reação pode ser positiva ou negativa.

1) *O herói supera (não supera) a prova* (E<sup>1</sup>).

2) *O herói responde (não responde) à saudação* (E<sup>2</sup>).

3) *Presta (não presta) serviço ao morto* (E<sup>3</sup>).

4) *Liberta um prisioneiro* (E<sup>4</sup>).

5) *Poupa alguém que suplica* (E<sup>5</sup>).

6) *Efetua a partilha e reconcilia os contendores* (E<sup>6</sup>). O pedido dos adversários (ou simplesmente a disputa sem pedido) provoca frequentemente outra reação. O herói engana os contendores mandando-os buscar, por exemplo, uma flexa que atirou e então leva embora os objetos da disputa (E<sup>VI</sup>).

7) *O herói realiza algum outro serviço* (E<sup>7</sup>). Às vezes, estes serviços correspondem ao pedido que lhe foi feito, outras vezes, eles são motivados apenas pela bondade do herói. A jovem alimenta as mendigas que passam (114). As formas de caráter religioso poderiam constituir uma subclasse particular. O herói acende um barril de incenso à glória de Deus. Aqui também pode ser incluído um caso de oração (115).

8) *O herói se salva dos ataques que lhe são dirigidos, fazendo com que os meios empregados pelo personagem hostil se voltem contra o próprio* (E<sup>8</sup>). Fecha Baba-Iagá no forno depois de obrigá-la a mostrar-lhe como se entra nele (108). Os heróis trocam de roupa, em segredo, com as filhas de Baba-Iagá, e esta as mata no lugar deles (105). O feiticeiro fica na montanha onde pretendia abandonar o herói (243).

9) *O herói vence (não vence) o ser hostil* (E<sup>9</sup>).

10) *O herói aceita a troca, mas imediatamente utiliza a força máxima do objeto contra o doador* (E<sup>10</sup>). Um velho propõe ao cossaco uma espada que corta sozinho, em troca de um barril mágico. O cossaco aceita a troca, e ordena imediatamente à espada que corte a cabeça do velho, o que lhe permite recuperar o barril (270).

**XIV. O MEIO MÁGICO PASSA ÀS MÃOS DO HERÓI** (definição: *fornecimento – recepção do meio mágico*; designação: F).

Os meios mágicos podem ser: 1) animais (cavalo, águia, etc.), 2) objetos dos quais surgem auxiliares mágicos (pederneira com o cavalo, anel com os jovens); 3) objetos que possuem propriedades mágicas, como por exemplo clavas, espadas, guslas, bolas e muitos outros; 4) qualidades doadas diretamente, como por exemplo a força, a capacidade de transformar-se em animal, etc. Todos estes objetos de transmissão são denominados (por enquanto, convencionalmente) objetos mágicos. As formas de transmissão são as seguintes:

1) *O objeto se transmite diretamente* (F<sup>1</sup>). Os dons desta espécie geralmente têm um caráter de recompensa. Um velho dá um cavalo, animais do bosque oferecem seus filhotes, etc. Às vezes, o herói, em lugar de receber um animal que ficaria à sua disposição, recebe a capacidade de transformar-se nele (para maiores detalhes, ver adiante o capítulo VI). Alguns contos terminam no momento da recompensa. Nestes casos, o presente tem o caráter de um valor material, e não de um meio ou objeto mágicos (f<sup>1</sup>). Se a reação do herói for negativa, a transmissão pode não ocorrer (F neg.), ou ceder lugar a um severo castigo. O protagonista é devorado, é congelado, corta-se uma correia de suas costas, é lançado sob uma pedra, etc. (designação: F. contr.).

2) *Indica-se o objeto* (F<sup>2</sup>). A velha mostra um carvalho sob o qual se encontra um barco voador (144). O velho mostra o camponês de quem se pode obter o cavalo mágico (138).

3) *O objeto é fabricado* (F<sup>3</sup>). “O feiticeiro vai à beira-mar, desenha um barco na areia e diz: ‘Então, irmãos, vedes este barco?’ – ‘Vemos’. ‘– Sentai-vos nele.’” (138).

4) *O objeto se vende e se compra* (F<sup>4</sup>). O herói compra uma galinha mágica (195), um cão e um gato mágicos (190). A forma intermediária entre a fabricação e a compra é a fabricação por encomenda. O herói encomenda uma corrente ao ferreiro (105). Este caso é designado por F<sub>3</sub><sup>4</sup>.

5) *O objeto cai por acaso nas mãos do herói (é encontrado por ele)* – (F<sup>5</sup>). Ivan vê um cavalo no campo e o monta (132). Depara com uma árvore de maçãs mágicas (192).

6) *O objeto aparece súbita e espontaneamente* (F<sup>6</sup>). De repente aparece uma escada para subir à montanha (156). Um tipo particular de aparição espontânea é quando o objeto surge da terra (F<sup>V1</sup>); deste modo podem aparecer arbustos mágicos (160, 101), varinhas, cachorro e cavalo, um anão, etc.

7) *O objeto se come ou se bebe* (F<sup>7</sup>). Neste caso, falando propriamente, não se trata de uma transmissão, mas, mesmo assim, esta forma pode ser relacionada convencionalmente com as já citadas acima. Três bebidas proporcionam uma força excepcional (125). As entranhas de pássaros proporcionam aos heróis que as comem diferentes qualidades mágicas (195).

8) *O objeto é roubado* (F<sup>8</sup>). O herói rouba o cavalo de Baba-Iagá (159). Rouba coisas de contedores (197). A aplicação de objetos mágicos contra o personagem que os trocou e a retomada das coisas dadas podem ser consideradas como uma forma particular de roubo.

9) *Diferentes personagens colocam-se voluntariamente à disposição do herói* (F<sup>9</sup>). Por exemplo: um animal pode ou oferecer seus serviços, ou entregar ao herói as suas crias. Isto equivale a entregar-se a si mesmo. Fazemos a comparação dos seguintes casos: o cavalo nem sempre é entregue diretamente ou por meio da pederneira. Às vezes, o doador apenas ensina uma fórmula mágica que permite chamar o cavalo. Neste último caso, Ivan, a bem dizer, não é presenteado com nada. Ele só recebe o direito a um ajudante. Temos este mesmo caso quando o personagem que lhe pede algo concede a Ivan um direito sobre a sua pessoa. O lúcio dá a Ivan a fórmula mediante a qual pode chamá-lo (“dize somente: por ordem do lúcio”, etc.). Finalmente, se o animal, abandonando a fórmula, simplesmente promete apresentar-se “em qualquer momento em que precisares”, encontramos, mesmo assim, diante de um episódio em que se coloca à disposição do herói um meio mágico sob a forma de animal. Deste modo, o animal torna-se auxiliar de Ivan (designação: f<sup>9</sup>). Acontece com frequência que, sem preparação alguma, diversos seres mágicos aparecem de repente, são encontrados pelo herói no caminho, oferecem a sua ajuda e são aceitos como auxiliares (F<sub>6</sub><sup>9</sup>). Na maioria dos casos, são heróis com atributos extraordinários ou personagens que possuem diferentes propriedades mágicas: Tudo-Come, Tudo-Bebe, Frio-de-Rachar.

Antes de continuar nossa enumeração de funções, podemos formular a seguinte questão: quais as combinações das variantes do elemento F (transmissão) e do elemento D (preparação da transmissão) que podem ser encontradas? \* É preciso apenas assinalar que, no caso de uma reação negativa do protagonista, só encontraremos F neg. (a transmissão não se produz), ou então F contr. (quando fracassa é severamente castigado). No caso de uma reação positiva, encontraremos as combinações apontadas no esquema da página seguinte.

Esse esquema permite ver que as combinações são muito variadas; conseqüentemente pode ser fixada uma ampla substituição de umas variantes por outras. Mas, examinando o esquema com mais atenção, salta aos olhos que determinadas combinações estão ausentes. Isto pode ser explicado em parte pela insuficiência de nosso material, mas de qualquer maneira certas combinações seriam realmente ilógicas. Deste modo, chegamos à conclusão de que existem tipos de combinações. Se para definir estes tipos partirmos das formas de transmissão do meio mágico, poderemos fixar dois tipos de combinações: 1 – O roubo do meio mágico se encontra ligado às tentativas de destruição do herói (assá-lo, etc.),

\*O problema da união entre as variantes das funções será apresentado de forma mais detalhada no último capítulo. (V.P.)

aos pedidos de partilha, às propostas de troca; e 2 — Todas as demais formas de transmissão e recepção se encontram ligadas às demais formas preparatórias. O pedido de partilha se relaciona com este segundo tipo quando essa partilha é realmente levada a cabo; mas se relacionará com o primeiro se os adversários se deixarem enganar. Além disso, podemos assinalar que o encontro casual, a compra ou a aparição repentina e espontânea do objeto ou do auxiliar mágicos acontecem, na maioria dos casos, sem nenhuma preparação. São as formas rudimentares. No caso, porém, de serem preparados, são formas do segundo tipo e não do primeiro. A esse respeito, podemos abordar a questão do caráter dos doadores. O segundo tipo inclui sobretudo doadores amistosos (excluindo aqueles que entregam o objeto mágico involuntariamente, depois de uma disputa); ao primeiro tipo pertencem os doadores hostis, ou, de qualquer modo, os enganados. Estes últimos não são doadores no sentido exato da palavra, mas personagens que vão equipar o herói a contragosto. No interior de cada tipo todas as combinações são possíveis e lógicas, incluindo as ausentes. Assim, por exemplo, o doador agradecido, ou que acaba de submeter o herói a uma prova, pode dar-lhe o objeto mágico, indicar-lhe o lugar onde se encontra, vendê-lo, fabricá-lo, deixar que seja encontrado, etc. Por outro lado, no caso do doador enganado, este objeto somente pode ser tirado ou roubado.

Fora destes tipos, as combinações são ilógicas. Não é lógico, por exemplo, que o protagonista, após ter executado uma tarefa difícil para Baba-lagá, lhe roube um potro. Isto não significa que estas combinações não se encontrem nos contos maravilhosos. Elas existem, mas nestes casos o narrador se esforça para encontrar motivos suplementares às ações de seus heróis. Outro modelo de combinação ilógica, claramente motivada: Ivan luta com um velho. Durante a luta, o velho, *por descuido*, dá-lhe de beber a água da força. Compreende-se este “descuido” ao comparar o episódio com outros contos, onde a bebida é oferecida por um doador agradecido ou simplesmente amistoso. Vemos assim que o ilógico na combinação não detém o narrador. Para seguir um caminho puramente empírico, convém reafirmar que todas as variedades dos elementos D e E, podem ser substituídas umas pelas outras.

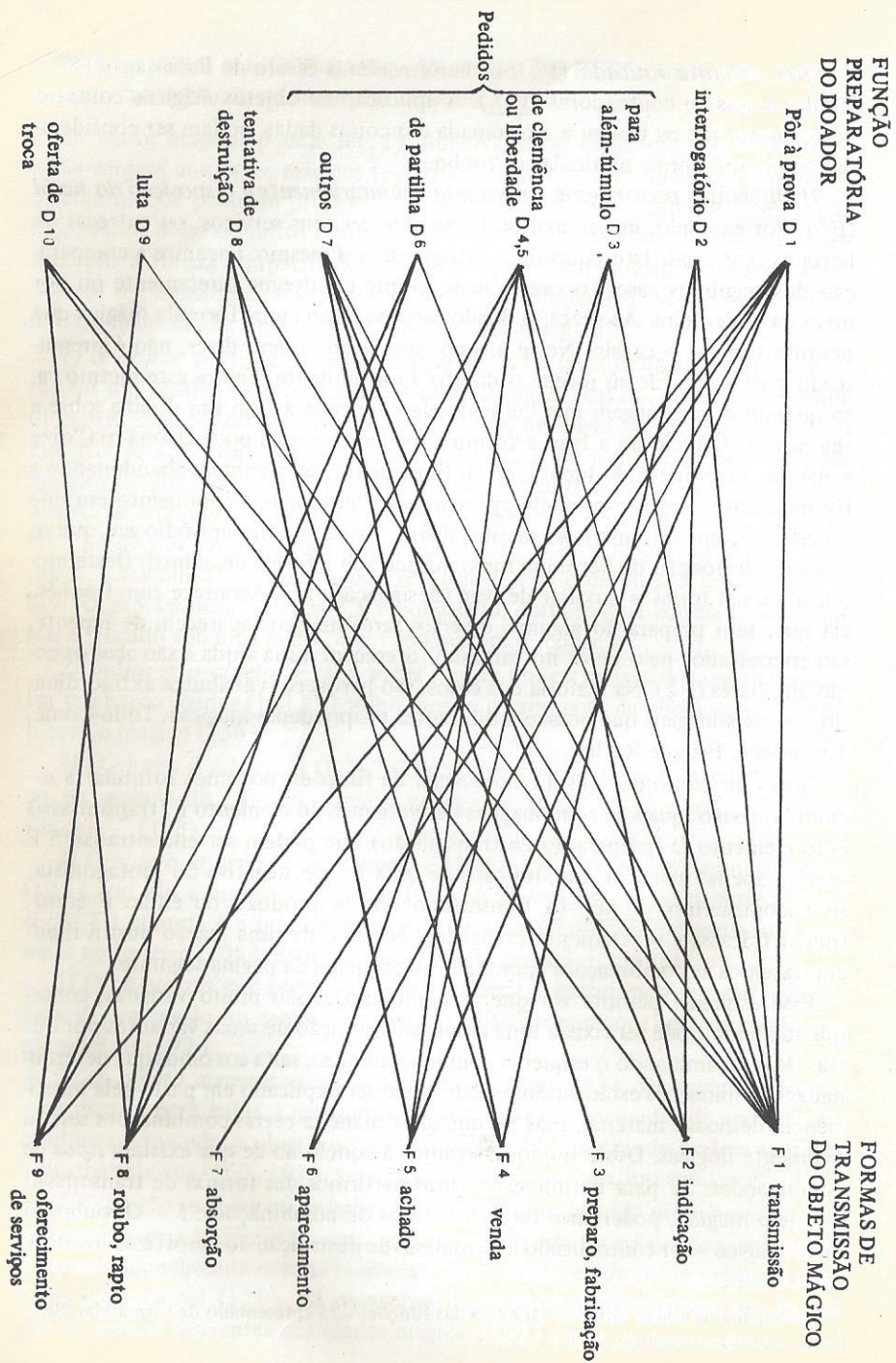
Eis alguns exemplos concretos de relações:

#### TIPO II:

$D^1 E^1 F^1$  — Baba-lagá ordena que o herói leve ao pasto um rebanho de éguas. Segue-se uma segunda tarefa, o herói a cumpre e recebe um cavalo (160).

$D^2 E^2 F^2$  — Um velho faz algumas perguntas ao herói. Este responde de modo grosseiro, e nada recebe. Mais tarde volta, responde educadamente; recebe um cavalo (155).

$D^3 E^3 F^1$  — O pai moribundo pede aos filhos que permaneçam três noites junto a seu túmulo. Só o filho mais novo cumpre o pedido e recebe um cavalo (179).



$D^1 E^1 F^{VI}$  — Um bezerro pede aos filhos do rei que o degolem, o queimem e joguem suas cinzas em três canteiros. O herói cumpre este pedido. De um canteiro brota uma macieira, de outro um cachorro e do terceiro um cavalo. (202).

$D^1 E^1 F^5$  — Os irmãos encontram uma grande pedra. “Será possível deslocá-la?” (prova sem alguém que a imponha). Os mais velhos não conseguem; o menor desloca a pedra; sob a pedra há uma cova e na cova Ivan encontra três cavalos (137).

Esta lista poderia prolongar-se *ad libitum*. É preciso apenas assinalar que, em tais casos, podem ser transmitidos não somente cavalos, mas também outros meios ou objetos mágicos. Escolhi exemplos que incluíam cavalos para realçar mais claramente seu parentesco morfológico.

#### TIPO I:

$D^6 E^{VI} F^8$  — Três personagens em disputa pedem ao herói que distribua entre eles uns objetos mágicos. O herói pede-lhes que apostem uma corrida; enquanto isso, rouba-lhes os objetos (gorro, tapete, botas).

$D^8 E^8 F^8$  — Os heróis casualmente entram na casa de Baba-Iagá. Ela quer cortar-lhes a cabeça durante a noite. Eles trocam de lugar, às escondidas, com as filhas da velha. Os irmãos fogem e o mais novo rouba um lenço mágico (106).

$D^{10} E^{10} F^8$  — O herói tem a seu serviço um espírito invisível, Chmat-Rázum.\* Três mercadores propõem trocá-lo por um cofrezinho (ou jardim), um machado (ou navio), uma corneta (ou exército). O herói aceita, e depois chama de volta seu auxiliar mágico (212).

Vemos, portanto, que a substituição de uma variedade por outra no interior de cada tipo é realmente praticada com bastante frequência. Pode-se perguntar também se determinados *objetos* transmitidos não se encontrariam unidos a certas *formas* de transmissão, isto é, se o cavalo não será sempre presenteado, o tapete voador roubado, etc. Mesmo que nosso estudo se refira somente às funções enquanto tais, podemos afirmar (sem apresentar provas) que tal norma não existe. O cavalo, que geralmente é presenteado, aparece como roubado no conto n.º 160. Por outro lado, o lenço mágico, que vem em auxílio daquele que é perseguido, e é geralmente roubado, no conto n.º 159 e em outros, aparece como doado. O navio voador pode ser fabricado, mas também pode-se indicar o lugar onde se encontra, ou pode ser doado, etc.

Voltemos à enumeração das funções dos personagens.

Depois da transmissão do objeto mágico, ocorre sua utilização, ou, no caso de um ser vivo, sua intervenção imediata às ordens do herói. Neste momento, o herói, aparentemente, perde a sua importância: não faz nada sozinho, seu auxiliar é que se encarrega de tudo. Mas, do ponto de vista morfológico, a impor-

\*Chmatók, significa pedaço, trapo, e rázum, razão. (N.T.)

tância do herói continua muito grande, pois suas intenções constituem o eixo da narrativa. Estas intenções se revelam nas diversas ordens que o protagonista dá a seus auxiliares. Podemos dar agora uma definição de herói mais exata que a anteriormente exposta. O herói do conto de magia pode ser tanto o personagem que sofre a ação do antagonista-agressor (ou que sofre uma carência) no momento em que se tece a intriga, como também o personagem que aceita reparar a desgraça ou atender às necessidades de outro personagem. No decorrer da ação, o herói é o personagem possuidor de um objeto mágico (ou de um auxiliar mágico), que o utiliza ou que se serve dele.

#### XV. O HERÓI É TRANSPORTADO, LEVADO OU CONDUZIDO AO LUGAR ONDE SE ENCONTRA O OBJETO QUE PROCURA (definição: *deslocamento no espaço entre dois reinos, viagem com um guia*; designação: $G$ ).

Geralmente o objeto da busca se encontra em “outro” reino. Este reino pode-se encontrar bem distante em linha horizontal ou bem em cima ou embaixo em linha vertical. Os meios de comunicação podem ser os mesmos em todos os casos, mas existem formas específicas para viajar para as alturas ou para as profundezas.

1) *O protagonista voa pelos ares* ( $G^1$ ). A cavalo (171), num pássaro (210), na forma de um pássaro (162), no navio voador (138), no tapete mágico (192), nos ombros de um gigante ou de um espírito (210), na carruagem do diabo (154), etc. Voar num pássaro implica, às vezes, num detalhe: é preciso alimentá-lo durante a viagem; o herói leva consigo um boi, etc.

2) *Desloca-se por terra ou água* ( $G^2$ ). Montado num cavalo ou num lobo (168). Num navio (247). Um homem sem braços carrega outro sem pernas (196). Um gato atravessa o rio no lombo de um cachorro (190).

3) *É conduzido* ( $G^3$ ). Um novelo lhe mostra o caminho (234). Uma raposa conduz o herói junto à princesa (163).

4) *Indicam-lhe o caminho* ( $G^4$ ). Um ouriço lhe indica o caminho até seu irmão raptado (113).

5) *Utiliza meios de transporte imóveis* ( $G^5$ ). Sobe por uma escada (156), descobre uma passagem subterrânea e a utiliza (141), caminha nas costas de um enorme lúcio como se atravessasse uma ponte (156), desce preso a cirtos, etc.

6) *Segue rastros de sangue* ( $G^6$ ). O herói vence o morador da casinha do bosque, que foge e se esconde sob uma pedra. Seguindo seu rasto, Ivan descobre a entrada para um outro reino.

São estas as formas de deslocamento do herói encontradas dentro dos limites de nosso material. Deve-se assinalar que, às vezes, o transporte, enquanto função particular, pode ser omitido. O herói simplesmente chega ao lugar de seu destino, isto é, a função  $G$  é o prolongamento natural da função  $\uparrow$ . Neste caso, a função  $G$  não pode ser isolada.

## XVI. O HERÓI E SEU ANTAGONISTA SE DEFRONTAM EM COMBATE DIRETO (definição: *combate*; designação: H).

É preciso distinguir esta forma de combate da luta contra um doador hostil. As duas formas se diferenciam pelas conseqüências. Se o herói, como resultado deste confronto, recebe um *objeto* que deve auxiliá-lo na continuação de sua busca, estamos diante de um elemento D. Por outro lado, se, como resultado da vitória, o herói consegue o próprio objeto de sua procura, pelo qual foi enviado, estamos diante de um elemento H.

1) *Lutam em campo aberto* (H<sup>1</sup>). Com isto se relaciona, antes de mais nada, a luta contra o dragão, contra Tchudo-Iudo\*, etc. (125), e também o combate contra um exército inimigo, um “bogatir” (212), etc.

2) *Encetam uma competição* (H<sup>2</sup>). Nos contos humorísticos o verdadeiro combate, às vezes, não chega a ser realizado. Depois de um bate-boca (nalguns casos exatamente análogo à discussão que precede o combate) o herói e o antagonista iniciam uma competição. O herói vence pela esperteza. Um cigano faz o dragão fugir espremendo um pedaço de ricota em lugar de uma pedra, ou fingindo que o golpe de maça que lhe aplica na nuca é um assobio (148), etc.

3) *Jogam cartas* (H<sup>3</sup>). O herói joga cartas com o dragão, com o diabo (153, 192).

4) O conto n.º 93 apresenta uma forma particular. Aqui a dragoa propõe ao herói: “Que o príncipe Ivan suba comigo na balança para ver qual dos dois é mais pesado.” (H<sup>4</sup>).

## XVII. O HERÓI É MARCADO (definição: *marca, estigma*; designação: I).

1) *A marca é impressa em seu corpo* (I<sup>1</sup>). O herói é ferido em combate. A princesa ò acorda antes da luta abrindo-lhe, com uma faca, uma ferida no rosto (125). A princesa marca com seu anel a testa do herói (195). Dá-lhe um beijo que faz surgir uma estrela na testa do herói.

2) *O herói recebe um anel ou uma toalha* (I<sup>2</sup>). As duas formas se encontram reunidas quando o herói é ferido durante a luta, e sua ferida é fechada com o lençinho da princesa ou do rei.

3) *Outras formas de estigma* (I<sup>3</sup>).

## XVIII. O ANTAGONISTA É VENCIDO (definição: *vitória*; Designação: J).

1) *É vencido num combate em campo aberto* (J<sup>1</sup>).

2) *É vencido numa competição* (J<sup>2</sup>).

3) *Perde no jogo de cartas* (J<sup>3</sup>).

4) *É derrotado na prova da balança* (J<sup>4</sup>).

\*Ser fantástico do folclore russo e, de modo geral, tudo o que prova espando. “Tchudo” significa: milagre, maravilha. (N.T.)

5) *É morto sem combate prévio* (J<sup>5</sup>). O dragão é morto enquanto dorme (141). Zmiulân\*se enconde num oco de árvore e é morto (164).

6) *É expulso imediatamente* (J<sup>6</sup>). A princesa, mantida prisioneira pelo diabo, coloca no pescoço uma imagem sagrada. “O maligno fugiu como um turbilhão.” (115).

Também podemos encontrar a vitória sob uma forma negativa. Se dois ou três protagonistas intervêm numa batalha, um deles (o general) se esconde, enquanto outro obtém a vitória (0J<sup>1</sup>).

## XIX. O DANO INICIAL OU A CARENCIA SÃO REPARADOS (definição: *reparação de dano ou carência*; designação: K).

Esta função forma uma parelha com o momento em que aconteceu o dano ou a carência dentro do nó da intriga (A).

Com esta função o conto atinge o ápice.

1) *O objeto da busca se consegue ou mediante a força ou mediante a astúcia* (K<sup>1</sup>). O protagonista utiliza, às vezes, os mesmos meios do malfeitor quando este causou o dano inicial. O cavalo de Ivan se transforma em mendigo e pede esmola. A princesa lhe dá uma moeda. Ivan sai dos arbustos, ambos agarram-na e levam-na embora (185).

1-a) Às vezes, o rapto é efetuado por dois personagens, um obrigando o outro a cumprir a tarefa. O cavalo pisa num lagostim e obriga-o a trazer as roupas para os esposais; o gato apanha um rato e obriga-o a trazer um anelzinho (190) (K<sup>1</sup>).

2) *O objeto das buscas é recuperado por vários personagens ao mesmo tempo, numa rápida sucessão de ações* (K<sup>2</sup>). A passagem do objeto de um personagem para outro é efetuada graças a uma série de fracassos ou tentativas de fuga. Os sete Semion conseguem a princesa; um ladrão a leva; ela foge sob a forma de um cisne; um arqueiro a fere com uma flexa, outro a tira da água em lugar de um cachorro, etc. (145). De maneira semelhante é conseguido o ovo que contém a morte de Kochchéi. Uma lebre correndo, um pato voando e um peixe nadando fogem, levando o ovo. Um lobo, uma gralha e outro peixe voltam a resgatá-lo (156).

3) *O objeto da busca se obtém com ajuda de iscas* (K<sup>3</sup>). Esta forma, em muitos casos, é bem próxima da K<sup>1</sup>. O herói atrai a princesa até um navio mostrando-lhe objetos de ouro, e a rapta (242). A isca sob forma de proposta de troca poderia constituir uma subespécie particular deste caso. Uma jovem cega da borda uma coroa maravilhosa; esta coroa é enviada à serva malvada. Esta, em troca da coroa, devolve os olhos que tinha roubado da jovem (127).

\*Personagem do folclore, espécie de dragão. (N.T.)

4) *A obtenção do objeto da busca é o resultado imediato das ações precedentes* ( $K^4$ ). Se Ivan, por exemplo, matou o dragão e em seguida se casa com a princesa libertada, então não se produz a captura como ação particular, mas como função, isto é, como etapa do desenvolvimento da intriga. A princesa não é capturada, não é levada embora, mas mesmo assim ela é obtida, porque ela é o resultado do combate. A captura é, neste caso, um elemento lógico. A obtenção pode resultar também de outra ação diferente que não o combate. Assim, Ivan pode encontrar a princesa ao final de sua viagem.

5) *O objeto procurado é obtido imediatamente por meio do objeto mágico* ( $K^5$ ). Dois jovens (que saem de um livro mágico) fazem com que o cervo de chifres dourados chegue com a velocidade do vento (212).

6) *A obtenção do objeto mágico suprime a pobreza* ( $K^6$ ). Uma pata encantada põe ovos de ouro (195). Aqui se pode incluir a toalha de mesa que serve comida, e o cavalo cujo esterco é de ouro (186). Encontramos outra forma da toalha que serve comida no aspecto de um lúcio: "Por ordem do lúcio e com a bênção de Deus, que a mesa se ponha e a comida seja servida" (167).

7) *O objeto da busca é caçado (ou pescado)* ( $K^7$ ). Esta forma é típica nos casos de depredação agrícola. O herói aprisiona uma égua que lhe roubava feno (105). Caça uma cegonha que lhe roubava ervilhas (187).

8) *O personagem enfeitado volta ao normal* ( $K^8$ ). Está forma corresponde tipicamente ao caso  $A^{11}$  (enfeitamento). A ruptura do encantamento se realiza atirando ao fogo a peliça do enfeitado ou pronunciando a fórmula: "volta a ser novamente uma jovem", etc.

9) *O morto ressuscita* ( $K^9$ ). Tira-se de sua cabeça o alfinete ou o dente da morte (202, 206). Borrifa-se no herói a água da vida e da morte.

9-a) Da mesma forma como no decorrer da recuperação do objeto um animal obriga o outro a agir, aqui também o lobo pega o corvo e obriga a mãe do corvo a trazer a água da vida e da morte (168). Esta ressurreição com uma prévia obtenção da água pode constituir uma subespécie particular (designação:  $K^{IX}$ ). \*

10) *O prisioneiro é libertado* ( $K^{10}$ ). O cavalo derruba a porta do calabouço e liberta Ivan (185). Do ponto de vista morfológico, esta forma não tem nada em comum com, por exemplo, a libertação do silvano, que implica em gratidão e transmissão de um objeto mágico; aqui trata-se de reparar o dano estabelecido na intriga. No conto nº 259 encontramos uma forma particular de libertação. O rei dos mares leva sempre à meia-noite seu prisioneiro até a costa. O herói suplica ao sol que o liberte. Por duas vezes o sol se atrasa. Na terceira vez, "o sol brilhou com seus raios, e o rei dos mares não pôde mais levá-lo de volta à prisão".

\* Também pode-se considerar a obtenção prévia de água como uma forma particular de F (transmissão de um meio mágico). (V.P.)

11) Às vezes, a obtenção do objeto da busca se realiza da mesma forma que a obtenção do objeto mágico, isto é: é dado de presente, é indicado o lugar onde se encontra, o herói o compra, etc. Designamos este caso:  $KF^1$  — transmissão imediata;  $KF^2$  — indicação do lugar, etc., como acima.

## XX. REGRESSO DO HERÓI (definição: regresso; designação: ↓).

O regresso se realiza geralmente, da mesma forma que a chegada. Mas não é preciso fixar aqui uma função particular que segue o regresso, pois este já implica num domínio do espaço; e nem sempre é assim no momento da partida. Esta é seguida pela transmissão do objeto mágico (cavalo, águia, etc), quando ocorre o voo ou outras formas de deslocamento. A volta, então, acontece em seguida, e quase sempre da mesma forma que a partida. Às vezes, o regresso pode tomar o aspecto de uma fuga.

## XXI. O HERÓI SOFRE PERSEGUIÇÃO (definição: perseguição; designação: Pr).

1) *O perseguidor voa atrás do herói* ( $Pr^1$ ). O dragão alcança Ivan (159); a bruxa, voando, persegue o jovem (105); os patos perseguem a menina (113).

2) *O perseguidor reclama o culpado* ( $Pr^2$ ). Esta forma se encontra também geralmente unida ao voo. O pai do dragão envia um navio voador; os que estão dentro do navio gritam: "Ao culpado! ao culpado!" (125).

3) *O perseguidor se transforma rapidamente em diferentes animais, etc.* ( $Pr^3$ ). Em alguns estágios esta forma também se encontra unida ao voo. O feiticeiro persegue o herói sob a aparência de um lobo, de um lúcio, de um homem, de um galo (249).

4) *Os perseguidores (as mulheres do dragão, e outros) se transformam em algo atraente e se colocam no caminho do herói* ( $Pr^4$ ). "Passarei à sua frente e o sufocarei com um dia abrasador, e logo me transformarei em verde relva; nesta relva me transformarei em poço, e neste poço flutuará um cálice de prata . . . Ficarão esmigalhados como sementes de papoula" (136). As dragoas se transformam em jardins, em almofadas, em poços, etc. O conto nada informa sobre a maneira pela qual elas tomam a dianteira do herói.

5) *O perseguidor tenta devorar o herói* ( $Pr^5$ ). A dragoa se transforma em jovem, seduz o herói, e logo em seguida se transforma em leoa e quer engolir Ivan (155). A dragoa-mãe escancara uma bocarra que vai da terra até o céu (155).

6) *O perseguidor tenta matar o herói* ( $Pr^6$ ). Tenta cravar-lhe o dente da morte na cabeça (202).

7) *Tenta roer com os dentes a árvore onde se escondeu o herói* ( $Pr^7$ ). (108).

## XXII. O HERÓI É SALVO DA PERSEGUIÇÃO (definição: salvamento, resgate; designação: Rs).

1) *É levado pelos ares* (salva-se, às vezes, fugindo com a rapidez de um raio) –  $Rs^1$ . O herói voa montado num cavalo (160), em gansos (108).

2) *O herói foge, colocando, durante a fuga, obstáculos no caminho do seu perseguidor* ( $Rs^2$ ). Joga uma escova, um pente, uma toalha. Estes objetos se transformam em montanhas, bosques, lagos. Caso análogo: Gira-Montanhas e Gira-Carvalhos arrancam montanhas e carvalhos e os colocam no caminho do dragão (93).

3) *Durante a fuga, o herói se transforma em objetos, e se torna irreconhecível* ( $Rs^3$ ). A princesa transforma a si mesma e ao príncipe respectivamente em poço e púcaro, ou se transforma em igreja e ao príncipe em pope (219).

4) *O herói se esconde durante a fuga* ( $Rs^4$ ). Riacho, macieira, forno escondem a jovem (113).

5) *Esconde-se entre ferreiros* ( $Rs^5$ ). A dragoa exige que lhe seja entregue o culpado. Ivan se esconde entre os ferreiros; estes agarram-na pela língua e a golpeiam com martelos (136). Sem dúvida, existe uma ligação entre esta forma e o conto nº 153. Um soldado encerra os diabos na mochila, leva-os a uma ferraria e os golpeia com martelos.

6) *Salva-se, transformando-se rapidamente durante a fuga em animais, pedras, etc.* ( $Rs^6$ ). O herói foge sob forma de cavalo, de ouriço, de anel, de grão de cereal, de falcão (249); o essencial, aqui, é a própria transformação, já que a fuga pode faltar em certos casos. Estas formas podem constituir uma subespécie particular. Uma jovem é assassinada, e dela brota um jardim. O jardim é derubado e se transforma em pedra, etc. (127).

7) *Resiste à tentação pelas dragoas disfarçadas* ( $Rs^7$ ). Ivan derruba o jardim, quebra o poço, etc. Deles jorra sangue (137).

8) *Não se deixa devorar* ( $Rs^8$ ). Ivan, montado em seu cavalo, salta por cima da bocarra da dragoa. Reconhece a dragoa sob a forma de leoa e a mata (155).

9) *É socorrido num atentado contra sua vida* ( $Rs^9$ ). Animais arrancam, bem a tempo, o dente mortal de sua cabeça (202).

10) *Salta para outra árvore* ( $Rs^{10}$ ). (108).

Numerosos contos terminam no momento em que o herói é salvo de seus perseguidores. Ele volta ao lar e, no caso de ter resgatado a jovem, casa-se com ela, etc. Mas nem sempre é assim. Às vezes, o conto maravilhoso submete o herói a novas adversidades. O inimigo reaparece, rouba o objeto que o herói conseguira, mata-o, etc. Resumindo, o dano que constituía o nó da intriga se repete, às vezes sob as mesmas formas, outras vezes sob forma diferente, nova para um determinado conto. Com isso, inicia-se um novo conto. O dano que se repete não apresenta formas específicas, isto é, voltamos a encontrar o rapto, o enfeitiçamento, a morte, etc. Por outro lado, neste novo dano existem malfeitores específicos; são os irmãos mais velhos de Ivan. Pouco antes de voltar para casa, tiram de Ivan o objeto que ele tinha ido buscar e, às vezes, matam o próprio irmão. Se o deixam viver, é necessário que de algum modo se produza uma

marcante separação espacial entre o herói e o objeto de seus anseios, para que ele efetue uma nova busca. Para isso, Ivan é atirado num precipício (fossa, reino subterrâneo, às vezes fundo do mar); às vezes necessita de três dias inteiros de vôo para alcançar seu objetivo. Em seguida, começa tudo de novo; o encontro fortuito com o doador, a prova superada ou o serviço prestado, etc.; o recebimento do objeto mágico, sua utilização para regressar à casa, ao reino. A partir deste momento a ação muda, como veremos adiante.

Este fenômeno mostra que um grande número de contos maravilhosos se compõe de duas séries de funções, que podemos chamar de *seqüências*. Uma nova desgraça dá origem a uma nova seqüência, e deste modo uma história reúne, às vezes, toda uma série de contos. O desenrolar da ação, que descreveremos a seguir, mesmo constituindo uma nova seqüência, não deixa de ser um prolongamento de um determinado conto. A esse respeito é conveniente que nos perguntemos de que modo se determina o número de contos que cada texto contém.

VIII bis. OS IRMÃOS TIRAM DE IVAN AQUILO QUE ELE OBTEVE (e jogam-no ao abismo). O dano é designado por  $A$ ; se os irmãos tiram a noiva de Ivan, a designação será  $A^1$ ; se lhe tiram o objeto mágico, a designação da função será  $A^2$ . Se o roubo ou rapto é acompanhado de morte:  $A^1_4$ . As formas ligadas à queda no precipício serão designadas por:  $^0A^1$ ,  $^0A^2$ ,  $^0A^2_4$ , etc.

X – XI bis. O HERÓI REINICIA SUA BUSCA (C ↑; cf. X – XI).

Este elemento é, às vezes, omitido. Ivan anda sem destino, chora e parece não pensar na volta. O elemento  $B$  (o envio do herói) também é sempre omitido nestes casos, já que Ivan não é enviado a buscar algo, pois lhe foi tirada sua própria noiva.

XII bis. O HERÓI PASSA NOVAMENTE PELAS AÇÕES QUE O LEVAM A RECEBER UM OBJETO MÁGICO ( $D$ ; cf. XII).

XIII bis. NOVA REAÇÃO DO HERÓI DIANTE DAS AÇÕES DO FUTURO DOADOR ( $E$ ; cf. XIII).

XIV bis. COLOCA-SE À DISPOSIÇÃO DO HERÓI UM NOVO OBJETO MÁGICO ( $F$ ; cf. XIV).

XV bis. O HERÓI É TRANSPORTADO OU CONDUZIDO AO LUGAR ONDE SE ENCONTRA O OBJETO DE SUA BUSCA ( $G$ ; cf. XV). Neste caso, chega à sua casa.

A partir deste momento, o desenvolvimento da narração toma outro rumo, o conto propõe novas funções.



**XXIII. O HERÓI CHEGA INCÓGNITO À SUA CASA OU A OUTRO PAÍS** (definição: *chegada incógnito*; designação: **Q**).

Distinguem-se aqui duas possibilidades:

- 1) *O herói volta ao lar*. Antes, permanece na casa de um artesão qualquer — ourives, alfaiate, sapateiro — e trabalha como aprendiz.
- 2) *Chega ao palácio de um rei estrangeiro*, trabalha na cozinha ou nas cavalariças. Pode ocorrer também uma chegada simples.

**XXIV. UM FALSO HERÓI APRESENTA PRETENSÕES INFUNDADAS** (definição: *pretensões infundadas*; designação: **L**).

Se o herói volta para casa, são os irmãos que proclamam estas pretensões. Se ele trabalhou em um reino estrangeiro, é um general, um aguadeiro, etc. Os irmãos se apresentam como conquistadores do objeto que levam, o general como vencedor do dragão. Estas duas formas poderiam ser consideradas como duas espécies particulares.

**XXV. É PROPOSTA AO HERÓI UMA TAREFA DIFÍCIL** (definição: *tarefa difícil*; designação: **M**).

Este é um dos elementos favoritos do conto maravilhoso. Às vezes, são propostas tarefas difíceis fora das circunstâncias que acabamos de descrever, mas esses casos serão tratados um pouco mais adiante. No momento, estudaremos as tarefas enquanto tais, e são tão diversas que cada uma delas deveria receber uma designação particular. Contudo, não é necessário que entremos em detalhes por enquanto. Como não apresentaremos uma classificação precisa, enumeraremos todos os casos presentes em nosso material, agrupando-os de forma aproximada:

*Prova de comida e bebida*: comer uma quantidade enorme de touros, carroças cheias de pão, beber muita cerveja (137, 138, 144);

*Prova do fogo*: banhar-se em ferro fundido. Esta forma vem quase sempre ligada à precedente. Uma forma à parte: tomar banho em água fervente (169);

*Tarefas de adivinhação, etc.*: apresentar uma adivinha insolúvel (239), narrar, explicar um sonho (241), dizer o significado do grasnar dos corvos pousados na janela do rei e enxotá-los (247), adivinhar qual é o sinal que possui escondido a filha do rei (192);

*Tarefas de escolha*: Entre doze moças idênticas (ou meninos) apontar a (o) procurada (-o) (219, 227, 249);

*Esconde-esconde*: esconder-se de modo que não possa ser encontrado (236);

*Beijar a princesa à janela*: (172, 182);

*Saltar para um portão*: (101);

*Provas de força, de agilidade, de coragem*: a princesa tenta estrangular Ivan durante a noite, ou esmaga-lhe a mão (198, 136), obrigação de apresentar as cabeças cortadas da cobra (171), domar um cavalo (198), ordenhar um reba-

nho de éguas selvagens (169), vencer uma jovem guerreira (202), vencer o rival (167);

*Prova de paciência*: passar sete anos no “reino do estanho” (268);

*Tarefas de trazer ou fabricar alguma coisa*: trazer um remédio (123), trazer um vestido de noiva, um anel, sapatos, (132, 139, 156, 169). Trazer cabelos do rei dos mares (137, 240). Trazer o navio voador (144). Trazer a água da vida (144). Trazer um regimento de soldados (144). Obter setenta e sete éguas (169). Construir um palácio numa noite (190), e uma ponte para chegar a ele (210). Trazer um outro “não-sei-o-qué” para formar um par (192);

*Tarefas de fabricação*: costurar uma camisa (104, 267), fazer pão (267); neste caso, o rei propõe uma terceira tarefa: “quem dançar melhor”;

*Outras tarefas*: colher os frutos de um arbusto ou de uma árvore (100, 101). Atravessar um fosso sobre uma vareta (137). “Quem fizer com que a vela se acenda sozinha” (195).

Adiante, no capítulo sobre assimilações, explicaremos como estas tarefas se distinguem de alguns elementos muito semelhantes.

**XXVI. A TAREFA É REALIZADA** (definição: *realização*; designação: **N**).

É claro que as formas das tarefas se realizarem, correspondem com precisão às formas das provas. Algumas tarefas se realizam antes de serem propostas, ou mesmo antes que o mandante exija seu cumprimento. Assim o herói acerta quais são os sinais da princesa antes mesmo que lhe seja dada a tarefa. Vamos designar estes casos de realização prévia por <sup>o</sup>N.

**XXVII. O HERÓI É RECONHECIDO** (definição: *reconhecimento*; designação **Q**).

É reconhecido graças a uma marca ou estigma (ferida, estrela) ou graças ao objeto que lhe foi entregue (anel, lenço). Neste caso, o reconhecimento corresponde à função na qual o protagonista recebe a marca, o estigma. Também é reconhecido por ter realizado uma tarefa difícil (geralmente este caso vem depois da chegada incógnito); também pode-se reconhecê-lo imediatamente após uma longa separação. Neste caso são os pais e filhos, irmãs e irmãos, etc., que podem se reconhecer.

**XXVIII. O FALSO HERÓI OU ANTAGONISTA OU MALFEITOR É DESMASCARADO** (definição: *desmascaramento*; designação: **Ex**).

Na maioria dos casos, esta função se encontra ligada à anterior. Às vezes, ela é o resultado de um fracasso na realização da tarefa (o falso herói não consegue levantar as cabeças do dragão). Em muitos casos, apresenta-se como uma narração: “Então a princesa contou o que havia acontecido”. Às vezes, todos os acontecimentos são narrados desde o começo, sob a forma de um conto. O malfeitor se encontra entre os ouvintes e se trai ao mostrar sua desaprovação (197).

Às vezes, há uma canção que narra os acontecimentos ocorridos e acusa o malfeitor (244). Podemos ainda encontrar outras formas isoladas de desmascaramento (258).

**XXIX. O HERÓI RECEBE NOVA APARÊNCIA** (definição: *transfiguração*; designação: T).

1) *Recebe nova aparência diretamente, graças à intervenção do auxiliar mágico* (T<sup>1</sup>). O herói passa através das orelhas de um cavalo (uma vaca) e recebe uma nova aparência, mais bela.

2) *O herói constrói um palácio maravilhoso* (T<sup>2</sup>). Ele próprio mora ali como príncipe. Uma jovem acorda, da noite para o dia, no palácio esplêndido (127). Mesmo que o herói, neste caso, nem sempre mude de aparência, trata-se sem dúvida de um aspecto particular de transfiguração.

3) *O herói se veste com novas roupas* (T<sup>3</sup>). Uma jovem coloca um vestido e um colar (mágicos) e, de repente, surge com uma beleza deslumbrante que todos admiram (234).

4) *Formas racionalizadas ou humorísticas* (T<sup>4</sup>). Estas formas devem ser compreendidas em parte como transformações das precedentes, e, em parte, devem ser estudadas e explicadas em relação aos contos anedóticos de onde provêm. Nestes casos, não se produz uma troca de aparência propriamente dita, mas uma transformação aparente, devida a um engano. Exemplos: a raposa leva Kúzinka à presença do rei; diz que Kúzinka caiu no riacho e pede roupas. São-lhe dadas as roupas do rei, e Kúzinka, em roupas régias, é confundido com um príncipe. Todos os casos desta espécie podem ser definidos assim: prova falsa de riqueza e de beleza, tida por prova efetiva.

**XXX. O INIMIGO É CASTIGADO** (definição: *castigo*; *punição*; designação: U).

Leva um tiro, é desterrado, é amarrado à cauda de um cavalo, suicida-se, etc. Às vezes, ele é magnanimamente perdoado (U neg.). Em geral, são castigados apenas o malfeitor da segunda seqüência e o falso herói; o primeiro antagonista só é castigado no caso de não haver na narrativa nem combate nem perseguição. Caso contrário, morre durante a luta ou a perseguição (a bruxa estoura ao tentar beber o mar, etc.).

**XXXI. O HERÓI SE CASA E SOBE AO TRONO** (definição: *casamento*; designação W<sub>0</sub><sup>0</sup>).

1) O herói recebe ao mesmo tempo uma esposa e um reino, ou primeiro a metade do reino e todo ele quando os pais morrerem (W<sub>0</sub><sup>0</sup>).

2) Às vezes, o herói se casa, mas como sua mulher não é princesa, não chega a ser rei (W<sup>0</sup>).

3) Outras vezes, trata-se somente de ocupar o trono (W<sub>0</sub>).

4) Se o conto é interrompido um pouco antes do casamento por novo dano, a primeira seqüência termina com o compromisso, a promessa de casamento (w<sup>1</sup>).

5) Caso contrário: o herói casado perde sua mulher; ao final da busca reata-se o casamento. O casamento renovado será designado por (w<sup>2</sup>).

6) Às vezes o herói recebe, em lugar da mão da princesa, uma recompensa em dinheiro ou uma compensação de outro tipo (w<sup>3</sup>).

O conto maravilhoso termina aqui. Cabe-nos assinalar, ainda, que algumas ações dos heróis, em determinados casos de contos maravilhosos, não se submetem à nossa classificação, e não se definem dentro de nenhuma das funções citadas. Mas estes casos são muito raros. Trata-se, na realidade, ou de formas incompreensíveis devido à falta de elementos de comparação, ou de formas tomadas de contos que pertencem a outras categorias (anedotas, lendas, etc.). Serão definidos como elementos obscuros, e designados por Y.

Quais são as conclusões que se podem tirar destas observações?

Vejamos, em primeiro lugar, algumas conclusões de ordem *geral*.

Observamos que, na realidade, o número de funções é muito limitado: puderam ser isoladas apenas trinta e uma funções. A ação de todos os contos de nosso material, sem exceção, e de muitos outros contos maravilhosos provenientes dos mais variados povos se desenvolve dentro dos limites destas funções. Além disso, alinhando sucessivamente todas as funções, vemos com que necessidade lógica e artística cada função se desprende da precedente. Observamos também que uma função não exclui a outra, como tínhamos assinalado acima. Todas elas pertencem ao mesmo eixo e não a vários eixos diferentes.

Eis agora algumas conclusões *parciais*, mas que não deixam de ser muito importantes.

Vimos que um número bem grande de funções agrupou-se em parilhas (proibição – transgressão; interrogatório – informação; combate – vitória; perseguição – salvamento, etc.). Outras funções podem ser reunidas em grupos. Assim, o dano, o envio, a reação, a partida do lar (A B C ↑) constituem o nó da intriga. A prova à qual o doador submete o herói, sua reação e sua recompensa (D E F) constituem também um certo conjunto. Além disso, existem também funções isoladas (partida, castigo, casamento).

No presente momento, limitamo-nos a apontar estas conclusões parciais. Voltaremos ainda à observação de que as funções se agrupam em parilhas. As nossas conclusões gerais serão igualmente úteis.

É preciso agora tratar de perto a questão do conto maravilhoso em si, através de determinados textos. O problema de saber de que modo o esquema proposto se aplica aos textos e saber o que cada conto representa em relação ao esquema, só pode ser resolvido mediante uma análise dos textos. A questão inversa, ou seja, saber o que representa o esquema dado em relação aos contos, pode ser resolvida de imediato. Para cada conto o esquema aparece como *unidade de medida*. Do mesmo modo que se aplica o metro a um tecido para determinar

seu comprimento, pode-se aplicar este esquema aos contos para defini-los. Se este esquema for aplicado a diversos textos, poderão definir-se também as relações dos contos entre si. Anteciparemos desde já que o problema do *parentesco* dos contos entre si, assim como o problema dos enredos e das variantes pode, deste modo, receber nova solução.

#### IV – A ASSIMILAÇÃO. OS CASOS DA DUPLA SIGNIFICAÇÃO MORFOLÓGICA DA MESMA FUNÇÃO

Observamos acima que as funções devem ser definidas sem tomar em consideração a identidade daquele a quem se atribui sua execução. Com a enumeração das funções pudemos convencer-nos de que tampouco se deve levar em conta o modo pelo qual elas se realizam.

Isto, por vezes, dificulta a definição de certos casos isolados, já que funções diferentes podem se realizar de modo absolutamente idêntico. Naturalmente, ocorre aqui a influência de determinadas formas sobre outras. Este fenômeno pode ser denominado assimilação dos modos de realização das funções.

Este fenômeno não pode ser exposto aqui em toda a sua complexidade, e somente poderá ser examinado na medida em que dele necessitarmos para compreender as análises que virão a seguir.

Tomemos o seguinte caso (160): Ivan pede um cavalo a Iagá. Ela lhe propõe escolher, entre uma manada de cavalos idênticos, o melhor potro. Então ele escolhe um grão e leva um cavalo. A ação de Iagá representa a prova à qual doador submete o herói, seguida da doação do objeto mágico. Mas vemos que em outro conto, (219) o herói quer desposar a filha de Vodianói\*. Este exige que o herói escolha sua noiva entre doze jovens idênticas. Pode este episódio ser definido também como uma prova do doador? É evidente que, apesar da semelhança da ação, nos encontramos diante de um elemento completamente diferente: trata-se aqui de uma tarefa difícil relacionada com o pedido de casamento. Podemos supor que entre uma forma e a outra produziu-se uma assimilação. Não nos propomos resolver o problema da prioridade de uma das formas sobre a outra, mas devemos ao menos encontrar um critério que nos permita, em todos os casos semelhantes, delimitar com precisão os elementos apesar da identidade das ações. Nestes casos sempre é possível adotar como princípio a definição das funções segundo suas *conseqüências*. Se a realização de uma tarefa tem por conseqüência a obtenção de um objeto mágico, trata-se de uma prova do doador (D<sup>1</sup>). Se é seguida de obtenção da noiva e casamento, trata-se de tarefa difícil (M).

\* Espírito das águas. (N.T.)