

Morfologia do Conto Maravilhoso

Vladimir I. Propp
(Forense Universitária)

Sumário

Vladimir I. Propp

Resumo.....	I
Notas Bibliográficas e de Organização.....	II
<i>Prefácio à Edição Brasileira.....</i>	01
<i>Prefácio.....</i>	07
1. Para um Histórico do Problema	08
2. Método e Material.....	16
3. Funções dos Personagens.....	19
4. A Assimilação. Os Casos da Dupla Significação Morfológica da mesma Função.....	39
5. Alguns outros Elementos do Conto Maravilhoso.....	41
6. Distribuição das Funções entre os Personagens.....	45
7. Meios de Inclusão de Novos Personagens no Decorrer da Ação.....	48
8. Sobre os Atributos dos Personagens e sua Significação.....	50
9. O Conto como Totalidade.....	52
10. Conclusão.....	66
Apêndice I: Dados para a Tabulação dos Contos.....	67
Apêndice II: Outros Exemplos de Análise.....	74
Apêndice III: Esquemas e Observações sobre Eles.....	81
Apêndice IV: Lista de Abreviaturas.....	86
O Estudo Tipológico - Estrutural do Conto Maravilhoso, por E. M. Meletinski	92
A Estrutura e a Forma - Reflexões sobre uma Obra de Vladimir Propp, por Claude Lévi-Strauss	113
Estudo Estrutural e Histórico do Conto de Magia, por V. I. Propp.....	128

Resumo

Vladimir I. Propp

O livro do folclorista russo V. I. Propp, *Morfologia do Conto Maravilhoso*, teve um destino bem estranho. Publicado em 1928, suscitou alguma repercussão nos meios especializados soviéticos, mas pouco depois saía praticamente de circulação, devido ao combate ao assim chamado Formalismo Russo, entre cujos representantes Propp era sempre incluído. No Ocidente, o livro não chegou a ser muito conhecido, embora alguns estudiosos se referissem a ele. Roman Jakobson, por exemplo, nunca deixou de salientar a importância dos estudos proppianos.

No entanto, houve uma reviravolta completa em 1958, quando saiu uma tradução inglesa do livro. Passou-se, então, a perceber claramente que o estudo de Propp, embora concentrado num *corpus* de cem contos de magia russos e sem nenhuma pretensão explícita de extrapolar essas conclusões para outros gêneros, dava explicação cabal a um fato que perturbava os folcloristas: a ocorrência dos mesmos esquemas narrativos em povos que dificilmente poderiam ter mantido contato entre si.

Na década de 1960, o estudo de Propp esteve no centro de preocupação de toda uma corrente de estudiosos da narrativa, que procuraram descobrir normas gerais a partir dele. O livro tornou-se para muitos quase uma cartilha e suscitou polêmicas violentas, às quais o autor assistiu de longe, certamente surpreendido com este ressuscitar estranho de sua obra.

Criticado por Lévi-Strauss como um "formalista" que teria pressupostos teóricos diferentes daqueles que subjazem às abordagens estruturais, Propp reagiu com um artigo em que expunha a sua perplexidade. No presente volume, estão incluídos o estudo de Propp, o artigo de Lévi-Strauss, a resposta do folclorista russo e um trabalho do etnólogo soviético E. M. Meletinski, no qual se analisa a importância da contribuição proppiana.

Evidentemente, a relevância do trabalho de Propp transcende, e de muito, as polêmicas de momento, que foram tão frequentes nos anos de 1960. Ele requer um estudo permanente e abre caminhos novos, quer para a investigação dos contos populares, quer para a reflexão sobre a narrativa em geral. Ademais, esse estudo tem de se valer de elementos recentes, pois muitos materiais sobre o assunto só foram divulgados nos últimos anos. Assim, o texto da resposta de Propp a Lévi-Strauss apareceu em tradução italiana em 1966, acompanhando uma edição da *Morfologia*, mas o original russo, utilizado para o presente volume, foi publicado somente em 1976, numa coletânea póstuma de trabalhos de Propp.

Passada a turbulência dos anos de 1960, quando ocorreu a assimilação maciça da *Morfologia* no Ocidente, sua presença torna-se cada vez mais importante para o desenvolvimento de estudos sem conta.

Capa: Juarez Quirino da Silva

Notas Bibliográficas e de Organização

Vladimir I. Propp

Os textos russos do presente volume foram traduzidos do original. A *Morfologia do Conto Maravilhoso* (*Morfologíia 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. Meletínski, “O estudo tipológico-estrutural do conto maravilhoso” (*Strukturno-tipologícheskoie 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 istorícheskoie izutchênie volchénoi skázki*), apareceu pela primeira vez no original, no livro póstumo de V. I. Propp, *Folclore e Realidade* (*Folklor i dieistvítielnost*), publicado igualmente pela editora Naúka, Moscou, 1976, de onde foi traduzido para esta edição.

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.

Prefácio à Edição Brasileira

Vladimir I. Propp

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 colega¹. À primeira vista, parece uma afirmação paradoxal, pois bem poucos nomes estiveram tão em evidência a partir da década de 1960, 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. Meletinski 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 Meletinski 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 Meletinski, publicado em 1974, e que já está traduzido para o Português², 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.

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 estadal".

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*³ que na realidade forma uma espécie de diálogia 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 Tinianov, 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".⁴

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.

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

² Vide I. M. Meletinski, "Tipologia estrutural e folclore", tradução de Aurora Fornoni Bernardini, in Boris Schnaidemian (org.), *Semiótica russa*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1979.

³ *Istoritcheskíe kórni volchébnoi skázki*, Leningrado, 1946. Foi traduzido para o italiano e publicado em 1949, existindo nova edição: *Le radice storiche de racconti di fate*, Boringhieri, Turim, 1972.

⁴ 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.

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 a 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 escrever⁵, pois era muito acertado estabelecer que a 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"⁶. 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 estadal. Um material da Antigüidade clássica será considerado ali mais antigo do que o material anotado em nosso dias. No entanto, do ponto de vista estadal, 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 estágios de seu desenvolvimento, e todos eles encontram reflexo no folclore, depositam-se nele, o folclore de todo povo é sempre poliestadal, 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"⁷. 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 "estadal" 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 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)"⁸. 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."⁹

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.

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

⁶ Boris Schnaiderman, ob. cit., p. 15.

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

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

⁹ João Ribeiro, "Uma fórmula poética", in *O Fabordão*, Edições de Ouro, Rio de Janeiro, 1967, p. 375.

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.

Em 1958, porém, apareceu uma tradução inglesa do livro¹⁰ 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 1960 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."¹¹

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 abalançasse 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 crociana idealização da unicidade e irrepitibilidade 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 cátaros, 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 'paixão infeliz' das hiperformalizações para matemáticas e logísticas, freqüentemente de escasso rendimento heurístico quando confrontadas com textos concretos.

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

¹¹ 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.

Entendo que entre método e obra a analisar há uma frutuosa correlação 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."¹²

O pensamento de Propp quanto às relações entre folclore e literatura fica mais claro na base de outros trabalhos, que, por ocasião da publicação 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"¹³ no qual as variantes folclóricas da estória são dadas justamente como um aos 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 ligação, mas que o folclore, como tal, é um fenômeno de natureza literária. Ele é uma das formas da criação poética".¹⁴

Embora por ocasião da publicação 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 criação 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 invenção literária (e de singular e marcante invenção), tem como substrato basilar o cânon da fábula, que Mário, como estudioso do folclore, depreendeu à maravilha (senão teoricamente, na prática do seu texto). É uma obra em que o rasgo de invenção, imprevisto, emerge de um inventário previsível, porque haurido em fonte fábula: 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 informação (mensagem estética marioandradina, gera, só por isso, uma nova surpresa, uma originalidade suplementar: o inusitado de se reintroduzir na escritura romanesca esse modo de articulação relegado à periferia da literatura, ao 'primitivismo' da fabulação oral (técnica de 'rebarbarização' do literário cuja importância 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."¹⁵

Em outras passagens do livro, Haroldo de Campos vê *Macunaíma* como uma das obras da trilogia constituída por *Memória 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 noção muito corrente quando o livro foi escrito, e que persistiu em alguns críticos, de que *Macunaíma* seria um grande malogro. O método Proppiano no permitiu a Haroldo de Campos mostrar a lógica peculiar da obra, e todo seu trabalho resulta numa lúcida exaltação da "rapsódia" marioandradina. Evidentemente, outras abordagens, outros caminhos seguidos com pertinência, 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 limitação 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*.

¹² Haroldo de Campos, ob. cit., p. 64.

¹³ In V. I. Propp, *Folclore e Realidade*. Tradução italiana in Vladimir Ja. Propp, *Édipo alla luce del folclore*.

¹⁴ V. I. Propp "O específico do folclore", p. 20.

¹⁵ Haroldo de Campos, ob. cit., p. 65.

É verdade que nem todos são da mesma opinião em relação ao livro de Haroldo de Campos. Em *O Tupi e o Alaúde*, Gilda de Mello e Souza baseia no fato de que muitos estudiosos importantes do folclore vêem nele um fenômeno 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*".¹⁶ 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 Piotr 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'".¹⁷ Esta formulação está plenamente de acordo com o que Propp afirma em "O específico do folclore" (repito: 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 "extrapolação 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 Meletinski, 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.

Não cabe, portanto, estender-me aqui sobre este assunto.¹⁸ 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, de 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".¹⁹

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.²⁰ 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

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

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

¹⁸ 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).

¹⁹ B. N. Putilov, ob. cit., p. 10.

²⁰ *Transformatzii volchébnikh skazok*, Poética IV, Leningrado, 1928. Tradução brasileira "As transformações dos contos fantásticos", in Dionísio de Oliveira Toledo, ob. cit. (nota 4).

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."²¹

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*.²²

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 indicações²³ 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 Mikhaill 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)".²⁴ 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 1950, mas cujo conhecimento global tem sido tão prejudicado pela insuficiência de materiais.

BORIS SCHNAIDERMAN

²¹ V. I. Propp, "O específico do folclore", p. 16.

²² *Rúski guerottcheski epos*, Leningrado, 1955, e *Rúskie agrárnie prázdiki*, 1963.

²³ 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.

²⁴ *Rituálni smiekh v folklóre (po pôvodu skázki o Niesmiéíanie)*. O nome próprio significa: Aquela que jamais riu. Tradução italiana do ensaio: *Il riso rituale nel folclore. A propósito della fiaba di Nesmejana*, in *Edipo alla luce del folclore*.

Prefácio

Vladimir I. Propp

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 aborrecesse 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 presentes 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.)

1. Para um Histórico do Problema

Vladimir I. Propp

A história da ciência torna 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 e, 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 condição de realizá-los, sobre isso nada sabemos".¹

Qual a causa desta fraqueza, deste beco sem saída em que estava enterra 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*.² 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,

¹ M. Sperânski, *Rúskaja ústnaia slovesnost* (= A literatura oral russa), Moscou, 1917, p. 400.

² J. Bolte, G. Polivka, *Anmerkungen zu der Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, tomos I-III, Leipzig, 1913, 1915, 1918.

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 situada 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 animais³. A 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.

³ Esta classificação, proposta por V. F. Milles, coincide em sua essência com a classificação da escola mitológica (contos míticos, de animais, de costumes).

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*⁴, 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, mais 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-nos 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, limitaremos-nos 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 frequência 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 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.⁵ 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 W. Wundt, *Völkerpsychologie*, tomo II, Leipzig, 1960, parte I, p. 346.

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

⁵ R. M. Volkov, *Skazka, Roziskânia po sijetoslojêniiu naródnói skázki*, tomo I. *Skazka velikorúskaia, ukráinskaia, bieloruskaia*. (= *O conto. Pesquisas sobre a formação do enredo no conto popular*, tomo I. *O conto russo, ucraniano, bielorusso*). Editora Estatal da Ucrânia (Odessa), 1924.

4. Sobre os que lutam contra dragões;
5. Sobre a procura de uma noiva;
6. Sobre a donzela sábia;
7. Sobre encantados e enfeitiçados;
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. Consequentemente, 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.⁶ 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 inesperadas. Acumulam-se gradualmente, e não são submetidas a uma elaboração sistemática. A orientação desta corrente reside, em linhas gerais, justamente nisso. 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-Iaga*.⁷ 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 *Morožko*.^{*} Por quê? Também nele encontramos a enteada expulsa de casa, o regresso ao lar com presentes, bem

⁶ A. Aarne, *Verzeichnis der Märchentypen*. Folklore Fellows Communications, n° 3, Helsinki, 1911. Este índice foi traduzido e reeditado em várias ocasiões. última edição: *The Types of the Folktale*. A Classification and Bibliography. Antti Aarne's *Verzeichnis der Märchentypen* (FFC, n° 3). Translated and enlarged by S. Thompson, Folklore Fellows Communications, n° 184, Helsinki, 1964. (Tradução russa: N.P. Andreiev, *índice dos enredos do conto maravilhoso segundo o sistema de A. Aarne*, Leningrado, 1929.)

⁷ Os números grifados que daremos de agora em diante correspondem aos contos da última edição da coletânea de Afanássiev: *Narodnye rúskie skázki A. N. Afanássieva*. (= Os contos populares russos de Afanássiev), tomos I-III, Moscou, 1958.

^{*} Derivado de "morož", em russo: frio intenso. Personificação folclórica do Inverno. (N.T.)

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 exemplo 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. Anedotas.

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*?

E 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 naquele 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. Nikíforov, 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.⁸ 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

⁸ A. I. Nikíforov, *Skázotchnie materiáli Zaonéjia sóbrannie v 1926 godu* (= Contos maravilhosos da região do lago Onega, recolhidos em 1926). Comissão de compilação de contos maravilhosos em 1926. Relatório dos trabalhos, Leningrado, 1927

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: freqüentemente, os pesquisadores que lidam com problemas da descrição não se preocupam com a classificação (Vesselóvski). 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. Vesselóvski disse muito pouco sobre a descrição do conto maravilhoso; mas o que disse é de enorme importância. Vesselóvski entende o enredo como um complexo de *motivos*. Um motivo pode relacionar-se com enredos diferentes.⁹ ("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 Vesselóvski 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 Vesselóvski: "*Separar o problema dos motivos do problema dos enredos*"¹⁰ (o grifo é de Vesselóvski), muitos pontos obscuros já teriam desaparecido.¹¹

Mas o estudo de Vesselóvski 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".)¹² 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 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 Vesselóvski). 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 Vesselóvski, vemo-nos obrigados 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 Vesselóvski que na descrição a parte deve vir antes do todo (segundo Vesselóvski, 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 Vesselóvski.

Onde fracassou Vesselóvski fracassaram também outros pesquisadores. Podemos citar os trabalhos de J. Bédier¹³ 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 Omega (ω). As demais grandezas, variáveis, foram

⁹ A. N. Vesselóvski, *Poética siuiétov* (= Poética dos enredos), *Obras reunidas*, série I (Poética, tomo II, fase. I, S. Petersburgo, 1913, p. 1-133).

¹⁰ *Idem ibidem*.

¹¹ Volkov cometeu um erro imperdoável: "O enredo do conto maravilhoso é aquela unidade constante, aquele único ponto de partida possível para o estudo desses contos." (R.M. Volkov, *Skazka*, p. 5). Nós respondemos, porém, que o enredo não é uma unidade, mas um complexo; não é constante, mas variável; tomá-lo como ponto de partida para o estudo do conto maravilhoso é totalmente impossível.

¹² A. N. Vesselóvski, *Poética siuiétov* (= Poética dos enredos), p. 11, 3.

¹³ J. Bédier, *Les Fabliaux*, Paris, 1893.

designadas com letras latinas. De modo que o esquema de um conto é $\underline{a} + \underline{b} + \underline{c}$, o de outro $\underline{a} + \underline{b} + \underline{c} + \underline{d}$, e o de outro ainda $\underline{a} + \underline{b} + \underline{c} + \underline{d} + \underline{e}$ 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 Bédier¹⁴ e como destacá-los.

De um modo geral, os pesquisadores não se tem 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.¹⁵ 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 quanto 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 um 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

¹⁴ Cf. S.F. Oldenburg, "Fabliaux vostóchnovo proiskhojdénia" (Fabliaux de origem oriental), *Jurnal Ministerstva národnovo prosvetchénia* (Revista do Ministério de Instrução Pública), CCCXLV, 1903, n° 4, fasc. II, p. 217-238 (onde se encontrará uma exposição mais detalhada dos procedimentos de Bédier).

¹⁵ V. Chklóvski, *O teórii prózi* (= Sobre a teoria da prosa), Moscou-Leningrado, 1925, p. 24 e seg.

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 metuculoso, 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".

2. Método e Material

Vladimir I. Propp

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-Iagá 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-Iagá, 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*!" 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."² 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

¹ A. N. Vesselóvski, *Poética siujétop*, p. 3.

² V. Chklóvski, *O teórii prózi*, p. 23

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 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 amplamente, 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.

3. Funções dos Personagens

Vladimir I. Propp

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.¹

O conto maravilhoso, habitualmente, começa com certa situação inicial. Enumeram-se os membros de uma família, ou o futuro herói (por exemplos 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 α .

Após a situação inicial vêm as seguintes funções:

I. Um dos Membros da Família Sai de Casa (definição: *afastamento*; designação: β).

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” (β^1).

2) *A morte dos pais* representa uma forma intensificada de afastamento (β^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 β^3 .

II. Impõe-se ao Herói uma Proibição (definição: *proibição*; designação: γ).

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 γ^1 .

¹ Antes de iniciar a leitura deste capítulo, recomenda-se ler consecutivamente os nomes de todas as funções enumeradas, sem entrar nos detalhes, isto é, ler somente os títulos em destaque da numeração romana. Esta rápida leitura prévia facilitará a compreensão do fio do relato.

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

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 (β^3) *Voltam para casa com atraso*. Aqui falta a proibição de atrasar-se. A ordem executada (δ^2) corresponde, como foi observado, à proibição transgredida (δ^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: ξ).

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-a-Olhos (100). Designação ξ^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 ξ^2 .

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

V. O Antagonista Recebe Informações sobre a sua Vítima (definição: *informação*; designação: ζ).

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*

* Filha da Baba-lagá. (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 malfetor com a ajuda de um lobo, uma gralha e um lúcio. (N.T.)

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 ζ^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 ζ^2 e ζ^3 .

VI. O Antagonista Tenta Ludibriar sua Vítima para Apoderar-se dela ou de seus Bens (definição: *ardil*; designação: η).

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 η^1 .

2) O agressor atua utilizando diretamente meios mágicos. A madrastra dá a seu enteado bolinhos envenenados (233). Ela espeta em sua roupa uma agulha enfeitiçada (233). Designação η^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 drago muda de lugar as raspas que indicam à moça o caminho para encontrar os irmãos (133). Designação η^3 .

VII. A Vítima se Deixa Enganar, Ajudando assim, Involuntariamente, seu Inimigo (definição: *cumplicidade*; designação: θ).

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 θ^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 θ^2 e θ^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 com *desgraça prévia* (Designação χ , para distingui-lo das demais formas de ardil).

VIII. O Antagonista Causa Dano ou Prejuízo a um dos Membros da Família (definição: *dano*; designação: Δ).

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* (Δ^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** (\underline{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 \underline{A}^{II} .

3) *Ele saqueia ou destrói o que foi semeado* (\underline{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* (\underline{A}^4). Este caso é encontrado uma só vez (135).

5) *Ele realiza o roubo de outra maneira* (\underline{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* (\underline{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* (\underline{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 pele 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 (\underline{A}^{VII}).

8) *Ele faz exigências ou extorsão à sua vítima* (\underline{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* (\underline{A}^9). A madrasta expulsa a enteada (95). O pope expulsa o neto (143).

10) *Ele ordena que atirem alguém ao mar* (\underline{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* (\underline{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 lince, 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* (\underline{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}^{11} (264). A criada cega a noiva do czar e se faz passar por ela – A_{12}^6 (127).

13) *Ele dá ordem de matar* (\underline{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.

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

14) *Ele comete um assassinio* (\underline{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, \underline{A}_{14}^2 (208). Os irmãos matam o mais novo e raptam sua noiva \underline{A}_{14}^1 (168). A irmãzinha rouba as frutas do irmão e o mata (244).

15) *Ele encerra ou retém alguém* (\underline{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* (\underline{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: \underline{A}^{XVI} .

17) *Ele ameaça com atos de canibalismo* (\underline{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 (\underline{A}^{XVII}): a irmã quer devorar o irmão (92).

18) *Ele atormenta alguém à noite* (\underline{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* (\underline{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 \underline{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 Ivan. 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: \underline{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: \underline{a}^1); 2) é necessário, indispensável, um objeto mágico, por exemplo, maçãs, água, cavalos, espadas etc. (designação: \underline{a}^2); 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: \underline{a}^3); 4) uma forma específica: desaparece o ovo mágico devido à morte de Kochchéi (com o amor da princesa) (designação: \underline{a}^4); 5) formas racionalizadas: falta dinheiro, meios para viver etc. (designação: \underline{a}^5), e estes indícios realistas podem transformar-se, às vezes, em completamente fantásticos; 6) várias outras formas (designação: \underline{a}^6). 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 Iemel, o tolo, por exemplo, começa com o tolo pescando

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

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 tipicamente 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 denominada *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* (B¹). O chamado geralmente parte do czar e é acompanhado de promessas.
- 2) *O herói é enviado imediatamente* (B²). 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* (B³). Nestes casos, a iniciativa da saída parte freqüentemente 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* (B⁴). 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 freqüentemente, porém, o relato da desgraça não é feito pelo pai, mas por velhinhas, transeuntes casuais etc.

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 casa* (B⁵). 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, exila 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* (B⁶). 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.

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

7) *Entoa-se uma canção dolente* (B⁷). É a forma específica para o assassinio (é cantada pelo irmão que ficou vivo ou outros), bruxaria seguida de expulsão, substituição. Como consequência, 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, enfeitados, 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* (D¹). Baba-Iagá faz a jovem executar trabalhos caseiros (102). Os “bogatires” 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 com barqueiro, sem pedir remuneração (128). Deverá ouvir o som da gusla sei 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* (D²). 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 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* (D³). 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 nº 201, um touro formula um apelo semelhante. Já no conto nº 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* (D⁴). 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).

4-a) *O mesmo precedido de aprisionamento do doador*. Por exemplo, no conto nº 123 captura-se o espírito do bosque; esta ação não pode constituir uma função independente, mas apenas prepara o subsequente pedido do prisioneiro. Designação °D⁴.

5) *Alguém se dirige ao herói e lhe pede clemência* (D⁵). 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* (D⁶). 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 d⁶). Animais selvagens não conseguem repartir os despojos; o herói os reparte para eles (162).

7) *Outros pedidos* (D⁷). 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, D⁵), “assa para mim uma galinhazinha bem gorda, bem untada” (segundo pedido (D⁷). Como a captura é anterior aos pedidos, chamaremos a este caso °D⁵₇. 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: d⁷).

8) *Um ser hostil tenta aniquilar o herói* (D⁸). 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* (D⁹). 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* (D¹⁰). 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* (E¹).

2) *O herói responde (não responde) à saudação* (E²).

3) *Presta (não presta) serviço ao morto* (E³).

4) *Liberta um prisioneiro* (E⁴).

5) *Poupa alguém que suplica* (E⁵).

6) *Efetua a partilha e reconcilia os contendores* (E⁶). 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^{VI}).

7) *O herói realiza algum outro serviço* (E⁷). 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* (E⁸). 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* (E⁹).

10) *O herói aceita a troca, mas imediatamente utiliza a força máxima do objeto contra o doador* (E¹⁰). Um velho propõe ao cossaco uma espada que corta sozinha, 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: E).

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* (E¹). 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 (F¹). Se a reação do herói for negativa, a transmissão pode não ocorrer (E^{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* (E²). 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* (E³). “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* (E⁴). 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 E⁴.

5) *O objeto cai por acaso nas mãos do herói (é encontrado por ele)* (E⁵). 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* (E⁶). De repente aparece uma escada para subir à montanha (156). Um tipo particular de aparição espontânea é quando o objeto surge da terra (E^{VI}); deste modo podem aparecer arbustos mágicos (160, 101), varinhas, cachorro e cavalo, um anão etc.

7) *O objeto se come ou se bebe* (E⁷). 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 proporcionariam uma força excepcional (125). As entranhas de pássaros proporcionam aos heróis que as comem diferentes qualidades mágicas (195).

8) *O objeto é roubado* (\underline{F}^8). 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.

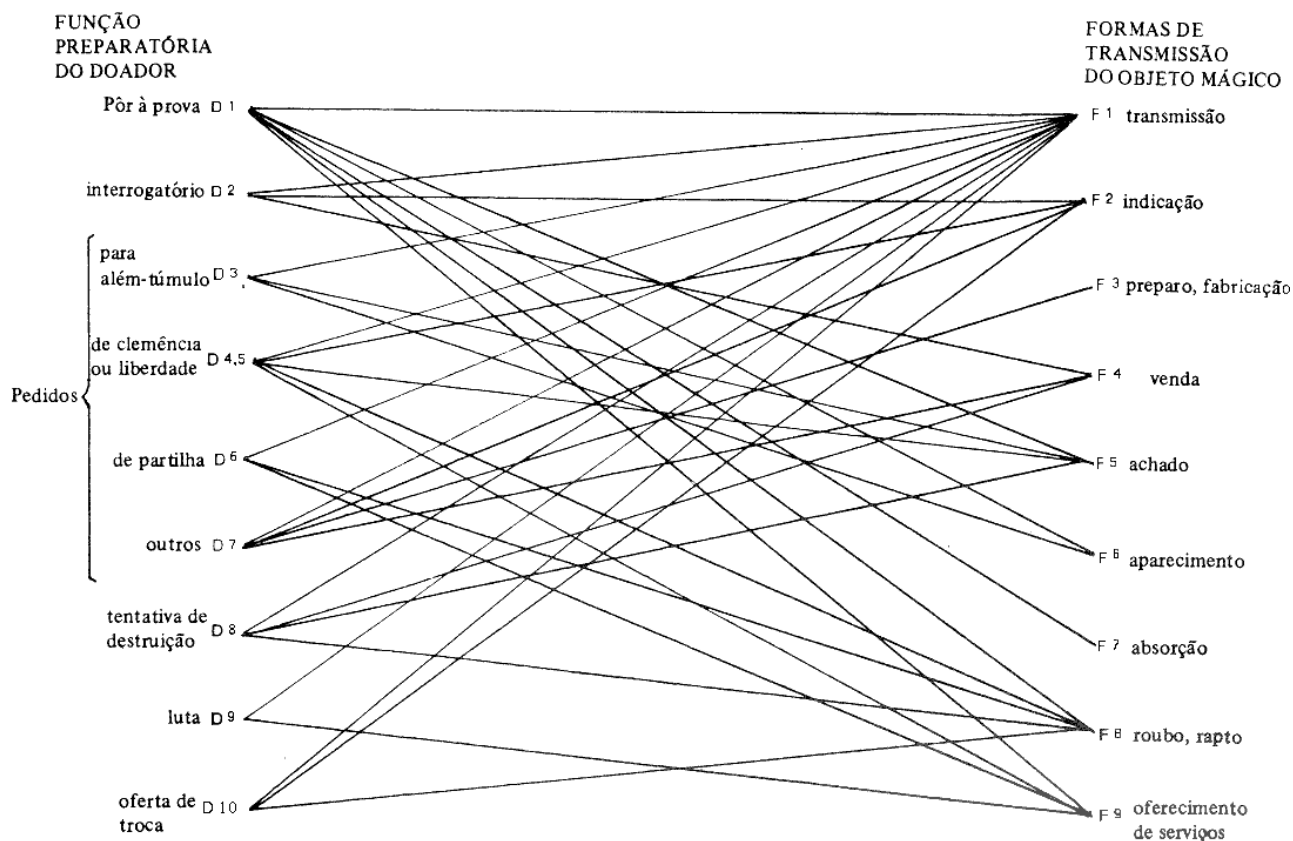
9) *Diferentes personagens colocam-se voluntariamente à disposição do herói* (\underline{F}^9). Por exemplo: um animal pode ou oferecer seus serviços, ou entregar ao herói as suas crias. Isto equivale a entregar-se a si mesmo. Façamos a comparação dos seguintes casos: o cavalo nem sempre é entregue diretamente 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: \underline{F}). 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 (\underline{F}^6). 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 \underline{F} (transmissão) e do elemento \underline{D} (preparação da transmissão) que podem ser encontradas? É preciso apenas assinalar que, no caso de uma reação negativa do protagonista, só encontraremos $\underline{F}_{neg.}$ (a transmissão não se produz), ou então $\underline{F}_{contr.}$ (quem 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 seria 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.), 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 mágico 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-Iagá, 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 \underline{D} e \underline{F} , podem ser substituídas umas pelas outras.

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



Eis alguns exemplos concretos de relações:

TIPO II:

D¹ E¹ F¹ - Baba-Iagá 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).

D² E² F² - Um velho faz algumas perguntas ao herói. Este responde de modo grosseiro, e nada recebe. Mais tarde volta, responde educadamente; recebe um cavalo (155).

D³ E³ F¹ - 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).

D¹ E¹ 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).

D¹ E¹ F⁵ - 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:

D⁶ E^{VI} F⁸ - 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).

D⁸ E⁸ F⁸ - 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).

D¹⁰ E¹⁰ F⁸ - 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° 160. Por outro lado, o lenço mágico, que vem em auxílio daquele que é perseguido, e é geralmente roubado, no conto n° 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 importância 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* (G¹). 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. (247).

2) *Desloca-se por terra ou água* (G²). Montado num cavalo ou num lobo (168). Num navio (247). Um homem sem braços carrega outro sem perna (196). Um gato atravessa o rio no lombo de um cachorro (190).

3) *É conduzido* (G³). Um novelo lhe mostra o caminho (234). Uma raposa conduz o herói junto à princesa (163).

4) *Indicam-lhe o caminho* (G⁴). Um ouriço lhe indica o caminho até seu irmão raptado (113).

5) *Utiliza meios de transporte imóveis* (G⁵). 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 cintos etc.

6) *Segue rastros de sangue* (G⁶). O herói vence o morador da casinha do bosque, que foge e se esconde sob uma pedra. Seguindo seu rastro, 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.

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

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* (H¹). 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) *Enocam uma competição* (H²). 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* (H³). O herói joga cartas com o dragão, com o diabo (153, 192).

4) O conto n° 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” (H⁴).

XVII. O Herói é Marcado (definição: *marca, estigma*; designação: I).

1) *A marca é impressa em seu corpo* (I¹). O herói é ferido em combate. A princesa o 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* (I²). 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* (I³).

XVIII. O Antagonista é Vencido (definição: *vitória*; designação: J)

1) *É vencido num combate em campo aberto* (J¹).

2) *É vencido numa competição* (J²).

3) *Perde no jogo de cartas* (J³).

4) *É derrotado na prova da balança* (J⁴).

5) *É morto sem combate prévio* (J⁵). O dragão é morto enquanto dorme (141). Zmiulán* se enconde num oco de árvore e é morto (164).

6) *É expulso imediatamente* (J⁶). 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 (J¹).

XIX. O Dano Inicial ou a Carência são Reparados (definição: *reparação de dano ou carência*; designação: K).

Esta função forma uma parêntese 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* (K¹). 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).

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

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

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) (K¹).

2) *O objeto das buscas é recuperado por vários personagens ao mesmo tempo, numa rápida sucessão de ações* (K²). 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* (K³). Esta forma, em muitos casos, é bem próxima da K¹. 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 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).

4) *A obtenção do objeto da busca é o resultado imediato das ações precedentes* (K⁴). 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* (K⁵). 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* (K⁶). 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)* (K⁷). 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 enfeitiçado volta ao normal* (K⁸). Esta forma corresponde tipicamente ao caso A¹¹ (enfeitiçamento). A ruptura do encantamento se realiza atirando ao fogo a peliça do enfeitiçado ou pronunciando a fórmula: “Volta a ser novamente uma jovem” etc.

9) *O morto ressuscita* (K⁹). 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* (K¹⁰). 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 n° 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”.

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: K^{F1} - transmissão imediata; K^{F2} - indicação do lugar etc., como acima.

XX. Regresso do Herói (definição: *regresso*, designação: ↓)

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

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 vôo 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* (Pr¹). O dragão alcança Ivan (159); a bruxa, voando, persegue o jovem (105); os patos perseguem a menina (113).
- 2) *O perseguidor reclama o culpado* (Pr²). Esta forma se encontra também geralmente unida ao vôo. 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.* (Pr³). Em alguns estágios esta forma também se encontra unida ao vôo. O feiticeira persegue o herói sob a aparência de um lobo, de um lúcio, de um homem, do um galo (249).
- 4) *Os perseguidores (as mulheres do dragão, e outros) se transformam em algo atraente e se colocam no caminho do herói* (Pr⁴). “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 dragões 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* (Pr⁵). 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* (Pr⁶). Tenta cravar-lhe o dente da morte na cabeça (202).
- 7) *Tenta roer com os dentes a árvore onde se escondeu o herói* (Pr⁷) (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) - Rs¹. O herói voa montado num cavalo (160), em gansos (108).
- 2) *O herói foge, colocando, durante a fuga, obstáculos no caminho do seu perseguidor* (Rs²). 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* (Rs³). 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* (Rs⁴). Riacho, macieira, forno escondem a jovem (113).
- 5) *Esconde-se entre ferreiros* (Rs⁵). 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 n° 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.* (Rs⁶). 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 derrubado e se transforma em pedra etc. (127).
- 7) *Resiste à tentação pelas dragões disfarçam* (Rs⁷). Ivan derruba o jardim, quebra o poço etc. Deles jorra sangue (137).
- 8) *Não se deixa devorar* (Rs⁸). 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* (Rs⁹). Animais arrancam, bem a tempo, o dente mortal de sua cabeça (202).
- 10) *Salta para outra árvore* (Rs¹⁰) (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 constitua o nó da intriga se repete, às vezes sob as mesmas formas, outras vezes sob formas diferentes, novas 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 voo para alcançar seu objetivo. Em seguida, começa tudo de novo: o encontro fortuito com o doador, a prova superada ou o serviço prestado etc.; e 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 Tiraram de Ivan aquilo que ele Obteve (e jogam-no ao abismo). O dano é designado por \underline{A} ; se os irmãos tiram a noiva de Ivan, a designação será \underline{A}^1 ; se lhe tiram o objeto mágico, a designação da função será \underline{A}^2 . Se o roubo ou rapto é acompanhado de morte: \underline{A}_{14}^1 . As formas ligadas à queda no precipício serão designadas por: ${}^0\underline{A}^1$, ${}^0\underline{A}^2$, ${}^0\underline{A}_{14}^2$ etc.

X – XI bis. O Herói Reinicia sua Busca ($C \uparrow$; cf. X - XI).

Este elemento é, às vezes, omitido. Ivan anda sem destino, chora e parece não pensar na volta. O elemento \underline{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 (\underline{D} ; cf. XII).

XIII bis. Nova Reação do Herói Diante das Ações do Futuro Doador (\underline{E} ; cf. XIII).

XIV bis. Coloca-se à Disposição do Herói um Novo Objeto Mágico (\underline{E} ; cf. XIV).

XV bis. O Herói é Transportado ou Conduzido ao Lugar onde se Encontra o Objeto de sua Busca (\underline{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 incógnita*, designação: \underline{O}).

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: \underline{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: \underline{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 devia 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 rebanho 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-quê” 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 ⁰N.

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.

XVIII. O Falso Herói ou Antagonista ou Malfetor 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 malfetor 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: \mathbb{T}).

- 1) *Recebe nova aparência diretamente, graças à intervenção do auxiliar mágico* (\mathbb{T}^1). 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* (\mathbb{T}^2). 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* (\mathbb{T}^3). 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* (\mathbb{T}^4). 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: \mathbb{U}).

Leva um tiro, é desterrado, é amarrado à cauda de um cavalo, suicida-se etc. Às vezes, ele é magnanimamente perdoado (\mathbb{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: \mathbb{W}_0^0).

- 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 (\mathbb{W}_0^0).
- 2) Às vezes, o herói se casa, mas como sua mulher não é princesa, não chega a ser rei (\mathbb{W}^0).
- 3) Outras vezes, trata-se somente de ocupar o trono (\mathbb{W}_o).
- 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 (\mathbb{W}^1).
- 5) Caso contrário: o herói casado perde sua mulher; ao final da busca reata-se o casamento. O casamento renovado será designado por (\mathbb{W}^2).
- 6) Às vezes o herói recebe, em lugar da mão da princesa, uma recompensa em dinheiro ou uma compensação de outro tipo (\mathbb{W}^3).

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 \mathbb{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 pares (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 pares. 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.

4. A Assimilação. Os Casos da Dupla Significação Morfológica da mesma Função

Vladimir I. Propp

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 de identidade das ações. Nestes casos sempre é possível adotar como princípio a definição das funções segundo suas *consequências*. Se a realização de uma tarefa tem por consequência a obtenção de um objeto mágico, trata-se de uma prova do doador (D¹). Se é seguida de obtenção da noiva e casamento, trata-se de tarefa difícil (M).

Por isso, a tarefa difícil pode se diferenciar do envio que marca o nó da intriga. A tarefa de ir buscar o cervo dos chifres de ouro etc., pode também ser considerada uma “tarefa difícil”, mas uma expedição deste tipo representa, do ponto de vista morfológico, um elemento diferente da tarefa encomendada pela princesa ou por Iagá. Se a tarefa dada provoca a partida, uma longa procura (C[↑]), o encontro com o doador etc., temos pela frente um elemento do nó da intriga (a, B – carência e envio). Se a tarefa se realiza imediatamente e é seguida de casamento, estamos diante de uma tarefa difícil e sua realização (M - N).

Se a realização da tarefa é seguida de casamento, significa que o herói, ao cumprir o pedido, merece ou obtém sua noiva. A consequência da realização da tarefa (e um elemento se define por suas consequências) é, portanto, a *obtenção do personagem procurado* (ou então do objeto procurado, mas não do objeto mágico). Podem-se diferenciar tarefas difíceis ligadas ao casamento e sem ligação com ele. Este último caso é encontrado muito raramente (em nosso material aparece somente duas vezes, n° 249, n° 239). À realização da tarefa segue-se a obtenção do que se procura. Deste modo, chegamos à seguinte conclusão: todas as tarefas que implicam numa busca devem ser consideradas como elementos do nó da intriga (B); todas as tarefas cuja consequência é a obtenção de um objeto mágico serão consideradas como prova (D). Todas as demais serão consideradas tarefas difíceis (M), e se dividem em duas categorias: as tarefas vinculadas ao casamento e as que não o são.

* Espírito das águas. (N.T.)

Examinemos alguns outros casos de assimilação mais simples. As tarefas difíceis constituem o domínio predileto das mais variadas assimilações. A princesa, às vezes, exige a construção de um castelo encantado, que, geralmente, o herói constrói com a ajuda do objeto mágico. Trata-se, naturalmente, de uma tarefa difícil e de sua realização. Mas a construção de um castelo mágico pode apresentar um significado totalmente diferente. Depois de todas as suas façanhas, o herói, num abrir e fechar de olhos, constrói um castelo e revela ser um príncipe. Trata-se de um caso particular de transfiguração, de uma apoteose, e não já da realização de uma tarefa difícil. Trata-se também de uma assimilação de duas formas, mas, neste caso, o problema da prioridade de uma forma ou da outra deve permanecer em aberto: sua resolução cabe aos historiadores do conto maravilhoso.

Finalmente, as tarefas podem assimilar-se também à luta contra o dragão. A luta contra o dragão que raptou a donzela ou devastou o reino, e as tarefas encomendadas pela princesa são elementos totalmente distintos. Num dos contos, porém, a princesa exige que o herói vença o dragão se quiser obter a sua mão. Devemos considerar este episódio como um elemento M (tarefa difícil) ou H (combate, luta)? Trata-se de uma tarefa já que, em primeiro lugar, tem por consequência o casamento, e em segundo lugar porque definimos acima a luta como um combate contra o *antagonista-malfeitor*, e neste caso específico o dragão não desempenha este papel: ele é introduzido *ad hoc* no conto e poderia ser substituído tranquilamente por qualquer outro personagem que tivesse de ser morto ou domado sem causar nenhuma alteração (cf.: a tarefa de domar, um potro, de vencer um rival).

Outros elementos que também se assimilam com bastante frequência são dano inicial e a perseguição ao agressor. O conto nº 23 começa assim: a irmã de Ivan (uma bruxa, também denominada dragoa) quer devorar seu irmão. Ele foge de casa e a ação se desenvolve a partir desta situação. A irmã do dragão (geralmente personagem perseguidor) transformou-se aqui em irmã do herói; a perseguição, neste caso, foi deslocada para o início do conto, e se comporta com um elemento A (dano); e mais especificamente, A^{xvii}. Se, de maneira geral compararmos os modos de atuação da dragoa durante a perseguição e as ações da madrasta no início dos contos maravilhosos, obteremos paralelismos que de certo modo esclarecerão os inícios em que a madrasta atormenta a enteada. Esta comparação se torna particularmente relevante se acrescentarmos a ela o estudo dos atributos destes personagens. A análise de um considerável número de contos maravilhosos permite observar que a madrasta é, em última instância uma dragoa transportada para o início da história e que possui alguns traços da Baba-Iagá e outros traços extraídos do cotidiano. Às vezes, pode-se estabelecer uma comparação direta entre os maus-tratos e a perseguição. É fácil de demonstrar, também, que a transformação da dragoa em macieira que surge no caminho do herói e que o tentará com seus frutos esplêndidos, porém mortais, pode ser perfeitamente comparada ao oferecimento de maçãs envenenadas da madrasta à sua enteada. Também se pode comparar a transformação da dragoa: em mendiga com a da feiticeira, enviada pela madrasta, em vendedora etc.

Outro fenômeno, análogo ao da assimilação, é o da dupla significação morfológica da mesma função. O exemplo mais corriqueiro é fornecido pelo conto nº 265 (“O patinho branco”). O príncipe, ao ausentar-se, proíbe a sua mulher sair de casa. Ela recebe a visita de “uma mulherzinha que parecia tão simples tão afetuosa!” “Ora - diz ela - não te aborreces? Deverias ir ver a luz do Senhor, deverias ir passear pelo jardim” etc. (tentativa de convencer a vítima η^1). A princesa vai ao jardim, e deste modo deixa-se convencer pelo agressor (\emptyset^1) transgride a proibição (δ^1). Assim, a saída da princesa recebe uma dupla significação morfológica. Um exemplo mais complexo do mesmo fenômeno encontra-se no conto nº 179 e outros. Aqui, a tarefa difícil (o herói deve beijar a princesa ao passar por ela galopando num cavalo) está deslocada para o início do conto. O herói parte, isto é, o fato se enquadra na definição do momento de conexão (B). É característico o fato de que essa tarefa se apresenta sob a forma de apelo, semelhante ao apelo que lança o pai das princesas raptadas (cf.: “Quem beijar minha filha, a princesa Bela-Face, passando por ela num cavalo a galope...”, “Quem encontrar as minhas filhas...” etc.). Em ambos os casos o apelo é um elemento idêntico (B¹), mas além disso, o apelo no conto nº 179 aparece também como uma tarefa difícil. Neste, como em outros casos semelhantes, a tarefa difícil passa a ocupar um lugar entre os elementos que encadeiam a trama, e é utilizada como B, sem deixar de ser também M.

Vemos, portanto, que os meios de realização das funções influem uns sobre os outros, e que as mesmas formas se aplicam a funções diferentes. Uma forma pode se deslocar tomando um significado novo, e conservar, simultaneamente, seu significado antigo. Todos estes fenômenos dificultam a análise e exigem uma atenção redobrada por ocasião das comparações.

5. Alguns outros Elementos do Conto Maravilhoso

Vladimir I. Propp

A. Elementos auxiliares para a ligação entre as funções

As funções constituem os elementos fundamentais do conto maravilhoso, sobre os quais se constrói o curso da ação. Além deles existem outras partes constituintes que, apesar de não determinarem o desenvolvimento da trama, são também elementos de grande importância.

Pode-se observar que as funções nem sempre se seguem imediatamente umas às outras. Se duas funções consecutivas são desempenhadas por *diferentes* personagens, o segundo personagem deve estar a par do que se passou antes. Por isso, dentro do conto maravilhoso se desenvolve todo um sistema de informações que às vezes se reveste de formas artísticas muito vivas. O conto pode também omitir essa informação e então os personagens agem *ex machina*, ou são oniscientes; por outro lado, a informação pode existir mesmo em casos em que se torna em essência desnecessária. São estas informações que, no desenvolvimento da ação, ligam uma função a outra.

Exemplos: a princesa que Kochchéi raptada é libertada. Segue-se a perseguição. Esta poderia advir logo após o contra-rapto da princesa, mas o conto intercala as palavras do cavalo de Kochchéi: “O príncipe Ivan chegou e levou consigo Maria-Morevna” etc. Deste modo, a perseguição (Pr) liga-se a obtenção (K) (cf. nº 159).

Este é o caso mais simples de informação. A forma que daremos a seguir é mais surpreendente do ponto de vista artístico: há umas cordas musicais esticadas no muro que cerca a casa da dona das maçãs encantadas. Voltando para casa, Ivan salta por cima do muro, esbarrando assim nas cordas: a bruxa percebe o roubo e começa a perseguição. As cordas são também utilizadas (para unir outro tipo de funções) na história do pássaro-de-fogo, e outras.

Nos contos nºs 106 e 108 temos um caso mais complexo. A bruxa, por engano, devorou a sua própria filha em lugar de Ivan, mas *ainda não sabe* do acontecido. Ivan, que se escondera, *conta* o fato à bruxa em tom zombeteiro; seguem-se a fuga e a perseguição de Ivan pela bruxa.

O caso contrário ocorre quando o herói perseguido deve tomar conhecimento de que se tenta pegá-lo. *Encosta a orelha ao solo* e ouve a perseguição.

Uma forma específica de perseguição é aquela em que a filha ou a mulher do dragão se transforma em jardim, em fonte etc., consecutivamente. Depois de derrotar o dragão e de iniciar o caminho de volta, Ivan retorna sobre seus passos. *Surpreende uma conversa entre as dragas*, e deste modo fica sabendo que elas deverão sair para persegui-lo.

Os casos deste tipo podem ser descritos como *informações diretas*. De fato, o elemento que designamos acima pela letra B (comunica-se o dano ou a carência) pertence a esta categoria de fenômenos, assim como o elemento ζ (o agressor recebe dados sobre o herói ou vice-versa). Mas como estas funções são de considerável importância para o nó da intriga, passaram a apresentar características de funções independentes.

A informação pode intercalar-se entre as mais variadas funções. Por exemplo: a princesa raptada envia a seus pais um cachorrinho com uma carta na qual indica que poderia ser salva por Kojemiaka (vínculo entre o dano causado e o envio do herói, A e B). Assim o rei *toma conhecimento* da existência do herói. Esta informação que concerne ao herói pode ser colorida com diferentes matizes afetivos. As calúnias dos invejosos constituem uma de suas formas específicas (“ele se vangloria” etc.); como consequência, ocorre o envio do herói. Em outros casos (192) o herói realmente se vangloria de sua força. Algumas vezes, este mesmo papel é desempenhado pelas queixas.

A informação pode tomar também o aspecto de um diálogo. O conto maravilhoso elaborou as formas canônicas de toda uma série de diálogos desse tipo. Para que o doador possa transmitir seu dom mágico, deve *conhecer* o que

aconteceu. Daí provém o diálogo da Iagá com Ivan. Do mesmo modo, o auxiliar mágico deve conhecer o dano antes de agir; é por isso que se produz o diálogo característico entre Ivan e seu cavalo, ou com seus outros ajudantes.

Apesar dos exemplos citados serem tão diversos, todos possuem um ponto em comum: um personagem *toma conhecimento* de alguma coisa através de outro personagem, e isto liga a função precedente à função que vem a seguir.

Mesmo que os personagens, para começar a agir, devam, por um lado, conhecer alguma coisa (uma informação, uma conversação surpreendida, sinais sonoros, queixas, calúnias etc.), por outro lado cumprem também freqüentemente suas funções pelo fato de *terem visto* alguma coisa. Constitui-se, assim, um segundo tipo de vínculo.

Ivan constrói um palácio em frente ao palácio real. O rei o *vê* e *toma conhecimento* de que se trata de Ivan. Segue-se o casamento de sua filha com Ivan. Às vezes, tanto nestes casos como em outros, utiliza-se uma luneta. Em papel análogo, mas em funções diferentes, encontram-se personagens como Bom-Olfato e Visão-Penetrante.

Se, porém, o objeto necessário é muito pequeno, ou se encontra excessivamente distante etc., o conto se utiliza de outro processo para ligar as funções. O objeto *é trazido*, e, da forma correspondente, tratando-se de seres humanos, eles *são conduzidos*. Um velho leva um pássaro ao rei (126), o arqueiro leva uma coroa à rainha (127), o arqueiro leva ao czar uma pena do pássaro-de-fogo (169), uma velha leva um tecido ao czar etc. Este processo liga as mais diversas funções. Na história do pássaro-de-fogo Ivan *é conduzido* à presença do czar. Encontramos o mesmo, com emprego diferente, no conto nº 145, onde pai *leva* seus filhos ao rei. Ainda em outro exemplo não são duas funções que estão ligadas entre si, mas a situação inicial e o envio do herói: o rei é solteiro são lhe apresentados sete moços habilidosos que ele envia à procura de uma noiva para si.

Muito próxima desta forma está a *chegada* do herói, por exemplo, ao casamento de sua noiva, enganada pelo falso herói. Esta forma é a que liga as pretensões do impostor ou do falso herói (L) e o reconhecimento do verdadeiro herói (Q). Mas estas funções podem aparecer ligadas de modo mais pitoresco. *Todos os mendigos são convidados* à festa, e entre eles encontra-se o herói etc. Também a organização de grandes banquetes serve de laço de união entre a realização da tarefa difícil (N) e o reconhecimento do herói (Q). O herói realizou tarefa proposta pela princesa, mas ninguém sabe onde ele se encontra. Prepara-se um banquete: a princesa passa pelos convidados e reconhece o herói. Também deste modo a princesa pode desmascarar o falso herói. Anuncia-se uma revista aos soldados; a princesa passa por entre as fileiras e reconhece o impostor. O convite para um festim pode não constituir uma função, mas um elemento que permite unir as pretensões do falso herói (L), ou a realização de tarefas difíceis (N), com o reconhecimento do herói (Q).

As cinco ou seis variantes citadas não foram expostas aqui nem sistemática nem exaustivamente, mas no momento isso não é realmente necessário aos nossos objetivos. Designaremos com o signo § os elementos que servem de vínculo entre as funções.

B. Elementos que favorecem a triplicação

Encontramos elementos análogos de ligação em diversos casos de triplicação. A triplicação como tal tem sido suficientemente examinada nos textos científicos; por isso não precisamos deter-nos agora neste fenômeno. Assinalaremos apenas que podem triplicar-se alguns detalhes particulares de caráter atributivo (dragão de três cabeças), bem como funções isoladas e pares de funções (perseguição-salvamento), grupos de funções ou seqüências inteiras. A repetição pode ser uniforme (três tarefas, três anos de serviço), ou produzir uma intensificação (a terceira tarefa pode ser a mais difícil, o terceiro combate o mais terrível), ou apresentar por duas vezes um resultado negativo, e na terceira vez um positivo.

Às vezes, a ação pode se repetir simplesmente de forma mecânica, mas outras vezes, para evitar que a ação continue, devem ser introduzidos certos elementos que detenham o desenvolvimento e exijam a repetição.

Observemos alguns exemplos:

Ivan recebe de seu pai um bordão, um bastão ou uma corrente. Lança ao ar o bordão por duas vezes, ou arrebenta a corrente. Ao cair no chão, o bordão se quebra. Encomenda outro, e somente na terceira vez é que consegue seu intento. O ensaio do *objeto mágico* não pode ser considerado como função independente: ele apenas motiva sua entrega por três vezes.

Ivan encontra uma velha (ou a Iagá, ou uma jovem) que o manda para a casa de sua irmã. O caminho que vai da primeira irmã à segunda está indicado por um novelo; acontece o mesmo para conduzi-lo até a terceira irmã. A viagem que se realiza tendo como guia o novelo não constitui, neste caso, a função *G* (viagem com um guia). O novelo só faz levar de um doador a outro, fato que é condicionado pela triplicação do personagem-doador. É bem possível que o papel do novelo, tal como foi citado, seja específico. Além disso, o novelo também conduz o herói a seu destino e, neste caso, podemos encontrar-nos diante da função designada por *G*.

Observemos outro exemplo: para que se repita a perseguição, o adversário deve destruir o obstáculo que o herói colocou em seu caminho. A bruxa rói um trecho do bosque, e começa a segunda perseguição. A ação de roer o bosque não pode constituir nenhuma das trinta e uma funções citadas. É um elemento que permite a triplicação, que une a primeira ação com a segunda, ou a segunda com a terceira. Encontramos, além disso, uma forma em que a bruxa simplesmente rói o carvalho sobre o qual se refugiara Ivan. O elemento auxiliar é empregado aqui com um significado independente.

Da mesma forma, se Ivan, servindo de cozinheiro ou de cavaleiro, primeiro vence o dragão e depois volta à cozinha, este regresso não denota a função \downarrow (regresso), ligando apenas, neste caso, o primeiro combate ao segundo e ao terceiro. Mas se, após o terceiro combate, Ivan, tendo salvo a princesa, volta para casa, trata-se efetivamente de uma função \downarrow (regresso).

C. *Motivações*

Entendemos por motivação tanto as razões como os objetivos dos personagens, que os levam a realizar esta ou aquela ação. As motivações proporcionam às vezes ao conto um colorido brilhante e absolutamente peculiar, mas nem por isso deixam de ser um dos elementos mais versáteis e instáveis do conto maravilhoso. Além disso, constituem um elemento menos preciso e menos determinado que as funções ou os laços de união.

O comportamento dos personagens no decorrer do conto é, na maior parte dos casos, motivado pelo próprio desenvolvimento da ação, e somente o advento do dano ou da carência, função primeira e fundamental do conto, exige alguma motivação complementar.

Pode-se observar neste ponto que ações absolutamente idênticas ou semelhantes correspondem a motivações as mais diversas. O fato de ser expulso e abandonado nas águas é motivado pelo ódio da madrasta, a discórdia dos irmãos quanto à herança, a inveja, o medo à concorrência (Ivan é mercador), o casamento desigual (Ivan, filho de camponeses, casa-se com uma princesa), as suspeitas quanto à fidelidade conjugal, o vaticínio da humilhação do filho perante os pais. Em todos estes casos a expulsão tem como causa o caráter ávido, malvado, invejoso, desconfiado do agressor. Mas pode ser motivada também pelo mau caráter daquele que é expulso, e neste caso a expulsão reveste-se de uma certa legitimidade. O filho, ou o neto, se comporta mal ou faz molecagens (arranca os braços, as pernas dos que passam), as pessoas da cidade se queixam (queixas - *S*), o avô expulsa o neto.

Muito embora o comportamento do personagem que é expulso represente *ações*, o ato de arrancar braços ou pernas não pode ser considerado como uma função na seqüência das ações. Trata-se de uma *qualidade* do herói, revelada através de certos atos, que servirão de motivação para seu banimento.

Assinalemos, por outro lado, que as ações do dragão e de muitos outros agressores não são, de modo algum, motivadas no conto. É claro que o dragão rapta a princesa por motivos óbvios (para casar-se com ela à força, para devorá-la), mas o conto nada diz a esse respeito. É legítimo supor que, de uma maneira geral, as motivações formuladas verbalmente são estranhas ao conto, e, com alto grau de probabilidade, podemos considerar as motivações em geral como formação recentes.

Nos contos em que não aparece o dano, mas a carência (*a*) correspondente, a primeira função corresponderá a *B* (envio do herói). Podemos observar que este envio em conseqüência de algo que falta responde também às motivações as mais diversas.

A necessidade ou a carência inicial representam uma situação. Pode-se imaginar que, antes do início da ação, esta situação já existia de longa data. Mas eis que chega um momento em que aquele que vai buscar, ou aquele que envia, compreende, de repente, que falta alguma coisa, e este momento é o da motivação, implicando no envio (*B*), ou diretamente na procura (*C* \downarrow).

A tomada de consciência daquilo que falta pode-se produzir do seguinte modo: o objeto que falta dá, involuntariamente, sinal de sua existência, mostrando-se por um instante, deixando atrás de si um rastro brilhante, ou aparece ao herói em alguma representação (narração, retrato). O herói (ou quem envia) perde seu equilíbrio mental, definha de saudade pela beleza que apenas entrevira uma vez, e a partir daí se desenvolve toda a ação. Um exemplo característico e extraordinariamente belo se refere ao pássaro-de-fogo e à pluma que deixara cair ao passar. “Essa pluma era tão maravilhosa e resplandecente, que quando levada a um quarto escuro, brilhava como se estivesse acesa uma grande quantidade de velas.”¹ De modo semelhante inicia-se o conto nº 138. O rei, *em sonhos*, contempla um magnífico cavalo. “Cada um de seus pêlos era um fio de prata e uma lua crescente resplandecia em sua testa.” O rei, então, manda procurar o cavalo. Quando se trata de uma princesa este elemento pode ter outros matizes. O herói vê passar Helena: “O céu e a terra se iluminaram - uma carruagem dourada rasgou os ares, puxada por seis dragões de fogo; nela ia sentada a princesa Helena, a Mui-Sábia, de tal formosura que não se pode imaginar, nem acreditar, nem narrar em conto! Desceu de sua carruagem e sentou-se num trono de ouro; chamou para junto de si várias pombas e, uma a uma, pôs-se a ensinar-lhes seus sábios princípios. Ao terminar, subiu à carruagem e desapareceu!” (236). O herói se apaixona por Helena etc. Podemos incluir nesta categoria os casos em que o herói vê, numa cafunhada proibida, o retrato de uma jovem extraordinariamente bela e por ela se apaixonou perdidamente etc.

Vemos ainda que a carência pode se manifestar também graças à intervenção de personagens mediadores, que chamam a atenção de Ivan para o fato de lhe faltar algo. Na maior parte dos casos, são os pais que percebem que o filho precisa de uma noiva. O mesmo papel é desempenhado pelos relatos sobre jovens extraordinariamente belas, como o seguinte: “Ah, príncipe Ivan, dizes que sou bela? Eis que, além de três vezes nove países, no três vezes décimo reino*, junto a um rei-dragão, vive uma princesa de beleza verdadeiramente indescritível” (161). Estes relatos, e outros análogos (sobre princesas, guerreiros, objetos maravilhosos etc.) acarretam a procura.

O que falta, às vezes, pode ser fictício. Uma irmã, ou mãe malvada, um patrão ou um rei perverso, enviam Ivan à procura deste ou daquele objeto raro, objeto de que absolutamente não necessitam, mas que lhes serve de pretexto para desembaraçar-se dele. Um mercador o envia para bem longe porque teme a sua força; o czar, para conquistar-lhe a mulher; as irmãs malvadas, porque foram induzidas pelo dragão. Às vezes, tais envios foram motivados por uma doença fictícia. Nestes casos não existe um dano real; é substituído logicamente (mas não morfológicamente) pela procura. Por trás da irmã malvada se encontra o *dragão*, e o personagem que envia Ivan à procura de algo sofre, geralmente, o mesmo castigo do agressor em outros contos. Podemos assinalar também que o envio de caráter amistoso e o envio hostil têm seqüências com desenvolvimentos idênticos. Se Ivan parte para procurar uma raridade porque sua irmã malvada ou o rei perverso desejam livrar-se dele, ou porque seu pai está doente, ou porque o pai vislumbrou esse objeto raro em sonhos, o fato é que todas estas razões diferentes não exercem influência alguma (como veremos adiante) sobre a estrutura da ação, isto é, sobre a procura como tal. Pode-se observar, de um modo geral, que os sentimentos e as intenções dos personagens não interferem de maneira alguma no desenvolvimento da ação.

Os meios pelos quais se reconhece a carência de algo são bem numerosos. A inveja, a miséria (nas formas mais racionalizadas), a audácia ou a força do herói e muitas outras razões podem induzir à procura. O desejo de ter filhos pode também dar origem a um desenvolvimento independente (envia-se o herói à procura de um remédio contra a esterilidade). Este caso é muito interessante. Demonstra que um elemento do conto, seja ele qual for (neste caso, a esterilidade do czar), pode ser, por assim dizer, invadido pela ação, pode transformar-se em relato independente, pode dar origem a um novo relato. Mas, tal como todo ser vivo, o conto maravilhoso só gera seres a ele semelhantes. Se uma célula qualquer deste organismo se transforma num pequeno conto incrustado dentro do próprio conto, esta nova narrativa se constrói, como veremos adiante, de acordo com as mesmas leis de qualquer outro conto de magia.

O sentimento de carência, freqüentemente, não recebe nenhuma motivação. O czar reúne seus filhos: “Prestai-me um serviço” etc., e os envia à procura de algo.

¹ Infelizmente, não existe em nosso material uma forma absolutamente análogo, onde a percepção da carência diga respeito a uma princesa. Lembremos o castelo dourado de Isolda, transportado até o rei Marco por andorinhas. O cabelo divinamente perfumado trazido pelo mar em alguns contos africanos tem o mesmo significado. Em um conto grego antigo, uma águia leva ao rei o sapato de uma belíssima hetaira.

* Clichê dos contos folclóricos russos, que dá idéia de “confins do mundo”. (N.T.)

6. Distribuição das Funções entre os Personagens

Vladimir I. Propp

Muito embora o nosso estudo se dedique apenas às funções enquanto tais, e não aos personagens que as realizam nem aos objetos que a elas se submetem, nem por isso devemos deixar de examinar o problema da distribuição das funções entre os personagens.

Antes de esclarecer esta questão de modo detalhado, podemos indicar que numerosas funções se agrupam logicamente segundo determinadas *esferas*. Estas *esferas* correspondem, *grasso modo*, aos personagens que realizam as funções. São as esferas da ação. No conto maravilhoso encontramos as seguintes esferas de ação:

1. A esfera de ação do Antagonista (ou *malfeitor*), que compreende: o dano (A), o combate e as outras formas de luta contra o herói (H), e a perseguição (Pr).
2. A esfera de ação do Doador (ou *provedor*), que compreende: a preparação da transmissão do objeto mágico (D) e o fornecimento do objeto mágico ao herói (E).
3. A esfera de ação do Auxiliar, que compreende: o deslocamento do herói no espaço (G), a reparação do dano ou da carência (K) o salvamento durante a perseguição (Rs), a resolução de tarefas difíceis (N), a transfiguração do herói (I).
4. A esfera de ação da Princesa (*personagem procurado*) e *seu pai*, que compreende: a proposição de tarefas difíceis (M), a imposição de um estigma (J), o desmascaramento (Ex), o reconhecimento (Q), o castigo do segundo malfeitor (U) e o casamento (W⁰). A distinção entre as funções da princesa e as de seu pai não pode ser absolutamente precisa. Cabe ao pai, geralmente, a proposição de tarefas difíceis, como ação que se origina de uma atitude hostil em relação ao pretendente. Além disso, costuma ser ele quem castiga ou manda castigar o falso herói.
5. A esfera de ação do Mandante. Inclui somente o envio do herói (momento de conexão: B).
6. A esfera de ação do Herói. Compreende: a partida para realizar a procura (C ↓), a reação perante as exigências do doador (E), o casamento (W⁰). A primeira função (C ↓) caracteriza o herói-buscador, e o herói-vítima preenche as demais.
7. A esfera de ação do Falso Herói, compreendendo também a partida para realizar a procura (C ↓), a reação perante as exigências do doador, sempre negativa (E neg), e, como função específica, as pretensões enganosas (L).

Desta forma, há, no conto, sete personagens básicos. As funções da parte preparatória ($\beta, \gamma - \delta, \xi - \zeta, \eta - \theta$), também estão distribuídas entre esses personagens, mas esta distribuição não é uniforme, e por isso essas funções não devem definir os personagens. Além disso, existem personagens especiais para a ligação das partes (os queixosos, os delatores, os caluniadores) e também transmissores particulares para a função ζ (informação obtida): o espelho, o cinzel, a escova revelam onde se encontra a vítima procurada pelo malfeitor. Este é o lugar ocupado por personagens como Um-Olho, Dois-Olhos, Três-Olhos.

O problema da distribuição das funções pode-se resolver ao nível do problema da distribuição das *esferas de ação* entre os personagens. Vejamos como são repartidas estas esferas entre os diferentes personagens do conto maravilhoso.

Existem três possibilidades:

1. A esfera de ação corresponde exatamente ao personagem. Iagá, que submete à prova o herói e o recompensa, ou os animais que pedem clemência e transmitem um dom a Ivan, são simples doadores. O cavalo que leva Ivan junto à princesa, ajuda-o a raptá-la, realiza uma tarefa difícil, salva o herói da perseguição etc., é um simples auxiliar.

2. Um só personagem ocupa várias esferas de ação. O homenzinho-de-ferro que pede para ser tirado da torre, e que recompensa Ivan com o dom da força e o presenteia com uma toalha que se dobra sozinha, e, finalmente, o ajuda a matar o dragão é, ao mesmo tempo, doador e auxiliar. Os animais agradecidos devem ser estudados com particular atenção. Começam como doadores (pedem clemência ou ajuda), e logo se colocam à disposição do protagonista e se convertem em seus auxiliares. Às vezes ocorre que o animal liberto ou perdoado pelo herói desapareça simplesmente, sem sequer ensinar a fórmula para chamá-la novamente; mas este animal reaparece no momento crítico na qualidade de auxiliar. Ele recompensa o herói **diretamente, através de sua ação**. O animal pode, por exemplo, ajudar o herói na mudança para outro reino, ou conseguir para ele o objeto que procura etc. Estes casos podem ser designados por $\underline{F}^o = \underline{G}$, $\underline{F}^o = \underline{K}$ etc.

Baba-Iagá (ou qualquer outro habitante da casinha do bosque) também exige um exame particular. Começa lutando com Ivan, depois foge e deste modo mostra o caminho para outro reino. A viagem com um guia é uma das funções do auxiliar, e por isso Iagá desempenha aqui o papel de auxiliar involuntário (e até mesmo, “a contragosto”). Começa, pois, como um doador hostil, tornando-se, depois, auxiliar involuntário.

Eis mais alguns casos de acumulação: o pai que envia seu filho para procurar alguma coisa, e que lhe entrega uma maçã, é, simultaneamente, mandante e doador. As três jovens que moram respectivamente num palácio de ouro, de prata e de cobre, que entregam um anel mágico ao herói e depois se casam com ele, são, ao mesmo tempo, doadoras e princesas. Iagá, quando rapta um menino e o tranca no forno, e este menino lhe rouba o lenço mágico, acumula as funções de malfeitor e doador (involuntário, hostil). Voltamos, portanto, a nos deparar novamente com este fenômeno: a vontade dos personagens, suas intenções, não podem ser consideradas marca essencial para sua definição. O importante não é o que eles querem fazer nem tampouco os sentimentos que os animam, mas suas ações em si, sua definição e avaliação do ponto de vista de seu significado para o herói e para o desenvolvimento da ação. Surge aqui a mesma situação que aparecia no estudo das motivações: os sentimentos do mandante podem ser hostis, neutros ou amistosos, isto não influirá no desenvolvimento da ação.

3. O caso contrário: uma única esfera de ação se divide entre vários personagens. Assim, se o dragão morrer no combate não poderá continuar perseguindo o herói. Para continuar esta perseguição são introduzidos alguns personagens concretos: as mulheres, filhas, irmãs, sogras e mães dos dragões, numa palavra, os parentes do ramo feminino. Os elementos da prova à qual o herói é submetido, sua reação diante da prova e a recompensa (\underline{D} \underline{E} \underline{F}) também se dividem, às vezes, entre os personagens; esta divisão, porém, é quase sempre falha do ponto de vista artístico. Um personagem propõe a prova e outro recompensa o herói por acaso. Vimos acima que as funções da princesa se repartem entre ela e seu pai, mas este fenômeno afeta principalmente os auxiliares. Aqui, antes de mais nada, é preciso examinar as relações entre objetos mágicos e auxiliares mágicos. Comparemos os seguintes casos: a) Ivan recebe um tapete voador e voa nele para ver a princesa ou voltar para casa; b) Ivan recebe um cavalo, voa nele para ver a princesa ou voltar para casa. Vemos que esses meios atuam como seres vivos. Deste modo, a maçã aniquila sozinha todos os inimigos, e também por si só castiga os ladrões etc. Comparemos ainda: a) Ivan recebe de presente uma águia e sai voando nela; b) Ivan recebe a capacidade de transformar-se em falcão, e na forma de um falcão sai voando. Outras comparações:

a) Ivan recebe um cavalo que produz ouro (esterco de ouro) e torna Ivan um homem rico. b) Ivan come miúdos de ave e recebe a capacidade de escarrar ouro, tornando-se um homem rico. Estes exemplos mostram que uma **qualidade funciona como um ser vivo**. Portanto, os seres vivos, os objetos e as qualidades devem ser considerados como valores equivalentes do ponto de vista de uma morfologia baseada nas funções dos personagens. Contudo, é mais cômodo denominar os seres vivos de **auxiliares mágicos**, e os objetos e as qualidades de **meios mágicos** embora uns e outros funcionem do mesmo modo.

Por outro lado, esta identidade é, de certo modo, limitada. Podemos distinguir três categorias de auxiliares:

- 1) Os auxiliares universais, capazes de cumprir (sob certas formas) as cinco funções do auxiliar. Em nosso material, apenas o cavalo apareceu como auxiliar universal.
- 2) Os auxiliares parciais, aptos para desempenhar certas funções, mas que, no conjunto de dados, não realizam as cinco funções do auxiliar. Nesta categoria entram diversos animais, exceto o cavalo, bem como os espíritos que saem do anel, certos personagens peritos em alguma coisa etc.

3) Auxiliares específicos, que não cumprem mais do que uma função. Aqui se incluem apenas objetos. Deste modo, o novelo serve de guia no caminho, a espada que corta sozinha serve para vencer o inimigo, a gusla que toca sozinha realiza a tarefa encomendada pela princesa etc. Vemos, portanto, que o meio mágico não passa de uma forma parcial do auxiliar mágico.

Além disso, deve-se mencionar que freqüentemente o herói não necessita de qualquer auxiliar. É, por assim dizer, seu próprio auxiliar. Mas se tivéssemos a possibilidade de estudar os atributos dos personagens, poderíamos demonstrar que nestes casos o herói não só recebe as funções do auxiliar, mas também seus atributos. Um dos atributos mais importantes do auxiliar é a sua sabedoria profética: o cavalo-adivinho, a mulher-adivinha, o menino-sábio etc. Na ausência do auxiliar esta qualidade passa para o herói. O resultado é uma figura de herói-adivinho.

Por sua vez, o auxiliar também pode cumprir funções que são específicas do herói. Além de empreender a reparação do dano (C), a única função que lhe é específica é a reação aos atos do doador. Freqüentemente, o auxiliar ocupa, neste caso, o lugar do herói. Os camundongos vencem no jogo de cabra-cega em casa do urso; animais agradecidos executam para Ivan a tarefa imposta por Iagá (159, 160)

7. Meios de Inclusão de Novos Personagens no Decorrer da Ação

Vladimir I. Propp

Cada categoria de personagem possui uma forma própria de entrar em cena, e a cada categoria correspondem meios particulares, utilizados pelos personagens para penetrar na ação. Estas formas são as seguintes:

O *antagonista* (o *malfeitor*) aparece duas vezes no decorrer da ação. A primeira vez, surge de repente, e de fora (chega voando, aproxima-se furtivamente etc.) e logo desaparece. A segunda vez, apresenta-se como um personagem a *quem se procurava*, e geralmente no final de uma viagem.

O *doador* é encontrado casualmente, a maioria das vezes no bosque (na casinha), ou num campo, numa estrada, na rua.

O *auxiliar mágico* é introduzido como um presente. Este momento é designado pelo signo F, e suas possíveis variantes já foram citadas.

O *mandante*, o *herói*, o *falso herói*, a *princesa* pertencem à situação inicial. Às vezes, nada é dito expressamente sobre o falso herói na enumeração dos personagens da situação inicial, e só mais tarde ficamos sabendo que ele mora na corte ou na casa. A princesa, a exemplo do antagonista, aparece duas vezes no conto. A segunda vez surge como personagem procurado: aquele que a procura pode ver primeiro a princesa e depois o malfeitor (o dragão não está em casa, o diálogo ocorre com a princesa), ou o contrário.

Podemos considerar esta distribuição como a norma geral do conto maravilhoso. Mas também existem os desvios. Se no conto não há doador, suas formas de entrar em cena transferem-se para o personagem seguinte, ou seja, para o auxiliar. É o caso de diferentes personagens capazes de fazer esta ou aquela coisa, e com os quais o herói se encontra por acaso; isto também acontece geralmente com o doador. Se o personagem abarca duas esferas de ação, ele é introduzido na forma que corresponde à sua primeira entrada em cena. A mulher-sábia, que aparece primeiro como doador, depois como auxiliar e, por último, como princesa, entra em cena como um doador e não como princesa, ou um auxiliar.

O segundo desvio consiste no fato de que todos os personagens podem ser introduzidos pela situação inicial. Esta forma é específica, como mencionamos acima, somente para os heróis, mandantes e princesas. Podemos observar duas formas básicas diferentes de situação inicial: a situação que abrange o *buscador* e sua família (o pai e três filhos), e a situação que abrange a *vítima* do malfeitor e sua família (as três filhas do czar). Alguns contos reúnem ambas as situações. Se a história começa por uma carência, torna-se necessária uma situação que apresente o buscador (às vezes, o mandante). Estas situações podem também entrelaçar-se. Mas, como a situação inicial sempre inclui os membros de uma mesma família, o buscador e o personagem procurado deixam de ser Ivan e a princesa, e tornam-se o irmão e irmã, ou mãe e filhos etc. Esta situação inclui tanto o herói-buscador como a vítima do agressor. Pode-se observar que nestes contos o rapto da princesa é um fato acontecido previamente. Ivan parte à procura de sua mãe, raptada por Kochchéi, e encontra a filha do czar, que havia sido raptada anteriormente.

Algumas situações deste tipo recebem um desenvolvimento épico. No início, o buscador está ausente. Nasce, geralmente, em circunstâncias maravilhosas. O nascimento miraculoso do herói é um dos elementos muito importantes do conto maravilhoso. É uma das formas de sua entrada em cena, incluída na situação inicial. O nascimento do herói é acompanhado, em geral, de uma profecia sobre seu destino. Antes de que se teça a intriga, já se revelam os atributos do futuro herói. Descreve-se seu rápido crescimento, sua superioridade em relação aos irmãos. Existem casos em que, pelo contrário, Ivan é um tolo. É impossível estudar todos os atributos do herói. Alguns se traduzem em atos (disputas sobre o direito de primogenitura), mas estes atos não constituem funções no desenvolvimento da ação.

Deve-se assinalar também que, com frequência, a situação inicial apresenta um quadro especial, podendo ressaltar o bem-estar e a prosperidade de maneira brilhante e colorida. Este bem-estar serve como fundo de contraste à desgraça que advirá em seguida.

Nesta situação inicial o conto inclui, às vezes, o doador, o auxiliar e o malfeitor-antagonista do herói. Somente as situações que incluem o malfeitor requerem um exame particular. Como a situação inicial reúne sempre os membros de uma mesma família, o malfeitor incluído nesta situação passa a ser um parente do herói, embora os seus atributos o aproximem claramente de um dragão, de uma bruxa etc. A bruxa do conto nº 93 (“A bruxa e a irmã do sol”) é uma típica dragoa. Mas, em virtude de seu deslocamento para a situação inicial, se transforma em irmã do herói.

É preciso mencionar ainda a situação das seqüências duplicadas, ou, em geral, repetidas. Estas seqüências também se engendram partindo-se de uma situação conhecida. Se Ivan já recebeu uma noiva e um objeto mágico, e a princesa (em alguns casos, já sua mulher) lhe rouba este objeto, encontramos-nos diante da seguinte situação: malfeitor + buscador + futuro objeto da procura. Deste modo, na segunda seqüência, o agressor se encontra na maioria das vezes na situação inicial. O mesmo personagem pode desempenhar um papel numa seqüência e outro papel em outra (o diabo, auxiliar na primeira seqüência, é agressor na segunda etc.). Todos os personagens da primeira seqüência, que aparecem em seguida na segunda, já existem previamente e já são conhecidos do ouvinte ou do leitor. Resulta, portanto, inútil uma nova entrada em cena dos personagens das categorias correspondentes. Pode acontecer, porém, que na segunda seqüência o narrador se esqueça, por exemplo, do auxiliar da primeira seqüência, e obrigue o herói a consegui-lo novamente.

Deve-se fazer menção especial da situação que inclui a madrasta. A madrasta ou é apresentada imediatamente, ou então é narrada a morte da primeira mulher do velho e seu novo casamento. O segundo casamento do viúvo introduz o malfeitor no conto. Por sua vez, as filhas, personagens malvadas ou falsas heroínas, nascem em seguida.

Todos estes problemas podem ser submetidos a um estudo mais detalhado, mas estas observações são suficientes para uma perspectiva morfológica geral como a nossa.

8. Sobre os Atributos dos Personagens e sua Significação

Vladimir I. Propp

O estudo das formas é o estudo das transformações.

GOETHE

O estudo dos personagens segundo suas funções, sua divisão em categorias e o estudo de seu modo de entrar em cena nos levam, inevitavelmente, ao problema geral dos personagens do conto maravilhoso. Assinalamos acima que era necessário distinguir com clareza dois objetos de estudo: os autores das ações e as próprias ações como tais. A nomenclatura e os atributos dos personagens são grandezas variáveis do conto. Entendemos por atributos o conjunto das qualidades externas dos personagens: idade, sexo, situação, aspecto exterior com suas particularidades etc. Estes atributos proporcionam ao conto colorido, beleza e encanto. Quando falamos em conto maravilhoso lembramo-nos, certamente, em primeiro lugar, de Baba-Iagá e sua casinha, do dragão de várias cabeças, do príncipe Ivan e a linda princesa, dos cavalos mágicos voadores, e muitos outros personagens. Mas no conto, como vimos, um personagem pode facilmente tomar o lugar de outro. Estas trocas têm suas próprias causas, por vezes muito complexas. A vida real cria sempre figuras novas, brilhantes, coloridas, que se sobrepõem aos personagens imaginários; o conto sofre a influência da realidade histórica contemporânea, do *espírito* dos povos vizinhos, e também da literatura e da religião, tanto dos dogmas cristãos como das crenças populares locais. O conto guarda em seu seio traços do paganismo mais antigo, dos costumes e ritos da Antiguidade. Pouco a pouco, o conto vai sofrendo uma metamorfose, e suas transformações também estão sujeitas a determinadas leis. Todos estes processos criam uma tal diversidade de formas que seu estudo se torna extremamente difícil.

Mas, mesmo assim, este estudo é possível. Permanece sempre uma constância nas funções, e isto permite introduzir no sistema os demais elementos, que se agrupam em torno das funções.

Como construir este sistema?

A melhor maneira é organizar tabelas. Vesselóvski à falava da tabulação dos contos, embora não acreditasse plenamente que isto fosse possível na realidade.

Nós compusemos tais tabelas. É impossível oferecer ao leitor todos os pormenores, mesmo não sendo eles excessivamente complexos. O estudo dos atributos dos personagens inclui apenas as três rubricas fundamentais, que são as seguintes: aparência e nomenclatura, particularidades da entrada em cena e *habitat*. A isto, podemos acrescentar uma série de elementos auxiliares de menor importância. Assim, os traços característicos de Baba-Iagá são: seu nome, sua aparência (perna descarnada, o nariz que sobe ao teto etc.), a casinha que gira sobre patas de galinha; e seu modo de entrar em cena: a chegada num almofariz voador, sempre acompanhada de silvos e ruídos. Se um personagem se define, do ponto de vista das funções, por exemplo, como um doador, ou como um auxiliar etc., e inscrevermos nas diferentes rubricas tudo o que pode ser dito dele, poderemos esboçar um quadro extremamente interessante. Todos os dados de uma rubrica podem ser estudados de modo independente através de todo o material dos contos. Mesmo que estes elementos constituam grandezas variáveis, é também possível observar grande número de repetições. As formas mais brilhantes, as que se repetem com maior frequência, representam um determinado cânone. Este cânone pode ser isolado. Para isto, é preciso antes determinar, de modo geral, como distinguir as formas fundamentais das formas derivadas ou heterônimas. Existe um cânone internacional, existem formas nacionais peculiares, como hindus, árabes, russas, alemães e existem outras regionais: do Norte, da região de Nóvgorod, de Perm, da Sibéria etc. Finalmente, existem formas que correspondem a certas categorias sociais, como, por exemplo, as formas dos soldados, as dos trabalhadores agrícolas, as formas semi-urbanas. É preciso lembrar também que um elemento, que se encontra habitualmente numa rubrica, pode aparecer repentinamente em outra, totalmente diferente: trata-se de um deslocamento de formas. O dragão, por exemplo, pode desempenhar o papel de doador-conselheiro. Tais deslocamentos desempenham um papel extraordinário na constituição das formações de conto que, embora freqüentemente consideradas como novos enredos, derivam, na realidade, dos antigos, como resultado de uma certa transformação, de uma certa metamorfose. O deslocamento não é o

único tipo de transformação. Agrupando o material de cada rubrica podemos definir todos os meios, ou, mais precisamente, todos os aspectos da transformação. Não nos deteremos aqui nos aspectos das transformações, pois nos levariam demasiado longe. As transformações proporcionam material suficiente para um estudo independente.

Mas a construção de tabelas, a constituição de listas de atributos dos personagens e o estudo das grandezas variáveis abrem, em geral, ainda uma outra possibilidade. Já sabemos que todos os contos se compõem das mesmas funções. Estão submetidos às leis da transformação não somente os elementos atributivos, como também as próprias funções, embora isto seja menos evidente e mais difícil de estudar. (As formas que consideramos fundamentais são sempre citadas em primeiro lugar na grossa lista.) Se fossem dedicadas a esta questão pesquisas específicas, poder-se-ia reconstruir a protoforma do conto maravilhoso, e não somente de modo esquemático, como foi feito por nós, mas de um modo mais concreto. Isto já se vem fazendo há bastante tempo com determinados tópicos. Deixando de lado todas as formações locais ou secundárias, e conservando apenas as formas fundamentais, obteríamos aquele conto do qual todos os demais contos maravilhosos não passariam de simples variantes. As pesquisas que realizamos neste campo nos levaram aos contos em que um dragão rapta a princesa, Ivan encontra Iagá, recebe um cavalo, parte voando nele, vence o dragão com a ajuda de seu cavalo, parte novamente, é perseguido pelas dragoas, encontra seus irmãos etc. - como forma fundamental dos contos maravilhosos em geral. Mas isto só pode ser demonstrado por meio de um rigoroso estudo das metamorfoses e das transformações dos contos. No plano dos problemas formais, estas considerações nos levam ao problema dos enredos e suas variantes, e ao da relação entre os enredos e a composição.

O estudo dos atributos permite também uma outra constatação muito importante. Se descrevermos as formas fundamentais de cada rubrica e as introduzirmos num só conto, este conto deixará transparecer que em sua base se encontram algumas noções abstratas.

Um exemplo permitirá esclarecer melhor nosso pensamento. Anotando numa rubrica todas as tarefas do doador, poderemos notar que estas tarefas não são fortuitas. Do ponto de vista do conto como tal, não representam senão um dos processos de sobrevivência da epopéia: o herói se defronta com um obstáculo e, vencendo-o, encontra o meio para atingir seus objetivos. Desse ponto de vista, é absolutamente indiferente saber qual é a tarefa em si mesma. Com efeito, a grande maioria destas tarefas deve ser considerada apenas como parte constituinte de uma determinada composição literária. Mas, em relação às formas fundamentais das tarefas, pode-se observar que elas possuem um objetivo próprio, latente. O que a Iagá ou qualquer outro doador querem saber do herói, a prova à qual o submetem - é uma pergunta que só pode receber uma única resposta, expressa numa fórmula abstrata. A mesma fórmula, em base diferente, esclarecerá também as tarefas da princesa. Se compararmos as fórmulas, veremos que derivam uma da outra. Se as aproximarmos aos demais elementos atributivos estudados, obteremos, inesperadamente, uma cadeia coerente tanto no plano lógico como no plano literário do conto. Ivan e o forno (traço internacional, e não somente russo), sua relação com os pais mortos, o conteúdo das proibições e suas transgressões, o posto de guarda do doador (sua forma básica é a casinha de Iagá), e até certos pormenores como os cabelos de ouro da princesa (traço espalhado por todo o mundo), tomam um significado absolutamente peculiar e podem ser submetidos a estudo. A análise dos atributos permite uma *interpretação* científica do conto maravilhoso. Do ponto de vista histórico, isto significa que o conto maravilhoso, em sua base morfológica, é um *mita*. Esta afirmação foi bastante desacreditada pelos partidários da escola mitológica, mas, por outro lado, teve defensores notáveis como Wundt. Voltaremos a ela mais tarde, através da análise morfológica.

Mas tudo isto foi formulado somente a título de hipótese. As pesquisas morfológicas neste campo devem ligar-se às pesquisas históricas, fato que no momento não está em nossas cogitações. O conto deverá ser estudado igualmente em sua relação com as representações religiosas.

Vemos, portanto, que o estudo dos atributos dos personagens, que aqui somente esboçamos, é extraordinariamente importante. Entretanto, não faz parte de nossa tarefa dar uma classificação precisa dos personagens com base nos seus atributos. Não vale a pena, pois, dizer que o malfeitor pode ser um dragão, uma bruxa, Baba-Iagá, bandidos, mercadores, uma princesa malvada etc., e que o doador pode ser Baba-Iagá, uma velhinha, a vovozinha do quintal, o silvano, o urso etc., porque isto significa mera catalogação. Um catálogo deste tipo só é interessante quando utilizado para explicar problemas mais gerais. Estes problemas foram assinalados acima: trata-se das leis de transformação e das representações abstratas que se refletem nas formas fundamentais desses atributos. Preparamos inclusive um esquema, um plano de estudo (cf. *Apêndice I*). Mas, uma vez que os problemas gerais que se apresentam exigem investigações específicas e não podem ser resolvidos dentro dos limites de nosso breve ensaio, um simples catálogo perderia todo o sentido, transformando-se apenas numa lista árida, de extrema utilidade para o especialista, mas sem qualquer interesse geral mais amplo.

4) O conto pode começar com dois danos cometidos ao mesmo tempo, um dos quais pode ser totalmente reparado em seguida, e o outro mais tarde. Se o herói é morto e lhe roubam o objeto mágico, primeiro é reparada a morte, e depois o roubo.

$$\frac{A_2^{14}}{2} \left\{ \begin{array}{l} I / \text{_____} / K^9 \\ II \dots\dots\dots / \text{_____} K^1 \end{array} \right.$$

5) Duas seqüências podem ter um final comum:

$$\left. \begin{array}{l} I / \text{_____} / \dots\dots\dots \\ II \quad / \text{_____} \end{array} \right\} / \text{_____} /$$

6) Às vezes, há no conto *dois* buscadores (cf. nº 155, dois Ivan filhos de soldado). Na metade da primeira seqüência os heróis se separam. Geralmente, isto ocorre junto a um marco de estrada crivado de profecias. Este marco serve de *elemento separador* (designamos a separação diante de um marco pelo signo <. Algumas vezes, porém, o marco é simplesmente um acessório). Separando-se, os heróis trocam entre si, em muitos casos, um objeto de reconhecimento (uma colher, um espelho, um lenço. Designaremos esta troca de objetos para reconhecimento com o signo §). Os esquemas destes contos são do seguinte tipo:

$$\left. \begin{array}{l} II \quad \quad \quad / \text{_____} / \dots\dots\dots \\ I \quad / \text{_____} / \underline{s} < \\ III \quad \quad \quad \dots\dots\dots / \text{_____} / \end{array} \right\} / \text{_____} /$$

Estes são os principais processos de união entre as seqüências.

Pergunta-se: em que condições várias seqüências compõem um conto, e quando se trata, por outro lado, de dois contos ou mais? Devemos declarar que, em primeiro lugar, *os processos de união entre as seqüências não exercem nenhuma ação*. Não existem critérios absolutamente precisos, mas podemos indicar alguns casos bastante claros.

Trata-se de um único conto nos casos seguintes:

- 1) Se o conto inteiro se compõe de uma só seqüência.
- 2) Se o conto se compõe de duas seqüências, uma das quais termina de modo positivo e a outra, negativo. Exemplo: Seqüência I: a madrasta expulsa a enteada. O pai a leva embora. Ela volta com presentes. Seqüência II: a madrasta envia suas filhas, o pai as leva. Elas voltam depois de castigadas.
- 3) Se há uma triplicação de seqüências inteiras. O dragão rapta uma jovem. Seqüências I e II: os irmãos mais velhos partem, um depois do outro, para procurá-la e se atolam num pântano. Seqüência III: parte o mais jovem e liberta a moça e os irmãos.
- 4) Se no decorrer da primeira seqüência se obtiver um objeto mágico que será utilizado somente no decorrer da segunda. Exemplo: Seqüência I: os irmãos saem de casa à procura de cavalos. Encontram-nos e voltam para casa. Seqüência II: um dragão ameaça a princesa. Os irmãos partem e alcançam seu objetivo graças aos cavalos. Aqui, ao que parece, ocorreu o seguinte: a obtenção do objeto mágico, que, em geral, acontece na metade do conto, neste caso foi, deslocada para o início e situada antes do nó principal da intriga (a ameaça do dragão). A obtenção do objeto mágico foi precedida pelo reconhecimento, não motivado, de uma carência (os irmãos, de repente, desejam possuir os cavalos) que, sem dúvida, implica numa procura, isto é, constitui o ponto de partida de uma seqüência.
- 5) Também existe apenas um conto se, antes da reparação definitiva do mal causado, se experimenta de repente uma falta ou uma carência qualquer, que provoca nova busca, isto é, uma nova seqüência, mas não um novo conto. Neste caso, necessita-se, por exemplo, de um cavalo novo, do ovo que contém a morte de Kochchéi etc.; esta necessidade origina um novo desenvolvimento, e a seqüência anterior é momentaneamente interrompida.
- 6) Trata-se também de um só conto no caso em que a intriga gira em torno de dois danos cometidos ao mesmo tempo (a madrasta expulsa e enfeitiça a enteada etc.).

7) Temos um só conto nos textos em que na primeira seqüência se desenvolve uma luta com o dragão, enquanto que a segunda começa com o roubo do objeto pelos irmãos, a queda do herói num precipício etc., vindo a seguir as pretensões do falso herói (L) e as tarefas difíceis. Foi este o desenvolvimento que apareceu quando enumeramos todas as funções do conto maravilhoso. É a sua forma completa e acabada por excelência.

8) Os contos em que os heróis se separam diante de um marco de estrada podem também ser considerados textos constituídos de um só conto. Deve-se assinalar, porém, que o destino de cada um dos irmãos pode originar um conto absolutamente distinto; portanto, é possível que este caso deva ser excluído da série constituída de um só conto.

Em todos os demais casos, encontramos-nos diante de dois contos ou mais. Para determinarmos se num texto existem vários contos, não nos devemos deixar desorientar pelas seqüências muito curtas. Especialmente curtas são as seqüências que incluem destruição da sementeira e declaração de guerra. A destruição da sementeira ocupa em geral um lugar bastante especial. Frequentemente, observa-se que o personagem que destrói a sementeira desempenha um papel mais importante na segunda seqüência do que na primeira, e que, na realidade, a destruição da sementeira só serve para introduzir esse personagem no conto. Por exemplo, no conto n° 105, a égua que rouba feno transforma-se, mais tarde, em doador (cf. também os números 186 e 187). No conto n° 126 um homem de bronze, assim como o homem dos contos n° 129 e n° 125, entra em cena sob a aparência de um pássaro ladrão de trigo (“e esse pássaro era um velhinho de bronze”). Mas é impossível dividir os contos segundo a forma de entrada em cena de um personagem; se assim não fosse, poder-se-ia dizer que toda primeira seqüência não passa de uma preparação e introdução dos personagens da seqüência seguinte. Teoricamente, o roubo da sementeira e a captura do ladrão constituem um conto absolutamente distinto. A maioria das vezes esta seqüência é percebida como uma introdução.

B. Exemplo de análise

Já sabendo como se dividem as seqüências, podemos desmembrar qualquer conto em suas partes constituintes. Vimos que as partes constituintes fundamentais são as funções dos personagens. Temos ainda os elementos de união e as motivações. As formas de entrada em cena dos personagens (chegada do dragão voando, o encontro com Baba-Iagá) ocupam um lugar muito especial. Por último, temos os elementos atributivos ou acessórios, como a casinha de Iagá ou sua perna de barro. Estas cinco categorias de elementos não só determinam a construção do conto, como também o conto em sua totalidade.

Experimentemos, pois, decompor, textualmente, um conto completo. Tomaremos como exemplo um conto muito curto e com uma única seqüência, o conto mais curto de nosso material. No apêndice, incluímos algumas análises-modelo para contos mais complexos, pois estes, de modo geral, são importantes somente para os especialistas.

Este conto se intitula “*Os gansos-ásnes*” (113):

Um velhinho e uma velhinha tinham uma filha e um 1) Situação inicial (α).
filho pequeno.¹

“Filhinha, filhinha” – disse a mãe – “nós vamos ao 2) Proibição, reforçada com promessas (γ¹).
trabalho; vamos trazer-te um pãozinho, costurar-te um
vestidinho, e comprar-te um lencinho. Sê prudente,
cuida de teu irmãozinho e não saias de casa.”²

¹ Cf.: “Os contos se desagregam sem cessar e se recompõem em virtude de leis particulares, ainda desconhecidas, que regem a formação dos enredos” (V. Chkóvski, *O teórici prózi*, p. 24). Estas leis já são conhecidas atualmente.

² Aqui podemos enunciar a seguinte regra: tudo o que, vindo de fora, penetra no conto, se submete às suas normas e leis. O diabo, uma vez que entrou no conto, é tratado como agressor, ou como auxiliar, ou como doador. É particularmente interessante estudar esta regra quando se trata de elementos que se relacionam com os costumes e outros fatos arcaicos. Em alguns povos, por exemplo, a admissão de um novo membro no clã era sempre acompanhada de uma marca de sangue na testa, nas faces e nos ombros. Podemos reconhecer aqui facilmente a marca que se faz no herói antes de seu casamento. A aplicação da marca nos ombros desapareceu desde o momento em que passamos a cobrir os ombros pela vestimenta. Mas permanece a marca, em muitos casos de sangue, feita na testa e no rosto; neste caso é utilizada somente com finalidade artística.

Partiram os velhos³, e a filha esqueceu o que os pais lhe tinham dito⁴; colocou seu irmãozinho na relva sob a janela o correu para fora, para brincar e passear na rua.⁵

Um bando de gansos-cisnes chegou voando. Lançaram-se sobre o garotinho e o levaram em suas asas.⁶

A menina voltou e percebeu que seu do irmãozinho tinha sumido.⁷

Deu um grito, correu de um lado para outro – nada. Chamava-o, desmanchava-se em lágrimas, lamentava-se pensando nas repreensões de seu pai e de sua mãe, o irmãozinho não respondia.⁸

Correu para o campo⁹; ao longe, percebeu os gansos-cisnes que desapareciam atrás de um bosque escuro. Os gansos-cisnes, havia muito tempo, tinham conquistado má fama, porque faziam muitos estragos e roubavam criancinhas. A moça adivinhou que eles tinham roubado seu irmãozinho e começou a correr para pegá-los.¹⁰

Correu, correu, e eis que viu um fogão.¹¹

"Fogãozinho, fogãozinho, dize-me para onde foram os gansos-cisnes?

Se comeres meu pastelzinho de centeio, te contarei.¹²

Oh, na casa de meus pais não comemos pasteizinhos de trigo."¹³

(Em seguida, encontra uma macieira e um rio. Propostas análogas e sempre a mesma insolência nas respostas).¹⁴

Teria passado muito tempo correndo pelos campos e vagando pelo bosque, se não tivesse, felizmente,

3) Afastamento dos pais (β^1).

4) Motivo da transgressão da proibição (Mot.).

5) Transgressão da proibição (δ^1).

6) Dano por meio de rapto (Δ^1).

7) Rudimento (equivalente) do anúncio do dano (B⁴).

8) Detalhes. Rudimento de triplicação.

9) Partida de casa e início da busca (C ↑).

10) Como neste conto não existe mandante que informe sobre o dano, este papel, com certo atraso, se transmite para o raptor; este, mostrando-se por um instante, anuncia o caráter do dano (conexão - §).

11) Entrada em cena do personagem que põe o herói à prova (forma canônica desta entrada em cena: encontro casual) [71-73].*

12) Diálogo (muito breve) com esse personagem; submete-se o herói à prova (D¹) [76-78b].

13) Resposta insolente = reação negativa do herói (fracasso na prova, E¹ neg).

14) Triplicação. Os elementos D¹ e E¹ neg, se repetem ainda duas vezes. Em nenhuma das três vezes ocorre a recompensa (F¹ neg).

15) Aparece em cena o auxiliar agradecido.

¹ Cf.: "Os contos se desagregam sem cessar e se recompõem em virtude de leis particulares, ainda desconhecidas, que regem a formação dos enredos" (V. Chkóvski, *O teórii prózi*, p. 24). Estas leis já são conhecidas atualmente.

3
4
5
6
7
8
9
10
11
* Os números entre colchetes se referem às tabelas do Apêndice I.
12
14

encontrado um ouriço;¹⁵ teve a tentação de chutá-lo,¹⁶ mas tinha medo das picadas¹⁷, e perguntou-lhe:

“Ouriço, ouriço, não viste para onde voaram os gansos-cisnes?¹⁸

Por ali, disse ele.”¹⁹

Correu para lá, e viu uma casinha que girava, girava sobre pés de galinha.²⁰ Na casinha estava Baba-Iagá, com sua carantonha cheia de velas e a perna de argila.²¹ Também o seu irmão ali estava, sentado num banquinho, e brincando com maçãs de ouro.²³

Quando a irmã o viu, entrou sorrateiramente, agarrou-o e levou-o embora,^{24,25} mas os gansos-cisnes a perseguiram voando; os malvados já a estavam alcançando, onde esconder-se?²⁶

(Segue-se, mais uma vez, a prova tríplice apresentada ao herói pelos mesmos personagens, mas agora com resposta positiva: estes acodem e prestam socorro à menina, salvando-a da perseguição. O rio, a macieira e o fogão a escondem²⁷. A História termina com a volta da menina para casa).

Se isolarmos agora todas as funções deste conto, obteremos o seguinte esquema:

$$\alpha^1 \beta^1 \delta^1 \underline{A^1 B^4 C} \downarrow \left\{ \frac{D^1 E^1 \text{neg}^{F^1} \text{neg}}{d^7 E^7 \quad F^9} \right\} \underline{G^4 K^1} \downarrow \text{Pr}^1 [\underline{D^1 E^1 F^9} = \underline{Rs^4}] x \exists$$

Imaginemos agora que todos os contos de nosso material tenham sido analisados desta maneira, e que cada análise tenha permitido estabelecer um esquema como o precedente. A que isso nos leva? Devemos dizer, em primeiro lugar, que a separação em partes constitutivas é realmente muito importante para todas as ciências em geral. Vimos que até o presente momento não foi possível fazê-lo com o conto maravilhoso com a objetividade necessária. Encontramo-nos, portanto, diante de um primeiro resultado, e de grande alcance. Mas, além disso, podemos comparar estes esquemas entre si e, deste modo, resolver toda uma série de problemas acima afluídos, no capítulo da introdução. Dedicamos-emos agora à resolução destes problemas.

C. O problema da classificação

Mostramos acima a falácia da classificação dos contos maravilhosos segundo seus enredos. Utilizaremos, pois, nossas conclusões para uma classificação segundo as propriedades estruturais.

16) O auxiliar se encontra em situação de impotência, mas não pede mercê (d⁷).

17) Clemência (E⁷).

18) Diálogo (elemento de ligação - S).

19) O ouriço agradecido indica o caminho (F⁹ = G⁴).

20) Morada do antagonista-agressor [92b].

21) Aparência do antagonista [94].

22) Entrada em cena do personagem procurado [98].

23) O ouro é uma das características constantes do personagem procurado [99].

24) Contra-rapto por meio da astúcia ou da força (K¹).

25) Regresso não mencionado, mas subentendido (↓).

26) Perseguição sob a forma de vôo pelos ares (Pr¹).

27) Nova prova tríplice (D¹), desta vez com reação positiva do herói (E¹). O personagem que exigira a prova se coloca à disposição do herói (F⁹), salvando-o, deste modo, da perseguição (Rs⁴).

15

16

16

18

19

20

21

23

24,25

26

27

Em primeiro lugar, devemos isolar duas questões: 1) Destacar os contos de magia da série de todos os demais; 2) Classificar os próprios contos de magia enquanto tais.

A regularidade da construção dos contos de magia permite que se lhes de uma *definição* hipotética, que pode ser formulada do seguinte modo: o conto de magia é uma narrativa construída de acordo com a sucessão ordenada das funções citadas em suas diferentes formas, com ausência de algumas e repetição de outras, conforme o caso. Com semelhante definição o termo *magia* perde seu sentido e é fácil, com efeito, imaginar um conto de magia feérico ou fantástico, construído de modo completamente diferente (cf. o conto de Goethe sobre a cobra e o lírio, alguns contos de Andersen, os contos de Gárchin etc.). Por outro lado, alguns contos não de magia, bastante raros, podem ser construídos segundo o esquema citado. Um número considerável de lendas, fábulas de animais e algumas novelas isoladas possuem a mesma construção. Portanto, a expressão *de magia* deveria ser substituída por outro termo. Tal termo é muito difícil de ser encontrado e, por isso, conservaremos provisoriamente a antiga denominação. Ela poderá, eventualmente, ser mudada quando se estudarem outras categorias de contos, o que permitirá criar uma terminologia adequada. Os contos de magia poderiam ser designados como contos submetidos a um esquema com sete personagens. É uma designação bem precisa, mas bastante incômoda. Se definirmos esta espécie de contos do ponto de vista histórico, eles receberão a denominação antiga, atualmente abandonada, de contos míticos.

Naturalmente, a definição de uma categoria exige uma análise prévia. Não se deve esperar que a análise de cada texto seja feita com rapidez e facilidade. Ocorre com frequência que um elemento, obscuro dentro de um determinado texto, se apresenta perfeitamente claro num texto paralelo ou em outro qualquer. Mas, caso não exista o paralelo, o texto permanece obscuro. Nem sempre é fácil fazer a análise exata de um conto, e o hábito e a habilidade são indispensáveis. A bem dizer, os contos das compilações russas que se decompõem com facilidade são muito numerosos. Mas as coisas sempre se complicam, pois a clareza na construção dos contos é própria somente dos camponeses, sobretudo do camponês pouco afetado pela civilização. Influências alheias de todo tipo modificam, e por vezes até corrompem o conto. Basta que ultrapassemos os limites do conto absolutamente autêntico, para que as complicações comecem. A coletânea de Afanássiev representa, neste sentido, um objeto de estudo realmente precioso. Mas os contos dos irmãos Grimm que seguem em geral o mesmo esquema, apresentam já um aspecto menos puro e menos constante desse esquema. Não é possível prever todos os detalhes. É preciso também ter presente que, assim como se produz uma assimilação entre os elementos internos do conto, também pode ocorrer que *gêneros inteiros* se entrecruzem e se assimilem entre si. Formam-se deste modo conglomerados extremamente complexos, nos quais as partes constitutivas de nosso esquema funcionam como episódios. Além disso, lembremo-nos de que toda uma série de mitos dos mais antigos deixa entrever uma construção similar, e de que certos mitos apresentam esta construção numa forma extraordinariamente pura. São, ao que parece, a fonte que deu origem ao conto. Por outro lado, encontramos a mesma estrutura em vários romances de cavalaria. Provavelmente este gênero, por sua vez, tenha tido a sua origem no conto maravilhoso. Um estudo comparativo deste tipo já é tarefa para o futuro.

Para demonstrar que alguns contos de animais também estão construídos do mesmo modo, vamos examinar a história do lobo e dos cabritos (53). Neste conto encontramos uma situação inicial (a cabra e os cabritos), o afastamento do responsável, a proibição, a persuasão dolosa pelo antagonista (o lobo), o rapto de um dos membros da família, o anúncio da desgraça, a procura, a morte do inimigo. A morte do lobo é, ao mesmo tempo, seu castigo. Em seguida, encontramos a recuperação dos raptados e o regresso. O conto apresenta o seguinte esquema:

$$\gamma^1 \beta^1 \underline{A^1 B^4 C} \uparrow I^4 K^5 \downarrow$$

Deste modo, baseados nas propriedades estruturais, podemos distinguir uma determinada classe das demais com precisão e objetividade absolutas.

Em seguida, devemos ainda dividir os contos segundo a sua natureza. Para evitarmos os erros lógicos, assinalaremos que uma classificação correta pode ser efetuada de três modos: 1º) segundo os diferentes aspectos de uma mesma propriedade (árvores com folhagem perene ou não); 2º) segundo a ausência ou presença da mesma propriedade (vertebrados e invertebrados); 3º) segundo propriedades que se excluem mutuamente (artiodátilos e roedores, entre os mamíferos). Nos limites de uma classificação, os procedimentos somente

podem se modificar de acordo com os gêneros, as espécies e as variedades, ou outras escalas de gradação, mas para cada escala os procedimentos devem ser constantes e uniformes.

Se examinarmos agora nossos esquemas (cf. Apêndice III), poderemos perguntar-nos se existe a possibilidade de estabelecer classificações de acordo com propriedades que se excluam mutuamente. À primeira vista, isto parece impossível, já que nenhuma função exclui outra. Porém, se olharmos com mais atenção, perceberemos que existem dois pares de funções que se encontram na mesma seqüência só muito raramente, tão raramente que poderíamos considerar a exclusão como regra e a coincidência como exceção (fato que, como veremos adiante, não contradiz o que dissemos sobre a uniformidade dos contos). Estes dois pares são: o combate com o antagonista-agressor e a vitória do herói (H - J), e a tarefa difícil e sua realização (M - N); O primeiro par é encontrado quarenta e uma vezes em cem contos, e o segundo trinta e três vezes, sendo que coincidem somente três vezes na mesma seqüência. Veremos adiante que existem seqüências que se desenvolvem sem estas funções. Quatro categorias se impõem, portanto, de imediato: o desenvolvimento do enredo entre H - J (combate-vitória). O desenvolvimento entre M - N (tarefa-realização), desenvolvimento passando por H - J e M - N, e o desenvolvimento sem passar por H - J, nem por M - N.

Mas a classificação dos contos maravilhosos se complica consideravelmente porque muitos deles se compõem de várias seqüências. Falamos até agora de contos de uma só seqüência. Adiante veremos o que acontece com contos mais complexos; no momento continuaremos tratando da divisão dos contos simples.

Não é possível seguir fazendo esta divisão segundo propriedades puramente estruturais, porque as únicas funções que se excluem são H - J e M - N, e mais nenhuma. Por conseguinte, deve-se escolher um elemento que se encontre em todos os contos, e realizar uma divisão segundo suas variantes. O único elemento cuja presença é obrigatória em todos os contos é A (dano), ou a (carência). As variantes destes elementos permitem continuar a classificação. Portanto, a primeira parte de cada divisão será dedicada aos contos que apresentam o rapto de uma pessoa, a segunda o roubo de um talismã etc., até esgotar todas as variantes do elemento A. Em seguida, classificam-se os contos que apresentam o elemento a, isto é, os que narram a procura de uma noiva, de um talismã etc. Poderíamos objetar que, de acordo com este princípio, dois contos que começam do mesmo modo seriam colocados em categorias diferentes dependendo, por exemplo, da existência ou não da tarefa difícil. Com efeito, isto pode acontecer, mas não afeta em nada a precisão de nossa classificação. Os contos com H - J e os contos com M - N são, basicamente, contos de formação diferente, porque estes elementos se excluem mutuamente. A presença ou a ausência de determinado elemento é a propriedade estrutural básica desses contos. Assim, também em zoologia não se considera a baleia como peixe, já que respira pelos pulmões, apesar de toda sua aparência exterior de peixe. E, pela mesma razão, a enguia faz parte da categoria dos peixes, apesar de se parecer com uma cobra; a batata é um tubérculo, se bem que geralmente seja confundida com uma raiz etc. Assim, a nossa classificação segue as propriedades estruturais internas, e não as propriedades externas e variáveis.

Surge ainda uma nova pergunta: o que fazer com os contos de várias seqüências - onde aparecem, por exemplo, vários danos - cada uma delas desenvolvendo-se de modo distinto?

Aqui só pode haver um procedimento: com relação a cada texto de várias seqüências será preciso determinar qual a primeira seqüência, qual a segunda etc. Não existe outra solução. Sem dúvida, isto é incômodo e de difícil manuseio, sobretudo se quisermos organizar uma tabela exata desta classificação, mas é correto tanto do ponto de vista lógico como da própria essência do problema.

Temos, deste modo, quatro tipos de contos. Mas, será que isto não contradiz a nossa afirmação da uniformidade completa de todos os contos de magia? Se os elementos H - J e M - N se excluem mutuamente numa mesma seqüência, não significa por acaso que nos encontramos diante de dois tipos de contos fundamentais, e não diante de um tipo único, como afirmamos acima? Nada disso. Se examinarmos com atenção os contos que se compõem de duas seqüências, observaremos o seguinte: quando uma das seqüências apresenta um combate, e a outra uma tarefa difícil, o combate se encontra sempre na primeira seqüência e a tarefa difícil na segunda. Estes contos apresentam, além disso, um começo típico para a segunda seqüência, isto é, a queda de Ivan, empurrado no precipício por seus irmãos etc. Nesses contos, a construção com duas seqüências está de acordo com os cânones. O conto *único* de duas seqüências é o tipo fundamental de todos os contos maravilhosos e pode ser dividido em dois com grande facilidade. A complexidade é introduzida pelos irmãos. Se os irmãos não tiverem sido introduzidos em cena desde o começo, ou se, de um modo geral, seu papel for limitado, o conto pode terminar com a volta feliz de

Ivan, isto é, terminar com a primeira seqüência, e a segunda pode não começar. A primeira metade do conto, portanto, pode existir como um conto independente. Mas por outro lado, também a segunda metade representa um conto acabado. Basta substituir os irmãos por outros agressores, ou começar simplesmente com a procura de uma noiva, e teremos um conto cujo desenvolvimento poderá ocorrer por meio das tarefas difíceis. Cada seqüência, portanto, poderá existir separadamente, mas a reunião de duas seqüências é a única que apresenta um conto completamente acabado. É bem possível que, historicamente, tenham existido realmente dois tipos de contos, que cada um conservou sua história e que, nalguma época longínqua, duas tradições se encontraram e se fundiram numa construção única. Mas, falando dos contos de magia russos, somos obrigados a dizer que atualmente se trata de um só conto, ao qual remontam todos os demais contos desta categoria.

D. Sobre a relação das formas particulares da estrutura com a construção geral

Examinemos agora o que representam as diversas espécies de nossos contos.

1) Se enumerarmos um a um todos os esquemas que incluem o combate e a vitória, bem como todos os casos onde encontramos uma simples morte do inimigo sem combate, obteremos o seguinte esquema* (que não inclui as funções da parte preparatória, de que falaremos adiante):

A B C ↑ D E F G H I J K Pr-Rs Q L Q Ex U T W⁰

Se escrevermos, um após outro, todos os esquemas que incluem tarefas difíceis, obteremos o seguinte resultado:

A B C ↑ D E F G O L M J N K ↓ Pr-Rs Q Ex T U W⁰

2) **A comparação dos dois esquemas obtidos resulta no seguinte:

A B C ↑ D E F G H J I K ↓ Pr-Rs Q L Q Ex U T W⁰

A B C ↑ D E F G O L M J N K ↓ Pr-Rs Q Ex U T W⁰

Vemos assim que o combate e a vitória, de um lado, e as tarefas difíceis e sua realização, do outro, se correspondem no que concerne a sua situação na série das demais funções. Entre estas funções, as únicas que trocam de lugar são a chegada incógnita do herói e as pretensões do falso herói, que vêm depois do combate (o príncipe se faz passar por um cozinheiro; o aguadeiro se faz passar pelo vencedor), mas que precedem as tarefas difíceis (Ivan é mandado à casa de um artesão, e seus irmãos se fazem passar por autores da façanha). Deve-se assinalar também que as seqüências que apresentam tarefas difíceis geralmente são seqüências segundas, repetidas ou únicas; raramente são primeiras. Se o conto é constituído de duas seqüências, a que contém um combate precede sempre a das tarefas difíceis. Disto deduzimos que a seqüência com H - J é tipicamente uma seqüência primeira, e a que inclui tarefas difíceis M - N é uma segunda seqüência típica, ou uma seqüência repetida. Cada uma delas pode também existir isoladamente, mas sua reunião respeita sempre a ordem indicada. Teoricamente, é claro, também é possível uma união das duas seqüências na ordem inversa, mas, neste caso, teremos sempre uma fusão mecânica de dois contos.

3) Os contos que reúnem ambos os pares dão o seguinte quadro:

A B C ↑ F H-J K ↓ L M N Q Ex U W⁰ ***

Vemos assim que também neste caso as funções H - J (combate-vitória) precedem as funções M - N (tarefa-realização). Entre elas, encontra-se L (pretensões do falso-herói). Os três casos estudados não fornecem material suficiente para julgar se na combinação dada é possível a perseguição. Ela é omitida em todos os casos estudados.

Pelo visto, encontramos-nos diante da fusão mecânica de duas seqüências, isto é, ante uma violação do cânone por narradores pouco experientes. É o resultado de uma certa degradação da arquitetura clássica do conto.

* Cf. a lista de todas as abreviaturas (V.P.).

** Os números designativos 1 e 2 não figuram no original, provavelmente por omissão tipográfica. (N.T.)

*** Três casos em nosso material: nº 123, nº 136 IV, nº 171 III. Estes casos não estão incluídos no esquema final por motivos técnicos (V.P.).

4) Se escrevermos, um após outro, todos os esquemas onde não se encontra nenhum tipo de combate, nem tarefa difícil, obteremos o seguinte:

A B C \uparrow D E F G K \downarrow Pr-Rs Q Ex T U W⁰

Se compararmos o esquema destes contos com os esquemas anteriores, veremos que estes também não apresentam qualquer estrutura específica. O esquema alternativo

H J I K \downarrow Pr-Rs O L

A B C \uparrow D E F G _____ Q Ex T U W⁰

L M J N K \downarrow Pr-Rs

rege todos os contos de nosso material; as seqüências com H - J se desenvolvem segundo a ramificação superior; as seqüências com M - N segundo a ramificação inferior; as seqüências que incluem ambos os pares se desenvolvem em primeiro lugar de acordo com a linha superior, e então, antes de chegar ao final, segundo a inferior; finalmente, as seqüências que não apresentam nem H - J nem M - N, se desenvolvem evitando os elementos que diferenciam umas seqüências das outras.

A posição da função L (pretensões do falso-herói) exige algumas ressalvas. No desenvolvimento entre a função de combate e de vitória (linha superior), a função L se encontra entre a chegada incógnita (O) e o reconhecimento do verdadeiro herói (Q); no desenvolvimento que inclui a tarefa difícil e sua realização (M - N), representada pela linha inferior, ela está situada antes da proposição das tarefas difíceis (antes de M). De fato, a posição desta função é idêntica, isto é, termina a linha superior ou inicia a inferior. Eliminando os elementos que se repetem e escrevendo os elementos incompatíveis uns sob os outros, obteremos o seguinte esquema final:

A B C \uparrow D E F G $\left\{ \begin{array}{c} \underline{H J} \\ \underline{I} \\ \underline{M N} \end{array} \right\} K \downarrow \underline{Pr-Rs O L Q Ex T U W}^0$

Neste esquema podem inscrever-se todos os contos de nosso material (cf. Apêndice III).

Que conclusões permite tirar este esquema? Em primeiro lugar, confirma nossa tese geral sobre a uniformidade absoluta da construção dos contos de magia. Variações de detalhes isolados ou afastamentos não quebram a constância desta lei.

Aparentemente esta primeira conclusão geral não está totalmente de acordo com nossas idéias sobre a riqueza e a diversidade do conto de magia. Como já observamos antes, esta conclusão se impôs do modo mais inesperado, já que nem o próprio autor deste trabalho a esperava. Trata-se de um fenômeno tão estranho, tão insólito, que gostaríamos de deter-nos nele um pouco, antes de passarmos a conclusões particulares mais formais. Certamente, não cabe a nós a interpretação deste fenômeno; nossa tarefa limita-se a constatar o fato em si.

Mas, apesar de tudo, desejaríamos formular uma pergunta: se todos os contos de magia são tão semelhantes quanto à forma - isso significa, por acaso, que todos eles provêm da mesma fonte? O morfologista não tem, por assim dizer, o direito de responder a esta questão. Chegando a este ponto, deve transmitir suas conclusões ao historiador, ou então transformar-se em historiador ele próprio. Contudo, podemos dar uma resposta, embora sob forma de hipótese: parece que isto é realmente correto. Certamente, o problema das fontes não deve ser apresentado de forma estritamente geográfica. Dizer “fonte única” não significa, absolutamente, que os contos surgiram, por exemplo, na Índia, e que dali se alastraram pelo mundo todo, tomando formas diferentes no decorrer de suas viagens, conforme admitem alguns. A fonte única pode ser também psicológica, no aspecto histórico-social. Devemos, porém, mais uma vez, ser muito cautelosos a esse respeito. Se os limites do conto se explicassem pelos limites da capacidade imaginativa do homem, não teríamos outros contos a não ser os inscritos na categoria estudada, quando na realidade existem milhares de outros que nada têm a ver com os contos de magia. Finalmente, a fonte única pode ser encontrada na própria realidade cotidiana. Mas o estudo morfológico do conto demonstra que a realidade propriamente dita se encontra nesses contos em escala bem reduzida. Entre a realidade e o conto existem certos degraus de transição, e a realidade se reflete neles de modo indireto. Um destes degraus é constituído

pelas crenças que se desenvolvem num determinado estágio de evolução dos costumes; é bem possível que exista um elo, regido por leis, entre as formas arcaicas dos costumes e a religião por um lado, e, por outro lado, entre a religião e os contos. E determinados costumes morrem, e morre a religião, e seu conteúdo se transforma em conto. Os vestígios das representações religiosas arcaicas que os contos conservam são tão evidentes que podem ser isolados sem o auxílio de qualquer pesquisa histórica, como já foi visto acima. Mas, desde que tal hipótese é mais fácil de ser explicada historicamente, estabeleceremos, a título de exemplo, um breve paralelismo entre os contos e as crenças. O conto maravilhoso apresenta sempre os transportadores aéreos de Ivan sob três formas fundamentais: cavalo voador, aves e navio voador. São estas precisamente as formas de que se revestem aqueles que transportam as almas dos mortos, sendo que o cavalo predomina entre os povos pastores e agrícolas, a águia entre os povos caçadores e o barco entre os habitantes das regiões litorâneas. Portanto, pode-se pensar que um dos fundamentos básicos da composição dos contos, vale dizer, *a peregrinação*, reflita certas representações das viagens da alma ao mundo de além-túmulo. Estas idéias e algumas outras puderam aparecer, sem dúvida, em todo o globo terrestre, e totalmente independentes umas das outras. Os cruzamentos culturais e a extinção de muitas crenças fizeram o resto. O cavalo voador é substituído por um tapete, que resulta mais divertido. Mas acabamos indo muito longe. Deixemos que o historiador decida sobre isso tudo. Até o presente momento, nas investigações sobre o conto apenas se praticou sua comparação com as crenças Religiosas e não se aprofundou a investigação com um estudo dos costumes e da economia.

Esta é a conclusão mais geral, básica, de todo o nosso trabalho. Na verdade, esta generalização não passa de uma hipótese, mas, caso ela seja verdadeira, implicará no futuro em toda uma série de generalizações suplementares; então, talvez, começará a dissipar-se progressivamente o espesso mistério de que ainda se reveste nosso conto maravilhoso.

Voltemos, porém, ao nosso esquema. O que afirmamos sobre a sua absoluta estabilidade parece desmentido pelo fato de que a sucessão das funções não é sempre tal como se apresenta no esquema global. Um exame atento dos esquemas revela alguns desvios. Particularmente, por exemplo, pode-se observar que os elementos D E F (prova, reação do herói, recompensa) se encontram em muitos casos antes de A (dano inicial). Seria uma infração à regra? Em absoluto. Não nos encontramos diante de uma nova sucessão, mas diante de uma sucessão *invertida* das funções. O conto habitual apresenta geralmente primeiro o dano, e depois a obtenção de um auxiliar que repara o dano. A sucessão invertida das funções fornece, em primeiro lugar, a obtenção do auxiliar, e depois o dano que deverá ser reparado por ele (elementos D E F antes de A). Outro exemplo: geralmente encontramos em primeiro lugar o dano, depois a saída de casa (A D C ↑). A sucessão invertida apresenta primeiro a partida, sem finalidade precisa (“para ver gente, e para ser visto” etc.); o herói toma conhecimento do dano durante seu caminho.

Algumas funções podem trocar de lugar. Nos contos nº 93 e nº 159, a luta com o antagonista é levada a cabo somente após a perseguição. O reconhecimento do verdadeiro herói e o desmascaramento do falso, o casamento e o castigo, podem ser deslocados. Entre as funções destacadas, a transmissão do objeto mágico pode acontecer antes de que o herói saia de casa. Geralmente, tratasse de bordões, cordas, bastões etc., entregues pelo pai. Esta transmissão costuma ser encontrada nos casos de roubo de natureza agrícola (A³), mas também existe em outros enredos; ela não determina, porém, a possibilidade ou a impossibilidade de um encontro com o doador típico. A função mais instável quanto à sua posição é a transfiguração (I). Logicamente, seu melhor lugar é antes do castigo do falso herói, ou logo a seguir, antes do casamento; e é precisamente onde esta função é encontrada com mais frequência. Todos estes desvios não modificam nossa conclusão sobre o modelo único e o parentesco morfológico dos contos maravilhosos. Trata-se, mais precisamente, de oscilações, e não de novos sistemas de composição, de novos eixos. Existem, porém, casos de autêntica infração. Em certos contos os desvios são bastante significativos (164, 248), contudo, um exame mais detalhado mostrará que se trata de contos humorísticos. Tais deslocamentos, que são acompanhados da transformação do poema em farsa, devem ser considerados como resultados de uma forma de degeneração.

Os contos isolados aparecem como uma forma incompleta do esquema de base. Em cada conto falta alguma função. A ausência de uma função em nada modifica o desenvolvimento do conto: as demais funções ocupam seu lugar. Em muitos casos pode-se demonstrar, de maneira bastante simples, que esta ausência é uma omissão.

A estas mesmas conclusões se submetem também, no conjunto, as funções da parte preparatória. Se anotarmos um junto ao outro todos os casos de nosso material, obteremos, *grasso modo*, uma ordem idêntica à que foi

apresentada antes, quando da enumeração das funções. Contudo, o estudo desta parte se complica porque as sete funções que a constituem jamais se encontram juntas num mesmo conto, e sua ausência nunca pode ser explicada por uma omissão. Elas são incompatíveis por natureza. É possível observar que um só e mesmo fenômeno pode ser obtido de várias formas diferentes. Exemplo: para que o antagonista possa cometer o dano, é preciso que o narrador situe o herói ou a vítima numa certa situação de impotência. Na maioria das vezes ele deve separá-lo de seus pais, das pessoas de mais idade, dos defensores. Deste modo, o herói transgredir a proibição recebida (sai de casa apesar da proibição), ou, mesmo não havendo proibição, sai para passear ou se deixa enganar pelo malfeitor, que o chama para passear à beira-mar ou o atrai ao bosque etc. Deste modo, se o conto, para conseguir seu objetivo, utilizou o par $\gamma - \delta$ (proibição-transgressão) ou o par $\eta - \theta$ (engano-cumplicidade involuntária), a utilização do outro par é freqüentemente inútil. Também o fato de dar informação ao agressor pode-se confundir, com freqüência, com a transgressão da proibição que é realizada pelo herói. Assim, se a parte preparatória apresenta *vários pares*, pode-se esperar sempre um duplo significado morfológico (com a transgressão da proibição o herói se denuncia ao agressor etc.). Para estudar esta questão com mais detalhes, deveríamos submeter um número mais considerável de contos a uma análise complementar.

Há uma questão muito importante que se coloca ao examinarmos os esquemas: as várias espécies de uma função se encontram infalivelmente unidas às espécies correspondentes de outra função? Para esta pergunta, os esquemas dão a seguinte resposta:

1) Alguns elementos apresentam *sempre*, sem nenhuma exceção, espécies correspondentes, que estão unidas uma à outra. Formam determinados pares, e a união concerne a suas duas metades. Por exemplo, H^1 (combate em campo aberto) aparece sempre ligado a J^1 (vitória em campo aberto); por outro lado, com J^3 a ligação (ganhar no jogo de cartas) é absolutamente impossível e desprovida de sentido. Todas as espécies dos pares seguintes aparecem sempre unidas uma à outra: a proibição e sua transgressão, interrogatório e informação, engano (ardil) do agressor e reação do herói a este engano, combate e vitória, marca recebida pelo herói e seu reconhecimento.

Além destes pares, onde *todas* as espécies aparecem constantemente unidas duas a duas, existem alguns pares onde acontece o mesmo em relação a *algumas* de suas variantes. Por exemplo, no âmbito do dano inicial e sua reparação, existe um elo estável entre morte e ressurreição, enfeitiçamento e ruptura do encantamento, ocorrendo o mesmo também com outras modalidades. Também quanto a perseguição e salvamento se observa uma relação constante entre a perseguição e a rápida transformação em diversos animais, com a mesma forma de salvamento. Deste modo, é fixada a presença de elementos cujas espécies estão unidas umas às outras de modo constante, em virtude de uma necessidade lógica e, por vezes, também literária.

2) Existem pares onde uma metade pode estar ligada a várias espécies da metade correspondente, mas não a todas elas. Exemplificando: o rapto pode estar ligado ao contra-rapto (K^1), a um resgate graças a dois ou mais auxiliares ($\text{K}^1 \text{ K}^2$), ou a um resgate que consiste numa reviravolta imediata de caráter mágico (K^5) etc. Do mesmo modo, a perseguição direta pode estar ligada ao socorro por meio do voo, à fuga durante a qual se joga um pente, à transformação do herói perseguido em igreja ou poço, ao desaparecimento do herói que se esconde etc. Por outro lado, pode-se observar facilmente que no interior de um par uma função pode provocar, freqüentemente, várias respostas, mas cada uma destas respostas está somente ligada àquela determinada forma que a provoca. Por exemplo, o fato de se jogar um pente está sempre ligado à perseguição direta, mas nem sempre a perseguição direta vai ligada ao fato de se jogar um pente. Portanto, existem elementos substituíveis unilateral ou bilateralmente. Mas não nos deteremos agora nesta diferença. Indicaremos apenas, como exemplos de ampla possibilidade de substituição dupla, os elementos D e E , examinados acima (cf. capítulo III).

Deve-se observar, entretanto, que o conto infringe às vezes estas normas de dependência, por mais evidentes que possam ser. O dano e sua reparação ($\text{A} - \text{K}$) se encontram separados por uma longa história, durante a qual o narrador pode perder o fio da meada; assim, às vezes, chegamos a observar que o elemento K não corresponde absolutamente ao elemento A (ou a) inicial. O conto parece *destoar* (mudar de tonalidade, soar falso). Ivan parte à procura de um cavalo e volta com uma princesa. Este fenômeno corresponde a um dado importante no estudo das transformações: o narrador mudou o nó da intriga ou o desenlace, e através de tais comparações podemos deduzir certos processos de transformação e de substituição. Encontramo-nos perante um fenômeno análogo ao da mudança de tonalidade quando a primeira metade não provoca a resposta costumeira, ou quando esta última é substituída por uma resposta completamente diferente, pouco comum às normas do conto. No conto nº 260; o

enfeitiçamento de um menino não é seguido de nenhuma quebra de encantamento; o menino fica sendo um cabrito pelo resto de sua vida. O conto “A flauta encantada” (244) é muito interessante nesse aspecto. A morte, neste caso, não é reparada com a ressurreição: esta ressurreição é substituída pela descoberta do crime, o que representa uma assimilação com B⁷; o conto termina com uma canção plangente, tendo-se apenas mencionado o castigo da irmã assassina. Pode-se observar que à *expulsão* não corresponde uma forma específica de reparação. Esta é substituída por um simples retorno. Frequentemente, a expulsão é um falso dano motivador ↑. O herói não regressa, mas pode casar-se etc.

3) Todos os demais elementos, bem como os pares enquanto tais, estão agrupados de um modo completamente livre, sem produzir qualquer transgressão de ordem lógica ou artística. É fácil convencer-se de que o rapto de uma pessoa não produz necessariamente, num determinado conto, a viagem pelos ares, ou a indicação do caminho que deve tomar, em lugar da marcha que segue rastros de sangue. Do mesmo modo, também não é indispensável que depois do roubo de um talismã o herói se submeta a uma perseguição com tentativa de assassinato e não a uma fuga pelos ares. Portanto, neste campo domina um princípio de total liberdade de substituição recíproca e, neste aspecto, estes elementos são diametralmente opostos àqueles que, como H - J (combate-vitória), sempre aparecem obrigatoriamente ligados. Trata-se apenas de um *princípio*. De fato, esta liberdade é pouco utilizada e o número de combinações que existe não é, na realidade, muito considerável. Não existe nenhum conto onde o enfeitiçamento se encontre ligado ao chamado, mesmo que isto seja plenamente possível artística e logicamente. Apesar disso, é bastante importante estabelecer que este princípio de liberdade existe junto a um princípio de não-liberdade. Justamente pela substituição de uma variante de um elemento por outra do mesmo elemento, é que se produzem as metamorfoses dos contos e as variações de enredos.

Estas conclusões, entre outras, podem ser verificadas experimentalmente. Cada um pode criar artificialmente novos enredos em quantidade ilimitada, e todos esses enredos, mesmo que não se assemelhem entre si, serão um reflexo do esquema fundamental. Para criar artificialmente um conto, pode-se tomar não importa qual elemento A, depois um dos possíveis B e depois um C ↑; em seguida, qualquer D, um E, um dos possíveis F, qualquer G etc. Além disso, podem-se omitir quaisquer elementos (com exceção provavelmente de A ou a), ou repeti-los três vezes, ou voltar a utilizá-los sob aspectos diferentes. Se, em seguida, repartirmos as funções entre os personagens da reserva que os contos nos oferecem, ou entre outros, de acordo com nosso próprio gosto, os esquemas adquirirão vida e se converterão em contos maravilhosos.¹

Naturalmente, não se deve perder de vista tanto as motivações como os demais elementos auxiliares. A aplicação destas conclusões à arte popular exige, por outro lado, uma boa dose de prudência. A psicologia do narrador, a psicologia de sua produção como parte de uma psicologia geral da criação deve ser estudada à parte. Mas podemos supor que os elementos fundamentais e mais característicos de nosso esquema, que é de fato muito simples, desempenham também, do ponto de vista psicológico, um papel de raiz. Assim sendo, os novos contos não passam de combinação ou transformações de contos antigos. Com isto, parece quereremos insinuar que o povo, quando se dedica ao conto, não realiza uma criação. Isto não é absolutamente correto. Podem-se demarcar precisamente os domínios onde o narrador popular jamais inventa, e aqueles onde cria com maior ou menor liberdade. O narrador se encontra amarrado, não é livre, não cria nos seguintes campos:

- 1) Nas funções consecutivas, cuja ordem segue o esquema dado acima. Este fenômeno apresenta um problema muito complexo. Não podemos ainda explicá-lo aqui, e nos limitamos apenas a constatar o fato. Deverão dedicar-se a esse estudo a antropologia e disciplinas correlatas, as únicas que poderão elucidar as causas deste fenômeno.
- 2) O narrador não tem liberdade na substituição daqueles elementos cujas espécies se encontram ligadas por uma dependência absoluta ou relativa.
- 3) O narrador não tem, em certos casos, liberdade de escolher determinado personagem em função de seus atributos, se é exigida determinada função. É preciso dizer, contudo, que esta falta de liberdade é muito relativa. Assim, por exemplo, se for necessária a função G¹ (vôo), a água da vida não pode aparecer no conto como um presente mágico, mas, por outro lado, podem aparecer o cavalo, o tapete, o anel (os moços), o cofre e muitos outros elementos.
- 4) Existe uma considerável dependência entre a situação inicial e as funções seguintes. Por exemplo, se for preciso utilizar a função A² (rapto do auxiliar), este auxiliar já deve aparecer na situação inicial.

Por outro lado, o narrador é livre e aplica sua criatividade nos seguintes domínios:

1. Na escolha das funções que omite ou que utiliza.
2. Na escolha do meio graças ao qual (da espécie sob a qual) se realiza a função. Este é, certamente, o caminho que leva, como já observamos, à criação de novas variantes, novos enredos, novos contos.
3. O narrador é completamente livre na escolha da nomenclatura e dos atributos dos personagens. Teoricamente, a liberdade aqui é absoluta. Uma árvore pode indicar o caminho, uma cegonha pode dar um cavalo de presente, um formão pode espiar etc. Esta liberdade é uma característica específica somente do conto maravilhoso. Mas deve-se advertir, contudo, que mesmo neste campo, o povo não utiliza esta liberdade em grande escala. Assim como se repetem as funções, se repetem também os personagens como já vimos, elaborou-se um determinado cânone (o dragão é um típico agressor, Baba-Iagá, um típico doador, Ivan, um típico buscador etc.). O cânone se transforma, mas é muito raro que estas transformações sejam produto de uma criação artística individual. Pode-se deduzir que o criador de um conto raras vezes inventa, e que recolhe os dados do mundo exterior, ou na realidade contemporânea, e os insere no conto.²
4. O narrador é livre para escolher, os meios que lhe oferece a língua. O estudo deste campo, tão rico, não é tarefa do morfologista, que se dedica à análise da construção do conto. O *estilo do conto* é um fenômeno que deve ser objeto de um estudo particular.

E. O problema da composição do enredo, dos enredos e das variantes

Até aqui examinamos somente o conto do ponto de vista de sua estrutura. Vimos que, no passado, o conto foi sempre estudado do ponto de vista do enredo. Não podíamos deixar, de lado este problema. Mas como não existe definição única e universalmente aceita para a palavra *enredo*,^{*} temos carta branca para defini-la à nossa maneira.

Todo conteúdo de um conto pode ser enunciado por meio de frases curtas, como estas: os pais saem para o bosque, proibem que seus filhos saiam de casa, o dragão rapta a donzela etc. Todos os *predicados* dão a composição do conto, e todos os *sujeitos, complementos* e demais partes da oração constituem o enredo. Em outras palavras: a mesma composição pode servir de base para enredos diferentes. Se o dragão rapta a princesa, ou o diabo rapta a filha do camponês, ou do pope, é indiferente do ponto de vista da composição. Por outro lado, esses casos podem ser considerados como enredos diferentes. Admitimos que possa haver outras definições da noção de *enredo*, mas a que aqui damos é perfeitamente adequada para os contos de magia.

Como distinguir, agora, um enredo de uma variante? Se, por exemplo, tivermos um conto do tipo:

A¹ B¹ C D¹ E¹ F¹ etc., e outro tipo:

A¹ B² C D¹ E¹ F¹ etc.,

pode-se perguntar se com a substituição de um elemento (B) e a conservação de todos os demais, produz-se um novo enredo ou apenas uma variante do anterior. É claro que se trata de uma variante. Mas, se substituirmos dois elementos, ou três, ou quatro, ou então se um, ou dois, ou três elementos forem omitidos ou acrescentados? A pergunta já não é qualitativa, mas sim quantitativa. Seja qual for a definição que dermos de *enredo*, é completamente impossível distinguir um enredo novo de uma variante. Há somente dois modos de ver as coisas: ou cada transformação produz um enredo novo, ou todos os contos só possuem um enredo, que se apresenta sob diversas variantes. De fato, ambas as formulações expressam exatamente a mesma coisa: deve-se considerar, todo o conjunto dos contos maravilhosos como uma *cadeia* de variantes. Se pudéssemos desenvolver aqui o quadro das transformações, poderíamos até convencer-nos de que, do ponto de vista morfológico, todos os elementos de qualquer conto maravilhoso podem ser extraídos daquele conto que narra o rapto da princesa pelo dragão, naquele esquema que, tendemos a considerar como fundamental. Esta é uma proposta muito audaz, agravada pelo fato de que o quadro das transformações não é apresentado neste trabalho. Para isso, seria preciso dispormos de uma quantidade enorme de dados. Os contos poderiam ser dispostos de tal forma, que a passagem progressiva de um enredo a outro fosse claramente perceptível. Certamente, nalguns lugares ocorreriam determinados saltos, determinadas lacunas. O povo não produz todas as formas matematicamente possíveis. Mas

isto não contradiz a nossa hipótese. Não devemos esquecer de que os contos maravilhosos vêm sendo recolhidos há apenas uns cem anos, e que começaram a ser recolhidos precisamente numa época em que já principiava sua decomposição. Em nossos dias já não existem formas novas, mas não cabe dúvida de que existiram épocas de grande produção, e altamente criativas. Segundo Aarne, no caso da Europa foi a Idade Média. Se considerarmos que os séculos em que o conto vivia intensamente se encontram irremediavelmente perdidos para a ciência, a ausência, em nossos dias, desta ou daquela forma não entra em contradição com a nossa teoria geral. Do mesmo modo que, baseados em leis astronômicas gerais, podemos supor a existência de certas estrelas, que não podem ser vistas, é lícito supor a existência de certos contos que não foram recolhidos.

De tudo isto resulta uma consequência metodológica muito importante.

Se forem corretas nossas observações sobre o parentesco morfológico muito íntimo dos contos maravilhosos, concluiremos que nenhum enredo, no interior de um gênero de contos, pode ser estudado isoladamente nem do ponto de vista morfológico, nem do ponto de vista genético. Um enredo se transforma em outro pela variação de seus elementos. Naturalmente, a tarefa de estudar um conto qualquer com todas as suas variantes e em toda a sua extensão parece muito atraente, mas, no que diz respeito aos contos maravilhosos folclóricos, a questão está mal formulada. Se nesse conto encontrarmos, por exemplo, um cavalo encantado, ou animais agradecidos, ou uma mulher sábia etc., aos quais se aplica este estudo apenas quando se encontram numa determinada combinação, pode acontecer que alguns elementos desta combinação não possam ser estudados em profundidade. As conclusões de um tal estudo seriam inexatas e instáveis, já que cada um desses elementos pode ser encontrado em outra parte, utilizado em outra acepção, e pode ter a sua própria história. Todos estes elementos devem ser estudados em primeiro lugar quanto a si mesmos, independentemente de sua utilização neste ou naquele conto. Em um momento como este, em que o conto popular permanece ainda para nós profundamente obscuro, necessitamos, antes de tudo, esclarecimentos a respeito de cada elemento, independente do material dos contos em seu conjunto. O nascimento maravilhoso, as proibições, a recompensa com o objeto mágico, a fuga, a perseguição etc., são elementos que merecem monografias particulares. Fica claro que um estudo deste tipo não pode limitar-se apenas ao conto maravilhoso. A maior parte dos elementos que o compõem remontam a este ou àquele fato arcaico, relacionam-se com os costumes a cultura, a religião, enfim, com uma realidade que deve ser descoberta para estabelecer as comparações necessárias. Ao estudo dos elementos isolados deverá seguir o estudo genético do eixo sobre o qual foram compostos todos os contos maravilhosos. Imediatamente depois, devem ser estudadas as normas e as formas das metamorfoses. Somente depois de tudo isso é que poderemos abordar a questão de saber como cada enredo foi composto, e o que ele representa.

Conclusão

Vladimir I. Propp

Terminado nosso trabalho, só nos resta dar-lhe uma conclusão. É inútil resumir nossas teses, já que foram descritas no início do livro e estão subentendidas no decorrer de todo o trabalho. O que podemos dizer é que nossas proposições, embora possam parecer novas, já foram intuitivamente pressentidas por alguém como Vesselóvski, é com suas palavras concluiremos este trabalho: “Pode-se apresentar neste campo uma pergunta que diz respeito aos esquemas típicos... esquemas que, transmitidos de geração em geração como fórmulas fixas, são capazes de se animarem com um novo sentido, engendrando novas formulações? A literatura narrativa contemporânea, com sua complexidade de enredos e representação fotográfica da realidade, parece descartar a possibilidade desta pergunta; mas quando ela estiver diante dos olhos das gerações futuras, numa perspectiva tão longínqua quanto para nós a Antigüidade, da Pré-história à Idade Média, quando a síntese do tempo, esse grande simplificador, tenha passado sobre a complexidade dos fenômenos, reduzindo-os ao tamanho de um ponto que se perde na imensidão, suas linhas se fundirão com aquelas que nós descobrimos agora, ao olharmos para trás contemplando aquela longínqua criação poética - e os fenômenos do esquematismo e da repetição irão se impor em toda a sua grandeza.”¹

¹ A. N. Vesseióvski, *Poétika sviétov*, p. 2.

Apêndice I – Dados para a Tabulação dos Contos

Vladimir I. Propp

{©Corno tivemos oportunidade de examinar apenas as funções dos personagens, e tivemos que deixar de lado quaisquer demais elementos, fornecemos aqui a lista de todos os elementos do conto de magia. Esta lista não esgota o conteúdo de cada conto, mas a maioria deles encontrará nela o seu lugar. Se imaginarmos cada um destes quadros disposto isoladamente numa folha, os títulos abaixo relacionados serão colocados horizontalmente, e os respectivos dados, verticalmente. As funções dos personagens seguem a ordem definida acima, no capítulo III. A ordem dos demais elementos permite algumas variações que, entretanto, não modificam o quadro geral. O estudo de cada um dos elementos isolados, ou dos grupos de elementos, abre amplas perspectivas para um estudo em profundidade do conto maravilhoso em seu conjunto, preparando deste modo o estudo histórico do problema de sua gênese e desenvolvimento.

TABELA I

Situação Inicial

1. Definição espaço-temporal ("era uma vez um reino").
2. Composição da família:
 - a) pela nomenclatura e condição,
 - b) pela categoria dos personagens (o mandante, o buscador, etc.).
3. Esterilidade.
- 4-5. Rezas para o nascimento de um filho:
 4. Forma da reza,
 5. Motivação da reza,
6. Causas da gravidez:
 - a) intencional (come-se um peixe, etc.),
 - b) casual (engole-se uma ervilha, etc.),
 - C) por, meio de violência (donzela raptada por um urso, etc.).
7. Formas de nascimento miraculoso:
 - a) de um peixe e da água,
 - b) da lareira,
 - c) de um animal,
 - d) outras.
8. Profecias, predições.
9. Bem-estar prévio ao nó da intriga:
 - a) fantástico,
 - b) familiar,
 - c) agrícola,

d) de outro tipo.

10-15. O futuro herói:

10. nomenclatura, sexo,

11. crescimento rápido,

12. ligação com a lareira, com as cinzas,

13. qualidades espirituais,

14. travessuras,

1 S. outras qualidades.

16-20. O futuro falso herói (do primeiro tipo: irmão, meio-irmã; cf. abaixo, 110-113):

16. nomenclatura, sexo,

17. grau de parentesco com o herói, 1 S. qualidades negativas,

19. qualidades espirituais comparadas com as do herói (ambos são espertos),

20. outras qualidades.

21-23. Disputa dos irmãos pelo primado:

21. forma da disputa e meio de solução,

22. elementos auxiliares na triplicação,

23. resultado da disputa.

TABELA II

Parte Preparatória

24-26. Proibições:

24. personagem atuante,

25. conteúdo e forma da proibição,

26. motivação.

27-29. Afastamento:

27. personagem atuante,

28. forma de afastamento, 29. motivação.

30-32. Transgressão da proibição:

30. personagem atuante,

31. forma de infração

32. motivação.

33-35. Primeira entrada em cena do antagonista: 33. nomenclatura,

34. modo de penetrar na ação (aparecimento de fora),

35. particularidades exteriores de sua entrada em cena (chega voando e atravessa o teto).

36-39. Interrogatório, pedido de informações: 36. personagem atuante:

a) interrogatório, pedidos de informações do malfeitor a respeito

- do herói,
- b) forma contrária,
- c) outras formas.
- 37. o que se pergunta,
- 38. motivações,
- 39. elementos auxiliares na triplicação.
- 40-42. A informação é fornecida:
- 40. personagem traidor,
- 41. formas de resposta ao malfeitor (ou conduta imprudente):
- a) formas de resposta ao herói,
- b) outras formas de resposta,
- c) informação transmitida graças a ações imprudentes.
- 42. elementos auxiliares na triplicação.
- 43. Embustes do malfeitor:
- a) mediante persuasão,
- b) pela utilização de meios mágicos,
- c) outras formas.
- 44. Dano prévio relacionado com o pacto doloso:
- a) o dano acontece,
- b) o dano é provocado pelo malfeitor.
- 45. Reação do herói:
- a) às tentativas de persuasão,
- b) à utilização de meios mágicos,
- c) aos demais atos do antagonista.

TABELA III

O Nó da Intriga

- 46-51. Dano:
 - 46. personagem atuante,
 - 47. forma de dano (ou designação da carência),
 - 48. objeto da ação do agressor (ou objeto da carência),
 - 49. possuidor do objeto ou pai da pessoa raptada (ou o personagem que percebeu a carência),
 - 50. motivação e finalidade do dano ou carência, ou modo pelo qual se toma consciência do fato,
 - 51. formas de desaparecimento do antagonista.
- (Exemplos: 46: um dragão, 47: rapta, 48: a filha, 49: do czar, 50: para casamento à força, 51: desaparece voando. No caso de carência: 46-47: não se possui alguma coisa, faz falta, tem-se necessidade de, 48: um cervo de chifres de ouro, 49: ao czar, 50: que deseja livrar-se do herói.)

52-57. Momento de conexão:

52. o personagem mediador, o mandante,

53. forma de mediação,

54. a quem se dirige,

55. corriqueira finalidade,

56. elementos auxiliares na triplicação,

57. como o mediador fica sabendo da existência do herói.

58-60. Entrada em cena do buscador, do herói:

58 nomenclatura,

59. modo de entrada em cena,

60. particularidades exteriores de sua entrada em cena.

61. Forma de consentimento do herói.

62. Forma de envio do herói.

63-66. Manifestações que acompanham o envio: 63. ameaças,

64. promessas,

65. provisões para o caminho,

66. elementos auxiliares na triplicação.

67. Partida do herói.

68-69. Escopo do herói:

68. o objetivo como ação (encontrar, libertar, prestar auxílio),

69. o escopo como objeto (princesa, cavalo mágico, etc.).

TABELA IV

Os Doadores

70. Percurso da casa do herói até o doador.

71-77. Os doadores:

71. modo de inserção no conto, nomenclatura,

72. morada,

73. aparência,

74. particularidades de sua entrada em cena,

75. outros atributos,

76. diálogo como herói,

77. oferta de alimento ou bebida ao herói.

78. Preparação da transmissão do objeto mágico:

a) tarefas,

b) demandas,

c) luta,

d) outras-formas, triplicação.

79. Reação do herói:

a) positiva,

b) negativa.

80-81. Doação:

80. o que é doado,

81. em que forma.

TABELA V

Desde a Entrada em Cena do Auxiliar ao Final da Primeira Sequência

82-89. O auxiliar (o meio mágico):

82. nomenclatura,

83. modo de chamada,

84. modo de inserção no desenvolvimento da intriga,

85. particularidades da entrada em cena,

86. aparência,

87. lugar da morada inicial,

88. educação (doma) do auxiliar,

89. sabedoria do auxiliar.

90. Transferência ao lugar de destinação.

91. Formas de chegada.

92. Acessórios do lugar onde se encontra o objeto da busca:

a) morada da princesa,

b) morada do malfeitor,

c) descrição do três vezes décimo reino.

93-97. Segunda entrada em cena do antagonista:

93. modo de inserção no desenvolvimento da intriga (ele é descoberto, etc.),

94. aparência do malfeitor,

95. séquito do malfeitor

96. particularidades de sua entrada em cena,

97. diálogo do antagonista com o herói.

98-101. Segunda (no caso da carência primeira) entrada em cena da princesa (do objeto da busca):

98. modo de inserção no desenvolvimento da intriga,

99. aparência,

100. particularidades de sua entrada em cena (está sentada à beira-mar, etc.),

101. diálogo.

102-105. Luta com o antagonista: 102. 1ª da luta,

103. antes da luta (sopro da corrente de ar), 104. forma de luta ou combate,
 105. depois da luta (o corpo é incinerado).
 106-107. Imposição de marca-
 106. o personagem,
 107. o modo.
 108-109. Vitória sobre o antagonista:
 108. papel do herói,
 109. papel do auxiliar; triplicações.
 1 10-1 13. O falso herói (do segundo tipo: aguadeiro, general; cf. acima, 16-20):
 110. nomenclatura,
 111. modo de entrada em cena,
 112. seu comportamento durante a luta,
 113. diálogo com a princesa, ardis, etc.
 114-119. Reparação do dano ou da carência:
 114. interdição do auxiliar,
 115. infração da proibição,
 116. papel do herói,
 117. papel do auxiliar,
 118. modos de reparação,
 119. elementos auxiliares na triplicação.
 120. Retorno.
 121-124. Perseguição:
 121. formas da informação recebida pelo malfeitor sobre a fuga do herói,
 122. formas da perseguição,
 123. informação recebida pelo herói sobre a perseguição,
 124. elementos auxiliares na triplicação.
 125-127. Salvamento: 125. o salvador,
 126. formas de salvamento,
 127. morte do malfeitor.

TABELA VI

Início da Segunda Seqüência

Desde o novo dano (A¹ ou A², etc.), até o retorno, repetição do anterior, com as mesmas rubricas.

TABELA VI I

Continuação da Segunda Seqüência

128. Chegada, incógnito:

- a) em casa, na qualidade de servidor,
- b) em casa, sem se fazer passar por servidor,
- c), em outro reino,
- d) outras formas de ocultar-se, etc.

129-131. Pretensões infundadas do falso herói:

- 129. personagem atuante,
- 130. formas das pretensões,
- 131. preparativos para o casamento.

132-136. Tarefa difícil:

- 132. personagem que a exige,
- 133. motivações daqueles que encomendaram as tarefas (doença, etc.),
- 134. motivação real da tarefa (desejo de distinguir o falso herói do verdadeiro, etc.),
- 135. conteúdo da tarefa,
- 136. elementos auxiliares na triplicação.

137-140. Realização da tarefa:

- 137. diálogo com o auxiliar,
- 138. papel do auxiliar,
- 139. forma de realização da tarefa,
- 140. elementos auxiliares na triplicação.

141-143. Reconhecimento:

- 141. forma de fazer aparecer o verdadeiro herói (organiza-se um banquete, passa-se em revista os mendigos),
- 142. forma de entrada em cena do herói (nas bodas, etc.),
- 143. forma de reconhecimento.

144-146. Desmascaramento:

- 144. o personagem que desmascara o falso herói,
- 145. como é desmascarado,
- 146. o que provoca o desmascaramento.

147-148 Transfiguração:

- 147. o personagem,
- 148. como se produz a transfiguração.

149-150. Castigo:

- 149. o personagem,
- 150. as formas de castigo.

151. Casamento, entronização.

Apêndice II: Outros Exemplos de Análise

Vladimir I. Propp

1. Análise de um conto simples, de uma só seqüência, cujo desenvolvimento transcorre entre os motivos do combate e da vitória (H - J).

Nº 131. O czar e suas três filhas (situação inicial - α). As filhas saem para passear (afastamento dos mais novos - β^3), demoram-se no jardim (rudimento de proibição transgredia - δ^1). Um dragão as rapta (nó da intriga - A^1). O czar pede ajuda (apelo - B^1). Três heróis partem para procurá-las ($C \uparrow$). Três combates contra o dragão e vitória ($H^1 - J^1$), libertação das jovens (reparação do dano - K^4). Regresso (\downarrow). Recompensa (w^3).

$$\alpha \beta^1 \delta^1 A^1 B^1 C \uparrow H^1 - J^1 K^4 \downarrow w^3$$

2. Análise de um conto simples, de uma só seqüência, cujo desenvolvimento transcorre entre os motivos de tarefas difíceis e sua realização (M - N).

Nº 247. Um mercador, a esposa, o filho (situação inicial - α). Um rouxinol prediz que os pais serão humilhados pelo filho (predição = motivação para uma subsequente tentativa de extermínio do filho. Não é uma função do desenvolvimento da ação. Cf. tabela I, 8). Os pais depositam o filho adormecido numa barca, que empurram para o mar (nó da intriga: abandono no mar - A^{10}). Marinheiros o encontram e o levam consigo (deslocamento no espaço sob forma de viagem - G^2). Chegam a Khvalinsk* (equivalente do "três vezes nono reino"). Tarefa proposta pelo czar: adivinhar o que grasnam os corvos em volta do palácio real, e enxotá-los (tarefa - M). O jovem realiza o encargo (tarefa cumprida - N) e se casa com a filha do czar (casamento - \underline{W}^{10}), volta para casa (\downarrow); no caminho, numa pousada, reconhece seus pais (reconhecimento - Q).

$$\alpha A^{10} \uparrow G^2 M - N W^0 \downarrow O$$

Observação: O moço realiza a tarefa porque desde seu nascimento conhece a linguagem dos pássaros. O elemento F^1 - transmissão de uma aptidão mágica - é omitido neste caso. Portanto, falta também o auxiliar: seus atributos (como a sabedoria) se transferem para o herói. O conto conservou um rudimento deste auxiliar; o rouxinol, que havia predito a humilhação dos pais, voa com o moço e pousa no seu ombro. Entretanto, ele não participa do desenvolvimento da ação. Durante a viagem, o jovem dá provas de sua sabedoria anunciando uma tempestade e a aproximação de piratas, permitindo assim a salvação dos marinheiros. Este atributo de sabedoria é desenvolvido complementarmente em forma épica.

3. Análise de um conto simples, de uma só seqüência, sem os motivos de combate e vitória (H - J), nem os da tarefa difícil e sua realização (M - N).

Nº 244. Um pope, sua mulher e seu filho Ivânuchka (situação inicial - α). Aliônuchka vai ao bosque para colher frutas (afastamento - β^3). A mãe lhe ordena que leve seu irmão mais novo (forma inversa da proibição, que toma o aspecto de uma ordem - γ^2). Ivânuchka recolhe uma quantidade de frutas maior do que Aliônuchka (motivação do malfeito que virá a seguir e que constitui o nó da intriga). "Deixa-me ver se tens alguma coisa no cabelo" (o antagonista tenta enganar o herói - η^3). Ivânuchka adormece (reação do herói - θ^3). Aliônuchka mata seu irmão (malfeito que constitui a intriga, sob forma de assassinio - A^{14}). Sobre o túmulo brota um caniço (objeto mágico que surge da terra (F^{VI})). Um pastor o corta e faz com ele uma flauta (elemento de conexão - \S). O pastor toca a flauta, que canta e denuncia a assassina (desmascaramento - Ex). O canto se repete cinco vezes em situações diferentes. Trata-se, na verdade, de um canto dolente (B^7), assimilado à descoberta do malfeito. Os pais expulsam a filha (castigo - \underline{U}).

* Derivado de *hkvalitsia* = jactar-se, vangloriar-se. (N.T.)

$$\alpha \gamma^2 \beta^3 \eta^3 - \theta^3 A^{14} F^{VI} ExU$$

4. *Análise de um conto com duas seqüências e somente um nó da intriga, desenvolvendo-se entre o combate com o antagonista e a vitória do herói* (H - J).

Nº 133. I. Um homem, sua mulher, os dois filhos e a filha (situação inicial - α). Os irmãos saem para trabalhar no campo (partida dos mais velhos - β^1) e pedem à irmã que lhes leve o almoço (pedido = forma inversa da proibição - γ^2); no caminho para o campo espalham raspas pelo chão (deste modo proporcionam ao dragão-antagonista informações sobre o herói - ζ^1). O dragão troca as raspas de lugar (engano forjado pelo antagonista, que tem por objetivo atrair a vítima - η^3); a jovem vai para o campo com o almoço (pedido cumprido - δ^2) toma o caminho errado (reação do herói ante as ações ardilosas do antagonista - θ^3). O dragão a rapta (nó da intriga: rapto - \underline{A}^1). Os irmãos tomam conhecimento do fato (\underline{B}^4) e partem à sua procura (reação do herói - $\underline{C} \uparrow$). Os pastores: "Comei o maior dos meus bois" (o doador submete-se à prova - \underline{D}^1). Os irmãos não conseguem fazê-lo (reação negativa do falso herói - $\underline{E}^1 \text{ neg.}$). Do mesmo modo: um pastor lhes propõe que comam um carneiro, e outro, um javali. Reação negativa. O dragão: "Comei doze bois" (nova prova exigida por outro personagem - \underline{D}^1). Mais uma vez, os irmãos não conseguem fazê-lo ($\underline{E}^1 \text{ neg.}$). São jogados debaixo de uma pedra (castigo em lugar de recompensa - $\underline{F} \text{ contr.}$). II. Nascimento de "Rola-Ervilha". Sua mãe lhe conta a desgraça que previamente acontecera (comunica-se a desgraça \underline{B}^4). O herói parte à procura (reação do herói $\underline{C} \uparrow$). Os pastores e o dragão aparecem como no caso anterior (o herói é submetido a provas \underline{D}^1 , sua reação: \underline{E}^1 ; a prova não traz conseqüências para o desenvolvimento da ação). Combate com o dragão e vitória ($\underline{H}^1 - \underline{J}^1$). Libertação da irmã e dos irmãos (reparação do malfeito - \underline{K}^4) regresso (\downarrow).

$$\alpha \beta^1 \gamma^2 \zeta^1 \eta^3 \delta^1 \theta^3 \underline{A}^1 I \left\{ \frac{\underline{B}^4 \underline{C} \uparrow \underline{D}^1 \underline{E}^1 \text{ neg } \underline{F} \text{ contr.}}{\underline{D}^1 \underline{E}^1 \text{ neg. } \underline{F} \text{ contr.}} \right\}$$

$$II \underline{B}^4 \underline{C} \uparrow \underline{D}^1 \underline{E}^1 \quad \underline{H}^1 - \underline{J}^1 \underline{K}^4 \downarrow$$

5. *Análise de um conto com duas seqüências: a primeira seqüência se desenrola através das funções de combate e vitória* ($\underline{H} - \underline{J}$), e a segunda passa pela tarefa difícil e sua realização ($\underline{M} - \underline{N}$).

Nº 139. I. Um rei sem filhos. Nascimento maravilhoso de três filhos concebidos respectivamente pela rainha, uma vaca e uma cadela (α). Eles abandonam o lar (\uparrow). Sutchenko vence a disputa quanto à primogenitura (os motivos 21-23 não são funções da intriga). Encontram-se com o "Homem Branco da Clareira". Dois dos irmãos lutam com ele sem êxito (combate contra um doador hostil - \underline{D}^9 , e reação negativa do falso herói - $\underline{E}^9 \text{ neg.}$), e ele os espanca (castigo em lugar de recompensa - $\underline{F} \text{ contr.}$). Sutchenko luta e vence ($\underline{D}^9 - \underline{E}^9$). O doador se coloca à disposição do herói (\underline{F}^9). Chegam a uma casa, onde mora um velho. Os três irmãos lutam sucessivamente com ele (\underline{D}^9). O velho vence (reação negativa do herói - $\underline{E}^9 \text{ neg.}$). É vencido pelo mais jovem (\underline{E}^9). O velho foge, e Sutchenko, seguindo os rastros de sangue, descobre a entrada de outro reino (rastros de sangue mostram o caminho - \underline{G}^6); Sutchenko, por uma corda, desce até o reino (utilização de meios de transporte imóveis - \underline{G}^5), - $\underline{F} = \underline{G}^5_6$. "Lembrou-se de três princesas que haviam sido levadas para esse lugar por três dragões. Vou buscá-las."

(O rapto - \underline{A}^1_2 teve lugar antes do começo da narração, mas é relatado no meio dela; o fato de recordá-lo de repente equivale a uma informação - \underline{B}^4). Partida à procura ($\underline{C} \uparrow$). Seguem-se três combates e a vitória ($\underline{H}^1 - \underline{J}^1$). As jovens são libertadas (libertação - \underline{K}^4). A mais nova, como símbolo de noivado, entrega um anel ao herói (o herói fica marcado pelo anel - \underline{I}^2). Noivado (\underline{w}^1). Regresso (\downarrow).

II. Os irmãos e o "Homem da Clareira" raptam as jovens e jogam Sutchenko num precipício ($^0 \underline{A}^1$). Escaramuça contra um velho encontrado no caminho. Sutchenko recebe dele a água da força e um cavalo (luta contra um doador hostil - \underline{D}^9 , vitória - \underline{E}^9 , transmissão do objeto mágico, que se come ou se bebe - \underline{F}^1). O cavalo leva-o para casa pelos ares (vôo - \underline{G}^1). Chega incógnito, trabalha na casa de um ourives (\underline{Q}). Os falsos-heróis aspiram à mão das princesas (\underline{L}). As princesas exigem que lhes façam uma aliança de ouro (tarefa difícil antes do casamento - \underline{M}). O herói, em seu papel de ourives, faz um anel (tarefa realizada - \underline{N}). A princesa lembra-se de seu noivo, mas

não adivinha que foi ele quem fez o anel (não há reconhecimento completo - \underline{Q}_{neg}). O herói passa através das orelhas do cavalo e se transforma num belíssimo jovem (transfiguração - \underline{T}). Os falsos-heróis são castigados (\underline{U}). A noiva reconhece seu prometido (reconhecimento - \underline{Q}). Casamento tríptico (\underline{W}^0).

I. $\alpha \uparrow \underline{D}^9 \underline{E}^9 \underline{neg} \underline{F} \underline{cont}$

$\underline{D}^9 \underline{E}^9 \underline{neg} \underline{F} \underline{cont}$

$\underline{D}^9 \underline{E}^9 \quad \underline{F}^9$

$\underline{D}^9 \underline{E}^9 \underline{neg}$

$\underline{D}^9 \underline{E}^9 \quad \underline{F} = \underline{G}^5 \quad \underline{A}^1 \quad \underline{B}^4 \underline{C} \uparrow \underline{H}^1 - \underline{J}^1$

$\underline{H}^1 - \underline{J}^1$

$\underline{H}^1 - \underline{J}^1 \underline{K}^4 \underline{I}^2 \underline{W}^1$

II. ${}^0 \underline{A}^1 \underline{D}^9 \underline{E}^9 \underline{F}^1 \quad \underline{G}^1 \underline{O} \underline{L} \underline{M} - \underline{N} \underline{Q}_{neg} \underline{T} \underline{U} \underline{W}^0$

6. Exemplo de análise de um conto com quatro seqüências.

Nº 123. I. Um rei e seu filho (α). O rei dá ordem de pegar um silvano; o silvano pede ao príncipe que o deixe partir (pedido do prisioneiro capturado - ${}^0 \underline{D}^4$). O príncipe aceita (reação do herói - \underline{E}^4). O silvano lhe promete sua ajuda (\underline{F}^9). O rei expulsa o filho (expulsão - \underline{A}^9), manda que um lacai o acompanhe (entrada em cena do antagonista, autor do malfeito); no caminho, o lacai engana o príncipe (engano e reação do herói - $\eta^3 - \theta^3$), tira-lhe as roupas, e ele próprio se faz passar pelo filho do rei acompanhado de um servo (traição - \underline{A}^{12}). O príncipe e o lacai chegam a outro reino, o príncipe sob o aspecto de cozinheiro (chegada incógnito - \underline{O}). (Omitimos um episódio pouco significativo, que não apresenta relação com a trama do relato.)

II. O silvano aparece; suas filhas oferecem ao príncipe presentes mágicos: uma toalha de mesa, um espelho e uma flauta (transmissão de objetos mágicos - \underline{F}^1). A princesa "repara" no príncipe (não se trata ainda de uma função, mas de uma preparação para o futuro reconhecimento). Um monstro, por meio de ameaças, exige casar-se com a princesa (ameaça de casamento forçado - \underline{A}^{16}). O rei lança um apelo (\underline{B}^1). O príncipe e o lacai partem em auxílio da princesa ($\underline{C} \uparrow$). Aparece o silvano, que dá ao príncipe o elixir da força, um cavalo e uma espada (doação de objetos mágicos - \underline{F}^1). Ele consegue vencer o dragão (combate e vitória $\underline{M}^1 - \underline{N}^1$). A princesa é libertada (reparação do dano - \underline{K}^4). Regresso (\downarrow). Diante de todos, a princesa beija o príncipe (rudimento da imposição de marca no herói sob a forma de um beijo - \underline{I}). O lacai reivindica a vitória sobre o monstro e exige para si a mão da princesa (pretensões do falso herói - \underline{L}).

III. A princesa finge estar doente e pede um remédio (carência - \underline{a}^6 , e envio do herói - \underline{B}^2 ; é um caso de duplo significado de uma mesma função: pode ser considerado também como proposta de tarefa difícil). O príncipe e seu lacai partem num barco ($\underline{C} \uparrow$).

IV. O lacai tenta afogar o príncipe (\underline{A}^{14}), mas este possui um espelho que dá um sinal de alarme (notícia do malfeito - \underline{B}^4). A princesa parte em seu socorro ($\underline{C} \uparrow$). O silvano lhe entrega uma rede de pesca (transmissão de um objeto mágico - \underline{f}^1). Ela tira o príncipe da água (reparação do malfeito, ressurreição - \underline{K}^9), volta para casa (\downarrow), conta tudo o que se passara (desmascaramento - \underline{Ex}) e assim se descobre quem é o verdadeiro príncipe (reconhecimento \underline{Q}). O lacai é fuzilado (castigo - \underline{U}). Casamento (\underline{W}^0).

A última seqüência (IV) termina juntamente com a seqüência anterior (III).

I. $\alpha {}^0 \underline{D}^4 \underline{E}^4 \underline{f}^9 \underline{A}^9 \eta^3 \theta^3 \underline{A}^{12} \underline{O}$

II. $\underline{F}^1 \underline{A}^{16} \underline{B}^1 \underline{C} \uparrow \underline{F}^1 \underline{H}^1 - \underline{J}^1 \underline{K}^4 \downarrow \quad \underline{I} \underline{L}$

$$\text{III. } \underline{a}^6 \underline{B}^2 \underline{C} \uparrow \left\{ \begin{array}{l} \underline{f}^1 \underline{K}^9 \downarrow \underline{E} \underline{x} \underline{Q} \underline{U} \underline{W}^0 \end{array} \right.$$

$$\text{IV. } \underline{A}^{14} \underline{B}^4 \underline{C} \uparrow$$

7. Análise de um conto complexo com cinco seqüências, algumas das quais se entrelaçam.

Nº 198. I. Um rei, uma rainha, seu filho (α). Os pais confiam o filho ao aio Katoma (o futuro auxiliar mágico é colocado à disposição do herói - \underline{F}^1) e morrem (afastamento dos mais velhos sob a forma de morte - β^2). O filho quer casar-se (carência de noiva - \underline{a}^1). Katoma mostra a Ivan retratos de belas jovens (conexão - \S). Sob um dos retratos há uma inscrição: "Aquele que lhe apresentar uma adivinha, casará com ela" (tarefa difícil - \underline{M}). O herói e seu aio partem ($\underline{C} \uparrow$). No caminho, Katoma inventa uma adivinha (realização da tarefa - \underline{N}). A princesa: Impõe mais duas tarefas e Katoma as executa no lugar de Ivan (tarefa e realização da tarefa - \underline{M} - \underline{N}). Casamento (\underline{W}^0).

II. Depois do casamento, a princesa aperta a mão de Ivan e percebe que ele é fraco; adivinha a ajuda de Katoma (elemento de conexão - \S). Partem para o reino de Ivan (afastamento - β^3). A princesa seduz Ivan (η^3) e ele sucumbe a seus encantos (o herói se deixa enganar - θ^3). Ela ordena que cortem as mãos e os pés de Katoma (mutilação - \underline{A}^6) e que ele seja abandonado no bosque.

III. O auxiliar de Ivan foi-lhe tirado à força (retirada do auxiliar - \underline{A}^{11}), e ele mesmo deve levar as vacas ao pasto.

IV. (O conto acompanha as peripécias de Katoma, que é o herói desta parte do relato.) Katoma, com os pés cortados, encontra um cego e a ele se associa (encontro com um auilar que oferece seus serviços - \underline{E}_9^6). Ficam morando no bosque, mas necessitam de uma mulher que cuide da casa e decidem raptar a filha do mercador (carência de noiva - \underline{a}^1). Partem ($\underline{C} \uparrow$). O cego transporta o homem sem pés (deslocamento no espaço, sob a forma de carregar nos ombros - \underline{C}^2). Raptam a filha do mercador (obtenção de noiva mediante o uso de força - \underline{K}^1) e voltam para casa (\downarrow). São perseguidos, e salvam-se fugindo (perseguição e salvamento $\underline{Pr}^1 \underline{Rs}^1$). Vivem todos como irmãos (o casamento não se consuma \underline{W}^0 neg.).

V. Durante a noite, uma bruxa suga os seios da jovem (vampirismo - \underline{A}^{18}). Eles percebem (equivalente ao anúncio do dano \underline{B}) e decidem salvá-la (reação \underline{C}). Combate contra a bruxa (luta direta contra Baba-Iagá, futuro doador - \underline{D}^9 - \underline{E}^9). A moça é libertada (reparação do dano, como resultado direto das ações precedentes - \underline{K}^4).

II. (Desenvolvimento). A bruxa mostra aos heróis o poço da água que cura e dá vida (o objeto mágico é mostrado - \underline{F}^2). A água os cura: Katoma recupera as mãos e os pés, e o cego a vista (reparação do dano sofrido graças à utilização de um objeto mágico - \underline{K}^5). Baba-Iagá é atirada a um poço de fogo (castigo - \underline{U}).

IV. (Final). O cego casa-se com a jovem (casamento - \underline{W}^0)

III. (Desenvolvimento e final). Os heróis partem para libertar o príncipe ($\underline{C} \uparrow$). Katoma oferece novamente seus serviços a Ivan (o auxiliar se coloca à disposição do herói - \underline{F}^9). Libertam-no dos trabalhos humilhantes (reparação do dano inicial como resultado imediato das ações precedentes - \underline{K}^4). Uma vida conjugal pacífica é reiniciada por Ivan e a princesa (casamento renovado - \underline{w}^2).

$$\text{I. } \alpha \underline{F}^1 \beta^3 \underline{a}^1 \underline{M} \underline{C} \uparrow \underline{M} - \underline{N} \\ \underline{M} - \underline{C} \underline{W}^0$$

$$\text{II. } \beta^3 \eta^3 \theta^3 \underline{A}^6$$

$$\text{III. } \underline{A}^{11}$$

IV. $\underline{E}_9^6 \underline{a}^1 \underline{C} \uparrow \underline{G}^2 \underline{K}^1 \downarrow \underline{Pr}^1 - \underline{Rs}^1 \underline{W}^0 \text{ neg.}$

V. $\underline{A}^{18} \underline{B} \underline{C} \underline{D}^9 \underline{E}^9 \underline{K}^4$

II. $\underline{F}^2 \underline{K}^5 \underline{U}$

IV. \underline{W}^0

III. $\underline{C} \uparrow \underline{F}^9 \underline{K}^4 \underline{W}^2$

8. Exemplo de análise de um conto com dois heróis.

Nº 153. I. A mulher de um soldado dá à luz dois filhos (α). Eles desejam possuir cavalos (carência de um auxiliar ou de um objeto mágico – \underline{a}^2), despedem-se (envio do herói – \underline{B}^3) e partem ($\underline{C} \uparrow$). Um velho que encontram no caminho lhes faz algumas perguntas (submissão à prova pelo doador – \underline{D}^2). Respondem com cortesia (reação do herói – \underline{E}^2). Ele entrega um cavalo para cada um (transmissão do objeto mágico sob forma de presente – \underline{F}^1). (Antes, dois cavalos comprados no mercado tinham-se revelado imprestáveis: triplicação.) Voltam para casa (\downarrow).

II. Eles desejam possuir espadas (\underline{a}^2); sua mãe os deixa partir (\underline{B}^3). Partem ($\underline{C} \uparrow$); encontram um velho que lhes faz umas perguntas (\underline{D}^2), respondem com educação (\underline{E}^2), o velho oferece uma espada a cada um (\underline{F}^1). (Antes disso, umas espadas fabricadas por ferreiros tinham-se revelado imprestáveis: triplicação.) Voltam para casa (\downarrow). Esta sequência é uma duplicação da primeira, e pode ser considerada como sua repetição.

III. Os irmãos saem de casa (\uparrow). Um marco indicador prediz num dos caminhos uma coroação e no outro a morte (profecia, tabela I, 8). Os irmãos dividem entre si um lenço, que deverá sangrar caso algum mal afetar um deles (transmissão de um objeto sinalizador – \underline{s}) e se separam (separação e partida por caminhos diferentes – $<$). Destino do primeiro irmão: segue seu caminho (\underline{G}^2), chega a um reino estranho e se casa com a princesa (\underline{W}^0). Em sua sela encontra um frasco com a água que cura e dá vida (descoberta do objeto mágico – \underline{F}^5 ; a recepção do objeto mágico tem lugar no começo, mas será desenvolvida mais tarde.).

IV. O segundo irmão chega a um reino onde vive um dragão comedor de gente. Chegou a vez de serem devoradas as filhas do czar (ameaça de ser devorado – \underline{A}^{17}); segue-se a partida do herói com a finalidade de oferecer resistência ($\underline{C} \uparrow$); três combates contra o dragão e vitória do herói ($\underline{H}^1 - \underline{J}^1$); no terceiro combate o herói recebe uma ferida que é curada pela princesa (marca feita no herói – \underline{I}^1). O czar envia um aguadeiro para recolher os ossos da princesa (entrada em cena do falso-herói). Ele se fez passar pelo vencedor dos dragões (pretensões do falso-herói – \underline{L}). Depois do terceiro combate, o herói volta ao castelo (momento de conexão – \underline{s}), é reconhecido pela atadura (reconhecimento – \underline{Q}); o falso herói é desmascarado (desmascaramento – \underline{Ex}) e castigado (castigo – \underline{U}). Casamento (\underline{W}^0).

III. (Continuação). O outro irmão sai para caçar (afastamento – β^3). Numa casa no bosque, uma belíssima jovem tenta atraí-lo (ardil do antagonista com o objetivo de matar o herói – η^3). O herói se deixa enganar (θ^3) e ela se transforma em leoa para devorá-lo (morte – \underline{A}^{14} ; trata-se, ao mesmo tempo, de uma vingança pela morte dos dragões na sequência anterior: a jovem é irmã deles). O lenço que está em poder do outro irmão dá o sinal da desgraça (anúncio do dano – \underline{B}^4). O irmão parte para reparar o mal ($\underline{C} \uparrow$). Viaja pelos ares montado num cavalo mágico (\underline{G}^2); a jovem (a leoa) tenta seduzi-lo, mas ele resiste ($\eta^3 - \theta^3 \text{ neg.}$) e obriga-a a devolver o irmão que engolira, e ressuscita-o (ressurreição – \underline{K}^9). A dragoa é perdoada ($\underline{U} \text{ neg.}$).

O conto tem um final curto e incomum: a dragoa, que havia sido deixada com vida, retalha os irmãos em pedaços.

I. $\alpha \underline{a}^2 \underline{B}^3 \underline{C} \uparrow \underline{D}^2 \underline{E}^2 \underline{F}^1$

II. $\alpha \underline{a}^2 \underline{B}^3 \underline{C} \uparrow \underline{D}^2 \underline{E}^2 \underline{F}^1 \downarrow$

III. $\uparrow \underline{s} < \underline{G}^2 \underline{W}^0 \underline{F}^5$

IV. $\underline{A}^{17} \underline{C} \uparrow \underline{H}^1 - \underline{J}^1 \underline{I}^1 \underline{L} \underline{Q} \underline{Ex} \underline{U} \underline{W}^0$

$$\text{III. } \beta^3 \eta - \theta^3 \underline{A}^{14} \underline{B}^4 \underline{C} \uparrow \underline{G}^2 \eta^3 - \theta^3 \underline{\underline{neg}} \underline{K}^9 \underline{\underline{U neg}}.$$

N.º	D E F	A	B	C ↑	D	E	F G	H J M N	K ↓ P R- R _S	OLQ E _x	T U W ^o
93 I II III		A XVII a 6 A XVII	B 3 B 3	F 1 ↑	d 7 d 7	E 1 ₇ neg E 7	F neg F 1	P R ¹ R S ²	H 4 J 4		W ^o
95 I II		A 9 [a 6]	B 5 B 5 ₂	↑	D 1 D 2	E 1 E neg	F 1 F contr.		↓		
97		A 9	B 5	↑	D 1	E 1	F 1		↓		
98 I II		A 9 a 6	B 5 B 5 ₂	↑	{ D 7 D 1 D 7 D 1	{ E 7 E 1 E 1 neg E 1 neg	{ F 9 F 1 F 9 neg F contr.		↓ ↓		
99 I II		A 9 a 6	B 5 B 5	↑	D 1 D 1	E 1 E neg	F = T F contr.		↓ ↓		
100		A II			D 3	E 3	F VI	M N		E _x	U W ^o
101 I II		A II A 11 12	B 7	C ↑			F 6 K 8	M N M N			W ^o U W ²
102 I II		A 9 a	B 5 B 5	↑	D 7 D 7	E 1 E 1	F 1 F contr.		↓		
104 I II	F 1	a 6 [a 1]	B 2	↑	D 1	E 1	{ F 1 F 3 F 4	{ N N N	↓		W ^o
105 I II		A 3 a 1	B 4	C ↑	D 8	E 8	F 3 F 8		K 7 ↓ K 6 ↓	P R ¹ R S ²	
106		A 1		↑	D 8	E 8			↓		
108		A 1		↑	D 8	E 8			↓	P R ¹ R S ¹	
112		A 1		↑	D 8	E 8			↓	P R ⁷ R S ⁸	
113		A 1	B 4	C ↑	{ D 1 d 7	{ E 1 neg E 7	{ F 1 neg F 9	G 4	K 1 ↓	P R ¹ R S ⁴	
114		A XVI		↑	{ d 7 D 8	{ E 7 E 8	{ F 2 F 3 F 8		↓	P R R S ⁴	W ^o
115 I II		A 6 A 18	B 4	C ↑	D D 1	E 7 E 1	F 2 F 1		K 5 K 5		U W ^o
125 I II	D 4 E 4 F 7	A 9 A 16	B 1	↑				H 1 J 1	↓	P R ² R S ⁹	U W ^o
126 I II	{ D 4 E 4 F 9	A 3 A 9 A 19	B 2	C ↑			F 1	H 1 J 1	K 1	L	T W ^o
128 I II		a 1 A 1	B 2	C ↑	D 1	E 1	F 2 G 5 G 4	I 2	K 1 ↓ K 1		
131		A 1	B 1	C ↑			G 3	H 1 J 1	K 4 ↓		w 3
132 I II III	D 1 E F = G	A 5 A 1	B 1	C ↑			F 6 ↓ G	H 1 J 1 M N	K 7 neg ↓ K 1	Q E _x	W ^o
133 I II		A 1	B 4 B 4	C ↑	D 1 D 1	E 1 neg E 1	F contr.	H 1 J 1	K 4 ↓		
135		A 4	E 2	C ↑				H 1 J 1	K 4 ↓	P R ⁵ R S ⁵	
136 I II III		a 6 [A] [A 1]	B 1 B 2	C ↑	D 2	E 2	[F 2]	H 1 J 1 { H 1 J 1 M N }	K 4 ↓ { P R ⁴ R S ⁵ P R ⁵ R S ⁵ }		W ^o
137 I II	D 1 E 1 F 5	a 1	B 2	C ↑				H 1 J 1 M N	K ↓	P R ⁴ R S ⁷	U W ^o
138 I II III		a 3 A 2 a 1	B 1 B 2	C ↑	D 2 D 1	E 2	F 2 F 9 G 1	H 1 J 1 ... III ... M N	K 4 ↓ K 4 K 1 ↓	P R ⁴ R S ⁴	W ^o
140		A 1	B 1	C ↑	D 1	E 9	G 6 F 7	J 1	K 1 ↓		W ^o
141 I II		A 9 A 1		F 1 ↑ C ↑	{ D 8 D 8	{ E 9 E 9	{ F 6 F 9 } G 5	J 5 o	K 4 ↓ K 4		U W ^o
143 I II		A 3 A 9		C F 1 ↑ ↑			F 6 F 9	H 1 J 1 H 1 J 1	K 7 ↓ K 1 ↓		W ^o
144		[a 1]	M	C ↑	D 1	E 1	F 2 F 6 G 1 1	M N			T 3 C ^o
145		a 1	B 3	C ↑			G 1		K 2 ↓		W ^o
148		A 1	B 4 ₂	C ↑				H 2 J 1	K 4 ↓		
149		A 19	B 4	C ↑				H 2 J 2 ₆	K 4 ↓		w 3

150	I	↑ D ¹ E ¹	a ⁶ a ⁵	B ² B ²	C C	↑ ↑		H ² J ²	K ⁷ ↓ K ¹ ↓ (R s P R)		U w ³
151			a ⁵	B ⁴	C	↑		H ² J ²	K ¹ ↓		
152			A ⁹			↑		H ² J ²	K ¹ ↓		
153			A ¹³	B ⁴	C		F ¹	H ² ₃ J ² ₃			U w ³ Y
154	I	↑	a ⁵				D ¹⁶ E ⁷ F ¹				
	II		A ¹⁸		C	↑	D ⁷ E ⁷ F ⁹ F ¹	H ³ J ² ₃	↓		U W ^o
155	I, II		a ²	B ³	C	↑	D ² E ² F ¹		↓		
	III		A ¹⁷		C	↑		H ¹ J ¹			W ^o F ⁵
	IV		A ¹⁴	B ⁴	C	↑		K ⁹	L Q Ex		U W ^o
	III				C	↑					U ^{neg}
156	I		A ¹	B ²	C	↑	D ² E ² F ²		K ⁴		
	II		a ⁴	B ⁴	C	↑	D ¹ E ¹ F ⁶ G ²				
	III	F ⁹	A ⁷		C	↑	D ⁴ E ⁵ F ⁶ G ⁵ G ¹	LM N	K ¹		U w ^o U W ^o
161	I		A ¹⁹	B ²	C	↑		H ¹ J ¹	K ⁴ ↓		
	II		a ¹		C	↑		H ¹ J ¹	K ⁹ ↓		
	III		a ¹		C	↑	F ¹ G ³ G ⁶	J ⁵	K ⁴		
	IV		a ¹	B ¹	C	↑	F ⁴ G ⁵ G ⁵	H ¹ J ¹			W ^o
162		↑ D ⁶ E ⁶ F ⁹	A ¹		C	↑		H ¹ J ¹	K ¹ ↓		W ^o
163			a ¹	F ⁶ ₉	C	↑	G ³				T ⁴ W ^o ↓
164	I		A ⁵		C	↑			K ⁷ ↓		
	II		a ¹		C	↑	D ⁷ E ⁷	H ⁵	K ¹ ↓		T ⁴ W ^o ↓
166	I	D ⁴ E ⁴ F ⁹	a ¹								W ^o
	II		A ⁹			↑					T ¹ ₂ ↓
167	I		a ³				D ⁴ E ⁴ F ⁹		K ⁶		(W ^o)
	II		A ¹⁰	B ³							C ^o
	III		a ³	B ³	C	↑		H ¹ J ¹			

Obs: As eventuais incorreções devem-se a alguns erros tipograficos da edição russa. (N.T.)

Apêndice III: Esquemas e Observações sobre Eles

Vladimir I. Propp

No quadro anterior mostramos, dos cem contos da coletânea de Afanássiev, os esquemas de quarenta e cinco. * Algumas simplificações foram introduzidas. Assim, por motivos técnicos, não mostramos a triplicação. Da mesma forma, nos esquemas não são apresentadas as funções da parte inicial ($\alpha, \beta, \gamma, \delta$, etc.). A análise completa de alguns textos escolhidos se encontra no apêndice II.

Se uma função, ou um grupo delas, se repetem uma após outra em diferentes aspectos, tal repetição é designada pela transcrição dos elementos repetidos um debaixo do outro, entre chaves.

Por exemplo: $\left\{ \begin{array}{c} D^7 E^7 F^9 \\ D^1 E^1 F^1 \end{array} \right\}$

significa que o doador dirige-se ao herói com um pedido qualquer (D^7), o herói cumpre este pedido (E^7), e o doador oferece-se para ficar à sua disposição (F^9). Depois disso, o doador submete o herói a uma prova (D^1), o herói a enfrenta (E^1), o doador oferece-lhe um objeto mágico (F^1). Se o desenvolvimento do enredo se interrompe, e na ação se entremeia uma nova seqüência, tal interrupção é designada por reticências e a anotação da nova seqüência (segunda, terceiras etc.) por meio de números romanos.

Por exemplo: $\underline{G}^1 \dots \dots \dots \text{II} \dots \dots \dots \underline{K}^4$

significa que entre os motivos de deslocamento do herói para uma viagem (\underline{G}^1) e a reparação por ele do dano inicial (\underline{K}^4), intercala-se um novo e segundo conto, que no esquema dado será designado pelo número II. A carência, se não for verbalmente sublinhada pelo conto, mas derivar da própria situação, é designada por colchetes. Por exemplo: o herói não é casado e parte à procura de uma noiva = $[\underline{a}] \underline{B} \underline{C} \uparrow$, onde \underline{a} significa carência, \underline{B} a tomada de consciência desta (pode ser através de um conselheiro), \underline{C} a decisão de partir, \uparrow a partida. No esquema não estão incluídas as funções da parte preparatória, que precedem o nó da intriga (assim como a ausência dos mais velhos etc.), já que isto levaria a uma complicação de caráter tipográfico, e sua presença ou ausência não possui um significado decisivo no desenvolvimento da ação. As cifras designam a numeração dos contos segundo a edição soviética da coletânea de Afanássiev, e os números romanos as seqüências segundo os dados de nossa análise. As explicações textuais para os esquemas isolados são fornecidas de acordo com essa numeração.

Se uma função aparecer no conto numa posição não canônica, ela será inscrita no lugar onde aparecer. Assim, por exemplo, no conto nº 135, o herói recebe o objeto mágico (\underline{F}^2) logo depois de acontecer o dano (\underline{A}^4) e antes da partida ($\underline{A}^4 \underline{F}^2 \underline{C} \uparrow$). Aqui isto não foi fixado. Estes casos são muito raros e não alteram o quadro geral das regularidades, mas representam variações. Alguns destes casos não foram assinalados. Algumas vezes a forma das funções não segue completamente a variação prevista. Neste caso, a variação não é determinada (por exemplo: \underline{F} - recompensa mágica em geral, independente das variedades desta função).

Descrevemos a metade do nosso material de trabalho. O material restante não altera o quadro das regularidades e não está incluído nas tabelas.

* Tomaram-se, de início, cinquenta contos, mas cinco textos deixaram de ser incluídos nos esquemas. O conto nº 94 ("Volga e Vazuza") é de outra natureza, e não é examinado aqui. Os contos de nºs 123, 127, 139, 159 estão ausentes por razões técnicas. Neles, a ação é interrompida demasiadamente por outras seqüências, e a sucessão canônica dos acontecimentos também não é seguida estritamente. A análise textual destes contos é dada no, *Apêndice II* e nas notas aos esquemas, neste apêndice. V.P.

93 - Este conto é bastante complexo, e forneceremos dele uma análise completa.

I. O rei, a rainha, o filho (α). O cavaliço avisa: nascerá uma irmã que se tornará uma bruxa terrível, devorará o pai e a mãe e todos em volta (ameaça de canibalismo através de parentes - \underline{A}^{xv}). Ivan quer ir passear, deixam-no ir (\underline{B}^3), ele foge (\uparrow), encontra duas velhas costureiras: "Assim que se quebrar a arca onde guardamos as agulhas, no mesmo instante virá a morte" (proposição desalentadora, sem pedido \underline{d}^7). O herói não pode fazer nada por elas (\underline{E}_7^1 neg). Elas nada lhe presenteiam (\underline{F} neg). O mesmo acontecerá com "Gira-Carvalhos" ao arrancar os últimos carvalhos e com "Gira-Montes" ao arrancar as últimas montanhas. Ivan chega à casa da Irmãzinha do Sol.

II. Ivan está triste (§). A Irmãzinha do Sol por três vezes procura obter informações através dele ($\xi^3 - \zeta^3$). Ele Se sente atraído para casa (\underline{a}^6) ela o deixa partir (\underline{B}^3), dá-lhe uma escova e duas maçãs da juventude (\underline{F}^1). Ele parte (\uparrow). Novo encontro com "Gira-Carvalhos", com "Gira-Montes" e com as costureiras (\underline{d}^7). Ele lhes dá a escova, um pente e as maçãs (a escova produz novas montanhas -- vida nova para "Gira-Montes" -, o pente novos carvalhos, e as maçãs juventude para as velhas: serviços prestados, \underline{E}^7). As velhas lhe dão um objeto mágico (\underline{F}^1). Ivan chega em casa.

III. Irmã: "Troca a gusla" (persuasão enganadora - η^3). Os camundongos avisam (§): ela foi afiar os dentes (\underline{A}^{xii}). Ivan não se deixa enganar (θ^3 neg), foge (\uparrow). A bruxa corre atrás dele (perseguição, \underline{Pr}^1). "Gira-Carvalhos" põe os carvalhos no seu caminho, e "Gira-Montes" põe as montanhas; o objeto mágico se transforma em lago (salvamento através de obstáculos, \underline{Rs}^2). Ele chega à casa da Irmã do Sol. A dragoa: "Que o príncipe Ivan seja pesado, para ver quem pesa mais" (\underline{H}^4). Ivan vence na prova de Peso (\underline{J}^4). Ele fica em casa da Irmã do Sol (composição equivalente a casamento, \underline{W}^0). Afastando-se do cânone, a perseguição e o salvamento precedem a luta e a vitória.

94 - "Volga e Vazuza": o conto pertence a outra categoria, e não será analisado aqui.

104 - II. Caso bastante complexo. A moça, a bonequinha encantada (α). A jovem vai à cidade, mora com uma velhinha (chegada incógnito, \underline{Q}). A velhinha compra-lhe um novelo de linho (\underline{F}^4), e com ele tece um tecido extraordinariamente fino (sobre isto, cf. abaixo). A boneca, de noite, prepara um tear para a moça (\underline{E}^3) e ela tece um pano maravilhoso (cf. abaixo). A velhinha leva o tecido ao rei (§). Ele ordena a quem ficou teceu que lhe costure camisas (tarefa, \underline{M}). A jovem costura as camisas (cumprimento da tarefa, \underline{N}). O rei manda chamá-la (§). Casamento e entronização (\underline{W}_0^0).

Este caso, à primeira vista, não é muito claro. Não obstante, é evidente que fiar, tecer e costurar são a triplicação de um mesmo elemento. A costura é o cumprimento da tarefa dada pelo rei. Fica claro que costurar camisas para o rei deve ser realmente uma tarefa difícil, visto que ninguém se propõe fazê-lo; então o rei anuncia, por meio da velha: "Se soubeste fiar e tecer semelhante tecido, deverás saber costurar com ele camisas." Conseqüentemente, a fiação e a tecelagem representam a execução da tarefa, mas esta foi omitida. Trata-se de um caso de execução antecipada (0N). Em primeiro lugar, ocorre a execução da tarefa, e só depois é que se comunica o fato. Isto, entre outras coisas, é evidente pelas palavras da jovem: "Eu sabia que minhas mãos não escapariam deste serviço". Ela *prevê* a tarefa. A compra do novelo de linho e a preparação do tear têm relação com o objeto mágico. Na verdade, não há nada de mágico no linho, mas ele será um meio para o cumprimento da tarefa. Já o tear traz caráter mágico em grau mais elevado. A terceira e definitiva tarefa é executada sem o prévio recebimento de qualquer objeto mágico, mas podemos supor que aqui foi omitida a transmissão de alguma agulha possuindo propriedades mágicas. Adiante veremos que nesta seqüência é quase como se não houvesse nó da intriga. Mas todas as atividades provêm da seguinte situação: o rei não tem esposa. Isto não é mencionado verbalmente, mas todos os atos da jovem são ditados por esta situação. Ela possui o dom da profecia, e a compra do novelo de linho etc., provam que ela aspira a se tornar a esposa do rei. Se designarmos, pois, este elemento com o sinal $[a^1]$, o esquema será:

$$[a^1] \left\{ \begin{array}{l} \underline{F}^3 - {}^0N \\ \underline{F}^4 - {}^0N \\ \underline{M} - N \end{array} \right\}$$

105 - II. Com os signos \underline{D}^8 - \underline{E}^8 designamos convencionalmente o combate com uma égua. Geralmente a doma do cavalo não constitui uma função (cf. tabela V, 83); aqui é empregada como \underline{D}^8 , preparando \underline{E}^8 = a transmissão dos cavalos (auxiliares mágicos).

113 - Este conto foi analisado textualmente.

114 - O irmão convida a irmã a saltar no colchão de plumas. Designado convencionalmente por \underline{Pr} , sem relação com a espécie. A ação das bonequinhas, com cujo canto a jovem afunda na terra, é designada por \underline{Rs}^4 , salvamento através de esconderijo.

115 - No texto deste conto a punição do falso-herói vem após o casamento do herói verdadeiro.

123 - Este conto foi analisado minuciosamente no texto.

125 - Dois episódios insignificantes não foram incluídos no esquema.

127 - Um caso mais complexo. A filha do mercador é noiva do rei (α difusão épica). Ela viaja para o palácio do rei (afastamento, β^3). A serva a atrai para um passeio (persuasão enganadora, η^1), ela consente (reação do herói, θ^1). A serva fura-lhe os olhos, e a substitui (cegueira, substituição, \underline{A}_{12}^6). Chegada incógnito da noiva ao palácio (chegada incógnito, \underline{Q}). A heroína fica morando na casa de um pastor, e pede que lhe compre seda e veludo; borda então uma coroa encantada (objeto mágico fabricado, adquirido, \underline{E}_4^3). Oferecendo a coroa, recupera os olhos, coloca-os no lugar, e readquire a visão (obtenção com ajuda de objetos atraentes, \underline{K}^3); de repente, durante a noite, acorda num palácio (transfiguração, \underline{T}^2). O rei, ao ver o palácio, convida a jovem como hóspede (\underline{S}). A serva ordena aos guardas que a matem a pancadas (tentativa de exterminar o herói, \underline{Pr}^6 ; execução assimilada a \underline{A}^{13} , uma ordem de trazer o coração). O velho pastor enterra os restos; deles brota um jardim (salvamento através de transformação, \underline{Rs}^6). A serva, agora rainha, ordena que o jardim seja podado (\underline{Pr}^6). Mas o jardim petrifica-se (\underline{Rs}^6). Aparece um garoto (*ex machina*), que obtém da rainha o coração, por meio de amargas lágrimas (\underline{K}^3 , \underline{Rs}). A jovem reaparece de repente (o texto não é suficientemente claro, em todo caso trata-se de \underline{K}^9 , ressurreição). Segue-se o reconhecimento (\underline{Q}) e o desmascaramento (\underline{Ex}) pois a noiva conta tudo. A seguir, o castigo (\underline{U}) e o casamento (\underline{W}^0).

Das três perseguições, a última assimila-se a \underline{A}^{13} - \underline{K}^3 (ordem de matar e obtenção do desejado através de um objeto atraente).

131 - Este conto foi analisado minuciosamente no texto do livro.

133 - Este conto foi também analisado minuciosamente no texto.

136 - A tarefa difícil e sua execução (\underline{M} - \underline{N}) ocorrem após o casamento (\underline{W}^0).

137 - Depois que a princesa foi obtida (\underline{K}), ela foge. O herói a traz de volta.

Não foi previsto um sinal convencional específico para este elemento.

138 - Uma terceira sequência se introduz entre os elementos \underline{G}^1 e \underline{K}^4 da segunda sequência.

139 - Este conto foi minuciosamente analisado.

140 - Os elementos \underline{F}^7 (obtenção de um objeto mágico) e \underline{G}^6 (deslocamento do herói no espaço) trocaram de posição.

141 - O relato detalhado do nascimento miraculoso dos quatro irmãos precede o desenvolvimento da ação.

145 - Os heróis deste conto são realmente os sete irmãos, "os sete Semion". Geralmente estes irmãos são auxiliares do herói; aqui todos eles são os heróis da narrativa. A princesa, depois da captura, procura fugir e é aprisionada. Cf. acima, n° 137.

150 - Caso bastante complexo:

I. O mujique e três filhos (situação inicial α). O mais velho é enviado a um mercador para servir como trabalhador braçal (\uparrow), mas ele não suporta e volta para casa; o mesmo acontece com o filho do meio (prova: \underline{D}^1 ; o herói não a supera: \underline{D}^1 neg; não há recompensa \underline{F} neg; ele regressa \downarrow). É enviado o menor. O serviço é o

mesmo; o herói engana o patrão e executa a prova (prova: \underline{D}^1 ; êxito na prova \underline{E}^1). O trabalhador mostra a sua força matando com um piparote um touro que havia devorado quatro muíques (prova e êxito: \underline{D}^1 \underline{E}^1). O mercador começa a temer o jovem (motivação longínqua). Dizem que desapareceu uma vaca (\underline{a}^6); ele envia o moço (envio: \underline{B}^2). Este parte (\uparrow), caça um urso (caçada: \underline{K}^7), regressa (\downarrow).

II. Cresce o receio do mercador (motivação), manda seu trabalhador buscar dinheiro, que teria sido emprestado a demônios (falta de dinheiro: \underline{a}^5 , envio \underline{B}^2); o herói parte (consentimento: \underline{C} ; partida: \uparrow). Três disputas com os diabos (competição: \underline{H}^2 ; superioridade na competição: \underline{J}^2). Consegue muito dinheiro (obtenção imediata com o auxílio da astúcia e da força: \underline{K}^1 ; omitimos alguns detalhes que não influem no desenrolar da ação.) Regresso: (\downarrow). O mercador e sua mulher fogem; o herói, usando de astúcia, os persegue. Geralmente, é o herói quem foge, perseguido pelo antagonista (crianças fogem da Iagá etc.). Aqui ocorre o contrário: o antagonista foge e é perseguido pelo herói (\underline{R}_s - \underline{Pr}). O herói mata o mercador (castigo: \underline{U}), toma-lhe a riqueza (recompensa em dinheiro ou alguma outra forma de enriquecimento no desfecho: \underline{W}^3). Este conto conservando a organização geral dos contos de magia e muitos dos seus motivos, constitui um caso de transição dos contos de magia para os contos realistas.

153 - O final deste conto não se classifica no esquema (\underline{Y}). O soldado, após capturar os diabos na mochila e libertar a rainha prisioneira, vai para casa. Na estalagem, umas mulheres abrem a mochila, e os diabos fogem. Isto é um desvio do cânone, pelo qual o antagonista nunca fica sem castigo.

154 - O conto possui uma continuação que se interrompe nas primeiras linhas, e não é mostrado aqui.

155 - Um final incomum é acrescentado ao conto: é encontrado um menino que pede esmolas; transforma-se em leão, despedaça primeiro um irmão e depois o outro. Este conto também foi analisado acima.

159 - Conto complexo, com quatro seqüências entrelaçadas.

I. O príncipe Ivan e três irmãs (α). Os pais morrem (morte dos pais β^3), no testamento ordenam ao filho ceder as irmãs ao primeiro que as pedir em casamento (transformação da proibição). Durante uma tempestade aparece um falcão, que reclama e leva embora a filha mais velha (repete-se três vezes com a águia e o corvo: \underline{A}^1). Ivan fica aborrecido e sai à procura das irmãs ($\underline{C} \uparrow$).

II. Pelo caminho vê um exército da derrotada Mária Morevna (falso nó da intriga; o motivo da devastação do exército não tem desenvolvimento: é o modo pelo qual o herói toma conhecimento a respeito de Mária; funcionalmente, é o momento de conexão \underline{B}). Viaja até Mária e se casa com ela (casamento do herói: \underline{W}^0).

III. Mária Morevna vai à guerra. Não se trata ainda do nó da intriga, mas do afastamento de um dos membros da família, que prepara a desgraça (β). Proíbe-se ao herói de entrar numa das despensas (proibição: γ^1). O herói desobedece (δ^1). Na despensa está acorrentado Kochchéi; ele arrebenta as correntes, voa e rapta Mária (\underline{A}^1). Ivan sai à sua procura (\uparrow).

I. (Desfecho da primeira seqüência). Pelo caminho encontra suas irmãs (\underline{K}^4).

III. (Continuação). Ele deixa com as irmãs diversos objetos, que poderão dar o sinal de desgraça (transmissão de um objeto sinalizador: \underline{s}). Mária Morevna aparece, sem maiores dificuldades (liquidação do dano como consequência imediata das ações precedentes: \underline{K}^4); regresso (\downarrow).

IV. Kochchéi persegue e mata o herói, rapta novamente a esposa (\underline{A}_{14}^1 , rapto de ser humano e assassínio). Os objetos sinalizadores dão o sinal da desgraça (\underline{B}^4). O cunhado-águia ressuscita o herói com a água-da-vida (\underline{K}^{1X}), ele encontra a esposa (\underline{K}^4).

V. Ele pede à mulher que descubra, através de Kochchéi, onde se poderia obter um cavalo como o deste (\underline{a}^2). Mária Morevna dá-lhe um lenço mágico, que serve de ponte (\underline{E}^1). Ele passa por cima de um rio de fogo (\uparrow \underline{G}). No caminho, poupa um passarinho (\underline{D}^5 \underline{E}^5 \underline{F}^9 - três vezes). Chega até Baba-Iagá. Ela lhe propõe que leve pastar sua manada de éguas (tarefa proposta pelo doador: \underline{D}^1); com o auxílio dos animais que poupou, a tarefa é cumprida (\underline{E}^1). Ele rouba de Iagá um cavalo mágico (\underline{F}^8), foge (\uparrow). Baba-Iagá quer persegui-lo (\underline{Pr}), mas cai no

rio de fogo (Rs). O herói pega Mária Morevna (K), Kochchéi voa em sua perseguição (Pr), eles se salvam (Rs), Ivan mata Kochchéi (castigo: U) e volta para casa (↓).

160 - Este conto é uma variante muito próxima do conto anterior (159), e não será examinado aqui.

162 - O herói fica sabendo que o dragão raptou a princesa não no começo, mas no meio do conto. Para conquistar a vitória, o herói recebe um ovo com a morte de Kochchéi.

163 - O conto "Bukhtan Bukhtánovitch" (o gato-de-botas) contém os mesmos elementos dos contos de magia, mas com um tratamento alegre, de paródia. Após o casamento, antes de voltar, o Gato engana o Gagato, o Corvo e o Dragão, mata-os e se apodera de sua riqueza para Bukhtan e a mulher. Tais motivos após o casamento apresentam-se como uma transgressão do cânone ligada a um tratamento cômico e paródico do enredo e do estilo deste conto.

164 - Ocorre a volta de Kosmá, casado, por meio de fraude, com a princesa. A raposa, com toda espécie de enganos, continua fazendo-o passar por rico perante a noiva. Ele mata o rei Zmiulán e apodera-se de seu reino. Este final pode ser encarado como um motivo de tratamento cômico, engraçado e paródico da transfiguração do herói, após o casamento com a princesa. Este conto pode ser considerado uma variante do anterior.

166 - De duas variantes do conto sobre Emel, surge outra mais curta. O rei casa sua filha com um bobalhão, ordena colocá-los num barril e atirá-lo ao mar. Este caso pode ser considerado como um final da primeira sequência casamento: W°) e simultaneamente como início da segunda (aprisionamento no barril e lançamento ao mar: A¹⁰).

167 - O conto possui uma continuação, que consiste no seguinte: o czar expulsa a própria filha com o filhinho, e padece humilhações. É o desfecho da segunda sequência, que se encontra no final da terceira.

Apêndice IV: Lista de Abreviaturas*

Vladimir I. Propp

Parte Preparatória

α situação inicial;

β^1 afastamento dos mais velhos;

β^2 morte dos mais velhos;

β^3 afastamento dos mais jovens;

γ^1 proibição;

γ^2 ordem;

δ^1 transgressão da proibição;

δ^2 execução da ordem;

ξ^1 o malfeitor interroga sobre o herói;

ξ^2 o herói interroga sobre o malfeitor;

ξ^3 interrogatório através de outros personagens, e demais casos;

ζ^1 o malfeitor recebe informações sobre o herói;

ζ^2 o herói recebe informações sobre o malfeitor;

ζ^3 outros casos;

η^1 persuasão dolosa por parte do malfeitor;

η^2 o malfeitor utiliza-se de meios mágicos;

η^3 outras formas de engano;

θ^1 o herói reage ante a proposta do agressor;

θ^2 o herói se submete mecanicamente à ação mágica;

θ^3 o herói se submete ou reage mecanicamente ao engano do agressor;

χ dano prévio e pacto fraudulento.

A - *Dano*:

A¹ rapto de um ser humano;

A² rapto de um auxiliar ou de um objeto mágico;

A^{II} separação forçada do auxiliar;

A³ roubo ou destruição da sementeira;

A⁴ roubo da luz do dia;

A⁵ outros tipos de roubo;

A⁶ mutilação, cegueira;

* Omitiu-se aqui uma explicação do autor sobre o uso dos signos designativos, pois houve substituição na tradução. (N.T.)

A⁷ provocação de desaparecimento;

A^{VII} esquecimento da noiva;

A⁸ exigência de entrega ou extorsão; rapto;

A⁹ expulsão;

A¹⁰ abandono nas águas;

A¹¹ enfeitiçamento, transformação;

A¹² substituição;

A¹³ ordem de matar;

A¹⁴ assassinio;

A¹⁵ aprisionamento;

A¹⁶ ameaça de matrimônio forçado;

A^{XVI} o mesmo entre parentes;

A¹⁷ canibalismo ou ameaça deste;

A^{XVII} o mesmo entre parentes;

A¹⁸ vampirismo (doença);

A¹⁹ declaração de guerra;

⁰A são formas vinculadas à queda no precipício (dano da segunda seqüência), isto é, a queda acompanhada do rapto da noiva (⁰A¹), ou do objeto ou auxiliar mágico (⁰A²) etc.

a - *Carência.*

a¹ de uma noiva, de um ser humano;

a² de um auxiliar, de um objeto mágico;

a³ de raridades;

a⁴ do ovo da morte (do amor);

a⁵ de dinheiro, de alimentos;

a⁶ outras formas de carência.

B - *Mediação, momento de conexão:*

B¹ apelo;

B² envio do herói;

B³ autorização para partir;

B⁴ anúncio do dano sob diversas formas;

B⁵ o herói é levado;

B⁶ libertação e clemência;

B⁷ canto dolente.

C - *Início da reação.*

↑ - *Partida do herói.*

D - *Primeira função do doador:*

D¹ submeter à prova;

D² saudações, perguntas;

D³ pedido de um serviço a ser realizado após a morte do doador;

D⁴ um prisioneiro pede para ser libertado;

⁰D⁴ o mesmo, mas com captura prévia;

D⁵ pedido de graça;

D⁶ pedido para interferir numa divisão ou partilha;

d⁶ disputa, sem pedido de partilha;

D⁷ outros pedidos;

⁰D⁷ o mesmo, mas com uma colocação prévia do suplicante em situação de impotência;

d⁷ situação de impotência do doador, sem formulação de pedido; possibilidade de prestação de serviço;

D⁸ tentativa de destruição do herói;

D⁹ luta contra um doador hostil;

D¹⁰ proposta de troca de um objeto mágico por alguma outra coisa.

E - *Reação do herói.*

E¹ êxito na prova;

E² resposta cortês;

E³ serviço prestado a um morto;

E⁴ libertação do prisioneiro;

E⁵ clemência para o suplicante;

E⁶ partilha entre os que disputam;

E^{VI} o herói engana os que disputam;

E⁷ outros serviços prestados, pedidos satisfeitos, realização de ações piedosas;

E⁸ a tentativa de destruição é evitada etc.;

E⁹ vitória na luta contra o doador hostil;

E¹⁰ engano na realização da troca.

F - *Posse de um mágico:*

F¹ o objeto é transmitido;

f¹ dom de valor material;

F² indica-se o lugar onde se encontra o objeto mágico;

F³ o objeto mágico é preparado;

F⁴ é vendido ou comprado;

F³₄ é preparado sob encomenda;

F⁵ é achado;

F⁶ aparece espontaneamente;

F^{VI} surge da terra;

F⁷ é comido ou bebido;

E⁸ é roubado pelo herói;

E⁹ oferecimento de serviços, o auxiliar mágico coloca-se à disposição do herói;

E⁹ o mesmo, sem a fórmula de apelo ("algum dia te serei útil" etc.);

E⁶₉ encontro com o auxiliar, que oferece seus serviços.

G - *Viagem ao lugar de destinação:*

G¹ vôo;

G² a cavalo, ou carregado;

G³ o herói é conduzido;

G⁴ indica-se o caminho ao herói;

G⁵ o herói se utiliza de meios de transporte imóveis;

G⁶ rasto de sangue indica o caminho.

H - *Luta contra o malfeitor:*

H¹ combate em campo aberto;

H² competição ou torneio;

H³ jogo de cartas;

H⁴ pesagem (ver n° 93).

I - *Estigma, marca imposta ao herói:*

I¹ marca no próprio corpo;

I² entrega de anel ou lenço;

I³ outras formas.

J - *Vitória sobre o agressor:*

J¹ vitória em combate;

J⁰¹ vitória em forma negativa (o falso herói não aceita o combate, esconde-se, e o verdadeiro herói conquista a vitória);

J² vitória ou superioridade na competição;

J³ vencer no jogo de cartas;

J⁴ superioridade por ocasião da pesagem;

J⁵ morte do inimigo sem combate;

J⁶ expulsão do inimigo.

K - *Reparação do dano ou da carência:*

K¹ sucesso imediato, com o uso da força ou da astúcia;

K¹ o mesmo, mas com um personagem obrigando o outro a consegui-lo;

K² com vários auxiliares ao mesmo tempo;

K³ obtenção de certos objetos através de engodos;

K⁴ reparação do dano como resultado direto de ações precedentes;

K⁵ reparação instantânea do dano, graças à utilização de meio mágico;

K⁶ fim da pobreza, graças à utilização de meio mágico;

K⁷ caçada;

K⁸ quebra do sortilégio, do enfeitiçamento;

K⁹ ressurreição;

K^{IX} mesmo, mas com a procura prévia da água da vida;

K¹⁰ libertação;

KF reparação sob uma das formas de E, isto é: KF¹: o objeto procurado é entregue; KF²: é indicado o lugar em que se encontra etc.

↓ *Regresso do herói*

Pr *Perseguição ao herói:*

Pr¹ vôo;

Pr² exige-se a entrega do culpado;

Pr³ perseguição com uma série de transformações em diferentes animais;

Pr⁴ perseguição com transformação em objetos atraentes;

Pr⁵ tentativa de engolir o herói;

Pr⁶ tentativa de exterminar o herói;

Pr⁷ tentativa de roer uma árvore para fazê-lo cair.

Rs - *Resgate, salvamento do herói:*

Rs¹ fuga rápida;

Rs² o herói atira um pente etc.;

Rs³ fuga com transformação em igreja etc.;

Rs⁴ fuga, no decorrer da qual o herói se esconde;

Rs⁵ o herói se esconde entre ferreiros;

Rs⁶ série de transformações em animais, plantas ou pedras;

Rs⁷ o herói resiste à tentação dos objetos atraentes;

Rs⁸ o herói escapa à tentativa de engoli-lo;

Rs⁹ o herói escapa à tentativa de matá-lo;

Rs¹⁰ salta para outra árvore.

Q - *Chegada incógnito.*

L - *Pretensões infundadas do falso herói.*

M - *Tarefa difícil.*

N - *Realização da tarefa:*

N - *Realização dentro de um prazo fixado.*

Q - *Reconhecimento do herói.*

Ex - *Desmascaramento do falso herói.*

T - *Transfiguração:*

T¹ nova aparência física;

T² construção de um palácio;

T³ novas roupas;

T⁴ formas humorísticas é racionalizadas.

U - *Castigo do agressor ou falso herói*

W₀⁰ - *Casamento e entronização.*

W⁰ casamento;

W₀ entronização;

W¹ noivado, compromisso;

W² renovação do casamento;

W³ retribuição em dinheiro (em lugar da mão da princesa) e outras formas de enriquecimento no desenlace.

Y - *Formas obscuras ou importadas.*

< - *Separação diante de um marco indicador.*

s - *Transmissão de um objeto sinalizador.*

Mot. - *Motivações.*

§ - *Conexões, ligações.*

pos - *Resultado positivo das funções.*

neg - *Resultado negativo das funções.*

contr - *Resultado oposto ao significado da função.*

O Estudo Tipológico – Estrutural do Conto Maravilhoso

Vladimir I. Propp

E. M. Meletínski

O livro de V. I. Propp, *Morfologia do Conto Maravilhoso*, foi editado em 1928.¹ Este estudo, em alguns aspectos, adiantava-se muito aos trabalhos do seu tempo: mas não se percebeu o real alcance da descoberta científica de Propp enquanto não foram introduzidos na lingüística e na etnologia os métodos da análise estrutural. Atualmente, a *Morfologia do Conto Maravilhoso* é um dos livros mais conhecidos no mundo dos estudos folclóricos. Foi traduzido para o inglês (1958, 1968)², para o italiano (1966)³, e alguns trechos para o polonês (1968)⁴; e já estão sendo concluídas as traduções para o alemão, na R.D.A., e o romeno. Durante os anos 20 era muito grande o interesse em relação aos problemas das formas artísticas, e entre elas as folclóricas, mas foi Propp o único em aprofundar-se no estudo da forma do conto maravilhoso até conseguir isolar a sua estrutura. É importante assinalar que para Propp a morfologia não constituía um fim em si e que ele não pretendia realizar uma descrição dos procedimentos poéticos propriamente ditos, mas descobrir a forma específica do conto de magia enquanto gênero, para encontrar, conseqüentemente, uma explicação histórica para a sua uniformidade. O manuscrito apresentado pelo autor à redação de *Questões de Poética* (coleção não periódica, editada pelo Instituto Nacional de História das Artes) incluía inicialmente um capítulo suplementar com tentativa de tal explicação histórica. Este capítulo, que não constaria do texto definitivo, foi desenvolvido posteriormente numa vasta pesquisa fundamental, as *Raízes Históricas do Conto de Magia*, publicada em 1946.⁵

No estudo da especificidade do conto de magia, V. Propp partia do princípio segundo o qual o estudo diacrônico (histórico-genético) deveria ser precedido de uma descrição sincrônica rigorosa. Ao elaborar os princípios de semelhante descrição, Propp se propôs a tarefa de pôr em evidência os elementos constantes (invariantes), aqueles que se encontram sempre presentes no conto de magia, e que o investigador não perde de vista, mesmo quando passa de um enredo para outro. Com efeito, as invariantes descobertas por Propp, e suas correlações no âmbito da composição, constituem a estrutura do conto de magia.

Antes de Propp dominavam as concepções atomísticas: tanto os motivos, como o enredo em seu conjunto, eram considerados como mônadas narrativas e decomponíveis.

¹ V. I. Propp, *Morfologíia skázki*, Vopróssi poétiki (Gossudárstvenii institut istórii iskustv), vol.VII, Leningrado, 1928.

² V. I. Propp, *Morphology of the Folktale*, edited with an Introduction by Svatava Pirkova-Jacobson, translated by Laurence Scott (Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore and Linguistics, Publ. 10), Bloomington, 1958. Reeditado nas seguintes edições: *International Journal of American Linguistics* (vol. 24, nº 4, parte 3); *Bibliographical and Special Series of the American Folklore Society* (vol. 9). Cf. a nova tradução inglesa: V. Propp, *Morphology of the Folktale*, second ed. revised and edited with a preface by Louis A. Wagner, New Introduction by Alan Dundes, University of Texas Press, Austin-London (1968).

³ V. I. Propp, *Morfologia della fiaba*, con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore, a cura di Gian Luigi Bravo, Nuova Biblioteca Scientifica Einaudi, 13, Torino, 1966.

⁴ W. Propp, *Morfologia bajki*, *Pamiętnik literacki*, rocznik LIX, zeszyt 4, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1968, p. 203-243 (trad. abreviada de Saint Balbus).

⁵ V. I. Propp, *Istorícheskie kórni volchébnoi skázki*, Leningrado, 1946.

O acadêmico A. N. Vesselóvski,⁶ a quem Propp se refere em seu livro com grande respeito, toma como ponto de partida os motivos. Vesselóvski considerava os enredos como combinações de motivos, e representava suas relações do ponto de vista puramente quantitativo. A alta porcentagem de motivos que se repetiam era explicada pela presença de empréstimos ou migrações.

Mais tarde, K. Spiess, Friedrich von der Leyen⁷ e outros, falaram sobre os motivos como sendo os elementos portadores da repetição no conto. Antti Aarne, autor do catálogo internacional de enredos folclóricos, e a escola finlandesa ("histórico-geográfica") em geral, consideravam que o enredo é a unidade essencial e natural do folclore. O enredo também aparece como unidade constante na conhecida monografia sobre o conto maravilhoso de R. M. Volkov, de Odessa.⁸

Desde as primeiras páginas da *Morfologia do Conto Maravilhoso*, Propp, polemizando energicamente com seus predecessores, demonstra, de um lado, a divisibilidade tanto dos motivos como dos enredos, e, de outro lado, a ausência de fronteiras rígidas e de critérios bem fundamentados para delimitar o enredo, visando uma distinção convincente entre os enredos independentes e suas variantes. Segundo Propp, nem os enredos nem os motivos, apesar de seu caráter repetitivo, explicam a uniformidade específica do conto maravilhoso. Por mais paradoxal que possa parecer à primeira vista, são eles que constituem os elementos substituíveis, variáveis, do conto. A isto convém acrescentar que a própria reunião dos motivos em enredos, ou, mais precisamente, seu agrupamento dentro deles, depende de uma estrutura de composição constante, específica do conto maravilhoso.*

Ao mesmo tempo que Propp, ou talvez um pouco antes, os problemas do estudo estrutural e morfológico foram apresentados em destaque por A. I. Nikíforov, em um artigo muito importante (escrito em 1926 e publicado em 1928).¹⁰ Suas interessantes observações foram expostas sob a forma de várias leis morfológicas. Trata-se da lei da repetição dos elementos dinâmicos do conto maravilhoso para torná-lo mais lento ou complicar seu desenvolvimento geral, a lei do eixo composicional (um conto pode incluir um ou dois heróis, e estes dois heróis podem ser ou não equivalentes), e, por último, a lei da "formação da ação por categorias ou pela gramática". Nikíforov propõe observar as "ações narrativas" isoladas, e seu agrupamento de acordo com o modelo de formação das palavras na língua. De acordo com suas observações, é possível diferenciar as ações narrativas "prefixais" (com amplas possibilidades de substituição), "radicais" (quase sem variações), "de sufixos" e "de flexões". Nikíforov, com sua tese de que é constante apenas a função do personagem e seu papel dinâmico no conto maravilhoso, aproxima-se muito da concepção de Propp. O personagem principal, segundo Nikíforov, é o portador da função de ordem biográfica, enquanto que os "personagens secundários" desempenham as funções de tornar complexas as aventuras (ou seja, uma função de auxílio ou de obstáculo ao herói, ou ainda uma função de objeto de seus esforços). É curioso o fato de que o esquema proposto por A. I. Nikíforov antecipa literalmente o "modelo estrutural dos actantes", na *Semântica Estrutural* de A. J. Greimas (1966).

O agrupamento das funções específicas do personagem principal e dos personagens secundários numa determinada quantidade de combinações constitui, segundo Nikíforov, a mola fundamental da formação do enredo no conto maravilhoso. Estas e outras idéias suas são muito fecundas, mas infelizmente não foram desenvolvidas numa investigação sistemática da sintagmática narrativa do conto maravilhoso como foi feito por V. Propp. Além disso, na obra de Nikíforov, os níveis (de enredo, de estilo etc.) não foram diferenciados de

⁶ A. N. Vesselóvski, *Istoritcheskaja poétika*, sob a direção de V. M. Jirmúnski. (Institut Literatúri A.N.S.S.S.R.), Leningrado, 1940. Cf. a primeira edição: A. N. Vesselóvski, *Sobránie sot chinênii*, ser. 1, tomo II, fase. 1, São Petersburgo, 1913.

⁷ K. Spiess, *Das Deutsche Volksmärchen*, Leipzig-Berlin, 1924; F. von der Leyen, *Das Märchen*, 3ª ed., Leipzig, 1925.

⁸ R. M. Volkov. *Skazka, raziskánia po sijetoslojéniiu národnói skázki*, tomo I. Skazka velikorúskaia, ukrainskaia, bieloruskaia. Odessa, Gosizdat Ukraini, 1924.

⁹ J. Bédier, *Les Fabliaux*, Paris, 1893.

*Ainda J. Bédier, em seu famoso trabalho sobre o "fabliau"⁹, concentrou-se na distinção entre os elementos variáveis e constantes do conto; mas, como observa Propp, não conseguiu isolá-los ou descrevê-los nitidamente.

•

¹⁰ A. I. Nikíforov, "K vopróssu o morfologúitcheskom izutchénnii národnói skázki", *Sbórník statéi v tchest akadémika A. Sobolévskovo*, Leningrado, 1928, p. 177-178.

maneira suficientemente clara. E, finalmente, os próprios princípios estruturais não foram contrapostos de forma bastante nítida às concepções atomísticas, como ocorre na obra de Propp, que demonstrou, de modo convincente, que a especificidade do conto de magia não residia nos motivos (visto que nem todos, mas um grande número de motivos semelhantes aos do conto de magia podem também ser encontrados em outros gêneros), mas em algumas unidades estruturais em torno das quais esses motivos se agrupam. V. I. Propp analisou o desenvolvimento dos acontecimentos no interior dos contos de magia da coletânea de Afanássiev, e concluiu que esse desenvolvimento coincidia na maioria dos casos, embora os motivos fossem os mais diversos.

Propp descobriu que as *funções dos personagens* são os elementos constantes e repetitivos dos contos de magia. Trata-se de um total de trinta e uma funções: *afastamento, proibição e transgressão da proibição, interrogatório e informação sobre o herói, embuste e cumplicidade, dano (ou carência), mediação, início da reação, partida, primeira função do doador e reação do herói, recepção do objeto mágico, deslocamento no espaço, combate, marca do herói, vitória, reparação do dano ou carência, regresso do herói, perseguição e socorro, chegada incógnito, falsas pretensões, tarefa difícil e tarefa cumprida, reconhecimento e desmascaramento, transfiguração, castigo, casamento*. Nem todas estas funções estão sempre presentes, mas seu número é limitado e a ordem em que aparecem no decorrer do desenvolvimento da ação é sempre a mesma. Os *papéis* (em número de sete), que se distribuem de determinada maneira entre os personagens concretos do conto com seus atributos, são também sempre os mesmos. Cada um dos sete personagens (isto é, os papéis), a saber: o *antagonista* (ou *agressor*), o *doador*, o *auxiliar*, a *princesa*, ou *seu pai*, o *mandante*, o *herói* e o *falso herói* - possui sua própria esfera de ação, ou seja, uma ou várias funções. Deste modo, Propp elaborou dois modelos estruturais: o primeiro, mais detalhado (a sucessão temporal das ações), e o segundo (os personagens), de forma mais sucinta. Daí as duas definições diferentes dadas por Propp ao conto de magia ("um relato constituído segundo a sucessão regular das funções citadas, em seus diferentes aspectos" e "contos que seguem o esquema dos sete personagens"). A esfera das ações (isto é, a distribuição das funções de acordo com os papéis) coloca o segundo modelo na dependência do primeiro, que é fundamental. O que realmente permitiu a Propp passar do atomismo ao estruturalismo foi sua recusa de fazer um estudo dos motivos, em favor das funções.

A primeira e mais importante operação à qual Propp submete o texto é o seu fracionamento, sua segmentação numa série de ações sucessivas. Em consequência disto, "todo o conteúdo de um conto pode ser enunciado mediante frases curtas, como as seguintes: os pais partem para o bosque, proíbem que os filhos saiam à rua, o dragão rapta a jovem etc. Todos os *predicados* refletem a composição do conto e todos os *sujeitos, complementos* e demais partes da oração definem o enredo". Aqui subentende-se a condensação do conteúdo em uma série de frases curtas; em seguida, estas frases adquirem um sentido geral e cada ação concreta é reduzida a uma função determinada cujo nome representa a designação abreviada e generalizada de uma ação, na forma de um substantivo (*afastamento, embuste, combate* etc.). Empregando a terminologia contemporânea pode-se qualificar como sintagma narrativo um fragmento determinado do texto que contenha esta ou aquela ação (e, portanto, sua função correspondente). Todas as funções que se sucedem no tempo constituem uma espécie de seqüência sintagmática linear. Propp considera que um certo número de fatos que parecem afastar-se de seu postulado não constituem uma ruptura da seqüência das funções, mas a introdução parcial de uma sucessão inversa. Nem todas as funções se encontram obrigatoriamente presentes num conto, mas, em princípio, uma função conduz a outra (implica em outra). Em alguns casos onde, segundo a expressão de Propp, "as funções se realizam de modo absolutamente idêntico" em virtude da "assimilação de uma forma à outra", reconhece-se uma função somente pelas suas consequências. Como exemplo de assimilação de funções, Propp apresenta alguns casos em que o envio inicial do herói é assimilado à função de tarefa difícil, assim como certos exemplos de prova à qual o herói é submetido pelo agressor ou pelo doador. V. I. Propp insiste reiteradamente no fato de que não se deve confundir a primeira função do doador (por exemplo, a escolha do cavalo pelo herói na casa da Iagá) com a tarefa difícil imposta pelo antagonista (por exemplo, a escolha da noiva, filha de Vodianói,* entre doze jovens). Esta exigência, como veremos adiante, tem a sua razão de ser muito profunda, visto que a oposição destas duas funções (a prova preliminar que proporciona ao herói o objeto mágico, e a prova fundamental que leva à reparação do dano ou da carência) se encontra muito intimamente ligada à forma específica do conto de magia como gênero. Propp, na realidade, não apresenta esta tese, mas toda a sua análise conduz a esta idéia.

* Gênio das águas. (N.T.)

Da perspectiva da abordagem estrutural, a descoberta realizada por V.I. Propp do caráter emparelhado (binário) da maioria das funções (*carência - reparação da carência, proibição - transgressão da proibição, combate - vitória* etc.) tem uma importância excepcional. Lembremos que Propp procurava descrever a estrutura do conto de magia em seu conjunto. A análise realizada no plano do enredo (e em parte no plano do sistema dos personagens) conduzia à instituição de um certo esquema invariante de enredo, em relação ao qual os contos, tomados concretamente, apareciam como uma cadeia de variantes. Contudo, a *Morfologia do Conto Maravilhoso* indica também os meios para uma análise de tipos e de grupos diferentes no interior dos contos de magia (nos limites deste elemento invariante). Propp assinalou, por exemplo, que dois pares de funções (H - J e M - N, ou seja, combate contra o agressor e vitória sobre ele, tarefa difícil e sua solução) quase nunca se encontram simultaneamente dentro de um mesmo conto, mas ocupam aproximadamente o mesmo lugar na seqüência das funções. Diremos agora que H - J e M - N se encontram numa relação de distribuição complementar. Propp considera que, efetivamente, os contos com as funções H - J e M - N pertencem a formações diferentes. Além disso, propõe diferenciar os tipos de contos segundo as variantes das funções A ou a (*dano* ou *carência*), que se encontram obrigatoriamente em todos os contos maravilhosos. Em relação ao que acabamos de dizer, devemos assinalar também a importância da observação (feita em outro ponto do livro) a respeito de duas formas para a situação inicial, que pode incluir o buscador e sua família, ou a vítima e sua família. Para a diferenciação dos tipos de contos é útil recordar também o paralelismo dos contos em que o agressor é a dragoa ou a madrasta. Estas observações podem servir de ponto de apoio para uma análise dos tipos de contos de magia.

A publicação da *Morfologia do Conto Maravilhoso* deu margem a duas críticas positivas, a de D. K. Zelênin,¹¹ e a de V. N. Peretz¹². Peretz considerava o trabalho de Propp como um desenvolvimento das idéias de Goethe, Bédier principalmente de Vessélóvski, mas, ao mesmo tempo, destacava a originalidade da análise funcional proposta pelo jovem pesquisador, pois seu livro estimulava a reflexão. Entre suas observações mais interessantes, destaca-se a de que a gramática não é o substrato da língua, mas a sua abstração, e que deduzir da descrição das funções do conto uma protoforma é um empreendimento duvidoso. Já a breve resenha de Zelênin limita-se em geral à exposição das noções básicas, de V. I. Propp, mas termina expressando sua convicção de que seu método teria grande futuro. Estas palavras tornaram-se proféticas. É bem verdade que muito tempo transcorreu antes de sua realização. Por diversas razões, ao longo das décadas de 30 e 40, o interesse pelos problemas da forma declinou nos estudos literários soviéticos.

O livro de Propp, que abre amplas perspectivas para a análise do conto maravilhoso e da arte narrativa em geral, adiantou-se significativamente às investigações tipológico-estruturais realizadas no Ocidente. Na monografia de A. Jolles, *As Formas Simples*,¹³ publicada um ano após a *Morfologia do Conto maravilhoso*, o conto ainda é considerado como mônada indecomponível, como uma primeira “forma simples”, e a especificidade de gênero das formas simples provém de representações diretamente incluídas na própria língua. O conto maravilhoso, para Jolles, responde ao nível ideal do modo optativo (do desejo). Correlativamente, a lenda está ligada ao imperativo e o mito ao modo interrogativo.*

¹¹ A resenha de D. K. Zelenin foi publicada na revista *Slavische Rundschau*, Berlin-Leipzig-Praga, 1929, n° 4, p. 286-287.

¹² V. N. Peretz, "Nova metoda vivtcháti kázki", *Etnografitchnii visnik*, n° 9, Kiev, 1930, p. 187-195.

¹³ A. Jolles, *Einfache Formen*, Halle (Salle), 1929, (2ª ed., 1956).

¹⁴ P. Bogatirév, R. Jakobson, "Die folklore als besondere Form des Schaffens", *Verzameling van opstellen door ond leerlingen*, en bevriende vakgenooten opgedrangen aan mgr. prof. dr. Jos. Schrijjaen, Nijmegen-Utrecht, 1929, p. 900-913. [Existe tradução francesa, incluída no livro de R. Jakobson, *Questions de Poétique*, Paris, Seuil, 1973.]

¹⁵ R. Jakobson, "On Russian Folktales", *Russian Fairy Tales*, New York, 1945. (Cf. o mesmo em *Selected Writings*, Hague, IV, 1966, p. 90-91.).

¹⁶ A. Stender-Petersen, "The Byzantine Prototype to the Varangian Story of the Hero's Death through his Horse", *Varangica*. Aarhus, 1953, p. 181-184.

¹⁷ E. Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, 1950.

¹⁸ A resenha de Melville Jacobs está publicada na revista *Journal of American Folklore*, vol. 72, n° 284, abril-junho 1959, p. 195-196.

O livro de Propp adquiriu vida nova após o aparecimento em 1958, nos Estados Unidos, de uma edição em inglês, que os êxitos da filologia e da antropologia estruturais haviam tornado necessária. Em sua introdução à edição americana, S. Pirkova-Jakobson define erroneamente V. I. Propp como um formalista russo ortodoxo e ativo. Ela compara a passagem de Propp na *Morfologia* de uma investigação diacrônica para uma investigação sincrônica, com as posições da escola histórico-geográfica, designada pelo nome de escola fino-americana (esta escola, representada principalmente pelo patriarca dos estudos folclóricos norte-americanos Stith Thompson, ocupava um lugar preponderante nos Estados Unidos até há bem pouco tempo). A este respeito, lembremos que na *Morfologia do Conto Maravilhoso* o autor se coloca bem mais contra a escola histórico-geográfica do que contra a abordagem diacrônica (a sincronia apenas deve, segundo Propp, preceder a diacronia). A tradução inglesa da *Morfologia* encontrou uma recepção favorável nas resenhas de Melville Jacobs¹⁸ e Claude Lévi-Strauss.¹⁹ Essa tradução do livro de Propp teve, aliás, uma repercussão extremamente ampla. A obra de Propp, realizada havia já trinta anos, foi recebida como uma grande novidade, e utilizada como modelo de análise estrutural dos textos folclóricos e depois também de outros textos narrativos, influenciando consideravelmente os trabalhos de semântica estrutural.

Na verdade, os estudos tipológico-estruturais no domínio do folclore apareceram no Ocidente – França e Estados Unidos – somente nos anos 50, ligados ao sucesso da escola etnográfica dos "modelos culturais" e, particularmente sob a influência do desenvolvimento impetuoso da lingüística estrutural e da semiótica. O artigo, realmente original, "Estudo estrutural do mito", publicado em 1955 pelo grande etnógrafo estruturalista francês Claude Lévi-Strauss,²⁰ teve o caráter de um manifesto científico. É difícil dizer em que medida o autor já tinha conhecimento do livro russo de Propp. Lévi-Strauss não só se propõe aplicar os princípios da lingüística estrutural ao folclore, mas também considera o mito como um fenômeno da língua, que ocorre num nível mais elevado que os fonemas, morfemas e semantemas. Os *mitemas* são grandes unidades constituintes, que devem ser procuradas ao nível da oração. Decompondo o mito em orações curtas e transcrevendo-as respectivamente em fichas, hão de aparecer determinadas funções e, concomitantemente, perceberemos que os mitemas possuem um caráter de *relação* (cada função é atribuída a um sujeito determinado). Tem-se a impressão de que é precisamente neste ponto que Lévi-Strauss mais se aproxima de Propp. Adiante, porém, descobrem-se enormes diferenças, devidas (em parte, mas de modo algum totalmente) ao fato de que Lévi-Strauss trabalha, antes de tudo, com mitos, e Propp com contos maravilhosos. Não se deve esquecer, aliás, que ambos os pesquisadores reconhecem a semelhança que existe em princípio, entre mito e conto: Propp qualifica o conto maravilhoso como "mítico" (em última instância, o mito estaria na gênese do conto maravilhoso); Lévi-Strauss considera o conto como um mito ligeiramente "enfraquecido". Lévi-Strauss parte do fato de que o mito, contrariamente aos outros fenômenos da língua, pertence simultaneamente às duas categorias saussureanas, à *langue* e à *parole* como

¹⁹ C. Lévi-Strauss, "La structure et la forme, Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp", *Cahiers de l'Institut de science économique appliquée*, série M, n° 7, mars, 1960, p. 1-36. Reproduzido em: *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, III, Gravenhage, 1960, p. 122-149 ("L'analyse morphologique des contes russes"). Há também uma tradução italiana, publicada como apêndice na edição italiana da *Morfologia* de Propp (cf. V. I. Propp, *Morfologia della fiaba*, p. 165-199). [Este ensaio foi republicado no livro de Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale deux*, Paris, Plon, 1973. A tradução brasileira figura no presente livro.]

* Uma abordagem funcional e estrutural do folclore e da etnografia é apresentada num artigo de P. G. Bogatirév e R. O. Jakobson (1929).¹⁴ Em comentário a uma edição americana dos contos russos (1945)¹⁵ Jakobson destaca o valor das pesquisas morfológicas de A. I. Nikíforov e especialmente de V. I. Propp, sua afinidade teórica com os trabalhos de lingüística estrutural. Bem mais tarde (1948), A. Stender-Petersen, sob uma forte influência da ciência russa, analisando uma lenda (a morte do herói causada pelo seu cavalo), propôs destacar os elementos dinâmicos invariantes do enredo dos elementos variantes, lábeis; mas a sua análise tem o caráter de um retrocesso parcial das teorias de Propp às de Bédier. Ele supõe erroneamente que os elementos dinâmicos reduzem-se à soma dos lábeis. ¹⁶ Por outro lado, convém relembrar a tentativa de análise estrutural do drama, de Étienne Souriau,¹⁷ em que se destacam as funções (em número de seis) que correspondem a certas forças, designadas por meio de uma terminologia astrológica, e que se expressam através dos personagens. Contrapõe a essas funções um grande número de situações (210.441). A metodologia de Souriau faz lembrar a de Propp, embora elaborada de maneira menos incisiva.

²⁰ C. Lévi-Strauss, "The Structural Study of Myth", *Journal of American Folklore*, vol. 68, n° 270, X-XII, p. 428-444. Reproduzido na coletânea *Myth, A Symposium*, Bloomington, 1958, p. 50-66. Cf. a versão francesa, com algumas variantes e pequenos acréscimos, no livro *Anthropologie Structurale*, Paris, 1958, p. 227-255 ("La structure des mythes").

narração histórica do passado, é diacrônico e irreversível no tempo, e como instrumento de explicação do presente (e do futuro) é sincrônico e reversível.* Por causa da dualidade e da complexidade do mito, suas unidades constituintes autênticas revelam sua natureza significativa, não na qualidade de relações isoladas, mas como *feixes*, combinações de relações, possuindo as duas dimensões, sincrônica e diacrônica. No plano metodológico, estes feixes de relações aparecem quando as diferentes variantes do mito se escrevem umas sobre as outras, de modo que na vertical se obtém a sucessão temporal dos acontecimentos-episódios míticos, e na horizontal as relações se agrupam de tal maneira que cada coluna representa um feixe, cujo sentido é independente da sucessão de acontecimentos no interior de cada variante. A dimensão horizontal é necessária para a leitura do mito, e a vertical para a sua compreensão. A comparação das variantes de um mito com as variantes de outros mitos leva a um sistema pluridimensional.

Descrevendo, de acordo com este método, as variantes do mito de Édipo, Lévi-Strauss traça quatro colunas. A primeira (Cadmó procura Europa, Édipo casa-se com Jocasta, Antígona enterra Polínice) expressa a *superestíma*, a hipertrofia das relações de parentesco; a segunda (os Espartanos se matam entre si, Édipo mata Laio, Etéocles mata Polínice), sua *subestíma*. A terceira coluna (Cadmó mata o dragão, Édipo aniquila a Esfinge) expressa a negação da autoctonia, na medida em que se trata de uma vitória sobre os monstros ctônicos, que impedem os homens de nascer da terra e viver. A quarta coluna (os nomes dos antepassados de Édipo indicam um defeito físico que os impede de andar corretamente) possui uma relação positiva quanto à autoctonia, na medida em que os homens que, segundo a mitologia, saíam da terra, não conseguiam andar nos primeiros tempos. O sentido geral do mito de Édipo reside, para Lévi-Strauss, na impossibilidade para o ser humano - que crê na autoctonia do homem (seu nascimento da terra, como as plantas) - de reconhecer o fato de que o homem nasce do homem e da mulher, que um nasce de dois. A correlação entre as quatro colunas (sempre do ponto de vista de Lévi-Strauss) é a maneira peculiar de superar a contradição indicada sem tê-la resolvido, afastando os problemas mediante substituição. Lévi-Strauss procurou, segundo suas próprias palavras, ler o mito de Édipo "à americana", orientando-se pelas particularidades dos mitos mais arcaicos dos índios americanos Pueblo.

Analisando os mitos das tribos Zuni, Lévi-Strauss tenta mostrar como o mito resolve o dilema vida/morte e como essa escolha determina sua estrutura. Mas Lévi-Strauss considera o mito, antes de tudo, um instrumento lógico para superar as contradições (levando em conta as particularidades do pensamento primitivo). O pensamento mítico, em sua opinião, vai da determinação das oposições até uma mediação progressiva. O problema não está definitivamente resolvido, mas apenas afastado, na medida em que um par de pólos extremos é substituído por um par de oposições menos afastadas. A oposição vida/morte se transforma em oposição reino vegetal/reino animal que, por sua vez, se transforma em oposição alimentação vegetal/alimentação animal. Esta última oposição desaparece quando o próprio mediador - o herói cultural mítico - é considerado sob o aspecto de um animal que se alimenta de carniça (o coioote do índio do Noroeste, o Corvo), e deste modo se situa entre os animais de rapina e os herbívoros. A hierarquia dos elementos fundamentais do conto Zuni, segundo Lévi-Strauss, corresponde ao movimento da vida até a morte e vice-versa, baseado na trajetória estrutural já descrita. Liga-se a esse mesmo princípio lógico o processo mítico que consiste em superar as contradições entre a representação da ininterrupta continuidade autóctone do gênero humano, semelhante ao crescimento das plantas, e a efetiva mudança das gerações, como ciclo de mortes e nascimentos. Provém daí a interpretação de Lévi-Strauss do mito grego de Édipo.

Não vendo diferenças fundamentais entre o mito e o conto, Lévi-Strauss inclina-se a converter os próprios heróis do conto como, por exemplo, a personagem da órfã entre os índios ou a Cinderela do conto europeu, em mediadores da mesma espécie. Segundo ele, a mediação se encontra ligada a uma certa dualidade dos personagens míticos (e também dos personagens dos contos maravilhosos; cf. sua resenha do livro de Root sobre o ciclo da Cinderela)²¹ e, mais concretamente, dos personagens mitológicos do tipo de pícaros-tricksters. Lévi-Strauss propõe expressar a estrutura do mito mediante um modelo do processo mediador, na seguinte fórmula:

$$f_x(a): f_y(b) \quad f_x(b): f_{a-1}(y)$$

*Aproveitemos para observar que, no decorrer dessas interessantes reflexões, Lévi-Strauss leva em vão a surpreendente analogia entre o mito e as línguas naturais até uma total semelhança e até mesmo identidade; contudo, a essência da questão permanece a mesma.

²¹ C. Lévi-Strauss, "Die Kunst Symbole zu deuten", *Diogenes*, V, tomo 2, 1954, p. 684-688.

onde a e b são dois termos (atuante, personagem), sendo que o primeiro (a) está unido a uma função puramente negativa (x) e o segundo (b) a uma função positiva (y), mas suscetível de assumir também a função negativa (x), convertendo-se neste momento no mediador de (x) e (y). As duas partes da fórmula representam duas situações de certo modo equivalentes: com efeito, na segunda parte da fórmula (e correlativamente na segunda metade do processo mítico, do enredo), quando um termo é substituído pelo seu contrário ocorre uma inversão entre o valor da função e os termos dos dois elementos. O fato de que o último termo seja precisamente f_{a-1} (y) indica que não se trata apenas da anulação do estado inicial, mas de certa aquisição suplementar, de algum novo estado, resultado de uma espécie de desenvolvimento em espiral.

Num artigo relativamente curto dedicado ao folclore dos Winnebago, Lévi-Strauss apresenta uma análise estrutural comparada (segundo o seu método) de quatro enredos que tratam do destino extraordinário dos heróis:

- I. A história dos adolescentes mortos pela mão do inimigo, para a glória da tribo.
- II. A história do homem que fez voltar sua mulher do mundo dos espíritos, após tê-los derrotado;
- III. A história da vitória sobre os espíritos obtida pelos membros já falecidos da união ritual dos xamãs, os quais assim conquistaram o direito à reencarnação;
- IV. A história do órfão que, ao vencer os espíritos, ressuscitou a filha do chefe, que dele estava enamorada.

As diferenças entre estes quatro enredos podem ser analisadas segundo as rubricas: - "oferecimento da vítima": para outros(II), para o grupo(I), para si (III); - "a morte como": agressor não-humano (IV), agressor humano (II), tentador (I), companheiro de jornada (IV); - "ação cumprida": contra o grupo (IV), à margem do grupo (II), para o grupo (I), no interior do grupo (III). Em seguida, as oposições são assim classificadas: *natureza/cultura, vida/morte, "além-morte" dos espíritos/"aquém-vida" dos heróis* (que ofereceram o que restava de sua vida ao grupo), *vida ordinária/vida extraordinária* (a última possui no mito IV um caráter negativo, invertido). A análise do mito de Asdiwal²² entre os Tsimchiam é tão original quanto este.

Há também análises interessantes dos mitos nas grandes monografias teóricas de Lévi-Strauss dedicadas aos problemas do pensamento primitivo²³ e à mitologia.²⁴ As concepções de Lévi-Strauss neste campo são muito profundas e interessantes. Combate a idéia tradicional de debilidade que se atribui ao pensamento primitivo, bem como o caráter puramente intuitivo e irremediavelmente concreto, e sua pretensa incapacidade para a generalização. Destacando o intelectualismo peculiar do pensamento primitivo, analisando seu caráter específico, Lévi-Strauss demonstrou brilhantemente que as nomenclaturas totêmicas das sociedades primitivas são empregadas para a construção de classificações complexas, como um material *sui-generis* para um sistema de signos. Ele apresenta uma interessante análise de algumas oposições semânticas (*o cru/o cozido* etc.), que são essenciais para compreender as representações mitológicas e o comportamento ritual dos índios da América do Sul. Um conhecimento dos trabalhos fundamentais de Lévi-Strauss permite compreender a especificidade de sua abordagem do mito, bem como os pontos fortes e os pontos fracos desta abordagem. Ele considera o mito como um instrumento da "lógica" primitiva e por isso, apesar do grande número de sutis e valiosas considerações sobre os métodos da análise estrutural do mito, seus trabalhos concretos representam mais uma análise da estrutura do pensamento mítico do que da narrativa mítica propriamente dita.

Em princípio, Lévi-Strauss considera o aspecto narrativo (segundo a coordenada horizontal), mas, na prática, concentra toda a sua atenção nos "feixes de relações" e sua significação simbólica e lógica. Propp, procurando a especificidade genérica do conto de magia, examina em primeiro lugar a narrativa, analisa o desenvolvimento cronológico e, por conseguinte, a sintagmática, esclarecendo o significado de cada sintagma nos limites de um determinado enredo. Por isso, seu modelo estrutural é linear. Somente na etapa seguinte de sua pesquisa

²² C. Lévi-Strauss, "Four Winnebago Myths", *Culture in History. Essays in Honor of P. Radin*. Ed. by S. Diamond, New York, 1960, p. 351-362; C. Lévi-Strauss, "La geste d'Asdiwal". *École pratique des Hautes Études* (Section des Sciences Religieuses), *Extr. Annuaire*, 1958-1959, p. 3-43. [Figura atualmente em C. Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale Deux*, Paris, Plon, 1973. Tradução brasileira da Editora Tempo Brasileiro.]

²³ C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, 1962.

²⁴ C. Lévi-Strauss, *Les mythologiques*, 1-3, Paris, 1964-1968. [O quarto e último volume foi publicado em 1971.]

(representada pelas *Raízes Históricas do Conto de Magia*) é que as funções recebem uma interpretação etnográfica (no plano genético).

Lévi-Strauss se interessa, basicamente, pela "lógica" mítica, e assim, partindo do mito, liga as funções apenas verticalmente e tenta extrair uma paradigmática de confronto de variantes do mito. O modelo estrutural de Lévi-Strauss não é linear. Para ele, a distinção histórica entre mito e conto maravilhoso não é fundamental, não possui o caráter de princípio. Sua fórmula de mediação guarda certa relação com a análise do enredo, na medida em que procura captar a "inversão" da situação no final, e o "espiralado" do desenvolvimento. Mas esta particularidade do enredo é captada por Propp de modo mais concreto: o herói não só repara a carência (e para isso ele próprio ou seus auxiliares mágicos são obrigados a agir "negativamente" em relação ao agressor; cf. a dualidade do termo "*b*" de Lévi-Strauss), mas também constrói uma nova situação e apropria-se dos valores suplementares do conto.*

A resenha de Lévi-Strauss sobre a *Morfologia do Conto Maravilhoso* conclui com um juízo geral muito favorável a respeito da obra de Propp e com uma série de observações críticas e proposições construtivas. A crítica não chega a constituir uma surpresa se a considerarmos à luz do que foi dito acima sobre as diferenças de abordagem destes dois grandes estudiosos, que procuram a solução de um mesmo problema seguindo caminhos diferentes. Lévi-Strauss considera sua disputa com Propp como a de um "estruturalista" com um "formalista". Considera que o cientista russo separa a forma do conteúdo, o conto do mito, negligencia o contexto etnográfico e tende a construir uma gramática sem léxico, esquecendo que o folclore, como fenômeno específico diferente dos demais fenômenos da linguagem é o mesmo que "palavras das palavras", simultaneamente léxico, sintaxe etc. Isto explicaria a tendência de Propp em reduzir todos os contos a um só. Lévi-Strauss propõe descobrir uma constância maior na diversidade relativa das funções, apresentando algumas funções como resultado da transformação de outras (ou seja, reunir a série inicial e final das funções: *combate e tarefa difícil, os agressores e o usurpador* etc.) e depois substituir a sequência dessas funções por um esquema de operações do tipo da álgebra de Boole (grupo de transformações com pequeno número de elementos). Propõe considerar os personagens do conto como mediadores, ligando oposições do tipo *masculino/feminino, alto/baixo* etc.

A tese de Lévi-Strauss a respeito da possibilidade de interpretar as diferentes funções como resultados de transformações de uma mesma essência, é muito interessante e fecunda. No entanto, este tipo de procedimento é preferível após uma análise morfológica sumária, e não em lugar dela. É difícil estabelecer toda a variedade de ligações existente entre as funções, antes de isolar as próprias funções; este último procedimento deve ser precedido de uma rigorosa divisão da narrativa em sintagmas que se sucedem temporalmente, numa sequência linear. Caso contrário, estabelecer ligações entre as funções, agrupá-las em feixes, decifrar o significado simbólico destes feixes e formular paradigmas serão operações inevitavelmente impregnadas de grande dose de arbitrariedade, cujo resultado não ultrapassará os limites da hipótese, por mais engenhoso ou preciso que possa parecer.

Propp encarava a sua análise sintagmática como uma introdução tanto à história do conto maravilhoso, como ao estudo "dessa estrutura *lógica* absolutamente particular do conto maravilhoso, que prepararia o estudo do conto enquanto mito" (p. 7 da primeira edição russa); isto é, precisamente o que se propunha Lévi-Strauss. A análise da estrutura sintagmática não constitui apenas uma primeira etapa indispensável ao estudo da estrutura geral do conto; ela serve também ao objetivo de Propp de determinar a especificidade do conto maravilhoso, e descrever e explicar a uniformidade de sua estrutura. É por isso que a redução de todos os contos a um só não é uma falta cometida por Propp, mas uma condição necessária para atingir seu objetivo. Recriminar-lhe uma negligência quanto ao contexto etnográfico é injusto, e só pode ser explicado pelo desconhecimento de Lévi-Strauss das *Raízes Históricas do Conto Maravilhoso**. A observação de Lévi-Strauss de que falta o contexto e não o passado histórico" suscita uma objeção, já que ele perde de vista a historicidade desse contexto, isto é, a distinção histórica fundamental entre o mito e o conto, concebidos como dois degraus na história da narrativa, que possuem entre si uma relação específica do tipo

²⁵ Cf. especialmente a coletânea de artigos *The Structural Study of Myth and Totemism*, Ed. by Edmund Leach, Londres, 1967; cf. também E. Leach, "Lévi-Strauss in the Garden of Eden", *Transactions of the New York Academy of Science*; série 2, vol. 23, nº 4, 1961.

* Os trabalhos de Claude Lévi-Strauss tiveram grande influência no campo do folclore e da etnografia, e deram origem a uma série de imitações, bem como a inúmeras discussões e polêmicas. ²⁵

* Este livro fora traduzido para o italiano em 1949 – Existe nova edição. *Le radici storiche dei raconti di fate*, Turim, Boringhieri, 1972.

"antepassado-descendente". Lévi-Strauss chega a reconhecer que no conto se encontram enfraquecidas tanto as oposições como a transposição do tema, a possibilidade de jogo e a liberdade de substituição. Entretanto, não se trata de um simples enfraquecimento, mas do resultado do desenvolvimento da linha imaginativa do conto maravilhoso e de certo desligamento do fantástico deste conto (de caráter poético já bastante convencional) de uma etnografia concreta, de crenças e de prescrições rituais que se encontram claramente delimitadas em cada cultura (tanto no plano étnico como no estadal). Como veremos adiante, no conto tanto os personagens como suas regras de comportamento são muito mais convencionais do que no mito, e se revestem do caráter de regras do jogo. Por outro lado, os novos critérios morais e estéticos do conto são já qualitativamente diferentes dos modelos etnográficos, monossêmicos, de comportamento e de interpretação do mundo circundante. Deste modo, não existe nenhum fundamento para as recriminações de formalismo dirigidas a Propp. Ademais, Propp respondeu a Lévi-Strauss no posfácio da tradução italiana de seu livro.²⁶ Esclareceu ali que a *Morfologia* era apenas uma primeira parte, embora inalienável, de seus estudos histórico-comparativos sobre o conto de magia, e que a ausência de uma terminologia unificada, bem como omissões e erros da tradução inglesa, dificultaram involuntariamente a interpretação correta de algumas de suas afirmações. Além disso, demonstrou com razão que não era pelo mito que se interessava concretamente, mas sim pelo conto de magia e a análise do enredo, da composição, do gênero (em contraposição a Lévi-Strauss), e que era inconcebível pensar numa tal análise se fosse eliminado completamente da narrativa o desenvolvimento temporal.

Naturalmente, isto não faz desaparecer em absoluto os problemas apresentados por Lévi-Strauss. A pesquisa de Propp proporciona justamente uma base firme, indispensável para um posterior aprofundamento da análise estrutural do folclore narrativo. Não é de estranhar que, depois que os estudiosos do Ocidente travaram conhecimento com a obra clássica de Propp, nenhum dos estudos sobre modelos estruturais do folclore haveria de ignorá-la ou prescindir dela.

Na ciência francesa, onde o estruturalismo se propagou de modo surpreendente, merece menção especial primeiramente o ciclo de trabalhos de A. J. Greimas. Em seu artigo "Descrição do significado e Mitologia comparada" (1963)²⁷ procura esclarecer as pesquisas de Georges Dumézil na mitologia comparada, utilizando exclusivamente o método de Lévi-Strauss. Considera que os mitemas, a despeito da aparência exterior da narração, estão ligados por nós paradigmáticos e que a fórmula para exemplificar o mito é a seguinte:

$$\frac{A}{non A} \approx \frac{B}{non B}$$

(duas oposições unidas por uma correlação global).

Observando uma série de temas míticos (o contrato social, o bem e o mal, o ilimitado etc.) em diferentes mitologias, Greimas isola algumas oposições semânticas que desempenham o papel de marcas diferenciais (*benéfico/maléfico; espírito/matéria; paz/guerra; integral/universal*) e apresenta algumas concepções mitológicas como sendo transformação de outras.

Em seus artigos "O conto popular russo. Análise funcional" (1965)²⁸ e "Elementos para uma teoria da interpretação da narrativa mítica" (1966)²⁹ bem como nas partes correspondentes de sua *Semântica Estrutural* (1966)³⁰, Greimas utiliza a tradução inglesa do livro de Propp, inclusive para a elaboração de alguns aspectos da

²⁶ V. Propp, *Morfologia della fiaba*, p. 201-229 ("Struttura e storia nello studio della favola"). [A publicação do texto russo deste trabalho é posterior ao presente estudo de Meletinski.]

²⁷ A. J. Greimas, "La description de la signification et la mythologie comparée", *L'Homme*, tomo 3, nº 3, Paris, 1963, p. 51-66. (Reeditado no livro *Du Sens*, Paris, 1970, com o título "La mythologie comparée". (Nota da tradução francesa.)

²⁸ A. J. Greimas, "Le conte populaire russe. Analyse fonctionnelle", *L'Homme*, tomo 3, nº 3. Reproduzido em seu livro *Sémantique structurale*, p. 192-213. (Cf. *infra*, nota 30.)

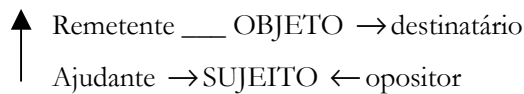
²⁹ A. J. Greimas, "Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique", *Communications*, 8 (*L'analyse structurale du récit*), Paris, 1966, p. 28-59. [Reproduzido no livro *Du Sens*, Paris, 1970, nota da edição francesa.]

³⁰ A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Recherche de méthode, Paris, 1966. [Edição brasileira: *Semântica Estrutural*. Pesquisa de método. São Paulo, Cultrix-EDUSP, 1973.]

semântica lingüística. Procura sintetizar a metodologia de Propp e a de Lévi-Strauss, isto é, o estudo sintagmático e o paradigmático, tratando os esquemas de Propp com os meios da lógica e da semântica atuais.

Em sua análise do conto, Greimas toma por base Propp, completando-o e “corrigindo-o” com a teoria de Lévi-Strauss; inversamente, em sua análise de mito parte de Lévi-Strauss completando-o com a teoria de Propp.

O modelo estrutural dos personagens elaborado por Greimas baseia-se num confronto dos esquemas de Propp e de Souriau, e apresenta o seguinte aspecto:



No *remetente* reconhecemos o *mandante* e o *pai da princesa* de Propp; no *ajudante*, o *auxiliar mágico* e o *doador*; o *destinatário* do conto parece confundir-se com o *herói*, que aparece concomitante com o *sujeito*. O *objeto* é a *princesa*. Greimas considera, além disso, o *ajudante* e o *opositor* como personagens secundários, ligados às circunstâncias; são uma simples projeção da vontade de ação do próprio sujeito. À oposição “*remetente/destinatário*”, sempre segundo Greimas, corresponde a modalidade do *saber*; à oposição “*ajudante/opositor*”, a modalidade do *poder*; e a “*sujeito/objeto*” a modalidade do *querer*. O desejo do herói de atingir o objeto se realiza, no nível das funções, na categoria da *procura* (“quest”).

No que se refere às funções sintagmáticas, Greimas começa por uma grande redução na quantidade (em lugar de trinta e uma, conserva somente vinte) para depois agrupá-las em pares (utilizando o binarismo das funções indicado por Propp). Além disso, cada par é considerado ligado não só por implicação (uma função provoca o aparecimento da seguinte na ordem sintagmática - $\underline{S} \rightarrow \text{non } S$) mas também por disjunção (\underline{S} vs $\text{non } S$), como uma espécie de relação paradigmática, independente do desenvolvimento do enredo e da seqüência sintagmática linear. Greimas tenta apresentar, por sua vez, as funções emparelhadas (designadas por letras maiúsculas), sob a aparência de uma correlação semântica de dois pares - negativo e positivo:

$$\frac{S}{\text{non } S} \text{ vs. } \frac{\bar{S}}{\text{non } \bar{S}}, \text{ ou } S \text{ vs. } \bar{S}$$

Greimas vincula sintagmaticamente a série negativa das funções binárias com a parte inicial do conto (*acúmulo de danos/afastamento*) e a série positiva com a parte final (*reparação dos danos/recompensa do herói*). O nó da intriga e o desenlace que enquadram estas duas séries são considerados como uma espécie *de ruptura de contrato* (que leva ao dano) e de *restabelecimento de contrato*. Na metade do conto ocorre uma série de provas, cada uma das quais, por sua vez, começa por um *estabelecimento de contrato* de acordo com a prova, e implica também em luta contra um adversário e as conseqüências do triunfo do herói. Greimas estabelece uma correspondência entre a estrutura da prova e modelo estrutural dos personagens: à modalidade da comunicação básica (*remetente/destinatário*) corresponde o *contrato*; ao eixo *ajudante/opositor* corresponde o *combate*; e à *obtenção do objeto desejado* corresponde a *conseqüência (resultado) da prova*. Na primeira prova (qualificação do herói para as provas decisivas) o *remetente* desempenha o papel de *opositor*; na segunda prova (principal) e na terceira (glorificante) observa-se uma correspondência exata entre as funções e os actantes. As demais funções se agrupam também sobre os mesmos eixos (*transmissão da mensagem, da força, do objeto desejado*). Finalmente, para dar mais precisão ao esquema dos deslocamentos do herói, Greimas, em lugar de *partidas* e *chegadas* assinala a *presença* ou a *ausência* do herói baseado no fato de que a ausência tem um sentido mitológico mais definido.

De acordo com os princípios acima indicados, Greimas transforma o esquema de Propp da seguinte maneira:

$$\overline{pAC_1C_2C_3pA_1p_1(A_2 + F_2 + \text{non } c_2)} \overline{d \text{ non } p_1(F_1 + c_1 + \text{non } c_3)} \\ \text{non } p_1dF_1p_1(A_3 + F_3 + \text{non } c_1)C_2C_3A(\text{non } c_3),$$

onde \underline{A} = *contrato (proposta/aceitação)*; \underline{F} = *combate (ataque/vitória)*; \underline{C} = *comunicação (emissão/recepção)*; \underline{P} = *presença*; \underline{d} = *deslocamento rápido*.

Quanto à *ruptura do contrato* (no nó, da intriga): \overline{A} é uma função binária (*proibição/transgressão*, à vs. *non a*), que está em correlação com o *estabelecimento de contrato* \underline{A} (*proposta/aceitação*, a vs. *non a*). O restabelecimento final do contrato no desfecho é o casamento (o *remetente* transmite ao *destinatário-sujeito* o objeto de sua procura). \underline{A}_1 é a *mediação - começo da reação*; \underline{A}_2 é a *primeira função do doador - reação do herói*; \underline{A}_3 é a *proposta da tarefa ao herói* na última prova. A série negativa inicial $\underline{C}_1 \underline{C}_2 \underline{C}_3$ corresponde às seguintes funções de Propp; *interrogação/informação*, *embuste/cumplicidade*, *dano/reparação do dano*, e se reparte segundo três eixos: *comunicação*, isto é *pergunta/resposta* (1); *força* (-2-, trata-se, por assim dizer, de uma perda de energia do herói); e o *objeto do desejo* (-3-, a *reparação da carência* é a *obtenção da princesa*).

A série positiva é $\underline{C}_1 \underline{C}_2 \underline{C}_3$: *marca/reconhecimento* está em relação com *interrogatório/informação*, como espécie de comunicação (\underline{C}_1 vs. \overline{C}_1). *Desmascaramento/transfiguração* se opõe a *embuste/cumplicidade*, como revelação da força do herói (\underline{C}_2 vs. \overline{C}_2). Assim também, à recepção do objeto mágico se opõe a perda de energia do herói, expressa pela função de *cumplicidade* ($\underline{non} \underline{C}_2$ vs. $\overline{non} \underline{C}_2$). Ao *dano* corresponde, na série positiva, o *castigo do agressor*, e a *carência* é superada não só pela *reparação* como também pelo *casamento*, que compensa a carência do herói (\underline{C}_3 vs. \overline{C}_3).

Greimas chama a atenção para o fato de que todas as conseqüências das provas (o recebimento do objeto mágico: $\underline{non} \underline{C}_2$, a reparação da carência: $\underline{non} \underline{C}_3$ e o reconhecimento: $\underline{non} \underline{C}_1$, e por conseguinte as provas em si mesmas tendem a superar os resultados nocivos do afastamento. Considera que o principal resultado desta redução de funções consiste na distinção das estruturas paradigmáticas e no aparecimento de uma possibilidade de dupla análise - sêmica e semântica - que conduz a dois níveis de significado. Não se limitando a isso, Greimas tenta (por meio da análise estrutural, ao mesmo tempo sintagmática e paradigmática, e utilizando o método das correlações e a teoria de mediação, ambos de Lévi-Strauss) penetrar na própria essência do conto de magia como um todo, e em seu sentido mais geral. Diacronicamente (sintagmaticamente) a série inicial $\underline{A}-\underline{C}$ corresponde à final \underline{CA} : em um mundo sem *lei/contrato* \underline{A} , os valores de \underline{C} estão invertidos; o restabelecimento dos valores abre caminho para um restabelecimento da lei. Numa ordem acrônica, a correlação: $\overline{A} : \underline{A} \approx \overline{C} : \underline{C}$ é possível; significa que a ausência e a presença do contrato social possuem entre si a mesma relação que a ausência e a presença de valores. Segundo Greimas, o lado direito da fórmula expressa uma esfera individual de intercâmbio de valores, a alternativa entre o homem "alienado" e o homem em plena posse do conjunto de valores. O lado esquerdo expressa não só uma organização contratual da sociedade, como também postula a presença de uma liberdade individual, que se afirma na transgressão da proibição. Deste modo, parece estabelecer-se uma dupla correlação entre a liberdade da personalidade e a alienação, a renúncia à liberdade da personalidade e a instituição de uma ordem. O restabelecimento da ordem é indispensável à reintegração dos valores.

A *prova-combate* constitui, segundo Greimas, não só um membro sintagmaticamente intermediário entre \underline{A} e \underline{C} , mas também como um mediador capaz de transformar a estrutura:

$$\frac{\underline{a}}{\underline{non} a} \approx \frac{\underline{c}}{\underline{non} c} \text{ na estrutura } \frac{a}{\underline{non} a} \approx \frac{c}{\underline{non} c}$$

A prova serve para realizar a eliminação dos membros negativos e sua substituição por membros positivos. Demonstra ser, portanto, a expressão funcional, dinâmica e antropomórfica de uma estrutura significativa e complexa, tanto negativa como positiva. O caráter mediador de \underline{F} se expressa também na ausência de um par funcional que se relacione com ele. As ações do herói no decorrer das provas são livres: supõem uma escolha irreversível - traços que determinam a atividade histórica do homem. A isto corresponde a ausência de um laço implicativo entre \underline{A} e \underline{F} , e seu vínculo apenas consecutivo. Deste modo se revela o papel do mediador do conto em seu conjunto. Este papel resolve as contradições entre a estrutura e os procedimentos, entre a continuidade e a história, entre a sociedade e o indivíduo.

Em sua análise do mito (baseado nos exemplos dos índios Bororó, extraídos do livro de Lévi-Strauss *O cru e o cozido*) Greimas procura utilizar sua interpretação da análise de Propp sobre o conto maravilhoso, para encontrar tanto a paradigmática como a sintagmática do mito. Parte da presença obrigatória de um elemento negativo na primeira metade do conto e de um positivo na segunda (a dicotomia entre *antes* e *depois*, na duração temporal da narrativa).

Na primeira metade da narrativa, a parte introdutória precede os temas fundamentais, enquanto que na segunda a parte final se encontra em correlação com esses temas. Mas a introdução e a conclusão permanecem à margem do *corpus* temático fundamental. Greimas divide as funções narrativas em três categorias: contratuais, atuacionais (isto é, as provas) e disjuntivas (isto é, as partidas e os regressos). Propõe também distinguir dois modos narrativos: o "enganador" e o "verídico".

Seguindo os passos de Propp, Greimas compara fragmentos da narrativa mais ou menos independentes com as funções e a distribuição de papéis entre os personagens dentro dos limites de um mesmo episódio. Isto lhe permite acompanhar o mecanismo da mutação de papéis de um mesmo personagem, o que é muito importante para a compreensão do sentido geral do enredo. Assim, por exemplo, na análise de um mito bororó, o filho que havia praticado incesto e que, por esse motivo, atraía a cólera do pai, aparece no final como um herói positivo e suscita simpatia ao vingar-se das perseguições sofridas. Greimas considera esta passagem como uma substituição das funções "contratuais" (retardamento do "contrato", sua ruptura, o aparecimento de um novo "contrato", ou seja, de uma nova fase do "jogo das aceitações e rejeições"), e também como uma troca de papéis entre pai e filho, como resultado de uma dupla transformação: o pai, que era *remetente* e *sujeito* passa a ser *destinatário* e *agressor*, ocorrendo o contrário com o filho.

Greimas coloca a maior ênfase teórica no esclarecimento das relações e das influências recíprocas entre a isotopia discursiva e a isotopia estrutural, isto é, o confronto de conjuntos narrativos diacrônicos com determinadas transformações do conteúdo profundo. Para descobrir as unidades de conteúdo vale-se de um léxico mitológico e de uma série de códigos culturais e etnográficos (natural, alimentar, sexual etc.). Entre os códigos se estabelecem, por sua vez, correlações complexas. Além disto, na caracterização do herói aparece um intervalo que corresponde a seu papel de mediadores entre os pólos mitológicos, e, em última instância, entre a vida e a morte (conforme Lévi-Strauss). Entretanto, não é possível determo-nos mais neste aspecto da análise de Greimas nos limites de um ensaio dedicado ao estudo da estrutura do conto maravilhoso.

As pesquisas de Greimas merecem especial atenção. É preciso, sobretudo, louvar sua tentativa de estabelecer praticamente relações paradigmáticas entre as funções sintagmáticas, bem como o fato de ter proposto vários grupos e tipos de funções, de ter coordenado incisivamente a análise da sintagmática com uma distribuição dinâmica dos papéis entre os personagens concretos dos contos de acordo com o movimento dos valores narrativos. Conseguiu determinar corretamente o papel decisivo das provas no conto, na qualidade de meios que permitem a solução das relações conflitantes, mediante a transformação de uma situação negativa em positiva. Greimas não chega, porém, ao aprofundamento lógico da teoria de Propp, e até a coerência lógica só é conseguida às custas de uma série de evidentes forçamentos, com certo caráter escolástico. Poderíamos explicar isto pelo fato de Greimas ter-se desligado do estudo dos textos folclóricos concretos; ele opera com as funções de Propp como dados primeiros, sem levar em consideração o material a ser interpretado. Por exemplo, poderiam emparelhar-se a *recepção do objeto mágico* com a *cumplicidade do herói com o agressor*? A *cumplicidade* é uma reação natural ante um *embuste*, e corresponde às regras de comportamento do herói e não aos atos de atribuição de valores no interior do conto. Ainda, se a partir de duas funções emparelhadas construirmos "quadras semânticas", veremos que *embuste/cumplicidade* aparece como variante negativa de *prescrição/aceitação*, já que em ambos os casos trata-se da impossibilidade do herói de recusar-se a executar um pedido. Também é completamente artificial relacionar *embuste/cumplicidade* com *desmascaramento/transfiguração*. É certo que *embuste/cumplicidade* se encontra com respeito a *interrogatório/informação* numa relação de oposição do tipo *força/comunicação* (seria mais correto dizer *ação/palavra*). Por isso, a quadra semântica pode ser construída da seguinte maneira:

<i>agressor-</i>	interrogatório-informação	pergunta-resposta	<i>doador-</i>
<i>herói</i>	engano-cumplicidade	prescrição-execução	<i>herói</i>

Esta quadra, no plano da composição, corresponde à primeira parte do conto, e reflete a contraposição entre as ações que levam ao dano (à carência), e as ações de que resulta o início da reação ao dano.

Mesmo assim, entre as funções da série inicial e as da série final não existem, visivelmente, correlações concretas, mas apenas um contraste geral entre uma atmosfera nefasta no início e feliz no final. Além disso, ambas as séries podem estar, na prática, quase totalmente ausentes, na medida em que, às vezes, o conto maravilhoso começa com um *dano* ou uma *carência* já existentes (não foi por acaso que Propp distinguiu algumas funções específicas na parte preparatória do conto) e termina com uma prova fundamental. A prova complementar e suas funções correspondentes (do tipo de *desmascaramento*, *transfiguração*, *punição do antagonista*) constituem uma segunda sequência facultativa no conto de magia. Assim sendo, os conceitos de Greimas, construídos em grande parte sobre elementos não obrigatórios do conto, não podem aspirar a possuir um caráter fundamental. Para Greimas é muito importante a oposição entre o *casamento* e a *transgressão da proibição*, e a encara na qualidade de *transgressão* e *restabelecimento de contrato*. Mas a transgressão da proibição representa, diga-se mais uma vez, uma função dispensável da parte preparatória, e a intromissão do antagonista, por si só, pode ser naturalmente considerada uma ruptura da harmonia universal, mas não a ruptura de um contrato social. Nos contos que tratam da procura de uma noiva ou de um objeto mágico, não existe uma ruptura da harmonia universal. Somente nos contos em que o herói é um paladino que salva a comunidade da intrusão demoníaca do antagonista, é possível - embora longinquamente - considerar o casamento como a recompensa concedida ao herói por ter restabelecido a harmonia universal (mas não o contrato). Mas estes contos de guerreiros heróicos conservam, de certa maneira, traços muito claros do mito, com seu interesse pelas proporções cósmicas e pelos destinos coletivos. Os demais contos de magia, porém, se concentram mais sobre os destinos individuais, sobre as compensações para as vítimas inocentes, para os socialmente desfavorecidos etc. Sua significação coletiva se revela somente através da compaixão, da simpatia com que se trata o herói, sendo muito fácil identificar-se com ele. Vemos assim que Greimas (tal como Lévi-Strauss) subestima as diferenças qualitativas específicas que existem entre o mito e o conto maravilhoso. Isto se torna mais evidente no fato de que Greimas considera possível a aplicação aos mitos de um esquema cuja base reside na análise da morfologia específica do conto de magia. Nem a categoria de prova em sua totalidade, e nem a primeira prova "qualificante" especial são características dos mitos, e nem possuem neles qualquer caráter relevante. Por isso, os estudos de Greimas, apesar de seu grande valor metodológico, merecem correções muito sérias.

Se Greimas transfere para o mito as conclusões de Propp referentes ao conto de magia, Claude Bremond, por sua vez, procura extrair da análise de Propp regras gerais sobre o desenvolvimento de todo e qualquer enredo narrativo.³¹ Além disso, diferentemente de Greimas, Bremond não se concentra no contexto mitológico do conto, mas na própria lógica narrativa, e não em oposições paradigmáticas, mas na sintaxe dos comportamentos humanos. Acredita que a função (que ele situa no mesmo nível de Propp) é realmente um "átomo narrativo", e que a narrativa se forma com o agrupamento desses átomos.

Bremond considera como sequência elementar a tríade composta pelas três funções que correspondem às três fases indispensáveis de todo processo. A primeira abre a própria possibilidade do processo, sob a forma de um comportamento correspondente ou de eventos previsíveis; a segunda realiza esta possibilidade, e a terceira conclui o processo, chegando, por assim dizer, aos resultados do evento (comportamento) correspondente. Contudo, Bremond, diferentemente de Propp, considera que cada fase não implica obrigatoriamente na fase que, pela ordem, viria a seguir; cada vez se abre a escolha entre a atualização de uma certa possibilidade, de certo objetivo, e a ausência de tal atualização. No primeiro plano são colocadas determinadas alternativas, e uma escolha é realizada pelo protagonista e pelo autor. As seqüências elementares se agrupam em seqüências complexas. Além disso, é possível encontrar algumas configurações convencionalmente designadas por "de ponta a ponta", "enclave" e "parêntese". Os eventos se repartem segundo a dicotomia *melhorias/degradações*.

Bremond analisa toda uma série de seqüências deste tipo, sob várias denominações (*tarefa*, *contrato*, *engano*, *armadilha* etc.). Mostra, por exemplo, uma cadeia possível de funções que realizam uma *melhoria* (cf. *a reparação da carência* em Propp): para atingir uma melhoria é indispensável superar um certo número de obstáculos, e para isso

³¹ Cf. os trabalhos de Claude Bremond: "Le message narratif". *Communications*, 4, 1964, p. 4-32; "La logique des possibles narratifs", *Communications*, 8, p. 60-71; "Kombinacje syntatyczne między funkcjami a sekwencjami narracyjnymi". *Pamiętnik literacki*, rocsnik 59, zeszyt 4, p. 285-291 (traduzido para o polonês do manuscrito francês "Combinaisons syntaxiques entre fonctions et séquences narratives", apresentado na Conferência Semiótica Internacional de Kazimierz, Polônia, 1966). [Editado depois em *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973. Nota, da tradução francesa.]

são necessários meios adequados. Surge assim uma determinada tarefa que, geralmente, é confiada a um *aliado* (cf. *auxiliar*, *doador*), que enfrenta o *adversário* (cf. *antagonista*). As relações do herói com seu aliado possuem um caráter de *contrato* (às vezes podem ser equiparadas às relações do credor com o devedor; cf. as funções contratuais de Greimas). A neutralização do adversário pode ser realizada de forma pacífica (*negociação*) ou hostil (*agressão*). A negociação, por sua vez, pode ter caráter de *sedução* ou de *intimidação*; a agressão se transforma com frequência em *engano* e implica numa *simulação*, indispensável para que o adversário caia na armadilha etc.

Cada personagem pode ser portador de determinada seqüência de ações que lhe são específicas, mas, visto que geralmente participam da ação dois personagens, esta ação possuirá dois aspectos, que são opostos para os dois actantes (o *engano* realizado pelo primeiro é, ao mesmo tempo, o *logro* em que cai o segundo; a *realização da tarefa* por um deles supõe, por conseguinte, o *fracasso* do outro etc.). As mesmas funções podem tomar aspectos diferentes: por exemplo, a recompensa pode ser, concomitantemente, *retribuição* e *vingança*. Segundo este princípio, as séries *melhoria* e *degradação* estão em relação de distribuição complementar:

	<i>Melhoria</i>	<i>Degradação</i>
Meios de realizações	Serviço de um aliado-credor	Sacrifício consentido em proveito de um aliado-devedor
	Serviço de um aliado-devedor	Quitação da dívida em relação a um aliado-redor
	Agressão impingida	Agressão sofrida
	Êxito na armadilha	Engano, erro
	Vingança	Punição

Este exame bilateral de cada ação e a análise minuciosa das alternativas que permitem o desenvolvimento da narrativa são bastante produtivos. Mas a análise de Bremond peca pela excessiva abstração (e isto a empobrece), em virtude da exclusão da abordagem do gênero em si (como ocorre na obra de Propp) em favor da generalização. Neste aspecto R. Barthes, T. Todorov e G. Genette, cujos artigos se encontram na mesma coletânea,³² vão ainda mais longe.

A edição americana da *Morfologia do Conto Maravilhoso* tem sido um poderoso estimulante para o estudo tipológico-estrutural do conto nos Estados Unidos. O terreno já vinha sendo preparado pela produção de lingüistas-estruturalistas como R. Jakobson e Th. A. Sebeok,³³ que também tinham se interessado pelas questões do folclore, assim como pelos representantes da escola dos modelos culturais na etnografia. A estes últimos ligava-se Melville Jacobs, autor de uma interessante monografia sobre os clichês estilísticos e sobre a organização dramática da narrativa nos mitos e nos contos, interpretados no contexto dos modelos culturais dos índios norte-americanos.³⁴ Em sua crítica à edição americana da *Morfologia*, considera as investigações de Propp como a maior aquisição metodológica anterior a 1940, e ao mesmo tempo propõe que, utilizando as técnicas analíticas do estruturalismo, já perfeitamente amadurecidas, sejam postas em evidência as unidades estruturais complementares de outros níveis (estilo, relações sociais, sistemas de valores), e que se efetue uma descrição de próprio processo de formação e seu mecanismo causal.

³² Cf. *Communications*, 8; cf. Géza de Rohan-Csermak. "Structuralisme et folklore", *IV International Congress for Folk-Narrative Research in Athens*, Atenas, 1965, p. 399-407.

³³ Th. A. Sebeok, "Toward a Statistical Contingency, Method in Folklore Research", *Studies in Folklore*, Indiana University Publications, Folklore Series, nº 9, Bloomington, 1957, p. 130-140. Th. A. Sebeok, F. J. Ingemann, "Structural and Content Analysis in Folklore Research", *Studies in Chremis: the Supernatural*, Viking-Fund Publications in Anthropology, nº 12, New York, 1956, p. 261-268.

³⁴ Cf. os trabalhos de Melville Jacobs: *The Content and Style of an Oral Literature*, Clackamas Chinook Myths and Tales, University of Chicago. Press, 1959; "Thoughts on Mythology for Comprehension of an Oral Literature". *Men and Cultures*. Philadelphia, 1960, p. 123-129; e no prefácio da coletânea *The Anthropologist Looks at Myth*, Compiled by Melville Jacobs, University of Texas Press, Austin-London, 1966.

Nos artigos de R. P. Armstrong "Uma análise de conteúdo no folclore"³⁵ e de J. L. Fischer "Seqüência e estrutura nos contos"³⁶ e "Um conto de Ponape sobre Édipo. Uma análise estrutural e sociopsicológica"³⁷ encontram-se tentativas de combinar a análise sintagmático-funcional com uma pesquisa dos tipo de comportamento social e os sistemas de valores.

Armstrong, que escolheu como exemplo os contos de "tricksters", propõe fragmentar o texto do conto em ações sucessivas e determinar suas funções (isto é, fazer exatamente o mesmo que Propp), e em seguida isolar as unidades sintagmáticas relevantes, na medida em que elas indicariam uma relação entre grupo étnico e seus valores sociais, determinando uma estrutura semântica e uma avaliação estética etc. Para isto, Armstrong propõe um programa de distribuição das ações de acordo com determinadas categorias semânticas: *recompensa/punição; resistência/agressão; permissão/proibição; bens/serviços; aquisição/perda dos bens; reunião/dispersão das informações; comportamento eficaz, aceitação das obrigações/recusa*. Dentro deste enquadramento, as ações estão divididas em positivas, neutras e negativas (por exemplo: \overline{O} = encontrar, \underline{O} conservar, $\underline{\underline{O}}$ = perder etc.). Uma análise comparativa deve permitir descobrir relações diferentes em culturas diferentes.

Também Fischer compara variantes tribais e descobre desvios em suas estruturas. Percebe assim que nos contos micronésios da ilha de Trook prevalece uma série de episódios repetitivos (com ligeiras variantes), enquanto em Ponape ocorre uma permuta de episódios, com um final oposto. Isto se explica pela organização social específica das diferentes tribos. Estudando a estrutura do conto micronésio sobre o incesto, Fischer distingue quatro regras semânticas: 1) segmentação temporal; 2) segmentado espacial (mais ampla que a anterior); 3) divisão dos personagens em dois partidos: um favorável e outro hostil ao herói; 4) sucessão dos acontecimentos do ponto de vista da solução dos conflitos fundamentais. Na interpretação do sistema organizado em episódios, observa-se em Fischer tanto a influência de Lévi-Strauss como da psicanálise (numa forma muito atenuada), bem como da metodologia geral da escola dos "modelos culturais".

Os trabalhos de E. K. Köngäs e P. Maranda, especialmente sua análise crítica da célebre fórmula de Lévi-Strauss nos "Modelos estruturais no folclore",³⁸ apresentam grande interesse do ponto de vista de elaboração de uma metodologia estrutural no campo do folclore. Trata-se aqui dos limites de aplicação da fórmula do processo mediador $f_x(a) : f_y(b) :: f_x(b) : f_{a-1}(y)$, que estes autores, após análise, substituem por outra fórmula paralela, mais simples $QS : QR :: FS : FR$, onde QS (quase-solução) e QR (quase-resultado) expressam a situação inicial e suas conseqüências diretas, e FS representa a solução final (ligada às ações do mediador) e FR , o resultado final.

Köngäs e Maranda chegaram à conclusão de que a fórmula de Lévi-Strauss não só pode ser aplicada aos mitos, como também a outros textos folclóricos bastante variados. Mas, por outro lado, o campo de aplicação da fórmula é também bastante limitado, visto que o mediador pode, em alguns casos, não existir em absoluto (modelo I), ou sofre um fracasso (modelo II), ou ainda, no caso de triunfar, pode ocorrer que a colisão inicial seja, às vezes, simplesmente anulada (modelo III) e não invertida, como exige a fórmula de Lévi-Strauss (modelo IV). Köngäs e Maranda demonstram que os modelos III e IV são diametralmente opostos aos modelos I e II, pelo fato de que uma estrutura (neste caso de três níveis e necessitando de um mediador) inclui em si mesma não só uma correlação de relações como também uma correlação de correlações. Para ilustrar suas teorias, os autores dão exemplos de mitos, anedotas, lendas, cantos líricos, fórmulas mágicas e provérbios. Infelizmente, faltam os contos de magia. Köngäs e Maranda consideram como método fundamental para identificar uma estrutura o exame das oposições iniciais e do desenlace final. No gênero narrativo, a primeira colisão se resolve, segundo eles, no decorrer da própria narração; nos gêneros líricos ela absolutamente não se resolve, e no ritual encontra uma solução graças à participação do *remetente* e do *destinatário*. A mediação, totalmente ausente nos gêneros

³⁵ R. P. Armstrong, "Content Analysis in Folkloristics", *Trends in Content Analysis*, Urbana, 1959, p. 151-170.

³⁶ J. L. Fischer, "Sequence and Structure in Folktales", *Men and Cultures*, p. 442-446.

³⁷ J. L. Fischer, "A Ponapean Oedipus Tale", *The Anthropologist Looks at Myth*, p. 109-124.

³⁸ E. K. Köngäs, P. Maranda, "Structural Models in Folklore". *Midwest Folklore*, vol. 12, 1962, p. 133-192.

líricos, se encontra no gênero narrativo no interior do próprio enredo, e no ritual no exterior do mesmo (com a ajuda de uma ação exterior).

Em outros trabalhos, Köngäs e Maranda³⁹ demonstraram o predomínio do modelo IV no folclore europeu, e o dos modelos I, II e III no folclore das sociedades arcaicas. Estes resultados, muito interessantes, indicam (talvez à revelia de seus autores) os limites históricos da estrutura complexa IV, que corresponde à fórmula de Lévi-Strauss.

A obra mais significativa dedicada diretamente à análise da estrutura do conto é a monografia de Alan Dundes, *Morfologia dos contos populares entre os índios norte-americanos* (1964). Uma tese e uma série de artigos haviam precedido o aparecimento deste livro.⁴⁰ Se o casal Maranda tinha-se esforçado em delimitar a aplicação da fórmula de Lévi-Strauss, simplificá-la e precisá-la. Dundes, por sua vez, adota em relação a Lévi-Strauss uma atitude bem crítica. Acusa Lévi-Strauss de ter tentado introduzir na estrutura morfológica de um lado os personagens (por exemplo, os "tricksters" mediadores; crítica que também se refere a Maranda) e, de outro lado, elementos puramente lingüísticos. Dundes assinala o fato de que o mito pode ser traduzido completamente de uma língua natural para outra (o que também havia sido indicado por Fischer), que o mito pode ser expresso não só pelas linguagens orais, mas também por outras (pintura, mímica etc.), e que não é absolutamente indispensável aplicar literalmente os métodos da lingüística estrutural ao estudo do folclore. Além disso, Dundes se manifesta contrário à excessiva propensão de Lévi-Strauss por modelos de parentesco, e à sua forma de analisar as estruturas, não mais dos mitos concretos, mas das *relações* entre mitos e variantes.

A atitude hipercrítica de Dundes em relação a Lévi-Strauss não é totalmente correta, mas reflete a imprecisão e a indeterminação com que até o momento têm-se revestido sempre as tentativas de análise paradigmática - apesar da inegável profundidade e da fecundidade das idéias fundamentais de Lévi-Strauss. Dundes, em nossa opinião, captou corretamente o caráter qualitativo de uma distinção entre mito e conto maravilhoso (a oposição: *coletivo/individual*; cf. uma atitude análoga em trabalhos do autor do presente artigo⁴¹). É precisamente nisto, e não na estrutura em si, que reside a diferença essencial entre mito e conto maravilhoso (no mito, as carências são cósmicas). Dundes sente-se atraído pela excepcional clareza e autenticidade da análise sintagmática de Propp, de quem se declara conscientemente um continuador direto. Completa ligeiramente as teorias de Propp, introduzindo as idéias de K. L. Pike sobre o comportamento verbal e não-verbal. Utiliza também a terminologia de Pike: a contraposição entre um corte *ético*, isto é, classificatório, e *êmico*, isto é, estrutural, e o emprego do termo *motifema* no sentido de unidade êmica, em lugar da *função* de Propp. Theodor Stern, em sua resenha sobre a morfologia de Dundes,⁴² qualifica-o de epígono de Propp (e, portanto, com o mesmo espírito de Lévi-Strauss ou Melville Jacobs, reclama do menosprezo pelo contexto cultural, da abstração, e da falta de interesse pelos personagens na obra de Dundes).

Seguindo Propp, Dundes considera o par: *carência* (I) - *reparação da carência* (II) como uma série de motifemas (i.e., funções) nucleares (segundo sua expressão). Existem alguns contos dos índios da América que, diferentemente dos contos europeus, reduzem-se a uma estrutura simples deste tipo. Mas, aqui também, entre a carência e sua reparação intercalam-se com frequência outras funções binárias, que já nos são bem conhecidas através do livro de Propp: *proibição - transgressão* (Int/Viol), *engano - cumplicidade* (Dec/Dcpt) e *tarefa difícil - solução* (T/TA). Além disso, Dundes introduz mais duas funções: a *consequência da transgressão* (Conseq) e o *esquivamento à desgraça* (AE). Observemos que esta nova introdução não é absolutamente necessária, já que estas duas funções, na maioria dos casos, podem ser reduzidas a *carência* e *reparação da carência*. Dundes destaca e analisa algumas séries

³⁹ E. Maranda, "What does a Myth Tell about Society", *Radcliffe Institute Seminars*, Cambridge, 1966; P. Maranda, "Computers in the Bush: Tools for the Automatic Analysis of Myth", *Proceedings of the Annual Meetings of the American Ethnological Society*, Philadelphia, 1966.

⁴⁰ Cf. os trabalhos de Alan Dundes: *The Morphology of North American Indian Folktales* (FF Communications, vol. LXXXI, nº 195), Helsinki, 1964; "The Binary Structure of Unsuccessful Repetition in Lithuanian Folktales", *Western Folklore*, XXI, 1962, p. 165-174; "From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales", *Journal of American Folklore*, vol. 75, 1962, p. 95-105.

⁴¹ L. M. Meletinski, *Proizhoidenie gueroitcheskovo épossa* [Origem do epos heróico], Moscou, 1963, p. 24; E. M. Meletinski, "Edda " i rännie fórmí épossa [Edda e as formas primeiras do epos]. Moscou, 1968, p. 160-168.

⁴² A resenha de Stern sobre o livro de Dundes (cf. nota 40) foi publicada na revista *American Anthropologist*, vol. 68, nº 3, 1966, p. 781-782. Cf. também uma análise das idéias de Dundes no artigo de B. Nathhorst: "Genre, Form and Structure in Oral Tradition", *Temenos*, vol. III, Helsinki, 1968, p. 128-135.

típicas de funções e agrupa os contos maravilhosos de acordo com elas. Por outro lado, demonstra que alguns contos dos índios, de composição muito complexa, não passam, na realidade, de uma combinação de séries mais simples. Eis uma relação dessas séries:

L-LL

Viol-Conseq

L-T-TA-LL

L,Dec-Dept-LL

Int-Viol-L-LL

Int-Viol-Conseq-AE

L-LL-IntViol-Conseq

L-T-TA-LL-IntViol-Conseq-AE etc.

Os motifemas T/TA, *Int/Viol*, Dec/Dcpt são, em princípio, alternativos nos contos e nos mitos dos índios americanos. *Int/Viol* e T/TA são considerados por Dundes como formas de prescrições dadas ao herói, e diferentes segundo sua característica distributiva: as tarefas difíceis situam-se sempre entre a *carência* e sua *reparação*, enquanto que a *transgressão da proibição*, na maioria dos casos, precede a *carência* ou segue a *reparação*. A comparação realizada por Dundes entre contos e crenças populares oferece também bastante interesse. Ele compara, por exemplo, a seqüência *Int-Viol-Conseq-AE* com o sistema: *condição – resultado - reação*.

Utilizando praticamente o mesmo método de Propp, Dundes chega, entretanto, a esquemas muito mais simples. Isto se explica, aparentemente, pelo caráter arcaico do folclore dos índios da América do Norte. Dundes não diferencia o conto de magia das demais variedades de conto maravilhoso, nem do mito, e isto reflete, mais uma vez, as particularidades do material com que trabalha, o sincretismo de gênero. A comparação entre os esquemas de Propp e Dundes torna-se, portanto, muito útil para resolver os problemas apresentados pela poética histórica.

Na ciência australiana, estreitamente ligada à americana, também existem trabalhos interessantes sobre o estudo estrutural dos contos e dos mitos. Deixando de lado algumas tentativas de destacar paradigmas dos enredos à luz dos modelos culturais,⁴³ é indispensável lembrar a série de artigos de E. Stanner, publicados na revista *Oceania* sob o título geral de "Sobre a religião dos aborígenes".⁴⁴ Neste minucioso ensaio semiótico sobre a cultura da tribo australiana de Murimbat, é feita uma análise comparada sutil da sintagmática dos enredo dos mitos e dos rituais: "textos" verbais, pictóricos e de pantomima. A demonstração convincente que Stanner nos proporciona de uma identidade de princípios entre a estrutura dos mitos e a dos ritos (incluindo os mitos que não possuem um ritual equivalente e os ritos que não vão acompanhados de mitos) permite-lhe encontrar também algumas relações paradigmáticas importantes na linguagem simbólica dos Murimbat. Algumas das observações de Stanner se aproximam surpreendentemente das conclusões de Propp em *Raízes histórica do conto maravilhoso*, que Stanner evidentemente não conhecia (a proximidade temática e estrutural dos mitos com os costumes de iniciação). Infelizmente, é impossível desenvolver tal tema nos limites deste nosso artigo.

Algumas pesquisas fecundas sobre o folclore narrativo foram empreendidas por uma série de cientistas romenos, em particular M. Pop, e também Ch. Vrabie, G. Ereteska e I. Rochianu. Pop, no artigo muito sério "Aspectos atuais dos estudos sobre a estrutura dos contos",⁴⁵ tomando como exemplo um conto maravilhoso romeno,

⁴³ C. H. Berndt, "The Ghost Husband and the Individual in New Guinea Myth", *The Anthropologist Looks at Myth*, p. 244-277.

⁴⁴ W. E. H. Stanner, "On aboriginal religion", *Oceania*, vol. XXX-XXXIII, 1960-1963 (publicado em separata na série: "The Oceania Monographs", n° 11, 1966). Cf. a respeito de Stanner no artigo de B. L. Oguibénin: "K vopróssu o znatchénii v iaziké i nékotorikh drugikh modeliruiuchchikh sistemakh" [Para o problema do significado na língua e em alguns outros sistemas modelizantes], em *Trudi po znakovim sistemam* [Estudos sobre sistemas de signos], II, Tártu, 1965, p. 49-59.

⁴⁵ M. Pop, "Aspects actuels des recherches sur la structure des contes", *Fabula*, Bd. 9, H 1-3, Berlin, 1967, p. 70-77. Cf. também: M. Pop, "Der formelhafte Character der Volksdichtung", *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde*, 14 (1968), p. 1-15.

demonstra a relação existente entre a sequência sintagmática das funções e a lógica geral do enredo. Este conto é representado pelo seguinte esquema:

I. Carência

II. Engano

III. Prova

IV. Violência

IV. Solução da violência

III. Solução da Prova

II. Solução do engano

I. Solução da carência

Pop demonstra, de modo convincente, o papel do paralelismo e da antítese no enredo. Ele penetra também na estrutura da sequência elementar (referindo-se apenas de passagem ao texto de Bremond), e estuda seu caráter ternário. Em outro artigo (sobre as fórmulas do conto maravilhoso)⁴⁶ analisa a estrutura no nível estilístico. A tese de Rochianu é também dedicada ao estudo das fórmulas do conto. Vrabie, por sua vez, propõe uma interessante análise das variantes da composição.⁴⁷

Trabalhos sobre tipologia estrutural aparecem também em outros países. O estudioso tcheco B. Beneš aplica o esquema morfológico de Propp à análise da "bilitchka".⁴⁸ Uma tentativa original de isolar a estrutura do conto anedótico (aparece num artigo do folclorista alemão H. Bausinger.⁴⁹ (É curioso notar que em sua monografia teórica "*As formas da poesia popular*" ele segue as idéias de Jolles quanto à morfologia do folclore.)

Nos últimos anos renasceu na União Soviética o interesse pela *Morfologia do Conto Maravilhoso* de V. I. Propp e pelos problemas nela levantados. Em 1965, numa sessão científica organizada em homenagem ao septuagésimo aniversário de Propp, o acadêmico V. M. Jirmunski e o membro correspondente da Academia de Ciências da U.R.S.S., P. N. Berkov, elogiaram fartamente este livro em suas exposições. Um trabalho especial foi dedicado à *Morfologia* pelo autor do presente artigo. O retorno do interesse por este livro, tanto entre nós como no estrangeiro, foi consequência principalmente do desenvolvimento da lingüística estrutural e da semiótica. O nome de Propp como autor da *Morfologia do Conto Maravilhoso* (bem como das *Raízes Históricas do Conto Maravilhoso*) foi constantemente citado em todos os simpósios de semiótica e nos trabalhos sobre os sistemas modelizantes secundários (e freqüentemente junto ao nome de Lévi-Strauss). Entretanto, se deixarmos de lado os inúmeros trabalhos de semiótica geral sobre a mitologia (V. V. Ivanov, V. N. Toporóv, D. M. Segal, A. M. Piatigórski, I. M. Lotman, B. L. Oguibênin etc.), os estudos dos enredos literários (B. F. Egórov, I. K. Chtcheglóv), e as pesquisas estruturais dos gêneros folclóricos à margem do conto (teatro popular: P. G. Bogatirév; baladas: V. N. Toporóv; cantos épicos: S. I. Nekliúdob e I. Smirnov; fórmulas mágicas: I. A. Tchernóv e M. V. Arápo; provérbios: G. L. Permiakov), constata-se que o número de artigos e comunicações, que concernem diretamente à problemática da morfologia do conto, continua sendo pequeno.

⁴⁶ M. Pop, "Die funktion der Anfangs - und Schulssformeln in rumanischen Marchen", *Volksüberlieferung*, Gottingen, 1968, p. 321-326.

⁴⁷ Ch. Vrabie, "Sur la technique de la narration dans le conte roumain", *IV International Congress for Folk-Narrative Research in Athens*, p. 606-615; N. Rochianu, *Traditsiönne fórmuli skázki* [Fórmulas tradicionais do conto maravilhoso], Moscou, 1967 (Resumo da Tese de Doutorado).

⁴⁸ B. Beneš, "Lidové Vyprávění na moravských kopačích (Pokus o morfologickou analýzu poverbných povídek podle systému V. Proppa)", *Slovacko Narodopisný sborník pro moravskoslovenské pomezí*, Praga, 1966-1967, p. 41-71.

⁴⁹ Cf. os trabalhos de Hennann Bausinger: "Bemerkungen zum Schwank und seinen Formtypen", *Fabula*, Bd. 9, H 1-3, Berlin, 1967, p. 118-136; *Formen der Volkspoesie*, Berlin, 1968.

O estudo de D. M. Segal "Ensaio de descrição estrutural do mito"⁵⁰ é uma tentativa de análise da estrutura do mito segundo três versões muito próximas de um só e mesmo enredo: o herói repudiado e depois triunfante, recolhido entre os índios do Noroeste. Utilizando, em princípio, os métodos de Lévi-Strauss, Segal compara sintática e paradigmaticamente fragmentos do mito (baseado na categoria de valor), isola diferentes níveis de sentido mitológico, e deduz assim a coexistência, nos textos estudados, dos contos do herói repudiado e de um mito etiológico.

V. V. Ivanov e V. N. Toporóvs⁵¹ apóiam-se diretamente no esquema de Propp, utilizando-o para a transcrição e análise de diferentes textos narrativos. Propõem uma classificação racional dos símbolos com o auxílio da lógica contemporânea, e assim deduzem que a função é interpretada em cada momento como a relação entre os diferentes personagens ou objetos do conto.

Estes autores juntam uma análise funcional, como a de Propp, a uma pesquisa das oposições semânticas elementares, que desempenham importante papel nos mitos. Propõem também símbolos determinados para a transcrição dos mitos.

S. D. Serébriani procura, em sua exposição⁵² inserir algumas correções na fórmula de Propp, partindo, conforme diz, de uma interpretação mais formalizada. Propõe que a função V seja considerada como ligação, a função K como motivação, e a função T apenas um momento concomitante a diferentes funções etc. Serébriani afirma que todo conto pode ser dividido em três momentos fundamentais: 1) o malfeito inicial, que cria o nó da intriga (ADH - M PR OL); 2) as ações do herói como resposta ao malfeito (EN - J); e 3) o final feliz, o restabelecimento da ordem das coisas (K Rs Q Ex U W⁰). Entre estes três momentos inserem-se os deslocamentos. O conto, em sua opinião, se forma pelo desenvolvimento deste esquema ternário.

À guisa de conclusão, permitimo-nos expressar rapidamente algumas considerações sobre a possibilidade de uma interpretação complementar da morfologia do conto maravilhoso, apoiando-nos nas principais coordenadas estabelecidas por Propp em seu livro.⁵³

Os vínculos complementares entre as funções formuladas por Propp e sua natureza única (tanto sintagmática como, em parte, semântica) revelam-se por ocasião de uma análise do *nível das grandes unidades sintagmáticas*, mais abstrato. Estas unidades sintagmáticas constituem, por exemplo, os diferentes aspectos das *provas* e dos valores do conto maravilhoso que o herói adquire ao concluir sua trajetória. O ritmo de perdas e ganhos liga o conto de magia ao mito e às demais formas do folclore narrativo. Nos mitos, são as "ações culturais" e cosmogônicas dos demiurgos que desempenham um papel-chave análogo às provas (pela sua distribuição); nos contos sobre animais, são as astúcias dos trapaceiros zoomorfos ("tricksters"); nos contos novelísticos são certas categorias especiais de provas que levam à solução de uma colisão individual dramatizada. A dupla oposição entre prova preliminar e prova fundamental é *específica* do conto maravilhoso do tipo clássico. Esta oposição entre as duas provas se manifesta em primeiro lugar pelo resultado (no primeiro caso há somente um *objeto* mágico indispensável para vencer a prova fundamental; no segundo, há um *objetivo* fundamental), e em segundo lugar pelo caráter em si da prova (verificação do *comportamento* correto - *façanha* heróica).

No folclore arcaico, sincrético, esta oposição permanece ausente, ou não é pertinente, enquanto no conto de magia clássico ela se encontra incluída na própria estrutura semântica e não pode ser excluída.

⁵⁰ D. M. Segal, "Ópit struktúrnovo opissânia mifa". [Ensaio de uma descrição estrutural do mito] *Trudi po znakovim sistemam, II*, p. 140-148; uma versão ampliada de mesmo trabalho foi publicada em *Poetika*, II, Varsóvia, 1966, p. 15-44: ("O sviazi semantiki teksta s' ievó formálnoi struktúroi"). [Tradução brasileira: "Sobre a relação da semântica do texto com sua estrutura formal", em: Boris Schnaiderman (org.) *Semiótica Russa*, S. Paulo, Perspectiva, 1979.]

⁵¹ Cf. os trabalhos de V. V. Ivanov e V. N. Toporov: "K rekonstruktsii praslaviánskovo teksta". *Slavianskoie iazikoznânie*. [Para a reconstrução de um texto proto-eslavo. *Linguística eslava*.] *V Congresso Internacional de Slavistas. Trabalhos da delegação soviética*. Moscou, 1963, p. 88-158, *Slaviánskie iazikovie modeliruiuchchie semioticheskie sistêmi* [Sistemas linguísticos modelizantes semióticos eslavos], Moscou, 1965, e outras obras.

⁵³ E. M. Meletinski, "O struktumo-morfologuitcheskom analize kazki" [Sobre a análise morfológico-estrutural do conto maravilhoso] *Teses apresentadas no Segundo Seminário de Verão sobre sistemas modelizantes secundários*, p. 37; E. M. Meletinski, S. I. Nekliudov, E. S. Névik, D. M. Segal, "K postroienniu modéli volchébnoi skazki" [Para a construção do modelo do conto de magia], *Teses apresentadas no Terceiro Seminário de Verão sobre sistemas modelizantes secundários*, Tártu, 1968, p. 165-177. Um extenso artigo destes autores, "Problêmi struktúrnovo opissânia volchébnoi skázki" [Problemas da descrição estrutural do conto de magia], foi publicado no volume IV de *Trudi po znakovim sistemam*, Tártu, 1969, p. 86-135.

Junto às provas preliminar (ξ) e fundamental (E) encontramos às vezes (mas não obrigatoriamente) no conto de magia uma provação complementar (E') de identificação do herói. Além disso, as ações do antagonista e mesmo as do próprio herói (transgressão da proibição, "cumplicidade involuntária" no "embuste"), que levam ao dano ou à carência, podem ser interpretadas convencionalmente como uma espécie de prova, designada pelo signo contrário (\bar{E}). Se denominarmos, respectivamente, $\bar{\ell}$ a perda ou carência, λ o objeto mágico recebido do doador depois da prova preliminar (o objeto mágico, ou o auxiliar, ou o conselho), $\bar{\ell}$ a reparação da carência depois da prova fundamental, obteremos a seguinte fórmula:

$$\bar{E}\bar{\ell}...\xi\lambda...E\bar{\ell}...E'\ell', \text{ onde } \underline{E} = f(\lambda), \underline{E'} = f(\ell).$$

O conto de magia se apresenta, portanto, no nível de maior abstração, como uma hierarquia de blocos binários, na qual o último bloco (membro emparelhado) implica obrigatoriamente num signo positivo.

A estrutura menos rígida dos contos sincréticos primitivos aparece, então, como uma espécie de metaestrutura em relação ao conto de magia clássico.

As funções de Propp se agrupam facilmente de acordo com os mencionados blocos binários (as grandes unidades sintagmáticas). Os elementos (dinâmicos e unificadores) da prova fundamental podem ter tanto uma distribuição idêntica como distinta. Como exemplo do primeiro caso, temos *combate/vitória* e *tarefa/solução* que designaremos por ($A_1 B_1$ e $A_2 B_2$), funções que aparecem como alomorfas da prova fundamental (variantes dos contos sobre "bogatires" e os contos do tipo clássico); como exemplo do segundo caso podemos citar o *deslocamento miraculoso para alcançar o objetivo* (\underline{ab}) e a *fuga mágica* (\underline{ab}) (distributivamente distintas, visto que uma *precede* e a outra *segue* o combate). Correlativamente, as pretensões do usurpador e o reconhecimento do verdadeiro herói ou sua variante negativa: *fuga* (*disfarce do herói - procura do culpado*) constituem um complexo de provas suplementares. São possíveis também relações plurivalentes entre as funções enumeradas (cf. as observações de Propp sobre o sincretismo das funções); a *fuga do herói "modesto"*, função que pertence ao sistema da prova complementar, pode ser considerada ao mesmo tempo como a variante invertida da *fuga mágica*.

Já assinalamos acima a distinção de princípio entre a prova preliminar e a prova fundamental, e sua correspondente divisão em *comportamentos corretos* e *façanhas*. O doador verifica a *correção do comportamento* do herói (sua bondade, discernimento, educação, e, com maior frequência, simplesmente seu conhecimento das *regras do jogo*) e proporciona-lhe o objeto mágico que lhe garante o êxito na prova fundamental. As forças mágicas contribuem ativamente na realização da façanha e, às vezes, elas próprias agem em lugar do herói, mas no comportamento correto transparece sempre a boa vontade do herói (e a má vontade do falso-herói).

As regras de conduta, a estrutura do comportamento no conto, constituem um sistema semântico acabado, no qual as funções revelam relações lógicas complementares, independentes de seus vínculos sintagmáticos. Um comportamento de acordo com as regras leva não só ao êxito na prova preliminar, como também provoca, de certa forma, a desgraça, na medida em que cada estímulo implica numa reação correspondente: o herói se vê obrigado a aceitar o desafio, a responder às questões, a executar o pedido, ainda que isto não provenha sempre de um doador neutro ou benfazejo, mas também de um agressor declaradamente hostil e maléfico. O formalismo deste sistema de conduta é confirmado pela inevitabilidade de desobedecer à proibição (forma inversa de incitação à ação).

Designamos as funções binárias que se relacionam com as regras de comportamento com as letras gregas $\alpha\beta$, para distingui-las das latinas \underline{AB} , \underline{ab} que se relacionam com as façanhas. A forma negativa (a prova imposta não pelo doador, mas pelo agressor) será indicada por um signo de negação colocado em cima da letra; delimitando com o auxílio dos índices *m* e *i* a ação material e a informação verbal, teremos:

$\alpha_1\beta_1m$	ordem	$\overline{\alpha_1\beta_1^m}$	embuste
	-cumprimento da ordem		-cumplicidade
$\alpha_1\beta_1i$	pergunta	$\overline{\alpha_1\beta_1^i}$	interrogação
	-resposta		

	-informação
$\alpha_2\beta_2$	desafio - aceitação
$\alpha_3\beta_3$	proposição de escolha - escolha correta
$\overline{\alpha\beta}$	proibição - transgressão da proibição

A estrutura do comportamento do herói toma o aspecto $\alpha\beta$ (e, portanto, \underline{AB}), ou ainda $\overline{\alpha\beta}$ (o segundo elemento, que corresponde à reação, ao comportamento do herói, deve ser positivo). O comportamento do falso-herói toma o aspecto $\alpha\overline{\beta}$ (e, assim, \overline{AB}). O herói e o falso herói se contrapõem conforme o segundo elemento (β). Pelo primeiro elemento (α) podemos distinguir a prova preliminar ($\alpha\beta$) e a prova "negativa", que leva à desgraça ($\overline{\alpha\beta}, \overline{\alpha\beta}$).

Propp, ao fornecer um esquema invariante sintagmático das funções, já tinha observado que ali se encontrava estruturalmente conjugado um modelo de distribuição dos personagens segundo seu papel, e tinha-se proposto também como tarefa estudar os atributos dos personagens. É possível introduzir no estudo dos atributos e dos próprios personagens um certo número de relações paradigmáticas que possuem também um caráter binário. Isto é válido, por exemplo, para os esquemas dos atributos do herói e do falso-herói. Podemos concluir, entre outras coisas, que ao herói possuidor de qualidades mágicas correspondem falsos heróis que também possuem qualidades mágicas (por exemplo, Virviduo), e que a outros tipos de herói, correspondem usurpadores de um estatuto espiritual, familiar ou social oposto (oposição *jovem/velho* etc.). Os heróis "que não prometem grande coisa" podem ser considerados como variantes negativas (que o conto maravilhoso, diferentemente da epopéia, aprecia muito) dos heróis de aparência nobre.

As relações do herói com o agressor-antagonista estão geralmente construídas sobre uma oposição: *próprio/alheio*, que se projeta sobre diversos planos: *casa/bosque* (menino/Baba-Iagá), *nosso reino/outro reino* (o valente/o dragão), *a própria família/a família adotiva* (a enteada /a madrastra). A cada agressor corresponde um tipo de agressão: a madrastra expulsa a enteada para livrar-se dela, Baba-Iagá atrai crianças para devorá-las, o dragão rapta a princesa para violentá-la etc. Estes exemplos partem de uma análise puramente semântica, baseada na articulação das oposições que fundamentam as representações próprias dos contos maravilhosos e o modelo do mundo que lhes corresponde.

Propp, tendo considerado a possibilidade de isolar um certo número de alomorfos de seu meta-enredo, havia indicado o caráter alternativo dos contos que incluem as funções \underline{H} - \underline{J} e \underline{M} - \underline{N} (ou seja, $\underline{A_1 B_1}$ e $\underline{A_2 B_2}$) e \underline{A} e \underline{a} (isto é, \underline{W} - com ou sem dano, segundo o nosso quadro simbólico). Partindo destas alternativas podemos, por exemplo, separar nitidamente certos tipos de enredo aparentados entre si: o grupo 300-303 segundo o sistema \underline{AT} (Aarne-Thompson) do grupo 550-551 (no primeiro caso $\underline{W\bar{\ell}}$ e $\underline{A_1 B_1}$, e no segundo $\bar{\ell}$ e $\underline{A_2 B_2}$); e o grupo 311, 312, 327 etc. do grupo 480, 510, 511 ($\underline{A_1 B_1}$, $\underline{A_2 B_2}$). Existem, no entanto, outros critérios que serão mais úteis para diferenciar os principais grupos de enredos, a saber:

A *oposição* \underline{O} vs. \overline{O} . Designamos com o símbolo \underline{O} a presença, independentemente do herói, de um objeto maravilhoso que está na origem do combate. \underline{O} vs. \overline{O} é a determinação de uma direção do dano ou da procura (*quest*); $\underline{O_1}$ é uma mulher (excepcionalmente um homem), numa palavra, um possível par para o casamento; $\underline{O^2}$, o objeto mágico. A oposição \underline{O} vs. \overline{O} permite distinguir nitidamente os contos em que o herói é um salvador, aquele que sai à procura dos que, pelo contrário, são vítimas, proscritos.

A *oposição* \underline{S} vs. \overline{S} . O símbolo \underline{S} indica que a atividade heróica serve aos próprios interesses, enquanto que \overline{S} serve aos interesses do czar, do pai ou de toda uma comunidade (como na epopéia heróica ou no mito). \underline{S} vs. \overline{S} contrapõe os contos de caráter heróico e em parte mitológico (em que o herói costuma ter força e origem maravilhosas, e onde, no decorrer das provas, predomina uma luta heróica contra um adversário mítico etc.) aos contos tipicamente de magia.

A *oposição* \underline{F} vs. \overline{F} O símbolo \underline{F} indica o caráter familiar da colisão fundamental. \underline{F} permite distinguir os contos que tratam de heróis perseguidos por uma madrasta, pelos irmãos mais velhos etc.

A *oposição* \underline{M} vs. \overline{M} diferencia o caráter mítico ou não-mítico da prova fundamental, e marca os contos de nítido colorido mitológico, com um mundo demoníaco, hostil ao herói.

Os tipos fundamentais de enredo: \overline{OS} , \underline{OS} , \overline{OS} dividem-se, por sua vez, em subtipos: \overline{OS} em \underline{F} e \underline{F} ; \underline{OS} e \underline{OS} em $\underline{Q_1}$ e $\underline{Q_2}$; e todos os subtipos possuem as variantes \underline{M} e \overline{M} . Chegamos assim aos seguintes tipos fundamentais de enredos:

- 1.1. $\underline{Q_1SFM}$ Contos heróicos do tipo de luta contra o dragão (300-303 segundo o sistema \underline{AT});
- 1.2. $\underline{Q_2SFM}$ Contos heróicos do tipo de procura, "quest" (550-551);
- 2.1. \underline{OSFM} Contos arcaicos do tipo "os meninos na casa do papão" (311, 312, 314, 327);
- 2.2. \underline{OSFM} Contos sobre aqueles que são perseguidos pela família e abandonados ao poder dos demônios da floresta (480, 709);
- 2.3. \underline{OSFM} Contos sobre os que são perseguidos pela família, sem elementos míticos (510, 511);
- 3.1. $\underline{Q_1SFM}$ Contos sobre esposas mágicas (maridos mágicos) (400, 425 etc.);
- 3.2. $\underline{Q_2SFM}$ Contos sobre objetos mágicos (560, 563, 566, 569, 736);
- 4.0. $\underline{Q_1SFM}$ Contos sobre provas que levam ao casamento (530, 570, 575, 577, 580, 610, 621, 675);
- 5.1. $\underline{Q_1SFM}$ 408, 653;
- 5.2. $\underline{Q_2SFM}$ 665.

Deste modo, fica traçado um caminho para a formalização de determinados tipos de enredo e para uma classificação mais exigente e racional desses enredos.

A etapa seguinte deverá ser um retorno ao estudo dos motivos, mas já agora partindo das posições conseguidas graças à análise estrutural, sem esquecer que a divisão dos motivos no enredo é estrutural e que praticamente provém da fórmula indicada acima. Mas, visto que esta fórmula constitui em si mesma um mecanismo específico para a realização de uma síntese dos contos, o motivo, por sua vez, será uma unidade cardinal da análise.

Deste modo, a *Morfologia do Conto Maravilhoso* abriu um novo caminho no estudo do folclore narrativo. Apesar dos quarenta anos decorridos desde a primeira edição deste livro, ele continua sendo a obra fundamental do gênero, que o tempo não conseguiu eclipsar.

A Estrutura e a Forma

Vladimir I. Propp

Claude Lévi-Strauss

*Reflexões sobre uma obra de Vladimir Propp**

Os adeptos da análise estrutural em lingüística e em antropologia são freqüentemente acusados de formalismo. Isto é esquecer que o formalismo existe como uma doutrina independente, da qual, sem negar o que lhe deve, o estruturalismo se separa em virtude das atitudes muito diferentes que as duas escolas adotam em relação ao concreto. Ao inverso do formalismo, o estruturalismo recusa opor o concreto ao abstrato, e não reconhece no segundo um valor privilegiado. A *forma* se define por oposição a uma matéria que lhe é estranha; mas a *estrutura* não tem conteúdo distinto: ela é o próprio conteúdo, apreendido numa organização lógica concebida como propriedade do real.

A diferença merece ser aprofundada com o auxílio de um exemplo. Podemos "fazê-lo" hoje graças à publicação, em tradução inglesa, de uma obra já antiga de Vladimir Propp, cujo pensamento permaneceu muito próximo ao da escola formalista russa durante seu curto apogeu, de 1915 a 1930 aproximadamente.¹

A Sra. Svatava Pirkova-Jakobson, autora da introdução, o tradutor, Laurence Scott, e o *Research Center* da Universidade de Indiana, prestaram um imenso serviço às ciências humanas com a publicação, em língua acessível a novos leitores, de uma obra muito negligenciada. Com efeito, o ano de 1928, data da edição russa, encontra a escola formalista em plena crise, oficialmente condenada em seu país de origem e sem comunicação com o exterior. Em obras posteriores, Propp iria abandonar o formalismo e a análise morfológica para dedicar-se a pesquisas históricas e comparativas sobre as relações da literatura oral com os mitos, os ritos e as instituições.

Todavia, a mensagem da escola formalista russa não iria perder-se. Na Europa mesmo, o Círculo Lingüístico de Praga a acolheu e divulgou; a partir de 1940 aproximadamente, a influência pessoal e os ensinamentos de Roman Jakobson levaram-na aos Estados Unidos. Não pretendo insinuar que a lingüística estrutural, e o estruturalismo moderno no seio da lingüística e fora dela, sejam apenas um prolongamento do formalismo russo. Como já disse, eles se distinguem pela convicção de que, se um pouco de estruturalismo se afasta do concreto, muito a ele reconduz. Entretanto - e ainda que sua doutrina não possa de modo algum ser chamada "formalista" - Roman Jakobson não perdeu de vista o papel histórico da escola russa e sua importância intrínseca. Expondo os antecedentes do estruturalismo, ele sempre lhe reservou um lugar de destaque. Aqueles que o seguiram a partir de 1940 ficaram indiretamente marcados por esta longínqua influência. Se, como escreve Pirkova-Jakobson, o signatário destas linhas parece ter "aplicado e desenvolvido o método de Propp" (p. VII), isto não se realizou de maneira consciente, uma vez que o livro de Propp lhe foi inacessível até a publicação dessa tradução. Mas, por intermédio de Roman Jakobson, ele teria recebido algo de sua substância e de sua inspiração.

É possível que, ainda hoje, a forma da tradução inglesa não facilite a difusão das idéias de Propp. Acrescento que a leitura é penosa em virtude dos erros de impressão e das obscuridades que talvez existam no próprio original, mas que parecem antes resultar da dificuldade experimentada pelo tradutor com relação à terminologia do autor. Não é, pois, inútil seguir a obra de perto, tentando condensar suas teses e conclusões.

**Cahiers de L'Institut des science economique appliquée*, n° 9, mars, 1960 (Série M, n° 7), ISEA, Paris. p. 3-36. Sob o título "L'Analyse morphologique des contes russes", este texto foi publicado simultaneamente no *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* 3, 1960.

O leitor poderá reportar-se às duas edições francesas da obra de Propp: *Morphologie du conte*. Paris, Gallimard, 1970 e Editions du Seuil, 1970.

¹ PROPP, V. "Morphology of the Folktale", *Part III, International Journal of American Linguistics*, vol. 24, n° 4, octobre, 1958. *Publication Ten of the Indian University Research Center in Anthropology, Folklore, and Linguistics*. p. x + 134, octobre 1958. Priced separately \$5.00, *Second Revised edition*, University of Texas Press, Austin and London 1968. Sobre a escola formalista russa, consultar: ERLICH, V. *Russian Formalism*. Mouton & Co., La Haye, 1955; TOMASHEVSKI, B. La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie. *Revue des études slaves*, 1928, VIII.

Propp começa por um breve histórico do problema. Os trabalhos sobre os contos populares consistem sobretudo numa compilação de textos; os estudos sistemáticos permanecem raros e rudimentares. Para justificar essa situação, alguns invocam a insuficiência dos documentos; o autor recusa tal explicação visto que, em todos os outros domínios do conhecimento, os problemas de descrição e de classificação foram levantados muito cedo. Além disso, a origem dos contos populares é amplamente discutida: ora, "não se pode falar da origem de um fenômeno qualquer sem que ele tenha sido descrito" (p. 4).

As classificações correntes (Miller, Wundt, Aarne, Vesselóvski) oferecem uma utilidade prática pois se chocam contra a mesma objeção; é sempre possível encontrar contos que participem de várias categorias. Isto é verdade, quer a classificação considerada se baseie nos tipos de contos, quer nos temas que eles veiculam. Com efeito, a divisão dos temas é arbitrária; não se inspira numa análise real, mas em intuições ou posições teóricas de cada autor (as primeiras, em regra geral, mais bem fundadas do que as segundas, observa Propp, pp. 5-6, 10).

A classificação de Aarne fornece um inventário de temas que presta um grande serviço aos pesquisadores, mas a divisão é puramente empírica, de sorte que a dependência de um conto a uma rubrica permanece sempre aproximativa.

A discussão das idéias de Vesselóvski é particularmente interessante. Para este autor, o tema se decompõe em motivos, elementos irreduzíveis, aos quais o tema acrescenta apenas uma operação unificante, criadora, para integrá-los. Mas neste caso, observa Propp, cada frase constitui um motivo, e a análise dos contos deve ser conduzida a um nível que chamaríamos hoje "molecular". Todavia, nenhum motivo pode ser considerado indecomponível, uma vez que um exemplo tão simples quanto este: "um dragão rapta a filha do rei" compreende pelo menos quatro elementos, cada um sendo comutável com outros ("dragão", com "feiticeiro", "furacão", "diabo", "águia" etc.; "rapto", com "vampirismo", "fazer dormir" etc.; "filha", com "irmã", "noiva", "mãe" etc.; enfim, "rei", com "príncipe", "camponês", "padre" etc.). Obtêm-se assim unidades menores do que os motivos, e que, segundo Propp, não possuem existência lógica independente. Se nos retardarmos nesta discussão é porque nesta afirmação de Propp, não inteiramente verdadeira, reside uma das principais diferenças entre formalismo e estruturalismo. Mais adiante voltaremos ao assunto.

Propp se congratula com Joseph Bédier pela distinção, no seio dos contos populares, entre fatores variáveis e fatores constantes. As invariantes constituiriam as unidades elementares. Contudo, Bédier não pôde definir em que consistem esses elementos.

Se o estudo morfológico dos contos permaneceu nos rudimentos, foi por ter sido negligenciado em benefício das pesquisas genéticas. Muito freqüentemente, os supostos estudos morfológicos conduzem a tautologias. O mais recente (época em que Propp escrevia), o do russo R. M. Volkov (1924), não demonstraria nada senão "que contos semelhantes se assemelham" (p. 13). Ora, um bom estudo morfológico é a base de toda investigação científica. Além disso, "enquanto não existir estudo morfológico correto, não pode haver pesquisa histórica" (p. 14).

Como Propp indica no início do segundo capítulo, todo o seu trabalho repousa sobre uma hipótese, que é a existência dos "contos de fadas" formando uma categoria especial entre os contos populares. No princípio da pesquisa, "contos de fadas" são definidos empiricamente, como os agrupados sob os números 300 a 749 da classificação de Aarne. O método é definido da seguinte maneira:

Quanto aos enunciados:

1. O rei dá ao herói uma águia, que o arrebatava para um outro reino.
2. Um ancião dá a Sutchenko um cavalo, que o transporta para um outro reino.
3. Um feiticeiro dá a Ivan uma barca, que o leva para um outro reino.
4. A princesa dá a Ivan um anel mágico, de onde saem rapazes, que o transportam para um outro reino.

Esses enunciados contêm variáveis e constantes. Os personagens e seus atributos mudam, não as ações e as funções. É próprio dos contos populares atribuir ações idênticas a personagens diferentes. Os elementos constantes serão conservados como base, desde que se possa demonstrar que o número dessas funções é finito. Ora, parece que elas se repetem muito freqüentemente. Pode-se, pois, afirmar *que o número das funções é admiravelmente pequeno, comparado ao número muito elevado dos personagens; o que explica a dualidade de aspectos dos contos populares: extraordinariamente multiformes, pitorescos, coloridos; e entretanto notavelmente uniformes e recorrentes* (p. 19).

Para definir as funções, consideradas como unidades constitutivas do conto, serão eliminados primeiramente os personagens, cujo papel é apenas de constituir o suporte das funções. Uma função será simplesmente denotada por um nome de ação: "interdição", "fuga" etc. Em segundo lugar, uma função deve ser definida levando-se em conta sua situação na narrativa: um casamento, por exemplo, pode ter funções diferentes, de acordo com seu papel. A atos idênticos ligam-se significações diferentes e inversamente; só se pode decidir sobre sua função recolocando o acontecimento entre os outros, isto é, situando-o em relação a seus antecedentes e conseqüentes, o que supõe que *a ordem de sucessão das funções é constante* (p. 20), sob reserva, como se verá em seguida, da possibilidade de certos deslocamentos, mas que constituem fenômenos secundários: exceções a uma norma que se deve sempre poder restituir (pp. 97-98). É também admissível que cada conto, tomado individualmente, não faça jamais aparecer a totalidade das funções enumeradas, mas somente algumas, sem que a ordem de sucessão seja modificada. O sistema total das funções, cuja realização empírica é possível que não exista, parece, pois, oferecer, no pensamento de Propp, o caráter do que se chamaria hoje uma "metaestrutura".

As hipóteses que precedem levam a uma última conseqüência, que será verificada em seguida, ainda que Propp reconheça que à primeira vista ela parece "absurda... e mesmo bárbara": *encarados do ponto de vista da estrutura, todos os contos de fadas se reduzem a um único tipo* (p. 21).

Para terminar com as questões de método, Propp quer saber se a investigação destinada a verificar ou a infirmar sua teoria deve ser exaustiva. Em caso afirmativo, seria praticamente impossível conduzi-la a bom termo. Ora, se admitirmos que as funções constituem o objeto da investigação, esta poderá ser considerada como concluída a partir do momento em que se perceber que seu prosseguimento não acarreta a descoberta de nenhuma função nova; com a condição, claro, de que a amostra utilizada seja aleatória e como "imposta do exterior" (p. 22). Aproximando-se de Durkheim - talvez involuntariamente - Propp sublinha: "não é a quantidade de documentos, mas a qualidade da análise que importa" (*id.*). A experiência prova que uma centena de contos oferece material suficiente. Em conseqüência, a análise será realizada sobre uma amostra formada pelos contos n°s 50 a 151 da seleção de Afanásiev.

Passaremos mais rapidamente sobre o inventário das funções - impossível de ser detalhado - que é matéria do capítulo III. Cada função é sumariamente definida, depois resumida num único termo ("ausência", "interdição", "violação" etc.), enfim dotada com um signo de código: letra ou símbolo. Para cada função, Propp distingue "espécies" e "gêneros", as primeiras algumas vezes subdivididas em "variedades". O esquema geral do conto de fadas se estabelece então como a seguir.

Após a exposição da "situação inicial", um personagem se ausenta. Esta ausência acarreta uma desgraça seja diretamente, seja indiretamente (pela violação de uma interdição, ou obediência a uma prescrição). Um traidor surge, toma informações sobre sua vítima, engana-a, para prejudicá-la.

Propp analisa esta seqüência em sete funções codificadas com letras do alfabeto grego, para distingui-las das seguintes, codificadas com maiúsculas romanas e símbolos diversos. Estas sete funções são, efetivamente, preparatórias num duplo sentido: elas determinam a ação, e não estão universalmente presentes; certos contos começam diretamente pela primeira função principal que é a ação própria do traidor: rapto de uma pessoa, roubo de um objeto mágico, injúria, sortilégio, substituição, assassinato etc. (pp. 29-32). Desta "traição" resulta uma "carência" ("*manque*"), a não ser que a situação inicial se ligue diretamente com o estado de carência: percebida esta, um herói é solicitado a remediá-la.

Em seguida, há dois percursos possíveis: ou a vítima torna-se o herói da narrativa, ou o herói é distinto da vítima e a socorre. A hipótese da unicidade do conto não está invalidada pois que nenhum se vincula aos dois personagens ao mesmo tempo. Pode haver somente uma única "função-herói", que um ou outro tipo de personagens pode indiferentemente "representar". Entretanto, a alternativa se oferece entre duas seqüências: 1) apelo ao herói-demandante ("*héros-quêteur*"), sua partida para cumprir a missão; 2) ausência do herói-vítima, e perigos aos quais ele está exposto.

O herói (vítima ou demandante) encontra um "benfeitor", voluntário ou involuntário, solícito ou hesitante, imediatamente compassivo ou de início hostil. Ele submete o herói à prova (sob formas muito diversas, inclusive duelo). O herói reage negativa ou positivamente, por seus próprios meios ou graças a uma intervenção sobrenatural (numerosas formas intermediárias). A obtenção de ajuda sobrenatural (objeto, animal, pessoa) é um traço essencial da função do herói (p. 46).

Transportado ao lugar de sua intervenção, o herói trava a luta (combate, desafio, jogo) com o traidor. Recebe uma marca de identificação (corporal ou outra), o traidor é vencido e a situação de carência é anulada. O herói toma o caminho de volta, mas é perseguido por um inimigo do qual escapa graças a uma ajuda recebida ou por um estratagemma. Certos contos terminam com a volta do herói e seu casamento subsequente.

Mas outros contos começam então a “encenar” (*“jouer”*) o que Propp chama uma segunda “partida” (*“partie”*): tudo recomeça, traidor, herói, benfeitor, provas, socorro sobrenatural, depois a narrativa segue uma nova direção. É necessário, por conseguinte, introduzir primeiramente uma série de “funções bis” (pp. 53-54), acompanhadas de novas ações: o herói volta disfarçado, recebe a ordem de realizar uma tarefa difícil que cumpre com sucesso. É então reconhecido, e o falso herói (que havia usurpado seu lugar) é desmascarado. Enfim, o herói recebe sua recompensa (esposa, reino etc.) e o conto termina.

O inventário aqui resumido inspira a seu autor várias conclusões. Em primeiro lugar, o número das funções é muito limitado, trinta e uma ao todo. Em segundo lugar, as funções se implicam “lógica e esteticamente”, articulam-se todas sobre o mesmo eixo de tal modo que duas funções quaisquer não se excluem jamais mutuamente (p. 58). Em compensação, certas funções podem ser agrupadas aos pares (“proibição” - “violação”; “combate” - “vitória”; “perseguição” - “libertação” etc.), e outras em seqüência, como o grupo: “traição” - “pedido de ajuda” - “decisão” do herói” - “partida para a busca”. Pares de funções, seqüências de funções, e funções independentes se organizam em um sistema invariante: verdadeira pedra de toque permitindo apreciar cada conto em particular, e fixar seu lugar numa classificação. Cada conto recebe, efetivamente, sua fórmula que, análoga às fórmulas químicas, enumera, na ordem natural de sucessão, as letras (gregas ou romanas) e os símbolos servindo para codificar as diversas funções. Letras e símbolos podem associar-se a um expoente, que denota uma variedade no seio de uma função específica. Assim, por exemplo, em um conto simples resumido por Propp com a fórmula:

$$\alpha^1 \delta^1 A^1 B^1 C \uparrow H^1 - I^1 K \downarrow W^0$$

os onze signos são lidos, pela ordem: “Um rei, pai de três filhas” - “as quais foram passear” - “retardam-se num jardim” - “são raptadas por um dragão” - “Pedido de socorro” - “(três) herói(s) se apresenta(m)” - “busca” - “combate(s) com o dragão” - “vitória” - “libertação das princesas” - “retorno” - “recompensa” (p. 114).

Assim definindo as regras de classificação, Propp dedica os capítulos seguintes (IV e V) à resolução de diversas dificuldades. A primeira, já citada, refere-se à assimilação de uma função pela outra. Assim, “a prova a que o benfeitor submete o herói” pode ser relatada de uma maneira que a torne indiscernível da “atribuição de uma tarefa difícil”. Em casos semelhantes, a identificação se faz, não em consideração ao conteúdo intrínseco da função, que é ambíguo, mas em relação ao contexto, isto é, o lugar que cabe à função incerta entre as que a cercam. Inversamente, um enunciado, equivalente em aparência de uma única função, pode encobrir duas realmente distintas, como, por exemplo quando a futura vítima se deixa “iludir pelo traidor” e ao mesmo tempo “viola uma interdição” (pp. 61-63).

Uma segunda dificuldade vem do fato de que o conto, uma vez analisado em funções, deixa subsistir uma matéria residual à qual não corresponde nenhuma função. Este problema embaraça Propp, que propõe dividir este resíduo em duas categorias não funcionais: de um lado, as “ligações”, de outro, as “motivações”.

As ligações consistem, mais freqüentemente, em episódios que servem para explicar como um personagem. A sabe o que acaba de fazer um personagem B, conhecimento indispensável para que ele possa por sua vez agir. Mais comumente, a ligação serve para estabelecer uma relação imediata entre dois personagens ou entre um personagem, e um objeto, enquanto que as circunstâncias da narrativa, teriam tornado possível apenas uma relação mediata. Esta teoria das ligações é duplamente importante: explica como funções podem estar aparentemente ligadas na narrativa ainda que não sejam apresentadas em sucessão; permite reduzir os fenômenos de triplicação a uma função única, a despeito de ligações que não têm o caráter de funções independentes, mas servem somente para tornar possível a triplicação (pp. 64-68).

As motivações são “o conjunto de razões e propósitos em virtude dos quais agem os personagens” (p. 68). Mas é comum, nos contos, as ações dos personagens não serem motivadas. Propp conclui que as motivações, quando existem, podem resultar de uma formação secundária. Com efeito, a motivação de um estado ou de uma ação toma, às vezes, a forma de um verdadeiro conto que se desenvolve no seio do conto principal e que pode adquirir uma existência quase independente: “Como toda coisa viva, o conto popular não gera senão formas que se lhe assemelham” (p. 69).

As trinta e uma funções, às quais se reduzem todos os contos de fadas, são "encarnadas" por um certo número de personagens, como vimos anteriormente. Quando se classificam as funções segundo os que as "encarnam", descobre-se que cada personagem acumula várias funções num "campo de ação" que lhe é próprio. Assim, as funções: "traição" - "combate" - "perseguição" formam o campo de ação do traidor; e as funções: "translação do herói" - "liquidação do estado de carência" - "salvamento" - "êxito numa tarefa difícil" - "transfiguração do herói" definem o campo do agente mágico etc. Resulta desta análise que, assim como as funções, os personagens do conto são também em número limitado. Propp mantém sete protagonistas, a saber: o traidor, o benfeitor, o agente mágico, o personagem oculto, o mandante, o herói, o usurpador (pp. 72-73). Outros personagens existem, mas eles derivam das "ligações". Entre cada protagonista e cada campo de ação, a correspondência raramente é unívoca: o mesmo protagonista pode intervir em vários campos, um único campo pode ser repartido entre vários protagonistas. Assim, o herói pode dispensar o agente mágico se for dotado de um poder sobrenatural; e, em certos contos, o agente mágico assume funções que, em outra situação, são reservadas ao herói (pp. 74-75).

Se o conto deve ser concebido como um todo, não é possível, entretanto, distinguir suas diferentes partes? Reduzido a sua fórmula mais abstrata, o conto de fadas pode ser definido como um desenvolvimento que, partindo de uma traição, leva a um casamento, uma recompensa, uma libertação ou um consolo, a transição se fazendo através de uma série de funções intermediárias. Propp designa tal conjunto por um termo que foi traduzido em inglês por "*move*", mas que preferimos chamar em francês "*partie*" (parte/partida) com o duplo sentido de: divisão principal de uma narrativa, e ao mesmo tempo partida de cartas ou de xadrez. Trata-se, efetivamente, das duas coisas ao mesmo tempo pois que, como vimos, os contos, compreendendo várias "partes", caracterizam-se pela recorrência não imediata das mesmas funções, como nas partidas de cartas sucessivas onde se recomeça periodicamente a embaralhar, cortar, distribuir, apregoar, jogar, fazer vazas, isto é, *repetem-se as mesmas regras* apesar do *carteio diferente*.

Um conto pode englobar várias partes; estas não constituem outros tantos contos diferentes? A pergunta somente será respondida quando se tiverem analisado e definido, de um ponto de vista morfológico, as relações entre as partes. Estas podem suceder-se; uma pode estar inserida em outra cujo desenrolar ela interrompe provisoriamente, estando ela própria sujeita a interrupções do mesmo tipo; duas partes algumas vezes são iniciadas simultaneamente, e uma suspensa pouco depois até o término da outra; duas partes sucessivas podem receber uma mesma conclusão; enfim, certos personagens podem ser desdobrados, a transição de um a outro se faz graças a um sinal de reconhecimento.

Sem entrar em detalhes, apenas registraremos aqui que, para Propp, há um conto único quando uma relação funcional existe entre as partes, a despeito da pluralidade delas. Se elas estão logicamente separadas, a narrativa se analisa em vários contos distintos (pp. 83-86).

Depois de haver apresentado um exemplo (pp. 86-87), Propp retorna aos dois problemas formulados no início da obra: relação entre conto de fadas e conto popular em geral; e classificação dos contos de fadas, constituídos como categoria independente.

Vimos que o conto de fadas é uma narrativa explicitando funções, cujo número é limitado e cuja ordem de sucessão é constante. A diferença formal entre vários contos resulta da escolha, operada individualmente, entre as trinta e uma funções disponíveis e da eventual repetição de certas funções. Mas nada impede a realização de contos com a presença de fadas, sem que a narrativa obedeça à norma precedente; é o caso dos contos fabricados, dos quais podemos encontrar exemplos em Andersen, Brentano e Goethe. Inversamente, a norma pode ser respeitada apesar da ausência de fadas. O termo "conto de fadas" é, pois, duplamente impróprio. Por falta de uma melhor definição, Propp aceita, não sem hesitação, a fórmula "contos com sete protagonistas", pois ele pensa haver demonstrado que estes sete personagens formam um sistema (pp. 89-90). Mas, se um dia se viesse a dar à investigação uma dimensão histórica, então o termo de "contos míticos" seria conveniente.

Uma classificação ideal dos contos seria fundada sobre um sistema de incompatibilidades entre as funções. Ora, Propp admitiu um princípio de implicação recíproca (p. 58) que supõe, ao contrário, uma compatibilidade absoluta. Agora - e por um desses arrependimentos bem freqüentes em sua obra - ele reintroduz a incompatibilidade, limitando-a a dois pares de funções: de um lado "combate com o traidor" - "vitória do herói" e de outro, "atribuição de uma tarefa difícil" - "êxito". Estes dois pares se encontram tão raramente em uma mesma "partida" que os casos contrários à regra podem ser tratados como exceções. Disso resulta uma definição dos contos em quatro classes: os que utilizam o primeiro par; os que utilizam o segundo; os que utilizam os dois; os que subtraem ambos (pp. 91-92).

Como o sistema não revela nenhuma outra incompatibilidade, dever-se-á continuar a classificação de acordo com as variedades de funções específicas sempre presentes. Somente duas funções oferecem esta universalidade: "traição" e "carência". Os contos serão, pois, diferenciados segundo as modalidades que revestem estas duas funções no seio de cada uma das quatro categorias anteriormente isoladas.

O problema se complica ainda mais quando atacamos a classificação dos contos em várias "partidas". Entretanto, o caso privilegiado dos contos com duas "partidas" permite, segundo Propp, resolver a contradição aparente entre a unidade morfológica dos contos de fadas, postulada no início da obra, e a incompatibilidade dos dois pares de funções, introduzidas no final como que oferecendo a única base possível de uma classificação estrutural. Efetivamente, quando um conto compreende duas partes, uma incluindo o par: "combate" - "vitória", e a outra o par: "tarefa difícil" - "êxito", estes dois pares estão sempre na ordem em que acabaram de ser citados, ou seja, "combate" - "vitória", na primeira parte, "tarefa difícil" - "êxito", na segunda. Além disso, as duas partes estão ligadas com o auxílio de uma função inicial comum a ambas (p. 93). Propp descobre nesta estrutura uma espécie de arquétipo do qual seriam derivados todos os contos de fadas, pelo menos no que concerne à Rússia (p. 93).

Pela, integração de todas as fórmulas típicas, obtém-se uma fórmula canônica:

$$\begin{array}{c} \text{HJIK} \downarrow \text{Pr-Rs}^0\text{L} \\ \text{ABC} \uparrow \text{DEFG} \text{-----} \text{QExTUV} \\ \text{LMJNK} \downarrow \text{Pr-Rs} \end{array}$$

de onde se tiram facilmente as quatro categorias fundamentais, que correspondem respectivamente a:

- 1) primeiro grupo + grupo superior + último grupo;
- 2) primeiro grupo + grupo inferior + último grupo;
- 3) primeiro grupo + grupo superior + grupo inferior + último grupo;
- 4) primeiro grupo + último grupo.

O princípio de unidade morfológica está, pois, salvo (p. 95).

O princípio de sucessão invariável das funções está igualmente salvo, sob reserva da permuta de uma função (L): "pretensões de um usurpador", em posição final ou posição inicial, segundo a opção entre os dois pares incompatíveis: (HI) e (MN). Propp admite, aliás, outras permutas de funções isoladas, e mesmo de seqüências. Estas permutas não contestam a unidade tipológica e o parentesco morfológico de todos os contos, uma vez que não implicam em diferença de estrutura (pp. 97-98).

O que chama a atenção de início, na obra de Propp, é o vigor das antecipações sobre os desenvolvimentos ulteriores. Aqueles que, dentre nós, abordaram a análise estrutural da literatura oral por volta de 1950, sem conhecimento direto da tentativa de Propp um quarto de século antes, encontrarão, com surpresa, em seus escritos, fórmulas, às vezes até frases inteiras da obra proppiana, que, entretanto, sabem não haver copiado. A noção de "situação inicial"; a comparação de uma matriz mitológica às regras da composição musical (p. 1); a necessidade de uma leitura simultaneamente "horizontal" e "vertical" (p. 107); a utilização constante da noção de grupo de substituições e de transformação para resolver a antinomia aparente entre a constância da forma e a variabilidade do conteúdo (*passim*); o esforço - pelo menos esboçado por Propp - para reduzir a especificidade aparente das funções a pares de oposição; o caso privilegiado que oferecem os mitos à análise estrutural (p. 82); enfim e sobretudo, a hipótese essencial de que existe, estritamente falando, um único conto (pp. 20-21) e que o conjunto dos contos conhecidos deve ser tratado como "uma série de variantes" relativamente a um tipo único (p. 103) - de modo que se descobrirão, talvez um dia, pelo cálculo, variantes desaparecidas ou desconhecidas "exatamente como se pode, em função das leis astronômicas, inferir a existência de estrelas invisíveis" (p. 104). Estas são intuições cuja penetração e caráter profético causam admiração e que fazem Propp merecedor da devoção de todos aqueles que foram, inicialmente, seus continuadores sem o saber.

Se somos levados, na discussão que vamos encetar, a formular certas reservas e a apresentar algumas objeções, elas não poderão, de maneira alguma, diminuir o imenso mérito de Propp, nem contestar o direito de prioridade de suas descobertas.

Dito isso, podemos interrogar-nos sobre as razões que incitaram Propp a escolher os contos populares, ou uma certa categoria de contos, para experimentar seu método. Não que seja necessário classificar esses contos separadamente do restante da literatura oral. Propp afirma que de um certo ponto de vista ("histórico" segundo ele, mas também, pensamos, psicológico e lógico), "o conto de fadas reduzido à sua base morfológica, é assimilável a um mito". "Sabemos muito bem - acrescenta imediatamente - que, do ponto de vista da ciência contemporânea, avançamos aqui uma tese perfeitamente herética" (p. 82).

Propp tem razão. Não há nenhum motivo sério para isolar os contos dos mitos, ainda que uma diferença entre os dois gêneros seja subjetivamente percebida por um grande número de sociedades; ainda que essa diferença se exprima objetivamente com o auxílio dos termos especiais servindo para distinguir os dois gêneros; enfim, ainda que prescrições e proibições vinculem-se, às vezes, a um e não ao outro (recitação dos mitos a determinadas horas, ou somente durante uma estação - os contos, em virtude de sua natureza profana, podendo ser narrados a qualquer tempo).

Essas distinções indígenas oferecem um grande interesse para o etnógrafo, mas não é absolutamente certo que estejam fundadas na natureza das coisas, bem ao contrário, constata-se que narrativas com caráter de contos numa sociedade, são mitos para uma outra e inversamente: primeira razão para desconfiar-se das classificações arbitrárias. Por outro lado, o mitógrafo percebe quase sempre que, sob uma forma idêntica ou transformada, as mesmas narrativas, os mesmos personagens, os mesmos motivos, se encontram nos mitos e nos contos de uma população. Ainda mais: para constituir a série completa das transformações de um tema mítico, podemos muito raramente limitar-nos somente aos mitos (assim qualificados pelos indígenas); algumas dessas transformações deverão ser procuradas nos contos, ainda que seja possível inferir sua existência a partir dos mitos propriamente ditos.

Não é duvidoso, entretanto, que quase todas as sociedades percebam os dois gêneros como distintos, e que a constância dessa distinção se explique por alguma causa. Na nossa opinião, esse fundamento existe, mas se reduz a uma dupla diferença de grau. Em primeiro lugar, os contos são construídos sobre oposições mais fracas do que as dos mitos: não cosmológicas, metafísicas ou naturais, como nestes últimos, porém mais freqüentemente locais, sociais, ou morais. Em segundo lugar, e precisamente porque o conto consiste em uma transposição enfraquecida de temas cuja realização amplificada é própria do mito, o primeiro está menos estritamente sujeito do que o segundo à tripla relação da coerência lógica, da ortodoxia religiosa e da pressão coletiva. O conto oferece mais possibilidades de jogo, as permutas se tornam relativamente livres e adquirem progressivamente uma certa arbitrariedade. Ora, se o conto trabalha com oposições reduzidas ao mínimo, estas serão mais dificilmente identificadas; e a dificuldade aumenta porque, já muito pequenas, elas marcam uma oscilação que permite a passagem à criação literária.

Propp percebeu muito bem a segunda dessas dificuldades: "A natureza de construção dos contos" - indispensável para a aplicação de seu método - "é própria de uma sociedade camponesa... pouco atingida pela civilização. Toda espécie de influências exteriores altera o conto popular, e às vezes chega mesmo a desagradá-lo". Neste caso, "é impossível analisar todos os detalhes" (p. 90). Por outro lado, Propp admite que o autor de contos possui uma liberdade relativa na escolha de certos personagens, na omissão ou repetição de tal ou qual função, na determinação das modalidades das funções conservadas, enfim, e de maneira mais completa ainda, em relação à nomenclatura e aos atributos dos personagens, eles próprios impostos: "uma árvore pode indicar o caminho, uma grua ofertar um corcel, um cinzel pode espionar etc. Esta liberdade é uma propriedade específica apenas do conto popular" (pp. 101-102). Em outro trecho, ele fala dos atributos dos personagens, "tais como idade, sexo, estatuto social, aparência exterior (e outras particularidades) e assim por diante", que são variáveis porque servem "para dar ao conto brilho encanto e beleza". São, pois causas externas as únicas razões para explicar porque num conto um atributo foi substituído por outro: transformação das condições reais de vida, influência de literaturas épicas estrangeiras, da literatura culta, da religião e das superstições, remanescências: "O conto popular sofre assim um processo metamórfico e estas transformações e metamorfoses estão sujeitas a certas leis. De tais processos resulta um polimorfismo difícil de analisar" (p. 79).

Tudo isso significa que o conto popular se presta imperfeitamente à análise estrutural. Em certa medida, talvez seja verdade: não tanto quanto acredita Propp, e não exatamente pelas razões que invoca. Voltaremos ao assunto; mas é preciso, inicialmente, procurar saber porque, nessas condições, ele escolheu o conto para experimentar seu método. Não deveria antes recorrer aos mitos, cujo valor privilegiado reconheceu em várias oportunidades?

As causas da escolha de Propp são múltiplas, e de desigual importância. Como ele não é etnólogo, pode-se supor que não dispunha de um material mitológico por ele mesmo recolhido ou coligido junto a povos seus conhecidos, e do qual possuísse um manejo perfeito. Além disso, ele se engajou num caminho onde outros o tinham imediatamente precedido: ora, eram os contos, e não os mitos, o objeto das discussões de seus antecessores, e que tinham fornecido o terreno onde alguns estudiosos russos haviam delineado os primeiros esboços de estudos morfológicos. Propp retoma o problema onde eles se detiveram, utilizando idêntico material, isto é, os contos populares russos.

Mas a escolha de Propp explica-se também, cremos, pelo desconhecimento das verdadeiras relações entre mito e conto. Se ele tem o grande mérito de neles ver espécies de um mesmo gênero, permanece, contudo, fiel à prioridade histórica do primeiro sobre o segundo. Para poder abordar o estudo do mito, diz ele, seria necessário acrescentar, à análise morfológica, "um estudo histórico que, no momento, não pode ser incluído em nosso programa" (p. 82). Um pouco mais adiante, sugere que "os mitos mais arcaicos formam o domínio onde os contos populares têm sua longínqua origem (p. 90). Com efeito, "os usos profanos e as crenças religiosas se extinguem, e o que subsiste deles torna-se conto popular" (p. 96).

Um etnólogo desconfiará de tal interpretação, pois bem sabe que, atualmente, mitos e contos existem lado a lado: um gênero não pode assim ser considerado como sobrevivência de outro, a não ser que se postule apenas que os contos preservam a lembrança de antigos mitos, caídos em desuso.² Mas, além da proposição ser freqüentemente indemonstrável (pois ignoramos tudo ou quase tudo sobre antigas crenças dos povos que estudamos, e que chamamos "primitivos" precisamente por essa razão), a experiência etnográfica corrente deixa pensar que, ao contrário, mito e conto exploram uma substância comum, mas cada um a seu modo. Sua relação não é a de anterior a posterior, de primitivo a derivado. É antes uma relação de complementaridade. Os contos são mitos em miniatura, onde as mesmas oposições estão transpostas em pequena escala, e é isso inicialmente que os torna difíceis de serem estudados.

As considerações precedentes não devem fazer esquecer as outras dificuldades evocadas por Propp, ainda que se possa formulá-las de maneira diferente. Mesmo nas nossas sociedades contemporâneas, o conto não é um mito residual, mas sofre certamente por subsistir sozinho. O desaparecimento dos mitos rompeu o equilíbrio. Como um satélite sem planeta, o conto tende a sair de sua órbita, a deixar-se captar por outros pólos de atração.

Estas são razões suplementares para se preferirem as civilizações onde o mito e o conto coexistiram até recentemente e em alguns casos continuam a fazê-lo; onde, em consequência, o sistema da literatura oral é total, e pode ser apreendido como tal. Não se trata, com efeito, de escolher entre conto e mito, mas de entender que são os dois pólos de um domínio que compreende todas as espécies de formas intermediárias, e que a análise morfológica deve considerar da mesma forma, sob pena de deixar escaparem elementos que pertencem como os outros a um único e mesmo sistema de transformação.

Assim, Propp se mostra dividido entre sua visão formalista e a obsessão das explicações históricas. Em certa medida, compreende-se o arrependimento que o fez renunciar à primeira para retornar às segundas. Em verdade, mal se tinha fixado nos contos populares, a antinomia se tornava insuperável: é claro que há história nos contos, mas uma história praticamente inacessível, pois conhecemos pouca coisa sobre as civilizações ante-históricas onde eles nasceram. Mas é verdadeiramente a história que falta? A dimensão histórica aparece antes como uma modalidade negativa, resultando da defasagem entre o conto presente e um contexto etnográfico ausente. A oposição se resolve quando se considera uma tradição oral ainda "em situação", semelhante às que são objeto da etnografia. Aí, o problema da história não se apresenta ou se apresenta apenas excepcionalmente, uma vez que as referências externas, indispensáveis à interpretação da tradição oral, são atuais tanto quando esta.

Propp é, pois, vítima de uma ilusão subjetiva. Ele não está dividido, como crê, entre as exigências da sincronia e as da diacronia: *não é o passado que lhe falta, é o contexto*. A dicotomia formalista, que opõe forma e conteúdo, e que os define por caracteres antitéticos, não lhe foi imposta pela natureza das coisas, mas pela escolha acidental que fez de um domínio onde somente a forma sobrevive, enquanto que o conteúdo é abolido. Constrangido, ele se resigna a dissociá-los. E, nos momentos mais decisivos de sua análise, raciocina como se o que lhe escapa de fato lhe escapasse também de direito.

Salvo em certas passagens - proféticas, mas tímidas e hesitantes, e às quais voltaremos adiante - Propp divide em duas partes a literatura oral: uma forma, que constitui o aspecto essencial pois se presta ao estudo morfológico; e um conteúdo

² Para a discussão, com base em um exemplo preciso, de hipóteses deste tipo, ver os capítulos X e XIV deste livro.

arbitrário ao qual, por esta razão, concede uma importância apenas acessória. Que nos seja permitido insistir neste ponto, que resume toda a diferença entre formalismo e estruturalismo. Para o primeiro, os dois domínios devem ser absolutamente separados, pois somente a forma é inteligível, e o conteúdo não é senão um resíduo desprovido de valor significante. Para o estruturalismo, esta oposição não existe: não há, de um lado, o abstrato e, de outro, o concreto. Forma e conteúdo são de mesma natureza, sujeitos à mesma análise. O conteúdo tira sua realidade da estrutura, e o que se chama forma é a "estruturação" das estruturas locais que constituem o conteúdo.

Essa limitação, que cremos inerente ao formalismo, ressalta, de maneira particularmente evidente, do capítulo principal da obra de Propp, dedicado às funções dos protagonistas. O autor as analisa em gêneros ou em espécies. Ora, é claro que, se os primeiros são definidos por critérios exclusivamente morfológicos, as segundas o são apenas em mínima parte; involuntariamente talvez, Propp serve-se delas para reintroduzir aspectos que dizem respeito ao conteúdo. Seja, por exemplo, a função genérica: "traição". Ela é subdividida em vinte e duas espécies e subespécies tais como; o traidor "rapta uma pessoa"; "rouba um agente mágico"; "pilha ou destrói as colheitas"; "rouba a luz do dia"; "exige uma refeição de canibal" etc. (pp. 29-32). Todo o conteúdo dos contos se encontra assim progressivamente reintegrado, e a análise oscila entre um enunciado formal, tão generalizado que se aplica indistintamente a todos os contos (é o nível genérico), e uma simples restituição da matéria bruta, cujas propriedades formais são as únicas que possuem um valor explicativo, como foi dito inicialmente.

O equívoco é tão flagrante que Propp procura desesperadamente uma posição mediana. Ao invés de inventariar sistematicamente o que afirma serem "espécies", ele se limita a isolar algumas, alinhando confusamente, numa única categoria "específica", todas as que não se encontram com frequência. "De um ponto de vista técnico", comenta, "é mais útil isolar algumas das formas mais importantes, e generalizar sobre as demais" (pp. 29 e 33). Mas de duas uma: ou são formas específicas, e não se pode formular um sistema coerente sem inventariá-las e classificá-las todas; ou há somente conteúdo, e, de acordo com as regras formuladas por Propp, deve-se excluí-lo da análise morfológica. De toda maneira, acumulando formas não classificadas não se constitui uma "espécie".

Por que então esta acomodação com que se contenta Propp? Por uma razão muito simples, que nos permite compreender uma outra fraqueza da posição formalista: a não ser que reintegre sub-repticiamente o conteúdo na forma, esta é condenada a permanecer em tal nível de abstração que perde todo o significado e, além disso, não tem valor heurístico. *O formalismo aniquila seu objeto.* Em Propp, leva à descoberta da existência de um conto único. Desde então, o problema da explicação está somente deslocado. Sabemos o que é o *conto*, mas como a observação nos coloca em presença, não de um conto arquétipo, mas de uma infinidade de contos particulares, não sabemos mais como classificá-los. Antes do formalismo, ignorávamos, talvez, o que estes contos possuíam em comum. Depois dele, estamos privados de meios para compreender em que eles diferem. Passou-se do concreto ao abstrato, mas não se pode mais voltar do abstrato ao concreto.

Como conclusão de seu trabalho, Propp cita uma admirável página de Vesselovski:

É possível que os esquemas típicos, transmitidos de geração em geração como fórmulas cristalizadas, mas às quais um novo sopro faz renascer, possam engendrar formas novas?... A restituição complexa e como que fotográfica da realidade, que caracteriza a literatura romanesca contemporânea, parece afastar até a possibilidade de tal pergunta. Mas, quando esta literatura aparecer às gerações futuras tão longínqua quanto é agora, para nós, o período que vai da Antiguidade à Idade Média - quando a atividade sintética do tempo, este grande simplificador, houver reduzido acontecimentos outrora complexos à ordem de grandeza de pontos, os contornos da literatura contemporânea se confundirão com os que descobriremos hoje, estudando a tradição poética de um passado remoto. Então, perceberemos que fenômenos, tais como o esquematismo e a repetição, envolvem todo o domínio da literatura (citado por Propp, p. 105, segundo A. N. Vesselovski, Poetika, vol. II).

Este ponto de vista é muito profundo, mas, pelo menos na passagem citada, não se percebe em que base se fará a diferenciação, quando, para além da unidade da criação literária, desejar-se conhecer a natureza e a razão de suas modalidades.

Propp sentiu o problema, e a última parte de seu trabalho consiste numa tentativa, tão frágil quanto engenhosa, para reintroduzir um princípio de classificação: há um conto único, mas este conto é um arquiconto, formado por quatro grupos de funções, logicamente articulados. Se os chamarmos 1, 2, 3, 4, os contos concretos se dividirão em quatro categorias, segundo utilizem concorrentemente os quatro grupos; ou três grupos, que podem ser apenas (em razão de sua articulação lógica): 1, 2, 4 ou: 1, 3, 4; ou dois, que devem ser então: 1, 4, (cf. acima, p. 132).

Mas essa classificação em quatro categorias nos deixa praticamente tão longe dos contos reais quanto a categoria única, pois cada uma compreende ainda dezenas ou centenas de contos diferentes. Propp o sabe tão bem que continua:

uma classificação ulterior poderá também ser feita a partir das variedades do elemento fundamental. Assim à frente de cada classe, colocar-se-ão todos os contos relativos ao rapto de uma pessoa, em seguida os referentes ao roubo de um talismã etc., percorrendo todas as variedades do elemento A (traição). Os contos... relativos à busca da noiva, do talismã etc., virão depois (p. 92).

O que dizer, senão que as categorias morfológicas não esgotam a realidade, e que após ter banido o conteúdo dos contos considerando-o impróprio para fundar uma classificação, reíntegram-no porque a tentativa morfológica abortou?

E mais grave ainda: vimos que o conto fundamental, do qual todos os contos apresentam unicamente uma realização parcial, compõe-se de duas "partidas" em que certas funções são recorrentes, simples variantes umas das outras, e algumas pertencem propriamente a cada "partida" (cf. acima, p. 121). Estas funções próprias são (para a primeira "partida"): "combate", "marca do herói", "vitória", "liquidação da situação de carência", "retorno", "perseguição do herói", "salvamento"; e (para a segunda "partida"): "retorno do herói *inógnito*", "atribuição de uma tarefa difícil", "êxito", "reconhecimento do herói", "descoberta do usurpador", "transfiguração do herói".

Em que bases se funda a diferenciação destas duas séries? Não poderíamos tratá-las outrossim, como duas variantes, onde a "atribuição de uma tarefa difícil" seria uma transformação do "combate",³ o "usurpador" uma transformação do "traidor", o "êxito" uma transformação da "vitória", a "transfiguração" uma transformação da "marca"? Neste caso, a teoria do conto fundamental com duas "partidas" desmoronaria, e, com ela, a esperança frágil de um esboço de classificação morfológica. Haveria então, verdadeiramente, um único conto. Mas ele se reduziria à uma abstração, tão vaga e tão geral que ela nada nos ensinaria sobre as razões objetivas que fazem com que exista uma infinidade de contos particulares.

A prova da análise está na síntese. Se a síntese se revela impossível, é que a análise ficou incompleta. Nada pode convencer melhor da insuficiência do formalismo do que a incapacidade em que se encontra para restituir o conteúdo empírico de onde, todavia, partiu. O que terá perdido no meio do caminho? Precisamente, o conteúdo. Propp descobriu - e é sua glória - que o conteúdo dos contos é *permutável*; e muitas vezes concluiu que era *arbitrário*, e é a razão das dificuldades que encontrou, pois mesmo as substituições estão sujeitas as leis.⁴

Nos mitos e nos contos dos índios da América do Norte e do Sul, as mesmas ações são atribuídas, de acordo com as narrativas, a diferentes animais. Consideremos, para simplificar, os pássaros: águia, coruja, corvo. Distinguiremos, como Propp, a função constante e os personagens variáveis? Não, pois cada personagem não é apresentado sob a forma de um elemento opaco, diante do qual a análise estrutural deve deter-se a dizer "não irás além". Sem dúvida, poder-se-ia acreditar o contrário quando - à maneira de Propp - se trata a narrativa como um sistema fechado. Ela não contém efetivamente, informações sobre si mesma, e o personagem aí é comparável a uma palavra encontrada num documento, mas não dicionarizada, ou ainda, a um nome próprio, isto é, um termo desprovido de contexto.

Mas, na verdade, compreender o sentido de um termo é sempre permutá-lo em todos os seus contextos. No caso da literatura oral, esses contextos são fornecidos, inicialmente, pelo conjunto das variantes, isto é, pelo sistema das compatibilidades e das incompatibilidades que caracteriza o conjunto permutável. Se na mesma função, a águia aparece de dia, e a coruja de noite, já poderemos definir a primeira como uma coruja diurna, a segunda como uma águia noturna, o que significa que a oposição pertinente é dia e noite. Se a literatura oral considerada é do tipo etnográfico, existirão outros contextos, fornecidos pelo ritual, crenças religiosas, superstições, e também pelos conhecimentos positivos. Podemos perceber então que a águia e a coruja se opõem conjuntamente ao corvo assim como os predadores se opõem a um necrófago, enquanto que elas se opõem entre si pela relação dia e noite; e o pato, opõe-se aos três pela relação de uma nova oposição entre o par: céu/terra, e o par: céu/água. Definir-se-á assim progressivamente um "universo do conto" analisável em pares de oposições diversamente combinadas no cerne de cada personagem, o qual, longe de constituir uma entidade, é tal como Roman Jakobson concebe o fonema, um "feixe de elementos diferenciais".

Do mesmo modo, as narrativas americanas às vezes mencionam árvores designando-as, por exemplo, como "ameixeira" ou como "maceira". Mas seria igualmente falso crer que apenas o conceito "árvore" é importante e

³ Antes, aliás, da "prova" a que o herói é submetido, que se situa anteriormente.

⁴ Para uma tentativa de restituição solidária da forma e do conteúdo, ver o capítulo IX deste livro.

suas realizações concretas arbitrárias, ou ainda que exista uma função em cujo suporte a árvore se constituísse. O inventário dos contextos revela, efetivamente, que o que interessa filosoficamente o indígena na ameixeira é sua fecundidade, enquanto que a macieira chama sua atenção por seu poderio e profundidade de suas raízes. Uma introduz assim uma função: "fecundidade" positiva, a outra uma função: "transição terra-céu" negativa, e ambas pela relação da vegetação. Por sua vez, a macieira se opõe ao nabo selvagem (tampão móvel entre os dois mundos), ela mesma realizando a função: "transição céu-terra" positiva.

Inversamente, o exame atento dos contextos permite eliminar falsas distinções. As narrativas míticas dos índios das Planícies relativas à caça às águias se referem a uma espécie animal identificada algumas vezes como "carcaju"⁵ outras como "urso". Podemos decidir-nos em favor do primeiro após termos notado que os indígenas retêm sobretudo, dos hábitos do carcaju, o fato de ele zombar das armadilhas cavadas no solo. Os caçadores de águias se dissimulam nos fossos, e a oposição: água/carcaju passa a ser a de uma caça celeste e de um caçador ctoniano, isto é, a mais forte concebível na ordem da caça. Ao mesmo tempo, esta amplitude máxima entre termos geralmente menos afastados explica porque a caça às águias está sujeita a um ritual particularmente exigente.⁶

Afirmar, como o fazemos, que a permutabilidade do conteúdo não equivale a um procedimento arbitrário, é o mesmo que dizer que, sob a condição de estender a análise a nível suficientemente profundo, encontrar-se-á a constância por detrás da diversidade. Inversamente, a pretendida constância da forma não nos deve enganar quanto ao fato de que as funções são, também, permutáveis.

A estrutura do conto, tal como Propp a distingue, se apresenta como uma sucessão cronológica de funções qualitativamente distintas, cada uma constituindo um "gênero" independente. Pode-se perguntar se - como no caso dos personagens e de seus atributos - ele não detém a análise demasiadamente cedo, procurando a forma perto demais da observação empírica. Entre as trinta e uma funções que ele distingue, várias parecem redutíveis, isto é, assimiláveis a uma *mesma* função, reaparecendo em momentos *diferentes* da narrativa, mas após haver sofrido uma ou mais *transformações*. Sugerimos anteriormente que este poderia ser o caso do usurpador, transformação do traidor; da atribuição de uma tarefa difícil, transformação da prova etc. (cf. acima, p. 140), e que nestes casos, as duas "partidas" constitutivas do conto fundamental estariam, elas mesmas, numa relação de transformação.

Não fica excluída a possibilidade de levar mais longe ainda esta redução, e de analisar cada parte isoladamente em um pequeno número de funções recorrentes, de modo que várias funções isoladas por Propp constituiriam, na realidade, o grupo das transformações de uma única e mesma função. Assim, poder-se-ia tratar a "violação" como o inverso da "interdição", e esta como uma transformação negativa da "prescrição". A "saída" do herói e seu "retorno" apareceriam como a mesma função de disjunção, negativa ou positivamente expressa; a "busca" do herói (ele persegue alguma coisa ou alguém) se inverteria em sua "perseguição" (ele é perseguido por alguma coisa ou alguém) etc. Em outras palavras, ao invés do esquema cronológico de Propp, onde a ordem de sucessão dos acontecimentos é uma propriedade da estrutura:

A, B, C, D, E, M, N, H, T, U, V, W, X, seria necessário adotar um outro esquema, apresentando um modelo de estrutura definida como o grupo das transformações de um pequeno número de elementos. Este esquema teria a aparência de uma matriz de duas ou três dimensões, ou mais:

w	-x	$\frac{1}{y}$	I-z
-w	$\frac{I}{x}$	I-y	z
$\frac{I}{w}$	I-x	y	-z

⁵ Espécie de texugo da América (N.T.).

⁶ Sobre estas análises, cf. *Annuaire de l'École pratique des hautes études* (Sciences religieuses): 1954-1955, p. 25-27 e 1959-1960, p. 39-42; *La Pensée sauvage*, 1962, p. 66-71.

e onde o sistema das operações se aproximaria de uma álgebra de Boole.

Em outro trabalho, mostrei que esta formulação era a única capaz de resolver o duplo caráter que a representação do tempo oferece em todo sistema mítico: a narrativa está, simultaneamente, "no tempo" (ela consiste numa sucessão de acontecimentos), e "fora do tempo" (seu valor significativo é sempre atual).⁷ Mas limitando-nos aqui à discussão das teorias de Propp, podemos dizer que ela oferece uma outra vantagem, que é a de conciliar, muito melhor do que Propp consegue, seu princípio teórico de permanência da ordem de sucessão, e a evidência empírica dos deslocamentos que observamos, de um conto a outro em relação a certas funções ou grupos de funções (pp. 97-98). Se nossa concepção for adotada, a ordem de sucessão cronológica se reabsorve numa estrutura matriz atemporal cuja forma é, efetivamente, constante; e os deslocamentos de funções são mais do que uma de suas formas de substituição (por colunas ou frações de colunas, verticais).

Estas críticas valem, sem dúvida, contra o método seguido por Propp e contra suas conclusões. Entretanto, não se poderia sublinhar suficientemente o fato de que ele foi seu próprio crítico, e que, em algumas passagens, formula, com a maior clareza, as soluções que acabamos de sugerir. Retomemos, com base neste ponto de vista, os dois temas essenciais de nossa discussão: constância do conteúdo (a despeito de sua permutabilidade), permutabilidade das funções (a despeito de sua constância).

Um capítulo da obra (VIII) intitula-se: "Dos atributos dos protagonistas e *de sua significação*" (o grifo é nosso). Em termos bastante obscuros (pelo menos na tradução inglesa), Propp interroga-se sobre a variabilidade aparente dos elementos. Esta não exclui a repetição; podemos, pois, determinar formas fundamentais, e outras derivadas ou heterônimas. Com base nisso, distinguiremos um modelo "internacional", modelos "nacionais" ou "regionais", enfim modelos característicos de certos grupos sociais ou profissionais: "Comparando-se os documentos relativos a cada grupo, poder-se-ão definir todos os métodos, ou, mais precisamente, todos os aspectos das transformações" (p. 80).

Ora, a reconstituição de um conto-tipo, a partir das formas fundamentais próprias de cada grupo, deixa perceber que este conto contém certas representações abstratas. As provas impostas pelo benfeitor ao herói podem variar segundo os contos, nem por isso deixam de implicar uma intenção constante de um protagonista em relação a outro. O mesmo acontece com referência às tarefas impostas à princesa cativa. Entre essas intenções, exprimíveis por fórmulas, algo de comum ressalta. Comparando essas fórmulas com os outros atributos, *percebe-se de maneira imprevista, um fio condutor que liga o plano lógico ao plano artístico... Mesmo um detalhe como a cabeleira loura da princesa... adquire uma significação muito particular, e que deve ser estudada. Este estudo dos atributos torna possível uma interpretação científica dos contos populares* (p. 82).

Como não dispõe de um contexto etnográfico (que, na melhor das hipóteses, somente uma pesquisa histórica e pré-histórica permitiria atingir), Propp renuncia a este programa imediatamente após havê-lo formulado, ou o adia para momento mais oportuno (o que explica seu retorno à investigação das remanescências, e ao estudo comparativo): "tudo o que acabamos de enunciar reduz-se a suposições".⁸ Entretanto, "o estudo dos atributos dos protagonistas, tal como foi esboçado, possui uma grande importância" (p. 82). Mesmo se ele se reduz provisoriamente a um inventário, pouco interessante em si mesmo, incita a considerar "as leis de transformação, e as noções abstratas, que se refletem nas formas fundamentais dos atributos" (*ibid.*).

Propp atinge aqui o fundo do problema. Por detrás dos atributos inicialmente desdenhados como um resíduo arbitrário e privado de significação, ele presente a intervenção de "noções abstratas" e de um "plano lógico" cuja existência, se estabelecida, permitiria tratar o conto como um mito (*ibid.*).

⁷ *Antropologia Estrutural*, p. 251-252.

⁸ Este segundo sistema de incompatibilidades deriva das funções que Propp chama preparatórias, em razão de seu caráter contingente. Lembremos que, para Propp, as funções principal, comportam apenas um único par de incompatibilidades.

Quanto ao segundo tema, os exemplos reunidos no apêndice II mostram que Propp, às vezes, não hesita em introduzir noções tais como de função negativa e de função inversa. Utiliza mesmo um símbolo especial para a segunda (\Rightarrow). Vimos, anteriormente, que certas funções se excluem mutuamente. Outras se implicam, assim "interdição" e "violação" de um lado, "fraude" e "submissão" de outro, e estes dois pares são, em geral, incompatíveis" (p. 98). Daí o problema, explicitamente colocado por Propp: "as variedades de uma função estão necessariamente ligadas a certas variedades correspondentes de uma outra função?" (p. 99). Sempre, em alguns casos ("interdição" e "violação", "combate" e "vitória", "marca" e "reconhecimento" etc.); apenas algumas vezes, em outros. Certas correlações podem ser unívocas, outras recíprocas (o arremesso de um pente aparece sempre num contexto de fuga, mas a recíproca não é verdadeira). "Sob este ângulo, parece que há elementos unilateral ou bilateralmente substituíveis" (p. 99).

Num capítulo anterior, Propp fizera o estudo das correlações, possíveis entre as diferentes formas da "prova" que o benfeitor impõe ao herói, e as formas que pode tomar a "transmissão do agente mágico" ao herói; concluía pela existência de dois tipos de correlações, segundo a transmissão ofereça ou não um caráter de barganha ("*marchandage*") (pp. 42-43). Aplicando estas regras e outras do mesmo tipo, Propp entrevê a possibilidade de uma verificação experimental de todas as suas hipóteses. Seria suficiente aplicar o sistema das compatibilidades e das incompatibilidades, das implicações e das correlações (totais ou parciais) à fabricação de contos sintéticos. Veríamos então estas criações "tomarem vida, tomarem verdadeiramente contos populares" (p. 101).

Isto não seria evidentemente possível, acrescenta Propp, a não ser sob a condição de repartir as funções entre protagonistas tomados de empréstimo à tradição ou inventados, e de não omitir as motivações, ligações, "e todos os outros elementos auxiliares", cuja criação é "absolutamente livre" (p. 102). Afirmemos ainda uma vez que ela não o é, e que as hesitações de Propp sobre este ponto explicam porque sua tentativa tenha parecido de início - e também a ele mesmo - sem saída.

Os mito de origem dos índios Pueblo ocidentais começam pela narrativa da emergência dos primeiros homens fora das profundezas da terra onde residiam primitivamente. Esta emergência deve ser motivada, e, de fato, ela o é de dois modos: quer os homens tomem consciência de sua condição miserável e queiram dela escapar; quer os deuses descubram sua própria solidão, e chamem os homens à superfície da terra para que estes possam dirigir-lhes preces e oferecer-lhes um culto. Reconhecemos a "situação de carência" descrita por Propp, porém motivada, segundo os casos, do ponto de vista dos homens ou do ponto de vista dos deuses. Ora, esta mudança de motivação de uma variante para outra é tão pouco arbitraria que acarreta a transformação correlativa de toda uma série de funções. Em última análise, ela se prende a maneiras diferentes de colocar o problema das relações entre a caça e a agricultura.⁹ Mas seria impossível atingir esta explicação se os ritos, as técnicas, os conhecimentos e as crenças das populações em questão não pudessem ser estudados sociologicamente, e de modo independente de sua incidência mítica. Senão, estaríamos presos dentro de um círculo.

O erro do formalismo é, pois, duplo. Prendendo-se exclusivamente às regras que presidem à combinatória das proposições, ele perde de vista que não existe língua da qual se possa deduzir o vocabulário a partir da sintaxe. O estudo de qualquer sistema lingüístico requer o concurso do gramático e do filólogo, o que quer dizer que, em matéria de tradição oral, a morfologia é estéril a menos que a observação etnográfica, direta ou indireta, venha fecundá-la. Imaginar ser possível dissociar as duas tarefas, empreender primeiramente a gramática e deixar o léxico para mais tarde, é condenar-se a não produzir senão uma gramática exangue e um léxico onde as estórias ocuparão o lugar de definições. No final, nem uma nem outra cumpririam sua missão.

Este primeiro erro do formalismo explica-se pelo seu desconhecimento da complementaridade entre significante e significado, que reconhecemos, a partir de Saussure, em todo sistema lingüístico. Ora, este erro se agrava nele em virtude de um erro inverso, que consiste em tratar a tradição oral como uma expressão lingüística semelhante a todas as outras, isto é, desigualdade propícia à análise estrutural segundo o nível considerado.

Atualmente, admite-se que a linguagem é estrutural no estágio fonológico; e, progressivamente, nos persuadimos que ela o é, também, no estágio gramatical. Mas estamos menos certos de que ela o seja no estágio do

⁹ Antropologia Estrutural capítulo XI; cf. também: *Annuaire de l'Ecole pratique des hautes études* (Sciences Religieuses): 1952-1953. p. 19-21; 1953-1954, p. 27-29.

vocabulário. Exceto, talvez, em certos domínios privilegiados, não se descobriu ainda o ângulo sob o qual o vocabulário poderia ser submetido à análise estrutural.

A transposição desta situação para a tradição oral explica a distinção que Propp faz entre um único nível morfológico verdadeiro o das funções, e um nível amorfo onde se acumulam personagens, atributos, motivações, ligações; somente este último como se acredita do vocabulário passível da investigação histórica e da crítica literária.

Esta assimilação desconhece que, formas da linguagem, os mitos e os contos dela fazem um uso "hiperestrutural"; eles formam, poderíamos dizer, uma "metalinguagem" onde a estrutura é operante em todos os níveis. Por esta propriedade, aliás, eles devem ser imediatamente reconhecidos como contos ou mitos, e não como narrativas históricas ou romanescas. Sem dúvida, enquanto discurso, fazem uso de regras gramaticais e de palavras do vocabulário. Mas uma outra dimensão acrescenta-se à habitual, porque regras e palavras aí servem para construir imagens e ações que são, ao mesmo tempo, significantes "normais" em relação ao significado do discurso, e elementos de significação com referência a um sistema significativo suplementar que se situa em outro plano: digamos, para esclarecer a tese, que em um conto, um "rei" não é somente um rei, e uma "pastora" apenas uma pastora, mas que estas palavras e os significados que elas encobrem se tornam meios sensíveis para construir um sistema inteligível formado pelas oposições: *macho/fêmea* (sob a relação da *natureza*), e: *alto/baixo* (sob a relação da *cultura*), e por todas as permutações possíveis entre os seis termos.

A linguagem e a metalinguagem, de cuja união nascem os contos e os mitos, podem possuir certos níveis em comum; estes níveis, entretanto, estão em planos diferentes. Mesmo permanecendo termos do discurso, as palavras do mito funcionam aí como feixes de elementos diferenciais. Do ponto de vista da classificação, estes mitemas se situam, não sobre o plano do vocabulário, mas sobre o dos fonemas; com a diferença de não operarem sobre o mesmo *continuum* (recursos da experiência sensível, num caso, do aparelho fonador, no outro); com a diferença também que o *continuum* é decomposto e recomposto segundo regras binárias ou ternárias de oposição e de correlação.

O problema do léxico não é, pois, o mesmo, segundo se considera a linguagem ou metalinguagem. O fato de, nos mitos e contos americanos, a função de *trickster* poder ser "encarnada", ora pelo coite, ora pelo "vison", ora pelo corvo, coloca um problema etnográfico e histórico, comparável a uma pesquisa filológica sobre a forma atual de uma palavra. E, todavia, o problema é outro, não é procurar saber porque uma certa espécie animal é chamada em francês "*vison*", e em inglês "*mink*". No segundo caso, o resultado pode ser considerado arbitrário, e trata-se apenas de reconstituir o desenvolvimento que conduziu a uma determinada forma verbal. No primeiro caso, a liberdade é bem menos, porque as unidades constitutivas são pouco numerosas e suas possibilidades de combinação, limitadas. A escolha se faz então entre alguns possíveis preexistentes.

Entretanto, se olharmos as coisas mais de perto, veremos que esta diferença, aparentemente quantitativa, não se prende verdadeiramente ao número das unidades constitutivas - que não é da mesma ordem de grandeza segundo se considerem os fonemas e os mitemas -, mas à natureza destas unidades constitutivas, qualitativamente diferentes nos dois casos.

De acordo com a definição clássica, os fonemas são elementos desprovidos de significação, mas que servem, em virtude de sua presença ou ausência, para diferenciar termos - as palavras - que possuem, eles mesmos, um sentido. Se estas palavras parecem arbitrárias quanto à sua forma sonora, não é somente por serem o produto grandemente aleatório (talvez, aliás, menos do que se crê) das combinações possíveis entre os fonemas, que cada língua autoriza em número muito elevado. A contingência das formas verbais vem sobretudo do fato de que suas unidades constitutivas - os fonemas - são elas próprias indeterminadas sob a relação da significação: nada predestina certas combinações sonoras a veicular tal ou qual sentido. Já tentamos demonstrar anteriormente que a estruturação do vocabulário se opera em outro nível: *a posteriori* e não *a priori*.¹⁰

Quanto aos mitemas, o caso é diferente, pois que estes resultam de um jogo de oposições binárias ou ternárias (o que os torna comparáveis aos fonemas), mas entre elementos já carregados de significação no plano da linguagem as "representações abstratas" a que se refere Propp - e que se exprimem com palavras do vocabulário. Tomando emprestado um neologismo à técnica da construção, poderíamos dizer que diferentemente das palavras, os mitemas são "protendidos" ("*pré-contraints*"). Claro, são ainda palavras, mas com duplo sentido: *palavras de palavras*, que funcionam

¹⁰ *Atropologia Estrutural*, capítulo V.

simultaneamente sobre dois planos, o da linguagem, onde cada uma tem seu próprio significado, e o da metalinguagem, onde intervêm como elementos de uma supersignificação, que somente pode nascer de sua união.

Admitindo-se isso, compreende-se que não haja nada nos contos e nos mitos que possa permanecer estranho, e como que rebelde, à estrutura. Mesmo o vocabulário, isto é, o conteúdo, aí aparece desprovido deste caráter de "natureza naturalizante", autorizando-nos a ver nisso, talvez erradamente, alguma coisa que se faz, de modo imprevisível e contingente. Através dos contos e dos mitos, o vocabulário se apreende como "natureza naturalizada": é um dado, ele tem suas leis que impõem uma certa divisão ao real e à própria visão mítica. Para esta, a liberdade não é nada mais do que procurar saber que composições coerentes são possíveis, entre as peças de um mosaico cujo número, sentido e contornos foram prefixados.

Denunciamos o erro do formalismo, que consiste em crer que se possa começar pela gramática, e adiar o léxico. Mas o que é verdadeiro para qualquer sistema lingüístico o é, bem mais, para os mitos e os contos, porque, neste caso, a gramática e o léxico não estão apenas estreitamente unidos enquanto operam em estágios distintos: gramática e léxico aderem um ao outro sobre toda sua superfície e se recobrem completamente. Diferentemente da linguagem onde se coloca ainda o problema do vocabulário, a metalinguagem não comporta nenhum nível em que os elementos não resultem de operações bem determinadas, e efetuadas de acordo com as regras. Neste sentido, tudo aí é sintaxe. Mas, em outro sentido também, tudo é vocabulário, pois os elementos diferenciais são palavras; os mitemas são ainda palavras; as funções - estes mitemas de segunda potência - são denotáveis por palavras (como Propp bem o percebeu); é concebível que existam línguas tais em que o mito seja, inteiramente, expresso por uma única palavra.

Post-Scriptum

Na edição italiana de sua obra (*Morfologia della fiaba. Con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore. A cura di Gian Luigi Bravo*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1966), Propp replicara ao texto que acabamos de ler de forma violenta. Convidado pelo editor italiano para responder, mas preocupado em não prolongar o que me parecia ser um mal-entendido, limitei-me a um breve comentário do qual, não tendo conservado o original, reconstituo abaixo o teor aproximado, de acordo com tradução que aparece na p. 164:

Todos os que leram o estudo que dediquei em 1960 à obra profética de Propp e que o editor italiano incluiu neste volume, não puderam deixar de considerá-la o que ela desejava ser: uma homenagem a uma grande descoberta que precede de um quarto de século as tentativas que outros, e eu mesmo, tínhamos feito no mesmo sentido.

É por isso que constato com surpresa e pesar que, estudioso russo, para cuja justa celebridade creditei ter modestamente contribuído, viu algo diferente em meu trabalho: não uma discussão plena de deferência incidindo sobre certos aspectos teóricos e metodológicos de sua obra, mas um ataque pífido.

Não desejo travar com ele uma polêmica sobre o assunto. Está claro que, considerando-me um filósofo puro, ele mostra ignorar meus trabalhos etnológicos, enquanto que uma troca de opiniões proveitosa deveria ter como fundamento nossas contribuições respectivas ao estudo e à interpretação das tradições orais.

Mais quaisquer que sejam as conclusões que leitores melhor informados poderão tirar desta confrontação, a seus olhos, como aos meus, a obra de Propp conservará o mérito imperecível de haver sido a primeira.

Tradução de Lúcia Pessoa da Silveira

Estudo Estrutural e Histórico do Conto de Magia

Vladimir I. Propp

O livro *Morfologia do Conto Maravilhoso* foi publicado em russo em 1928,¹ e suscitou, na época, dois tipos de reação. De um lado, alguns folcloristas, etnógrafos e estudiosos de literatura acolheram-no favoravelmente; de outro lado, o autor foi acusado de formalismo, e estas acusações tornam a repetir-se nos dias de hoje. Este livro, como tantos outros, já teria sido provavelmente esquecido, ou raramente mencionado, e apenas pelos especialistas, quando eis que alguns anos após a guerra ele foi repentinamente lembrado. Começou-se a falar a seu respeito em congressos, e foi traduzido e publicado em inglês.² O que tinha acontecido, e como pode ser explicado este renovado interesse? No campo das ciências exatas haviam sido feitas descobertas assombrosas. Estas descobertas tornaram-se possíveis graças ao emprego dos novos métodos, cada vez mais exatos, de pesquisa e de cálculo. A aspiração de utilizar métodos exatos estendeu-se também às ciências humanas. Surgiram a lingüística estrutural e a lingüística matemática; seguiram-se a elas outras disciplinas. Uma delas é a poética teórica. Constatou-se, então, que o conceito de arte como determinado sistema de signos, o procedimento de formalização e modelização, a possibilidade de emprego de cálculos matemáticos já haviam sido antecipados neste livro, apesar de que no tempo em que ele havia sido elaborado não existia ainda o conjunto de conceitos e a terminologia com que operam as ciências atualmente. E, mais uma vez, as atitudes em relação a este trabalho foram de dois tipos: alguns julgaram-no necessário e útil às pesquisas de novos métodos mais exatos, enquanto outros, como no passado, acusavam-no de formalismo e negavam-lhe todo e qualquer valor cognitivo.

A este grupo de adversários pertence também o professor Lévi-Strauss. Ele é um estruturalista, e os estruturalistas são freqüentemente acusados de formalismo. Para mostrar a diferença entre estruturalismo e formalismo, o professor Lévi-Strauss toma como exemplo o livro *Morfologia do Conto Maravilhoso*, que ele considera formalista, e assim ilustra esta diferença. Seu artigo "La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp" aparece na presente edição da *Morfologia*.³ Caberá ao leitor julgar se ele está ou não com a razão. Mas quando alguém é atacado, é natural que se defenda. Aos argumentos do adversário, caso pareçam errôneos, é possível opor contra-argumentos que podem se revelar mais corretos. Uma tal polêmica pode apresentar um interesse científico geral. Foi por isso que aceitei com prazer o gentil convite do editor Einaudi de escrever uma resposta a esse artigo. O professor Lévi-Strauss atirou-me a luva e eu a recolho. Deste modo, os leitores da *Morfologia* serão testemunhas de nosso duelo, e poderão ficar do lado daquele que considerarem vencedor, caso esse vencedor exista.

O professor Lévi-Strauss tem sobre mim uma vantagem bastante substancial: ele é um filósofo. Quanto a mim, não passo de um empírico, mas um empírico íntegro, que antes de tudo examina atentamente os fatos e os estuda com escrúpulo e método, verificando as próprias premissas e procedendo cautelosamente em cada passo do raciocínio. Entretanto, as ciências empíricas são também de vários tipos. Em alguns casos o empírico pode, e até mesmo deve limitar-se à descrição das características, especialmente se o objeto de pesquisa constitui um fato isolado. Estas descrições não são absolutamente isentas de valor científico, desde que realizadas corretamente. Mas no caso de se descrever e

¹ V. I. Propp, *Morfologíia skázki*, Leningrado, 1928.

² V. I. Propp, *Morphology of the Folktale*, edited with an Introduction by Svatava Pirkova-Jacobson, translated by Laurence Scott, Bloomington, 1958 (*Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore and Linguistics*, Publication Ten), (reimpressões: *International Journal of American Linguistics*, vol. 24, nº 14, pt. 3, October 1958; *Bibliographical and Special Series of the American Folklore Society*, vol. 9, Philadelphia, 1958); V. Propp, *Morphology of the Folktale*, second edition, revised and edited with a preface by Louis A. Wagner. New Introduction by Alan Dundes, Austin-London (1968, 1970). [Nota da editora soviética].

³ C. Lévi-Strauss, "La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Viadimir Propp", *Cahiers de l'Institut de Science économique appliquée*, série M, nº 7, mars 1960. (Reimpressão: *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, III, s'Gravenhage, 1960; em italiano o artigo foi incluído na edição italiana do livro de Propp.) [Nota da editora soviética.] O estudo de C. Lévi-Strauss foi incluído por ele no livro *Anthropologie structurale deux*, Pdris, Plon, 1973, e sobre esta edição baseou-se a tradução brasileira, publicada pela Editora Tempo Brasileiro. O original do presente trabalho de Propp apareceu pela primeira vez em russo na publicação póstuma de V.I.Propp, *Folklor i dieistvonnost* [Folclore e realidade], Moscou, Nauka. 1976. A edição italiana do mesmo estudo é de 1966. [Nota de Boris Schnalderman]

estudar uma série de fatos e as suas relações, então tal descrição se transforma na descoberta de um fenômeno, descoberta que não tem mais somente um interesse parcial, mas que se abre a considerações filosóficas. Ocorreram-me também tais considerações, mas foram cifradas e expressas somente nas epígrafes que acompanham alguns capítulos. O professor Lévi-Strauss conhece meu livro apenas na tradução inglesa, mas o tradutor se permitia uma liberdade inadmissível. Ele não compreendeu absolutamente o porquê das epígrafes, que aparentemente nada têm a ver com o texto; sendo assim, ele as julgou ornamentos inúteis e suprimiu-as barbaramente. No entanto, todas estas epígrafes foram tiradas daquela série de trabalhos de Goethe reunidos por ele sob o título genérico de *Morfologia*, bem como de seus diários, e tinham por finalidade expressar o que não fora dito no próprio livro. O coroamento de toda ciência é a descoberta de leis. Onde o empírico-puro não vê senão fatos desligados, o empírico-filósofo vislumbra o reflexo de uma lei. Eu percebi uma lei dentro de um campo bem modesto: um dos tipos e conto popular; mas já então parecera-me que a descoberta dessa lei podia ter uma significação mais geral. O próprio termo "morfologia" não foi tomado de empréstimo nem daqueles manuais de botânica cujo objetivo principal é a sistemática, nem de tratados gramaticais, mas de obras de Goethe, que sob este título recolheu estudos de botânica e osteologia. Com este termo abria-se para Goethe uma perspectiva no reconhecimento das leis que compreendem a natureza em geral. E não foi por acaso que Goethe, após a botânica, passou à osteologia comparada. Podemos recomendar calorosamente estas obras aos estruturalistas. E se o jovem Goethe, como um Fausto, sentado em seu laboratório empoeirado e rodeado de esqueletos, ossos e herbários, não vê neles nada a não ser pó, o Goethe amadurecido, munido do método das comparações exatas no âmbito das ciências naturais vê, através do objeto isolado, o que há de grande, geral e uno, e que perpassa em toda a natureza. Mas não existem dois Goethes, o poeta e o cientista: o Goethe de Fausto, que procura o conhecimento, e o Goethe naturalista, que o atinge, são a mesma pessoa. As epígrafes aos capítulos são um símbolo de minha admiração por ele. Mas essas epígrafes também devem expressar uma outra coisa: o reino da natureza e o reino da atividade humana não estão separados. Existe algo que os une; há certas leis comuns a ambos, que podem ser estudadas com métodos semelhantes. Esta idéia, então apenas confusamente delineada, encontra-se hoje na base daquelas pesquisas de métodos exatos no campo das ciências humanas, de que falamos acima. Eis um dos motivos pelas quais os estruturalistas me defenderam. Por outro lado, alguns deles não compreenderam que meu objetivo não era estabelecer algumas amplas generalizações, cuja possibilidade é apresentada nas epígrafes, mas que minha finalidade era puramente profissional e folclorística. Assim, o professor Lévi-Strauss pergunta-se por duas vezes com perplexidade quais as causas que me levaram a aplicar meu método ao conto maravilhoso. Ele mesmo informa o leitor a respeito destas causas, que julga serem diversas. Uma delas consiste no fato de que eu não sou etnólogo e por esse motivo não disponho de material de mitologia, não o conheço. Além do mais, eu não tenho a menor idéia das efetivas relações que existem entre conto e mito (p. 16, 19).⁴ Em resumo, o fato de ocupar-me do conto maravilhoso deve-se ao meu restrito horizonte científico; caso contrário, eu teria provavelmente experimentado meu método não sobre os contos, mas sobre os mitos.

Não me deterei na lógica destes argumentos ("já que o autor não conhece os mitos, ele se ocupa de contos"). A lógica de tais afirmativas parece-me fraca, mas considero que a nenhum cientista se pode negar o direito de ocupar-se de uma coisa e recomendar-lhe que se ocupe de outra. Estas opiniões do professor Lévi-Strauss mostram que ele acredita que ao estudioso se apresenta, em primeiro lugar, o método, para somente depois começar a perguntar-se a que possa tal método ser aplicado; no nosso caso, o cientista o aplica, sabe-se lá por que, aos contos maravilhosos, o que não interessa muito ao filósofo. Mas na ciência isto não acontece nunca, e este também não foi o meu caso. Tudo decorreu de modo bem diferente. As universidades russas da época dos czares davam aos filósofos uma instrução muito precária no campo dos estudos literários. A poesia popular, particularmente, estava em completo abandono. Para preencher esta lacuna, ao terminar a Universidade, dediquei-me à conhecida coletânea de Afanássiev e comeci a estudá-la. Deparei com uma série de contos sobre a enteada perseguida, e ali observei o fato seguinte: no conto "Morozko" (nº 95 segundo a numeração das edições soviéticas), a madrasta manda sua enteada ao bosque, para encontrar Morozko. Este tenta congelá-la, mas ela lhe responde com tamanha doçura e paciência que ele a poupa, dá-lhe uma recompensa e deixa-a partir. A verdadeira filha da velha, por outro lado, não passa na prova e morre. No conto seguinte, a enteada já não se encontra com Morozko, mas com o gênio da floresta, e no outro a seguir, com um urso. Mas, na verdade, trata-se do mesmo conto. Morozko, o gênio da floresta e o urso põem à prova e recompensam a enteada cada um a seu modo, mas o desenvolvimento da ação é idêntico. Será possível que ninguém tenha percebido isto? Por que Afanássiev e os outros julgavam tratar-se de contos diferentes? Está mais do que evidente que Morozko, o gênio

⁴ Aqui e adiante V.I. Propp faz referências à primeira edição do artigo de Lévi-Strauss. [Nota da editora soviética.]

da floresta e o urso desempenham de modo diferente uma mesma ação. Para Afanássiev estes são contos diferentes, pois apresentam personagens diferentes, enquanto que a mim os contos pareceram todos idênticos, pois idênticas são as ações dos protagonistas. Tudo isto interessou-me e comecei a estudar também outros contos maravilhosos do ponto de vista das ações neles desempenhadas pelos personagens. Assim, penetrando no material, e não através de uma abstração, nasceu um método muito simples de estudo do conto maravilhoso segundo as ações realizadas pelos personagens, independentemente do aspecto que eles tomam. Denominei de funções as ações dos personagens. A observação referente ao conto da enteada perseguida foi a ponta que permitiu agarrar o fio da meada e desembaraçar todo o novelo. Revelou-se que também outros enredos se fundamentavam na repetição das funções, e que, em última análise, todos os enredos do conto de magia estavam baseados em funções idênticas, e que todos estes contos são monotípicos quanto à construção.

Mas se o tradutor prestou um péssimo serviço ao leitor deixando de lado as epígrafes de Goethe, outra violência contra o autor foi cometida não pelo tradutor, mas pelo editor russo, que publicou o livro: seu título foi mudado. Chamava-se *Morfologia do Conto de Magia*. Para conferir maior interesse ao livro, o redator suprimiu o termo "de magia", e com isso levou os leitores (e com eles o professor Lévi-Strauss) ao equívoco de acreditar que no livro se pesquisassem as leis gerais do conto maravilhoso como gênero. Um livro com este título poderia estar situado no mesmo nível de estudos do tipo "Morfologia da conspiração", "Morfologia da fábula", "Morfologia da comédia", e assim por diante. Mas o autor não se propusera estudar todos os tipos deste gênero variado e complexo que é o conto maravilhoso como tal, e examinava somente um tipo, que se diferenciava de todos os demais: precisamente o dos contos de magia, e assim mesmo, apenas os populares. Trata-se, deste modo, de uma pesquisa especialmente dedicada a uma questão particular do folclore. É algo diferente, o fato de que o método de estudo dos gêneros narrativos baseado nas funções dos personagens possa se revelar eficaz não somente no caso dos contos de magia, mas também nos contos de outro tipo, e talvez até no estudo de obras de caráter narrativo da literatura mundial em geral. Mas é possível prever que, em cada um destes casos, os resultados concretos serão totalmente diferentes. Assim, por exemplo, os contos cumulativos estão construídos sobre princípios totalmente diferentes daqueles dos contos de magia. Estes são denominados, no estudo do folclore inglês, *Formula Tales*, e os tipos de fórmulas nos quais se baseiam podem ser reconhecidos e determinados, mas seus esquemas não correspondem, em absoluto, aos dos contos de magia. Existem, portanto, diferentes tipos de narrativas, que podem ser analisados com métodos idênticos. O professor Lévi-Strauss repete minhas palavras quando afirmo que as conclusões às quais cheguei não são aplicáveis aos contos de Novalis ou de Goethe, e em geral aos contos artificiais, de origem literária, e as coloca contra mim, julgando que em tal caso minhas deduções estejam erradas. Mas elas não o são de modo algum, apenas não possuem aquele significado universal que meu prezado crítico gostaria de atribuir-lhes. O método é amplo; as conclusões, entretanto, limitam-se estritamente àquele determinado tipo de narrativa folclórica, a cujo estudo devem a sua origem.

Não responderei a todas as acusações feitas pelo professor Lévi-Strauss, mas me deterei somente em algumas, as mais importantes. Se estas se mostrarem sem fundamento, as outras, menos importantes, cairão sozinhas.

A acusação fundamental é que a minha obra é formalista e já por esse motivo não pode fornecer conhecimentos válidos. O professor Lévi-Strauss não nos fornece uma correta definição do que se entenda por formalismo, limitando-se a indicar algumas características, às quais se refere no decorrer do artigo. Uma delas consistiria no fato de que os formalistas estudam o material em si, sem relacioná-lo com a história. Também a mim o professor Lévi-Strauss atribui tal método formalista, a-histórico; mas desejando depois, ao que parece, abrandar um pouco seu julgamento severo, informa os leitores que eu, depois de ter escrito a *Morfologia*, renegara o formalismo e a análise morfológica, para me dedicar ao estudo histórico e comparativo das relações existentes entre a literatura oral (como ele denomina o folclore) e os mitos, os ritos e as instituições (p. 4). Ele não indica, porém, qual seja este estudo. No meu livro *Rússkie agrárníe prázdnyki* [Festas agrárias russas] (1963), utilizei, entretanto, o mesmo método da *Morfologia*. Constatou-se que todas as principais festas agrárias consistem de elementos idênticos, diferentemente organizados. Mas este trabalho ainda não poderia ser conhecido pelo professor Lévi-Strauss. Parece que ele se refere à obra *Istoricheskie korni volchébnoi skázki* [As raízes históricas dos contos de magia], que saiu em 1946, e foi publicado em italiano pelo editor Einaudi. Se, entretanto, ele tivesse dado uma olhada nesse livro, teria percebido que ele se inicia com a exposição dos mesmos argumentos que foram desenvolvidos na *Morfologia*. O conto de magia é definido não em relação aos enredos, mas à sua composição. De fato, uma vez estabelecida a unidade de composição dos contos de magia, não poderia deixar de me perguntar qual seria a causa dessa unidade. Estava bem claro para mim, desde o princípio, que essa causa não residia nas leis imanentes da

forma, mas teria de ser procurada nas primeiras fases da história, ou, como preferem alguns, na pré-história, isto é, naquele estágio de desenvolvimento da sociedade humana que é objeto de estudo da etnografia e da etnologia. O professor Lévi-Strauss está absolutamente certo quando afirma que a morfologia é estéril se não estiver integrada, direta ou indiretamente, com os dados da etnografia (*observation ethnographique*, p. 30). Foi justamente por isto que eu não abandonei a análise morfológica, mas comecei a pesquisar as bases e as raízes históricas daquele sistema que se revelou um estudo comparativo dos enredos do conto de magia. A *Morfologia* e *As Raízes Históricas* representam, por assim dizer, as duas partes ou os dois volumes de uma única e vasta obra. O segundo deriva diretamente do primeiro, o primeiro é a premissa do segundo. O professor Lévi-Strauss cita minhas palavras quando afirmo que as pesquisas morfológicas "devem estar ligadas à pesquisa histórica" (p. 19), mas novamente as emprega contra mim. Visto que na *Morfologia* essa pesquisa de fato não aparece, ele tem razão; mas subestimou o fato de que essas palavras são expressões de um determinado princípio. Elas contêm, além do mais, certa promessa de desenvolver esta pesquisa histórica no futuro. São uma espécie de nota promissória que, apesar de transcorridos muitos anos, honestamente paguei. Assim sendo, se ele escreve sobre mim que estou dividido entre a "miragem formalista" (*vision formaliste*), e a "obsessão da necessidade das explicações históricas" (*l'obsession des explications historiques*) (p. 20), isto é simplesmente falso. Eu, de fato, com o maior rigor de método e a maior coerência possíveis, passo da descrição científica dos fenômenos e dos fatos à explicação de suas raízes históricas. Não sabendo de tudo isso, o professor Lévi-Strauss me atribui até um arrependimento, que me teria levado a renegar as minhas ilusões formalistas para dedicar-me às pesquisas históricas. Na realidade, não sinto nenhum arrependimento e não tenho o menor remorso de consciência. O próprio professor Lévi-Strauss julga que uma explicação histórica dos contos maravilhosos seja, de fato, absolutamente impossível, "pois sabemos muito pouco a respeito das civilizações pré-históricas nas quais nasceram" (p. 21). Lamenta também a falta de textos para comparações. O problema, porém, não reside nos textos (os quais, diga-se de passagem, existem em quantidade realmente suficiente), mas no fato de que os enredos têm origem nos costumes do povo, em sua vida cotidiana e nas formas de pensamento que deles provêm, nos primeiros estágios do desenvolvimento da sociedade humana, e que o aparecimento destes enredos corresponde a uma necessidade histórica. É verdade que nós ainda conhecemos pouco a etnologia, mas a ciência mundial já recolheu uma quantidade imensa de material concreto, que torna tais pesquisas perfeitamente sólidas.

Todavia, o que realmente importa não é o modo como foi criada a *Morfologia*, ou as vicissitudes do autor, mas as questões realmente de princípio. Não se pode separar a pesquisa formal da histórica, nem opor uma à outra. E assim vice-versa: a análise formal, a correta descrição sistemática do material em estudo, são condição primeira e premissa da pesquisa histórica, e representam, ao mesmo tempo, o primeiro passo. O exame separado de enredos isolados não é uma falha, e se encontra em grande quantidade na assim chamada escola finlandesa. Entretanto, estudando enredos isolados sem conexão entre si, os representantes desta tendência não podem perceber nenhuma ligação entre os enredos, não suspeitando nem a existência nem a possibilidade de tais relações. Esta é a orientação característica do formalismo. Para os formalistas o inteiro aparece como um conglomerado mecânico⁵ de partes isoladas. Conseqüentemente, neste nosso caso, o gênero do conto de magia se apresenta como um conjunto de enredos isolados, não ligados entre si. Para o estruturalista, entretanto, as partes devem ser consideradas e estudadas como elementos de um todo e nas suas relações com ele; o estruturalista vê um todo, um sistema, onde o formalista não o pode perceber. Na *Morfologia* é dada a possibilidade de - comparando os enredos - estudar o gênero como um todo único, como um certo sistema, e não desmembrar os enredos, como costuma fazer a escola finlandesa, a qual, a meu ver, não obstante todos os seus méritos, é, com justiça, acusada de formalista. O exame comparativo dos enredos abre amplas perspectivas históricas. Em primeiro lugar, não são os enredos em si mesmos que podem ser explicados historicamente, mas o sistema de composição ao qual eles pertencem. Descobre-se, então, a ligação histórica que existe entre os enredos, e com isto abre-se o caminho para estudá-los também separadamente.

Mas o problema da relação entre a análise formal e a análise histórica representa somente um dos aspectos da questão. O outro é constituído pelo conceito da relação entre forma e conteúdo, e pelos meios de seu estudo. Por análise formal entende-se, geralmente, o estudo da forma independente do conteúdo. O professor Lévi-Strauss fala até em sua contraposição. Tal opinião não contradiz a dos atuais representantes dos estudos literários soviéticos. Assim I. M. Lotman, um dos representantes mais ativos dos estudos literários estruturais, escreve que o defeito principal do assim chamado "método formal" reside no fato de que ele freqüentemente induz o pesquisador a considerar a literatura um conjunto de procedimentos, um conglomerado mecânico. A isto poder-se-ia também acrescentar que para os formalistas

⁵ I.M. Lotman, *Létsii po strukturalnoi poetike*. (Vvedenie, teória stikhá) [Lições de Poética estrutural. Introdução, teoria do verso.], vol. 1, Tártu, 1964. *Anais da Universidade Estatal de Tártu*, vol. 160. Estudos sobre sistemas de signos - I, p. 9-10.

a forma possui leis de desenvolvimento independentes, imanentes, não subordinadas à história social. Deste ponto de vista, o desenvolvimento no campo da criação literária é autônomo, e determinado pelas leis da forma.

Mas se estas definições de formalismo são corretas, o livro *Morfologia do Conto Maravilhoso* não pode ser absolutamente chamado de formalista, se bem que o professor Lévi-Strauss está longe de ser seu único acusador. Nem todo estudo da forma é um estudo formalista, e nem todo estudioso que examine a forma artística dos produtos das artes verbais ou plásticas deve ser forçosamente um formalista.

Já mencionei acima as palavras do professor Lévi-Strauss, de que as minhas conclusões relativas à estrutura do conto de magia seriam um fantasma, uma miragem formalista - *une vision formaliste*. Não se trata aqui de termos que escaparam casualmente, mas de uma enraizada convicção do autor, que me considera vítima de ilusões subjetivas (p. 21). De muitos contos, eu construo um, que nunca existiu. Esta é "uma abstração tão vaga, que não nos ensina nada sobre as causas objetivas da existência de um grande número de contos particulares" (p. 25). É verdade que a minha abstração, como o professor Lévi-Strauss denomina o esquema por mim deduzido, não revela as causas de sua variedade, e é somente a pesquisa histórica que pode fazê-lo; mas não é verdade que ela seja vaga e represente uma ilusão. As palavras do professor Lévi-Strauss demonstram que ele, ao que parece, simplesmente não compreendeu o caráter absolutamente empírico, concreto, detalhado, da minha pesquisa. Como pôde isso acontecer? O professor Lévi-Strauss lamenta que minha obra seja, em geral, de difícil compreensão; mas pode-se observar que aqueles que possuem muitas idéias próprias, compreendem com dificuldade os pensamentos alheios, e não percebem o que está claro para quem se encontra isento de prevenção. A minha pesquisa não entra nas concepções gerais do professor Lévi-Strauss, e aqui está uma das causas do mal-entendido. A outra causa reside em mim mesmo. Quando escrevi o livro era jovem, e portanto convencido de que era suficiente expressar uma observação ou uma idéia qualquer, para que logo todos a compreendessem e a compartilhassem. Expressei-me, portanto, com a maior concisão e no estilo dos teoremas, julgando supérfluo o desenvolvimento ou a demonstração minuciosa das minhas idéias, como se, mesmo sem isso, elas aparecessem à primeira vista já totalmente claras e compreensíveis. Mas enganei-me.

Começando pela terminologia, devo reconhecer que a expressão "morfologia" que me era tão cara tempos atrás e que havia tomado emprestada a Goethe, atribuindo-lhe um sentido não apenas científico, mas em certa medida filosófico e até poético, não foi assim tão bem escolhida. Para sermos verdadeiramente corretos, não se deveria ter falado de "morfologia", mas adotado um conceito bem mais limitado e dizer "composição", e deste modo intitular o livro *Composição do Conto Folclórico de Magia*. Mas também a palavra "composição" deve ser definida, pois pode ser entendida de vários modos. O que significaria ela neste nosso caso?

Já ficou dito acima que toda esta análise tem origem na observação de que nos contos de magia personagens diversos executam as mesmas ações, ou, o que dá no mesmo, que as mesmas ações podem ser executadas de modos muito diversos. Isto foi demonstrado através das variantes do grupo de contos sobre a enteada perseguida, mas esta observação é válida não só para as variantes de um enredo, mas também para todos os enredos do gênero do conto de magia. Assim, por exemplo, se o herói sai de casa para buscar alguma coisa, e o objeto de seus desejos se encontra muito longe, ele pode alcançá-lo voando num cavalo mágico, ou no dorso de uma águia, ou ainda sobre o tapete voador, o navio voador, as costas do diabo etc. Não enumeraremos aqui todos os exemplos possíveis. Pode-se perceber facilmente que em todos estes casos trata-se de deslocamento do herói para o lugar onde se encontra o objeto de suas buscas, mas que diversas são as formas pelas quais esse deslocamento é realizado. Temos, portanto, grandezas estáveis e grandezas variáveis, mutáveis. Outro exemplo: a princesa que não deseja se casar, ou o pai que não quer cedê-la a um pretendente que não lhes convém. Exigem-se do pretendente empreendimentos absolutamente irrealizáveis: saltar a cavalo até a janela da princesa, tomar banho num caldeirão de água fervente, resolver uma adivinha da princesa, conseguir um fio de cabelo de ouro do rei dos mares etc. Todas essas variantes aparecem completamente diferentes ao ouvinte ingênuo, e de certo modo ele tem razão; mas ao pesquisador atento esta multiplicidade revela uma certa unidade logicamente determinável. Se na primeira série de exemplos trata-se de um deslocamento para o lugar das buscas, na segunda aparece o motivo das tarefas difíceis. O conteúdo destas tarefas pode ser diferente e variado, e representa algo notável; mas a imposição da tarefa como tal é um elemento estável. Denominei estes elementos estáveis funções dos personagens. O objetivo da pesquisa consistia em estabelecer quais as funções que aparecem no conto de magia, em determinar se são ou não em número limitado, e em que ordem se sucedem. Os resultados desse estudo constituem o conteúdo do meu livro. As funções resultaram pouco numerosas, suas formas múltiplas, sua sucessão sempre idêntica, isto é, obteve-se um quadro de surpreendente regularidade.

Pareceu-me que tudo isto era bastante simples e de fácil compreensão, e ainda assim o considero. Não levei em conta, porém, o fato de que a palavra "função" tem muitos significados diversos em todas as línguas do mundo. É utilizada na matemática, na mecânica, na medicina, na filosofia. Os que não conhecem todos os significados da palavra "função" compreendem-me muito facilmente. Segundo a minha definição do termo para a pesquisa em questão, por função se entende a atuação do personagem, determinada do ponto de vista de seu significado para o desenvolvimento da ação. Assim, se o herói salta no seu cavalo até a janela da princesa, não temos a função salto do cavalo (esta definição seria correta mesmo independente do desenvolvimento da ação em seu todo), mas a função de execução de uma tarefa difícil, ligada ao casamento. Do mesmo modo, se o herói voa numa águia para o país onde se encontra a princesa, não se trata da função de vôo sobre pássaro, mas da função de deslocamento para o lugar onde se encontra o objeto de suas buscas. A palavra "função" é, portanto, um termo convencional que em nosso trabalho deve ser compreendido apenas neste sentido, excluindo qualquer outro.

A determinação das funções é deduzida do estudo comparativo detalhado do material. É impossível, portanto, concordar com o professor Lévi-Strauss de que as funções são estabelecidas de modo totalmente arbitrário e subjetivo. Elas não são fixadas arbitrariamente, mas são produto da comparação, do confronto e da determinação lógica de centenas e de milhares de casos. Mas o professor Lévi-Strauss dá ao termo "função" um sentido completamente diferente daquele adotado na *Morfologia*. Assim, para demonstrar que as funções foram estabelecidas arbitrariamente, ele recorre ao exemplo de pessoas diferentes que olham uma árvore frutífera: uma há de considerar como a mais importante de todas a função da produtividade; outra, a da existência de raízes profundas; um selvagem poderá ver nela a função da ligação entre o céu e a terra (a árvore pode crescer até o céu). Do ponto de vista da lógica, a produtividade pode efetivamente ser definida como uma das funções da árvore frutífera, mas a produtividade não é uma ação, e muito menos ação de um personagem na narrativa literária. Eu, pelo contrário, ocupo-me precisamente de narrativas e de pesquisas sobre suas leis específicas. O professor Lévi-Strauss dá a meus termos um significado de generalização, de abstração, que eles não possuem, para depois refutá-los. As funções não foram determinadas arbitrariamente.

Voltemos agora a considerar o que se entende por composição. Chamo de composição a sucessão das funções como é ditada pelo próprio conto. O esquema obtido não é um arquétipo, nem a reconstrução de algum conto único que jamais teria existido, como pensa o meu opositor, mas é algo absolutamente diferente: é o esquema de composição unitário que se situa na base dos contos de magia. Num ponto o professor Lévi-Strauss tem efetivamente razão: este esquema de composição não existe. Ele, porém, se realiza na narrativa nas formas mais diferentes; está na base dos enredos e representa, por assim dizer, o esqueleto. Para melhor esclarecer esta idéia e evitar futuros mal-entendidos, ilustraremos com um exemplo o que se entende por enredo e por composição. Apresentaremos os exemplos de modo resumido e bastante simplificado. Suponhamos que um dragão rapte a filha do czar. Este pede auxílio, e o filho de um camponês decide ir procurá-la. Parte, e no caminho encontra uma velha que lhe propõe tomar conta de um grupo de cavalos selvagens. Ele consegue, e a velha presenteia-o com um dos cavalos, que o leva até uma ilha onde se encontra a princesa raptada. O herói mata o dragão, e regressa. O czar o recompensa, casa-o com sua filha. Isto é o enredo do conto. A composição, entretanto, pode ser delineada do modo seguinte: acontece uma desgraça qualquer; é pedido auxílio ao herói, ele parte para a busca. No caminho encontra alguém que o submete a uma prova e o recompensa com um objeto mágico; graças a este objeto mágico ele encontra o que procura. O herói retorna e é recompensado. Isto é a composição do conto. É fácil perceber que a mesma composição pode estar na base de muitos enredos e, por outro lado, muitos enredos têm por base a mesma composição. A composição é um fator estável, o enredo, variável. Se não houvesse perigo de futuros mal-entendidos terminológicos, poderíamos chamar estrutura do conto maravilhoso o conjunto do enredo e da composição. A composição não possui existência real na mesma medida em que no mundo das coisas não existem aqueles conceitos gerais que se encontram somente na consciência do homem. Mas é precisamente graças a estes conceitos gerais que nós conhecemos o mundo, descobrimos suas leis e aprendemos a governá-lo.

Antes de entrarmos no âmago do problema da forma e do conteúdo, é necessário que nos detenhamos ainda em algumas particularidades.

Estudando o conto maravilhoso, podemos notar que algumas funções (ações dos personagens) agrupam-se facilmente em pares. Por exemplo, a imposição de uma tarefa difícil implica na sua solução, a perseguição termina com o salvamento, a batalha traz a vitória, a desgraça ou o desastre com os quais tem início o conto desaparecem na conclusão, e assim por diante. O professor Lévi-Strauss considera que as funções emparelhadas constituem, na realidade, uma só, e que podem ser reduzidas a uma só. Isto pode ocorrer realmente no plano lógico. A luta e a vitória constituem, de certo modo, uma unidade. Mas estas associações mecânicas não servem para determinar a composição, e sua aplicação

redundaria numa imagem falsa. As funções emparelhadas são executadas por personagens diversos: a tarefa difícil é imposta por um personagem e resolvida por outro. A segunda metade de uma função emparelhada pode ser negativa ou positiva. Nos contos maravilhosos encontramos o herói verdadeiro e o falso-herói: o verdadeiro executa a tarefa e é recompensado, o falso não consegue fazê-lo e é castigado. Entre as funções emparelhadas entremeiam-se funções intermediárias. Assim, o rapto da princesa (dano inicial, primeiro elemento da intriga) encontra-se no início do conto, enquanto que o seu regresso (desfecho) tem lugar somente na conclusão. Por isso, no estudo da composição, isto é, da sucessão das funções, a redução dos elementos emparelhados a um elemento um o não nos levaria à compreensão das leis que regulam o andamento da ação e o desenvolvimento do enredo. Não é possível aceitar a recomendação de submeter a operações lógicas estas funções, apesar do material.

Por estes motivos, tenho de refutar também outra recomendação. Foi muito importante para mim estabelecer em que sucessão o povo coloca as funções. Resultou que tal sucessão é sempre a mesma: esta foi uma descoberta de grande importância para o folclorista. As ações se desenvolvem no tempo, e portanto sua sucessão se apresenta uma depois da outra. Este modo de estudo e de distribuição, porém, não satisfaz o professor Lévi-Strauss. Ele designa com as letras do alfabeto *A, B, C, D* etc. a ordem de exposição por mim adotada, e em lugar desta série cronológica propõe o emprego de um sistema lógico. O meu opositor gostaria de colocar as funções de modo que estas se distribuíssem vertical e horizontalmente. Esta distribuição é uma das exigências da técnica de análise estruturalista. Mas ela já aparece na *Morfologia*, embora sob outro aspecto. Provavelmente, meu opositor não considerou com suficiente atenção, no final do volume, o apêndice intitulado "Materiais para a tabulação do conto maravilhoso". As rubricas aí citadas representam o eixo horizontal, e a tabela é o esquema de composição ampliado, que no livro é designado por letras. Sob estas rubricas pode ser inscrito o material concreto do conto maravilhoso, e este será o eixo vertical. Não há necessidade alguma de substituir este esquema perfeitamente concreto, obtido pela comparação de textos, por outro, totalmente abstrato. A diferença entre o meu modo de raciocinar e o do meu opositor está no fato de que eu retiro as abstrações partindo do material, enquanto que o professor Lévi-Strauss elabora abstrações das minhas abstrações. Ele me recrimina o fato de que as abstrações que proponho não conduzam de volta ao material, mas se pegasse qualquer coletânea dos contos de magia, e os confrontasse com o meu esquema, perceberia que ele possui uma correspondência exata com o material e notaria perfeitamente as leis gerais da estrutura do conto. Se isso não bastasse, partindo do esquema poderia ainda compor-se um número infinito de contos, que seriam todos construídos segundo as mesmas leis do conto popular. Retirando as variações incompatíveis entre si, poder-se-ia calcular matematicamente o número de combinações possíveis. Se quisermos chamar o meu esquema de modelo, este modelo reproduz realmente todos os elementos construtivos (estáveis) do conto maravilhoso, deixando de lado os elementos não construtivos (variáveis). O meu modelo corresponde ao que é modelizado e está baseado no estudo do material, enquanto que o modelo proposto pelo professor Lévi-Strauss não corresponde à realidade e se baseia em operações lógicas não impostas pelos materiais. A abstração tirada do material serve para explicá-lo; a abstração de abstrações torna-se um, fim em si mesma, não tem relação com o material, pode entrar em contradição com os dados do mundo real e já não é mais capaz de explicá-lo. Operando de maneira lógica em plena abstração e afastando-se completamente do material (o professor Lévi-Strauss não se interessa pelo conto maravilhoso, nem se propõe conhecê-lo), ele extrai as funções da sucessão temporal (p. 29). Para o folclorista isto não é possível, pois a função (comportamento, ação) como é definida no livro, é cumprida no tempo e dele não pode ser removida. Quanto a isso, podemos lembrar que no conto maravilhoso domina um conceito de tempo, de espaço e de número completamente diferente daquele a que estamos acostumados e que tendemos a considerar absoluto. Mas este é um problema particular, que agora não pode ser levado em consideração. Mencionei-o apenas porque a remoção forçada das funções da sucessão temporal destrói todo o tecido literário da obra que, como uma fina e delicada tela de aranha, não resiste ao menor toque. Isto constitui um argumento para colocar as funções no tempo, como exige a própria narrativa, e não em séries atemporais (*structure a-temporelle*) como quer o professor Lévi-Strauss.

Para o folclorista e o estudioso da literatura, o centro de interesse reside no enredo. Em russo, a palavra "enredo" [*siujét*] como termo literário adquiriu um significado bem definido: o conjunto das ações e dos acontecimentos que se desenvolvem concretamente no decorrer da narrativa. O tradutor inglês foi muito feliz com a palavra *plot*, e não é por acaso que uma revista alemã dedicada à arte narrativa popular tem por título *Fabula*. Mas para o professor Lévi-Strauss o enredo não tem interesse nenhum, e ele traduz esta palavra em francês por *thème* (p. 5). Evidentemente, ele prefere este termo porque "enredo" é uma categoria relacionada com o tempo, enquanto "tema" não tem esta característica. Mas nenhum estudioso da literatura aceitará jamais esta substituição. Tanto o termo "enredo" quanto "tema" podem ser compreendidos de modo bem diferente, mas nunca ser identificados ou trocados um pelo outro. Este desprezo pelo enredo, pela narrativa, aparece também em outros casos de traduções incorretas. Assim, se o herói encontra em seu

caminho uma velha qualquer (ou algum outro personagem) que o submete a uma prova e doa-lhe um objeto ou um recurso mágico, a este personagem, em correspondência exata com sua função, eu chamo "doador". Os objetos mágicos que o herói recebe foram denominados pelos folcloristas "dons mágicos" (*Zauber Gaben*). Trata-se, portanto, de um termo científico especial. O tradutor inglês utilizou para a palavra "doador", o termo *donor*, que corresponde perfeitamente ao conto maravilhoso, e talvez até melhor que "doador", pois o "dom" nem sempre é voluntário. O professor Lévi-Strauss, entretanto, o traduz por *bienfaiteur* (p. 91), que mais uma vez dá ao termo um sentido tão geral e abstrato que o faz perder todo o significado.

Depois destas digressões, necessárias para uma melhor compreensão do que segue, podemos entrar no âmago do problema do conteúdo e da forma. Como já dissemos, costuma definir-se como formalista o estudo da forma desligada do conteúdo. Devo reconhecer que não compreendo o que isto significa - que não sei como entendê-lo de fato, nem como aplicá-lo ao material. Talvez o compreendesse se soubesse onde procurar na obra de arte a forma e onde o conteúdo. Sobre a forma e o conteúdo em geral, como categorias filosóficas, pode-se discutir o quanto se quiser, mas estas discussões serão estéreis se desde o início o objeto de discussão forem as categorias da forma em geral e do conteúdo em geral, sem referência ao material concreto em toda a sua multiplicidade.

Para a estética popular, o enredo como tal constitui o conteúdo da obra. O conteúdo do conto "O Pássaro-de-fogo" consiste, paia o povo, na narração de como este pássaro conseguiu voar até o jardim do rei e roubar as maçãs de ouro, e de como o príncipe partiu à sua procura e voltou trazendo não só o pássaro-de-fogo, mas também um cavalo e uma linda noiva. Todo o interesse reside naquilo que aconteceu. Coloquemo-nos, por um momento, no ponto de vista popular (que, aliás, é bastante sábio). Se o enredo pode ser denominado conteúdo, o mesmo não acontece, em absoluto, com a composição. Concluimos daí, logicamente, que a composição se relaciona com o campo da forma da obra em prosa. Deste ponto de vista, numa só forma podem ser incluídos vários conteúdos. Mas já dissemos e tentamos demonstrar acima que composição e enredo são inseparáveis, que o enredo não pode subsistir fora da composição, nem esta fora do enredo. Baseados em nosso material chegamos a reafirmar a bem conhecida verdade de que forma e conteúdo são inseparáveis. A esse respeito, diz também o professor Lévi-Strauss: "Forma e conteúdo possuem a mesma natureza, são passíveis da mesma análise" (p. 21-22). Assim é, não cabe dúvida. Mas vamos refletir sobre esta afirmação: se forma e conteúdo são inseparáveis e até da mesma natureza, quem analisa a forma está analisando também o conteúdo. Mas, então, qual é o pecado do formalismo, e em que consiste o meu crime ao analisar o enredo (conteúdo) e a composição (forma) em sua união indissolúvel?

Todavia, este conceito do conteúdo e da forma não é muito comum, e é difícil dizer se pode ser também aplicado a outros tipos de produções da arte verbal. Por forma, entende-se, via de regra, o fato de pertencer a um determinado gênero. Um só e mesmo enredo pode ter a forma do romance, da tragédia, do roteiro cinematográfico. A este respeito, a opinião do professor Lévi-Strauss é confirmada brilhantemente pelas tentativas de levar ao palco ou à tela a produção narrativa. O romance de Zola, nas páginas do livro e na tela cinematográfica, representa duas obras diferentes que, na maior parte, nada mais têm em comum. Por conteúdo entende-se também, geralmente, não o enredo, mas a idéia da obra, o que o autor quis expressar, sua visão do mundo, seus conceitos. Foram feitas inúmeras tentativas para o estudo e a avaliação da concepção do mundo, dos escritores, mas na maioria dos casos elas têm um caráter de puro diletantismo. Destas tentativas costumava zombar Leão Tolstói. Quando lhe perguntaram o que queria dizer com o seu romance *Ana Karênina*, ele respondeu: "Se eu quisesse dizer com palavras tudo o que tinha em mente para expressar no romance, deveria escrever novamente aquele mesmo romance que já escrevi uma vez. E se os críticos já me compreendem, e conseguem resumir num artigo o que eu quero dizer, congratulo-me com eles".⁶ Se, deste modo, na literatura profissional, a obra de arte enquanto tal é forma de expressão de uma idéia, isto é ainda mais válido para o folclore. Temos aqui leis formais (de composição) tão férreas, que ignorá-las significa cometer erros enormes. Dependendo de seus próprios conceitos políticos, sociais, históricos ou religiosos, o pesquisador atribuirá sua própria visão do mundo ao conto maravilhoso ou ao folclore, demonstrando que ela é expressão de atitudes místicas ou, ateístas, revolucionárias ou conservadoras. Isto não significa, de modo algum, que o mundo das idéias do folclore não possa ser estudado; significa, pelo contrário, que este mundo de idéias ("conteúdo") pode ser analisado científica e objetivamente apenas quando tenham sido esclarecidas as leis no campo da forma

⁶ L. N. Tolstói, *Pólnoié sobránie sotchinénii* [Obras completas], vol. 62, Moscou, 1953, p. 29.

artística. Estou completamente de acordo com o professor Lévi-Strauss quando ele exige pesquisas históricas e crítico-literárias (*investigation historique* e *critique littéraire*), mas ele coloca esta exigência em substituição ao que chama de estudo formal. Entretanto, a análise formal preliminar é condição primeira não somente do estudo histórico, mas também do crítico-literário. Se a *Morfologia* constitui, de certo modo, o primeiro volume de uma ampla pesquisa e *As raízes históricas*, o segundo, o terceiro poderia ser representado pela crítica literária. Somente depois do estudo do sistema formal do conto maravilhoso e a determinação de suas raízes históricas haverá a possibilidade de desvendar objetiva e cientificamente, em seu desenvolvimento histórico, aquele mundo da filosofia e da moral populares que representa um dos componentes mais interessantes e significativos do conto maravilhoso. Neste sentido, o conto mostraria uma construção em camadas, semelhante aos estratos dos sedimentos geológicos. Nele, as camadas mais antigas se combinam com outras mais recentes e com as atuais. Neste ponto poderiam ser também examinados todos os elementos variáveis, as tintas, pois a natureza artística do conto maravilhoso não se limita à sua composição. Mas para estudar e compreender tudo isto, é preciso conhecer aquele sedimento a partir do qual se desenvolve a grande variedade do conto popular.

Não posso responder a todas as observações do professor Lévi-Strauss. Gostaria, porém, de deter-me ainda numa questão, mais particular, mas de grande interesse: a das relações entre conto maravilhoso e mito. Isto não é um problema de substancial importância para nossos objetivos, pois esta pesquisa é dedicada ao conto maravilhoso e não ao mito: mas o professor Lévi-Strauss ocupou-se muito do mito, este aspecto e, aqui também, ele não está de acordo comigo.

Sobre as relações entre conto maravilhoso e mito, nosso livro fala muito pouco, de modo conciso e sem demonstrações. Cometi a imprudência de expressar as minhas idéias apoditicamente, mas os conceitos não demonstrados nem sempre são inexatos. Julgo que o mito enquanto tal, como categoria histórica, seja mais antigo que o conto. O professor Lévi-Strauss nega tal fato. É impossível desenvolver aqui todo o problema, mas é preciso abordá-lo ainda que brevemente.

Em que se diferenciam conto maravilhoso e mito, em que coincidem, e como isto se apresenta aos olhos do folclorista? Uma das propriedades características do conto maravilhoso reside no fato de que ele se baseia na invenção artística e representa uma ficção da realidade. Na maior parte das línguas, a palavra "conto" é sinônimo de "mentira", "embuste". "O conto é findo, já não se pode seguir mentindo" - é assim que o narrador russo conclui a sua história. Já o mito é uma narrativa de caráter sacralizado. Não só se acredita em sua veracidade, mas ela expressa a própria fé sagrada do povo. A diferença entre ambos não é, portanto, formal. Os mitos podem assumir a forma de narrativa artística, cujos diferentes aspectos podem ser estudados, embora isto não tenha sido feito em meu livro. O professor Lévi-Strauss sustenta que "o mito e o conto maravilhoso exploram uma substância comum" (p. 20), o que é perfeitamente correto se entendermos por substância o andamento da narrativa ou o enredo. Há mitos construídos segundo o mesmo sistema morfológico ou compositivo do conto maravilhoso, como por exemplo, na Antigüidade, os mitos dos Argonautas, de Perseu e de Andrômeda, de Teseu, e vários outros. Esses correspondem, às vezes, até nos mínimos detalhes ao sistema compositivo estudado na *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Deste modo, há casos onde mito e conto podem coincidir quanto à forma, mas esta observação não tem absolutamente caráter universal. Toda uma série de mitos da Antigüidade, ou melhor, a maioria deles, não tem nada em comum com este sistema. Isto é ainda mais válido para os mitos primitivos. Os mitos cosmogônicos, os mitos sobre a criação ou a origem do mundo, dos animais, dos homens e das coisas não têm nenhuma ligação com o sistema do conto de magia e não podem nele se transformar; eles estão construídos segundo sistemas morfológicos absolutamente diferentes. Estes sistemas são numerosos, e neste aspecto a mitologia ainda tem sido pouco estudada. Onde conto e mito estão construídos segundo um sistema idêntico, o mito é sempre mais antigo que o conto. Isto pode ser demonstrado, por exemplo examinado a história do enredo do Édipo de Sófocles.⁷ Na Hélade trata-se de um mito, mas na Idade Média o enredo adquire um caráter sacralizado cristão, e o protagonista torna-se o grande pecador Judas, ou um dos santos como Gregório, ou André de Creta, ou Albano, que com sua grande santidade se redimem de um grande pecado. Mas quando o herói perde seu nome e o relato perde seu caráter sacro, mito e lenda se transformam em conto. O professor Lévi-Strauss, porém, afirma exatamente o oposto, e não julga o mito mais antigo que o conto, dizendo que ambos podem coexistir, e que coexistem até hoje. "Na atualidade, mitos e contos maravilhosos coexistem lado a lado: portanto, um gênero não pode ser considerado como continuação do outro" (p. 19). O exemplo de Édipo, porém, mostra que no decorrer do desenvolvimento histórico, os enredos podem passar de um gênero

⁷ V. Propp, "Edip y svete folklor" [Édipo à luz do folclore], *Utchênie zapiski L. G. U.*, nº 72. Série de estudos filológicos, fase 9, Leningrado, 1944. [Tradução italiana: *Edipo alla luce del folklore*, Turim, Einaudi, 1975.]

(mito) a outro (lenda), e deste para um terceiro (conto maravilhoso). Todo folclorista sabe muito bem que os enredos com frequência passam livremente de um gênero para outro (os enredos do conto passam para a epopéia etc.); mas o professor Lévi-Strauss não menciona enredos concretos, e prefere empregar as palavras "mito" e "conto maravilhoso" com sentido generalizado como mito "em geral" e conto maravilhoso "em geral", isto é, se refere ao gênero enquanto tal, sem distinguir tipos nem enredos. Assim, ele fala da atual coexistência, mas neste caso não pensa como historiador. É preciso considerar não os séculos, mas os períodos históricos e as formações sociais. O estudo dos povos mais arcaicos e primitivos leva à conclusão de que todo o seu folclore (como também as artes práticas) possui forte caráter sagrado ou mágico. Aquilo que nas edições populares, e, às vezes, também nas científicas, é dado como "contos dos selvagens", freqüentemente não tem nada a ver com os contos maravilhosos. É bem sabido que, por exemplo, os assim chamados contos de animais eram narrados outrora não como contos, mas como histórias de caráter mágico que deveriam contribuir para uma caça rendosa. O material que existe a esse respeito é muito numeroso. O conto maravilhoso, porém, nasce depois do mito, mas pode chegar um momento em que, por um certo tempo, ambos coexistem de fato, mas somente nos casos em que os enredos dos mitos e os dos contos maravilhosos sejam diferentes e pertençam a sistemas compositivos diferentes. A Antigüidade clássica conhecia tanto os contos maravilhosos como os mitos, mas seus enredos eram diferentes. O mito dos Argonautas e o conto dos Argonautas não podem subsistir simultaneamente no mesmo povo. Não poderiam existir contos sobre Teseu no mesmo lugar onde ocorria seu mito e onde lhe era prestado um culto. Enfim, nas evoluídas organizações sociais contemporâneas a existência de mitos torna-se impossível. O papel que outrora desempenhavam os mitos como tradição sagrada do povo, é desempenhado agora pela história sagrada e pela literatura narrativa eclesiástica. Nos países socialistas, por outro lado, estão desaparecendo mesmo estes últimos restos de mitos e de tradição sagrada. Deste modo, o problema da Antigüidade comparada do mito e do conto maravilhoso, e o da possibilidade ou não de sua coexistência não podem ser resolvidos sumariamente. Eles se resolvem dependendo do grau de desenvolvimento do povo. É necessário conhecer e compreender os sistemas morfológicos e saber distingui-los para conseguir determinar tanto as afinidades quanto as diferenças entre conto e mito, como também para resolver o problema de sua relativa Antigüidade e da possibilidade ou não de sua coexistência. A questão é mais complexa do que parece ao professor Lévi-Strauss.

Do que foi dito, podemos tirar algumas conclusões. O filósofo considerará exatos aqueles juízos gerais que correspondem a este ou àquele sistema filosófico; o cientista considerará exatos, em primeiro lugar, os juízos gerais que representam o resultado do estudo de materiais. Embora o professor Lévi-Strauss me censure o fato de que as minhas conclusões não correspondem, como ele diz, à natureza das coisas, não apresenta, entretanto, nenhum caso concreto do domínio do conto maravilhoso em que essas minhas conclusões se tenham revelado erradas; e tais objeções são as mais perigosas para o cientista, mas também as mais úteis, oportunas e preciosas.

Outro problema de extrema importância para todo estudioso de qualquer especialidade é o dos métodos. Segundo o professor Lévi-Strauss o meu método é errado, pois o fenômeno da transferência da ação de um personagem a outro ou a existência de ações idênticas para personagens diferentes, não pertencem exclusivamente ao conto maravilhoso. Esta observação está absolutamente correta, mas em lugar de voltar-se contra o método por mim proposto, depõe mais em seu favor. Assim, nos mitos cosmogônicos o corvo, a marta e o ente ou a divindade antropomórfica podem assumir o papel idêntico de criadores do mundo. Isto significa que os mitos não só podem, como devem ser estudados também com os mesmos métodos dos contos maravilhosos. As conclusões com certeza serão diferentes, os sistemas morfológicos resultarão numerosos, mas os métodos poderão permanecer os mesmos.

É bem possível que o método de análise das narrativas segundo as funções dos 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 os 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 irrepetível, o uso dos métodos exatos dará resultados positivos somente se o estudo das repetições for acompanhado do 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 gênio 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.

