

EIKHENBAUM, CHKLOVSKI, JAKOBSON,
TOMACHEVSKI, TROTSKY, JIRMUNSKI,
PROPP, BRIK, TYNIAOV, VINOGRADOV.

TEORIA DA LITERATURA

formalistas russos

Tradução de
Ana Mariza Ribeiro Filipouski,
Maria Aparecida Pereira,
Regina L. Zilberman,
Antônio Carlos Hohlfeldt.

Revisão de
Rebeca Peixoto da Silva

Organização, Apresentação e Apêndice de
Dionísio de Oliveira Toledo

Prefácio de
Boris Schnaiderman

1.^a Edição
2.^a Impressão



EDITORA GLOBO
Porto Alegre
1973

Handwritten signature: B. Schnaiderman

1.ª edição
1.ª impressão — maio de 1971

Copyright © 1970 by Editôra Globo S.A.

Capa de
JOÃO AZEVEDO BRAGA

Direitos exclusivos desta tradução,
em língua portuguesa, da Editôra Globo S.A.
Porto Alegre — Rio Grande do Sul — Brasil

ÍNDICE

Prefácio — Boris Schnaiderman	IX
A Teoria Literária dos formalistas russos no Brasil — Dionísio de Oliveira Toledo	XXIII

PRIMEIRA PARTE

A PROBLEMÁTICA DO FORMALISMO

I

A Teoria do “Método Formal” — B. Eikhenbaum	3
A Arte como Procedimento — V. Chklovski	39
Sobre a questão do “Método Formal” — V. Jirmunski	57
A Escola poética formalista e o marxismo — L. Trotsky	71

II

As Tarefas da Estilística — V. V. Vinogradov	89
Os Problemas dos Estudos Literários e Lingüísticos — J. Tynia- nov e R. Jakobson	95
A Noção de Construção — J. Tynianov	99
Da Evolução Literária — J. Tynianov	105
Do Realismo Artístico — R. Jakobson	119

SEGUNDA PARTE

O POEMA

Ritmo e Sintaxe — O. Brik	131
Sôbre o Verso — B. Tomachevski	141

TERCEIRA PARTE

A NARRAÇÃO

Sôbre a Teoria da Prosa — B. Eikhenbaum	157
Temática — B. Tomachevski	169
A Construção da Novela e do Romance — V. Chklovski	205
Como é feito <i>O Capote</i> de Gogol — B. Eikhenbaum	227
As Transformações dos contos fantásticos — V. Propp	245

APÊNDICE

Idéias para uma Teoria Literária — Dionísio de Oliveira Toledo	271
--	-----

PREFÁCIO

Estranho destino, o do assim chamado formalismo russo!

No inverno de 1914-1915, alguns estudantes da Universidade de Moscou fundaram, sob os auspícios da Academia de Ciências, o Círculo Lingüístico de Moscou, que tinha por objetivo promover estudos de poética e de lingüística, conforme programa submetido pelos organizadores ao secretário da Academia, o famoso lingüista A. A. Chákhmatov.

Eram muito jovens os membros do grupo, mas, desde o início, já se patenteia a segurança com que abordam determinados problemas da arte e da literatura. O fato de colocarem a poética ao lado da lingüística indica uma faixa de preocupações que seria dominante no movimento então apenas esboçado, particularmente o estudo da *função poética* (a expressão seria usada mais tarde) como fato importante da linguagem, até então geralmente descurado pela lingüística tradicional.

Depois de uma primeira publicação do grupo, a brochura *A ressurreição da palavra*, de Vítor Chklovski (1914), deveu-se a Óssip Brik a iniciativa da coletânea *Poética* (Petrogrado, 1916). Seguiu-se a fundação, em 1917, da OPOIAZ (*Obščestvo por izučéniiu poetičeskovo iaziká* — Associação para o Estudo da Linguagem Poética), que haveria de cooperar intimamente com o Círculo Lingüístico de Moscou.

Desde o início a nova corrente se caracteriza por uma recusa categórica às interpretações extraliterárias do texto. A filosofia, a sociologia, a psicologia, etc., não poderiam servir de ponto de partida para a abordagem da obra literária. Ela poderia conter esta ou aquela filosofia, refletir esta ou aquela opinião política, mas, do ponto de vista do estudo literário, o que importava era o *prim*, ou processo, isto é, o princípio da organização da obra como produto estético, jamais um fator externo.

Roman Jakobson escreveu um trecho famoso, que se tornaria quase um manifesto do movimento:

“A poesia é linguagem em sua função estética.

“Dêste modo, o objeto do estudo literário não é a literatura, mas a literariedade, isto é, aquilo que torna determinada obra uma

co, um pouco parecido com a cena muda de *O Revisor*. Os sábios ingênuos, que criam ver na passagem "humanista" toda a novela, ficaram perplexos diante da introdução inesperada e incompreensível do "romantismo" no "realismo". O próprio Gogol lhes sugere: "Entretanto, Akaky Akakievitch não dissera ainda sua última palavra. Quem o imaginaria destinado a levar no além-túmulo uma existência movimentada, experimentando bulhentas aventuras sem dúvida para compensar o pouco brilho de sua existência! Pois foi o que se deu, e nossa modesta narrativa, vai ter que se encerrar com uma nota fantástica e inesperada". Com efeito, a conclusão não é nem mais fantástica nem mais "romântica" que a novela inteira. Pelo contrário, nesta havia um verdadeiro grotesco fantástico apresentado como um jogo com a realidade; naquela, a novela passa a participar de um mundo de imagens e de fatos mais habituais, mas o todo continua seu jogo com o fantástico. É uma novela "fingida", um procedimento do grotesco reverso: "Logo o espectro parou, voltando-se bruscamente: — Que queres? — perguntou, brandindo um punho que dificilmente se encontraria igual, mesmo entre os vivos. — Absolutamente nada! — balbuciou o guarda, que logo tratou de se afastar. O fantasma tinha agora uma estatura bem mais elevada e andava provido de enormes bigodes. Parecia ir na direção da ponte Obouskov e logo desapareceu por completo nas trevas da noite".

A anedota desenvolvida no final nos distancia da "pobre história" e de seus episódios melodramáticos. É um retorno à narração puramente cômica do início e a todos os seus processos. Com o fantasma de bigodes, todo o grotesco desaparece na sombra e se dissolve no riso. Igualmente em *O Revisor*, desaparecia Khlestakov e a cena muda devolve o espectador ao início da peça.

1918.

V. PROPP

AS TRANSFORMAÇÕES DOS CONTOS
FANTÁSTICOS

I

Podemos, sob muitos títulos, comparar o estudo dos contos às formas orgânicas da natureza. O folclorista, assim como o naturalista, ocupa-se dos fenômenos diversos que, entretanto, são idênticos em sua essência. A questão da origem das espécies proposta por Darwin pode ser colocada também em nosso domínio. Não existe, no reino da natureza, como em nós, uma explicação direta, inteiramente objetiva e absolutamente convincente à semelhança dos fenômenos. Colocamo-nos então frente a um verdadeiro problema. Em cada um destes casos, dois pontos de vista são possíveis: ou afirmamos que, para dois fenômenos que não têm e não podem ter nenhuma relação exterior, sua semelhança interna não nos leva a uma raiz genética comum (a teoria da gênese independente das espécies); ou esta semelhança morfológica é interpretada como a consequência de uma certa ligação genética (a teoria da origem pelas metamorfoses ou transformações que remontam a uma certa causa).

Para resolver este problema, é preciso antes de tudo fazer-se uma idéia exata da natureza da semelhança entre os contos. Até agora, para definir esta semelhança, considerava-se apenas a narrativa inteira e suas variantes. Este método não é admissível senão no caso em que se adote o ponto de vista de gênese independente das espécies. Os partidários deste método recusam toda a comparação das tramas entre si, comparação que consideram errônea, senão impossível¹.

Sem negar a utilidade de um estudo das tramas e de uma comparação que notaria apenas as semelhanças, podemos propor um outro método, uma outra unidade de medida. Podemos comparar os contos do ponto de vista de sua composição, de sua estrutura, e então sua semelhança apresentar-se-á sob uma nova dimensão².

Podemos observar que os personagens dos contos fantásticos, permanecendo sempre diferentes em suas aparências, idade, sexo, gênero de preocupação, estado civil e outros traços estáticos e atributivos, realizam durante o curso da ação, os mesmos atos. Isto determina a conexão das constantes com as variáveis. As funções dos personagens representam constantes, mas todo o resto pode variar. Por exemplo:

1. O rei envia Ivan para procurar a princesa. Ivan parte.
2. O rei envia Ivan para procurar um objeto singular. Ivan parte.
3. A irmã envia seu irmão para procurar um remédio. O irmão parte.
4. A sogra envia sua nora para procurar fogo. A nora parte.
5. O ferreiro envia o aprendiz para procurar a vaca. O aprendiz parte.

Etc. A ordem e a partida ligada às procuras são as constantes. Aquêles que envia e o que parte, a motivação do envio, etc., são as variantes. Em seguida, as etapas da procura, os obstáculos, etc., podem sempre coincidir em sua essência sem coincidir em sua aparência. Podemos isolar as funções dos personagens. Os contos fantásticos possuem trinta e uma funções. Nem todos os contos

1 Aarne alerta-nos contra tal erro, em seu *Leitfaden der vergleichenden märchenforschung*.

2 Meu estudo *A Morfologia do Conto*, que aparece na série «Problemas da Poética» foi consagrado a este problema.

apresentam todas as funções, mas a ausência de algumas delas não influencia a ordem de sucessão das outras. Seu conjunto constitui um sistema, uma composição. Este sistema encontra-se extremamente estável e difundido. O pesquisador pode estabelecer que contos diversos, como o egípcio dos dois irmãos, o do Pássaro de Fogo, o conto de Morozok³, o do pescador e o peixe, assim como um certo número de mitos, autorizam um estudo comum. A análise de minúcias confirma esta suposição. O sistema não se limita a trinta e uma funções. Um motivo como “Baba Yaga⁴ dá um cavalo a Ivan” compreende quatro elementos em que um representa uma função, e os outros três um caráter estático. O número total de elementos, de parte constitutivas do conto, vai a cerca de cento e cinquenta. Podemos dar um nome a cada um destes elementos, segundo seu papel no desenrolar da ação. Assim, no exemplo citado, Baba Yaga é o personagem benfeitor, a palavra “dá” representa o momento de abastecimento. Ivan é o personagem que recebe o objeto mágico, o cavalo, é o próprio objeto mágico. Se fizermos uma lista dos cento e cinquenta elementos do conto fantástico, na ordem exigida pelo próprio conto, poderemos inscrever neste painel todos os contos fantásticos; inversamente, todo o conto que se possa inscrever em tal painel é um conto fantástico, todos os que não podemos aí inscrever, revelam-se como pertencentes a uma outra classe de contos. Cada rubrica isola uma parte constitutiva do conto e a leitura vertical do painel revela uma série de formas fundamentais e uma série de formas derivadas.

São as partes constitutivas que se prestam melhor à comparação. Em zoologia, isto corresponderia a uma comparação de vértebras com vértebras, de dentes com dentes, etc. Ao mesmo tempo, as formações orgânicas e o conto apresentam uma grande diferença que facilita nossa tarefa. Enquanto que naquelas a troca de uma parte ou de um trago leva à troca de outro trago, no conto cada parte pode trocar independentemente das outras. Aliás, muitos pesquisadores notam esse fenômeno, ainda que, por enquanto, não registremos nenhuma tentativa para chegar a conclusões metodológicas e outras⁵.

3 Personagem que representa o frio nos contos populares russos.

4 Personagem fantástico do sexo feminino nos contos russos.

5 Cf. F. Panzer, *Märchen, Sage und Dichtung*, München, 1905: «Seine Komposition ist eine Mosaikarbeit die das schillernde Bild aus deutlich

Assim Krohn, de acôrdo com Spiess quanto à mobilidade das partes constitutivas, tem contudo necessidade de estudar os contos seguindo seu esbôço geral, e não suas partes, sem, entretanto, encontrar argumentos de pêso para defender sua posição que caracteriza bem a Escola Finlandesa.

Concluimos que podemos estudar as partes constitutivas sem ater-nos ao assunto que elas abordam. O estudo das rubricas verticais revela as normas e as vias de transformação. Graças à união mecânica das partes constitutivas, o que é certo para cada elemento particular o será para o esbôço geral.

II

O presente trabalho não se propõe a esgotar a questão. Não poderemos dar senão alguns pontos principais que constituirão, logo após, a base de um estudo teórico maior.

Mas mesmo em nossa exposição abreviada, antes de passarmos ao estudo das transformações, é necessário estabelecer critérios que nos permitam distinguir as formas fundamentais das derivadas.

Êstes critérios podem ser de duas espécies: expressos por certos princípios gerais ou por regras particulares.

Antes de tudo, os princípios gerais.

Para estabelecer êstes princípios, é preciso considerar o conto em comparação com seu meio, com a situação na qual êle foi criado e no qual vive. Aqui, a vida prática e a religião, no sentido amplo da palavra, terão grande importância. As razões das transformações são exteriores ao conto, e não poderemos compreender sua evolução sem fazermos aproximações entre o próprio conto e o meio humano em que êle vive.

Chamaremos de forma fundamental a forma que está ligada à origem do conto. Sem dúvida nenhuma, o conto tem, geralmente,

abgegrenzten Steinchen gefügt hat. Und diese Steinchen bleiben umso leichter auswechselbar, die einzelnen Motive können umso leichter variieren, als auch nirgends für eine Verbindung in die Tiefe gesorgt ist». Evidentemente, nega-se aqui a teoria das combinações estáveis ou ligações constantes. K. Spiess exprimiu a mesma idéia com mais relêvo e maiores detalhes. (Das deutsche Volksmärchen, Leipzig, 1917.) Cf. também K. Krohn, Die folkloristische Arbeitsmethode, Oslo, 1926.

sua fonte na vida. Mas o conto fantástico reflete bem pouco a vida comum. Tudo o que vem da realidade representa uma forma secundária. Para compreendermos a verdadeira origem do conto, devemos nos servir, em nossas comparações, de ensinamentos detalhados sobre a cultura desta época.

Acreditaremos assim que as formas definidas para esta ou aquela razão como fundamentais estão visivelmente ligadas às antigas representações religiosas. Podemos fazer a seguinte suposição: se encontrarmos a mesma forma num documento religioso e num conto, a forma religiosa será primária, a forma do conto, secundária. Isto é certo sobretudo no que concerne às religiões arcaicas. Todo o elemento das religiões desaparecidas hoje é sempre preexistente à sua utilização num conto. É seguramente impossível provar esta afirmação. Tal dependência não pode, em geral, ser provada; ela não será senão demonstrada a partir de numerosos exemplos. Êste é um princípio geral que poderá suportar um desenvolvimento ulterior. Podemos formular o segundo da maneira seguinte: se encontrarmos o mesmo elemento nas duas formas, então uma remonta à vida religiosa e a outra à vida prática, a forma religiosa é primária, a outra secundária.

Entretanto, devemos ser prudentes na aplicação dêstes princípios. A tentativa de fazer remontar tôdas as formas fundamentais à religião, e tôdas as formas derivadas à vida prática, seria incontestavelmente um erro. Para prevenir semelhantes erros, devemos esclarecer primeiro os métodos a seguir no estudo comparativo do conto e da religião, do conto e da vida prática.

Podemos estabelecer muitas espécies de conexões entre o conto e a religião.

O primeiro tipo de conexão é a dependência genética direta, totalmente evidente em certos casos e, em outros, exigindo pesquisas históricas especiais. Assim o Dragão que se encontra nas religiões e nos contos veio sem dúvida das primeiras.

Entretanto, a existência de tal vínculo entre os dois não é obrigatória, mesmo no caso de uma grande semelhança. Não é provável senão no caso em que estamos ligados aos dados próprios aos cultos, aos ritos. É preciso distinguir êstes indícios recebidos do rito dos que não são fornecidos pela poesia épica religiosa. No primeiro caso, podemos falar de um parentesco direto que segue uma linha de descendência análoga ao parentesco entre pai e filho; no segundo caso, podemos apenas falar de uma relação paralela análoga ao parentesco de irmãos entre si. Assim, a história de Sansão e Dalila não pode ser considerada como o protótipo do

conto: o conto semelhante a esta história e o texto bíblico podem remontar a uma fonte comum.

É com uma certa reserva que podemos afirmar o caráter primário da matéria dos cultos. Mas também há casos em que podemos afirmá-lo sem hesitação. É verdade que se trata seguidamente não do próprio documento, mas destas imagens que aí encontramos, e sobre as quais o conto é construído. Mas não podemos julgar estas imagens senão após os documentos. O Rig-Veda, que ainda continua pouco conhecido entre os folcloristas, é uma destas fontes. Se é certo que o conto compreende cerca de cento e cinquenta partes constitutivas, sessenta dentre elas ao menos, encontram-se já aí. É igualmente certo que elas são utilizadas aqui com objetivos líricos e não épicos, mas não se deve esquecer que são hinos religiosos, e não populares. Sem dúvida alguma, esta poesia lírica se transforma em poesia épica nas pessoas do povo (os pastores e camponeses). Se o hino glorifica Indra como vencedor dos Dragões (e as minúcias correspondem por vezes exatamente às do conto), o povo pode contar sob uma forma qualquer como Indra venceu o Dragão.

Verificamos esta afirmação através de um exemplo mais concreto. Reconhecemos facilmente Baba Yaga e sua choupana no hino seguinte:

“Rainha das florestas, rainha das florestas, para onde foste? Por que não indagas sobre a aldeia? Não tens medo?”

“Quando os gritos e o gorjeio dos pássaros retinem, a rainha das florestas sente-se como um príncipe que viaja ao som dos címbalos.

“Parece-te então que as vacas pastam. Tu pensas então perceber lá embaixo uma choupana. Escuta-se um grito à noite, como se uma carruagem passasse. É a rainha das florestas. Alguém chama a vaca ao longe. Alguém abate algumas árvores ao longe. Alguém grita ao longe. Assim pensa aquele que passa à noite no reino da rainha das florestas.

“A rainha das florestas não te fará mal, se tu não a atacares. Saboreias frutos doces e repousas conforme o teu prazer.

“Eu glorifico aquela de quem emana o perfume da erva, que não semeia, mas que encontra sempre o seu alimento, a mãe dos animais ferozes, a rainha das florestas”.

Encontramos aqui muitos elementos dos contos: a choupana na floresta, a exprobração ligada às questões (é dada uma ordem inversa), a hospitalidade (ela te alimenta, dá de beber, oferece pousada), a indicação de possível hostilidade da rainha das florestas, a indicação de que ela é a mãe dos animais selvagens (no conto, ela

convoca os animais). Os outros elementos não estão presentes: as estacas da choupana, a aparência da rainha, etc. Aqui a coincidência surpreendente de um pequeno detalhe: aquele que dorme na choupana pensa que se abatem árvores.

Em Afanassiev⁶ (n.º 55), o pai, após ter deixado sua filha na choupana, amarra um pedaço de madeira à carruagem. A madeira bate e a filha diz: “É meu pai que abate as árvores”.

Tôdas estas coincidências são tanto menos ocasionais quanto menos isoladas se encontram. Não são mais do que algumas coincidências numerosas e exatas entre o conto e o Rig-Veda.

Seguramente, não podemos considerar este paralelo como uma prova de que nossa Baba Yaga remonte ao Rig-Veda. Ele sublinha apenas, de um modo geral, que é da religião ao conto que se processa o movimento e não o inverso, e que é aqui que devemos começar as pesquisas comparativas precisas.

Entretanto, tudo o que se disse até aqui não é verdadeiro senão no caso em que um grande lapso de tempo separa a aparição da religião e do conto, no caso em que a religião em questão já está morta, ou seus inícios perdem-se no passado pré-histórico. Bem diferente acontece quando comparamos uma religião viva e um conto vivo de um mesmo povo. Aqui, pode-se tratar de uma dependência inversa, dependência que não era possível entre a religião morta e um conto contemporâneo. Os elementos cristãos do conto (os apóstolos no papel de adjuntos, o diabo no de mau, etc.) são aqui posteriores aos contos e não anteriores, como no caso precedente. Estritamente falando, não se trata aqui de uma conexão inversa àquela do caso precedente. O conto (fantástico) vem de antigas religiões, mas a religião contemporânea não vem dos contos. Ela não os cria mais, mas modifica seus elementos. Há também alguns raros casos de uma verdadeira dependência inversa, isto é, casos em que os elementos da religião advêm do conto. A história da santificação do milagre de São Jorge com o Dragão pela Igreja ocidental fornece-nos um exemplo bastante interessante. Este milagre foi santificado bem depois que São Jorge foi canonizado e esta santificação chocou-se contra uma resistência obstinada da Igreja⁷.

Como o combate contra o Dragão existe em várias religiões pagãs, é preciso admitir que é delas que se verifica sua verdadeira origem. Mas no século XIII, quando estas religiões não ti-

6 Coleção de contos populares russos.

7 G. Aufhauser, *Das Drachenwunder des Heiligen Georg*, Leipzig, 1912.

nham mais nenhuma sobrevivência, só a tradição épica popular é que desempenhou papel intermediário. A popularidade de São Jorge de um lado, e também a popularidade do combate contra o Dragão de outro, associaram a imagem de São Jorge à do combate. A Igreja viu-se obrigada então a reconhecer a fusão produzida e a santificá-la.

Enfim, ao lado da dependência genética direta do conto e da religião, ao lado do paralelismo e da dependência inversa, existe o caso de ausência total de ligação, apesar das possíveis semelhanças. Imagens idênticas podem surgir independentemente umas das outras. Assim o cavalo mágico pode ser comparado aos cavalos sagrados alemães e ao cavalo de fogo de Agni em Rig-Veda. Os primeiros não têm nada a ver com nosso Gris-Brun, o segundo se lhe assemelha bastante por todos os seus aspectos. A analogia não pode ser utilizada senão em casos em que ela é mais ou menos completa. Fenômenos semelhantes mas heterônimos devem ser excluídos das comparações.

Assim o estudo das formas fundamentais leva o pesquisador a comparar o conto às religiões.

Pelo contrário, o estudo das formas derivadas no conto fantástico está ligado à realidade. Numerosas transformações explicam-se pela introdução desta no conto. Isto nos obriga a aperfeiçoar os métodos servindo como estudo de conexões entre o conto e a vida corrente.

O conto fantástico, contrariamente às outras classes de contos (anedotas, novelas, fábulas, etc.) é relativamente pobre em elementos pertencentes à vida real. Tem-se muitas vezes superestimado o papel da realidade na criação do conto. Não podemos resolver o problema da conexão entre o conto e a vida diária senão com a condição de não esquecermos a diferença entre realismo artístico e a existência de elementos provenientes da vida real. Os eruditos cometem por vezes um erro procurando na vida real uma correspondência à narrativa realista.

Veja-se por exemplo, o que diz N. Lerner em seus comentários de *Bova* de Pushkin. Ele se detém sobre estes versos:

Era, efetivamente, um Conselho de Ouro.
Aqui, não se conversava, mas se pensava:
Todos os magnatas refletiram longo tempo,
Arzamor, um homem idoso e cheio de experiência,
Ia abrir a boca
(A cabeça grisalha queria evidentemente dar um conselho)
Ele tossiu alto, depois mudou de parecer
E, em silêncio, mordeu a língua.

Referindo-se a L. Maikov, Lerner escreve: "Pode-se ver no quadro do Conselho dos Barbudos uma sátira aos costumes burocráticos da Rússia moscovita... Salientemos que a sátira poderia estar dirigida, não só contra os antigos tempos mas também contra a época contemporânea, em que o adolescente genial podia observar sem pena tôdas as largas boinas pomposas e 'reflexivas', etc.". Entretanto, acontece aqui uma situação derivada dos contos. Encontramos em Afanassiev (p. ex. n.º 80): "Perguntou uma vez, os boiardos calaram-se, uma segunda vez, eles não responderam, uma terceira vez, ninguém disse uma palavra". Vemos aqui uma situação freqüente, na qual a vítima dirige-se aos outros para pedir socorro, e este apêlo reproduz-se habitualmente três vezes. Dirigimo-nos logo aos serventes, em seguida aos boiardos (aos clérigos, aos ministros), a terceira ao herói do conto. Cada elemento da tríade pode ser por seu lado triplicado. Consequentemente, não se trata de uma realidade, mas da amplificação e da especificação (atribuição de nomes, etc.) de um elemento folclórico. Teríamos cometido o mesmo erro considerando a personagem de Penélope e as ações de seus pretendentes como correspondentes à vida real grega e aos costumes gregos do casamento. Os pretendentes de Penélope são os falsos pretendentes que a poesia épica do mundo inteiro bem conhece. É preciso antes de tudo isolar os elementos folclóricos... e apenas este isolamento faz com que possamos colocar a questão das correspondências entre as situações específicas da poesia de Homero e da vida real grega.

Assim vemos que o problema das conexões entre o conto e a realidade não é tão simples. Não podemos, a partir dos contos, tirar conclusões imediatas sobre a vida.

Mas, como veremos mais adiante, o papel da realidade nas transformações do conto é muito importante. A vida real não pode destruir a estrutura geral do conto. Esgotaremos esta matéria das diferentes substituições que se produzem no antigo esquema.

III

Vejamos quais são os principais critérios, através dos quais podemos, com maior precisão, distinguir a forma fundamental de um elemento do conto de forma derivada (subentendo os contos fantásticos).

1. A interpretação fantástica de uma parte do conto é anterior à interpretação racionalista. O caso é bastante simples e não exige um desenvolvimento particular. Se, em um conto, Ivan recebe o dom mágico de Baba Yaga e se, num outro, ele recebe de uma velha que passa é a primeira situação que antecede a segunda. O fundamento teórico deste ponto de vista repousa sobre a ligação entre os contos e as religiões. Entretanto, esta regra pode revelar-se falsa em relação a outras classes de contos (fábulas, etc.), que, em geral, são talvez anteriores aos contos fantásticos e que não têm suas origens nos fenômenos religiosos.

2. A interpretação heróica é anterior à interpretação humorística. De fato, trata-se aqui de um caso particular do fenômeno precedente. Assim o elemento "enganar o dragão" é posterior ao elemento "estabelecer um combate de morte com o Dragão".

3. A forma aplicada logicamente é anterior àquela aplicada de uma maneira incoerente.

4. A forma internacional é anterior à forma nacional. Se, por exemplo, encontramos o Dragão nos contos do mundo inteiro, mas substituído pelo Urso nos contos do Norte e pelo Leão nos do Sul, o Dragão é a forma fundamental, enquanto que o Leão e o Urso são formas derivadas.

É preciso dizer aqui algumas palavras acerca dos métodos através dos quais estudamos os contos na escala internacional. A matéria a estudar é tão vasta que será impossível a um pesquisador examinar os cento e cinquenta elementos do conto procurando-os no folclore do mundo inteiro. É preciso inicialmente estudar os contos de um povo, precisar todas suas formas fundamentais e derivadas, fazer este trabalho com um povo após outro, e, em seguida, passar às confrontações. Portanto, podemos simplificar a tese das formas internacionais e exprimi-la assim: cada forma nacional é anterior à regional, provincial. Mas, uma vez tomado este caminho, não se pode impedir de pensar que a forma difundida é anterior à mais rara. Teoricamente, entretanto, é possível que seja justamente a antiga forma que tenha sido conservada nos casos isolados, enquanto que todas as outras formas são novas. Eis por que a aplicação deste princípio qualitativo (a aplicação da estatística) exige uma grande prudência e uma atenção incessante às considerações sobre a qualidade do material estudado. Por exemplo: no conto *A Bela Vassilissa* (Af. 59), a imagem de Baba Yaga está acompanhada da aparição de três cavaleiros simbolizando a manhã, o dia e a noite. Perguntamo-nos involuntariamente: teremos aqui um traço primordial próprio de Baba Yaga que

se perdeu nos outros contos? Mas, devido às múltiplas considerações particulares (que não citaremos aqui), é preciso renunciar totalmente a esta opinião.

IV

Seguiremos agora, como exemplo, todas as modificações possíveis de um elemento, qual seja, a choupana de Baba Yaga. Do ponto de vista morfológico, a choupana representa a habitação do benfeitor (isto é, do personagem que oferece o objeto mágico ao herói). Consequentemente, compararemos não só as choupanas, mas também todos os gêneros de moradias dos benfeitores. Consideraremos como forma fundamental russa a choupana sustentada por estacas na floresta que a rodeia. Mas, já que um só elemento não realiza todas as modificações possíveis no conto, tomaremos, nesse caso, outros exemplos.

1. REDUÇÃO: Podemos encontrar, em lugar da forma completa a seguinte série de modificações:

1. choupana apoiada sobre estacas na floresta
2. choupana apoiada sobre estacas
3. choupana na floresta
4. choupana
5. floresta (Af. 52)
6. não se faz menção da moradia

Aqui, a forma fundamental está reduzida. Abandonam-se as estacas, a rotação, a floresta, enfim, a própria choupana pode desaparecer. A redução representa uma forma fundamental incompleta. Explica-se evidentemente pelo esquecimento que, por seu lado tem razões mais complexas. A redução indica falta de correspondência entre o conto e o gênero de vida própria ao meio em que ele é conhecido. Ela indica a pouca atualidade do conto no meio, na época ou no narrador.

2. AMPLIFICAÇÃO: Representa o fenômeno oposto. Aqui, a forma fundamental foi aumentada e completada por minúcias. Podemos considerar ampliada a forma seguinte:

Choupana de estacas, na floresta, apoiada sobre panquecas e coberta de tortas.

A maior parte das amplificações acompanha-se de reduções. Rejeitam-se alguns traços e acrescentam-se outros. Poderíamos classificar as amplificações em grupos segundo sua origem (como fizemos antes com as substituições). Algumas amplificações originam-se da vida prática, outras representam o desenvolvimento de um detalhe tomado da forma canônica. Aqui, encontramos-nos frente a este último caso. O estudo do benfeitor mostra-nos que ele une qualidades hostis e hospitaleiras. Habitualmente, Ivan se regala com o benfeitor. As formas desta regalia são bastante diversas ("oferece de beber, oferece comida". Ivan dirige-se à choupana com estas palavras: "Devemos entrar em tua casa para comer um bocadinho". O herói vê a mesa posta na choupana, prova todos os pratos ou come até satisfazer-se; ele mesmo mata os touros e galinhas nos paços do benfeitor, etc.). A habitação exprime as mesmas qualidades do benfeitor. O conto alemão *Hänsel und Gretel* usa dessa forma, de uma maneira um pouco diversa, adaptada ao caráter infantil do conto.

3. DEFORMAÇÃO: Na época atual, encontramos muitas vezes as deformações, porque o conto fantástico encontra-se em regressão. Estas formas destituídas de sentido encontram por vezes uma larga extensão e enraizamento. No caso da choupana, podemos considerar como deformada a imagem da rotação constante da choupana em torno de seu eixo. A choupana tem uma significação inteiramente particular para o desenrolar da ação: é uma grande defesa; o herói passa por uma prova que mostrará que ele é digno de receber o objeto mágico. A choupana oferece aos olhos de Ivan uma parede cega. É por isto que, por vezes, chamam-na "choupana sem janelas e sem portas". Mas a abertura está do lado oposto ao que se acha Ivan. Poderíamos crer que é fácil fazer a volta e entrar pela porta. Ora, Ivan não o pode, e não o faz jamais nos contos. Em lugar disto, pronuncia uma fórmula mágica "gira teu dorso para a floresta, tua face para mim", ou então "coloca-te como a mãe te colocou". Segue-se geralmente: "A choupana se virou". A palavra "virar" é transformada em "gitar", a expressão "gira quando é preciso" transforma-se simplesmente em "gira", o que não tem sentido, sem privar-se entretanto de um certo atrativo.

4. INVERSÃO: A forma fundamental se transforma por vezes em sua oposta. Por exemplo, trocam-se as imagens femininas por masculinas, e inversamente. Este fenômeno pode igualmente aplicar-se à choupana. Em lugar de uma choupana fechada, temos por vezes uma choupana de portas inteiramente abertas.

5 e 6. INTENSIFICAÇÃO e ENFRAQUECIMENTO: Estes tipos de transformações concernem apenas às ações dos personagens. Podemos finalizar diferentes ações com uma intensidade diversa. O envio do herói transformado em expulsão, pode servir de exemplo de intensificação. O envio é um dos elementos constantes do conto; este elemento é representado por uma tal quantidade de formas diferentes, que se pode observar nelas todos os estados da transformação. Ele intervém quando se pede este ou aquele objeto particular; por vezes é uma comissão ("presta-me um serviço") o mais comum, uma ordem acompanhada de ameaças no caso de não-execução e de promessas no caso contrário. Por vezes também uma expulsão camuflada: a irmã malévola envia seu irmão a procurar o leite dos animais selvagens para desembaraçar-se dele; o senhor envia o criado a procurar a vaca dizendo-a perdida na floresta; a sogra envia sua nora a procurar o fogo de Baba Yaga. A expulsão, enfim, pode ser simples. Estas são apenas etapas principais e cada uma delas admite ainda muitas variações e formas intermediárias; estas formas são particularmente importantes para o estudo dos contos que tratam de personagens expulsos.

Podemos considerar como forma fundamental de envio a ordem acompanhada de ameaças e promessas. Se omitimos as promessas, esta redução pode, ao mesmo tempo, ser considerada como uma intensificação: permanecem o envio e as ameaças. A omissão das ameaças conduz, ao contrário, a uma atenuação, a um enfraquecimento desta forma. O enfraquecimento ulterior consiste em omitir a própria ordem. Partindo, o filho procura a bênção de seus pais.

Podemos interpretar os seis tipos de transformações que examinamos até agora como alterações da forma fundamental. No mesmo nível de análise situam-se dois outros grandes grupos de transformações: as substituições e as assimilações. Podemos classificar tanto umas como as outras segundo sua origem.

7. SUBSTITUIÇÃO INTERNA: Prosseguindo nossa observação da moradia, encontramos as seguintes formas:

1. Palácio.
2. Montanha perto de um rio de fogo.

Estes casos não são reduções nem ampliações. Não são alterações mas sim substituições. Elas não vêm do exterior; nós as encontramos no próprio conto. Trata-se aqui de um deslocamento, de uma transposição das formas do material. A princesa habita um palácio, geralmente de ouro. Atribui-se esta moradia ao benfeitor.

Estes deslocamentos são importantes no conto. Cada elemento tem uma forma que lhe é própria. Entretanto, esta forma não está sempre junto ao mesmo elemento (por exemplo, a princesa que é o personagem procurado pode representar também o papel do auxílio, do benfeitor). Uma imagem do conto suplanta uma outra imagem. Assim, a filha de Baba Yaga pode representar o papel da princesa; Baba Yaga não habita mais uma choupana, mas o palácio, moradia adequada a uma princesa. Cobre-se o palácio de cobre, prata e ouro. As raparigas que moram neste palácio são por sua vez, benfeitoras e princesas. Estes palácios podem surgir como uma imagem tríplice do palácio de ouro. Podem ter também uma origem independente, sem nenhuma conexão com as imagens da idade do ouro, da prata e do ferro.

Da mesma maneira, a montanha próxima ao rio de fogo é apenas a moradia do Dragão, atribuída ao benfeitor. Estes deslocamentos, assim como as outras substituições internas, representam algo extremamente importante no nascimento das transformações.

8. SUBSTITUIÇÃO REALISTA: Se temos as formas:

1. Albergue,
2. Casa de dois pisos,

a choupana fantástica é deslocada pelas formas de moradias conhecidas na vida real. A maior parte destas substituições explicam-se simplesmente, mas algumas dentre elas exigem pesquisas etnográficas particulares. As substituições realistas saltam aos olhos e os pesquisadores aí se detêm freqüentemente.

9. SUBSTITUIÇÃO RELIGIOSA: A religião contemporânea pode também substituir formas novas por antigas formas. Recordamos aqui casos comuns como o do diabo no papel de transportador aéreo, do anjo no do personagem que oferece o objeto mágico, o da experiência que tem o caráter de uma mortificação. Certas lendas representam de fato contos em que todos os elementos sofreram substituições. Cada povo tem suas próprias substituições religiosas. O cristianismo, o islamismo, o budismo refletem-se nos contos dos povos que professam estas religiões.

10. SUBSTITUIÇÃO POR SUPERSTIÇÃO: É evidente que as superstições e as crenças regionais podem também transformar a matéria dos contos. Entretanto, tais substituições são encontradas mais raramente do que se poderia esperar à primeira vista (os erros da escola mitológica). Pushkin havia escrito erradamente, a propósito do conto:

“Lá existem milagres, lá vaga o silvano.

“A Ondina senta-se sobre os ramos...”.

Se encontrarmos o silvano num conto fantástico, isto será apenas uma substituição de Baba Yaga. As ondinas aparecem apenas uma vez na coleção recolhida por Afanassiev e também num conto em que a originalidade é bastante duvidosa; não as encontramos nas coleções de Ontchukov, Zelenine, Sokolov, e o silvano não surge no conto a não ser por parecer-se com Baba Yaga que também é uma habitante das florestas. O conto apenas atrai para seu mundo aquilo que corresponde às formas de sua construção.

11. SUBSTITUIÇÃO ARCAICA: Indicamos que as formas fundamentais dos contos remontam a imagens religiosas já mortas. Fundamentando-se neste critério, podemos por véses distinguir as formas fundamentais das derivadas. Em certos casos particulares, entretanto, a forma fundamental (mais ou menos habitual aos contos) é trocada por uma forma também antiga, de origem religiosa, mas que se encontra apenas isoladamente e em casos raros. Assim, no conto *A Feiticeira e a Irmã do Sol* (Af. 50), o combate com o Dragão é modificado pelo seguinte episódio: a esposa do Dragão diz ao Príncipe: “Que Ivan, o Príncipe, venha comigo até a balança; veremos quem será o mais pesado”. A balança joga Ivan nas acomodações do Sol. Trata-se aqui de traços de uma psicotasia (pesagem das almas). De onde vem esta forma (o Egito antigo já a conhece) e como se conservou ela no conto? Estas duas questões constituir-se-ão em objeto de um estudo histórico. Não se pode sempre distinguir facilmente a substituição arcaica da substituição pela crença ou superstição. Todas as duas remontam a uma época bastante antiga. Mas, se um elemento do conto é ao mesmo tempo o objeto de uma fé viva, podemos considerar a substituição como relativamente nova (cf. a introdução do silvano). A religião pagã deu nascimento a dois desenvolvimentos: um no conto, outro na fé e nos costumes. No correr dos séculos, puderam-se reunir e um suplantar o outro. Inversamente, se a fé viva não dá nenhuma indicação sobre o elemento do conto (a balança), a substituição remonta então a tempos bastante antigos, e pode ser considerada como arcaica.

12. SUBSTITUIÇÃO LITERÁRIA: No conto é tão difícil a integração de elementos literários quanto de superstições vivas. O conto possui resistência tal, que todas as outras formas se desfazem nele sem se fundirem. Se, no entanto, este choque se produz, é sempre o conto o vencedor. Por entre os gêneros literários, o conto absorve geralmente a bilina e a lenda. A absorção do romance é algo mais raro. Apenas o romance de cavalaria é que

tem um certo destaque. Entretanto, o romance de cavalaria é frequentemente um produto de contos. As etapas do desenvolvimento são as seguintes: conto, romance, conto. Por isso, obras como *Ierulan Lazarevitch* representam verdadeiros contos, apesar do caráter livresco de certos elementos. Seguramente isto concerne apenas ao conto fantástico. O "flabian", a novela e outros gêneros de prosa popular são mais flexíveis e receptivos.

13. MODIFICAÇÕES: Não se pode definir com precisão a origem de certas substituições. Para a maioria, elas são criações do contista e nos esclarecem sobre sua imaginação. Estas formas não são significativas para a etnografia, nem para a história. Podemos, entretanto, salientar que estas substituições desempenham papel dos mais importantes nos contos de animais e outros contos não fantásticos (a substituição do urso pelo lobo, de um pássaro por outro, etc.) mas continuam possíveis no conto fantástico. Assim a águia, o falcão, o corvo, o ganso, etc. podem igualmente representar o papel de transportadores aéreos. O cervo de ramagem de ouro, o cavalo de crina de ouro, o pato de plumas douradas, o porco com sêda dourada, etc., podem substituir-se um ao outro como objetos de busca. Muitas vezes, as formas derivadas modificam-se particularmente; podemos demonstrar, pela confrontação de um certo número de formas, que o objeto de busca não é outra coisa senão uma transformação de princesa com cachos dourados. Se a comparação das formas fundamentais e das derivadas revela uma certa subordinação (descendência) a comparação de dois elementos derivados indica um certo paralelismo. O conto possui elementos de formas variadas. É o caso, por exemplo, das "tarefas difíceis". Estas tarefas não têm formas fundamentais, eis por que a construção do conto todo está pouco afetada.

Este fenômeno aparecerá ainda mais claramente, se confrontarmos partes que jamais pertenceram à forma fundamental do conto. As motivações serão um exemplo disto. As transformações obrigam por vezes a motivar esta ou aquela ação. Assim, criam-se motivações as mais variadas para ações rigorosamente idênticas, como para a expulsão do herói (a expulsão é uma forma derivada). Inversamente, o rapto da heroína pelo Dragão (que é uma primeira forma) quase nunca motivado: ele é motivado do interior.

Certos traços da choupana são também modificáveis: em lugar de choupana apoiada sobre estacas, encontramos a choupana "sustentada por colunas de pedra ou por tijolos".

14. SUBSTITUIÇÕES DE ORIGEM DESCONHECIDA:

Como classificamos aqui as substituições segundo sua origem e como a origem de um elemento nem sempre é conhecida, nem simples modificação, precisamos criar uma classe de substituições de origem provisoriamente desconhecida. Podemos, por exemplo, alinhar nestas formas a irmã do Sol no conto 50 de Afanassiev. A irmã representa a benfeitora e pode também ser considerada como uma forma rudimentar da Princesa. Ela vive nos "aposentos do Sol". Não sabemos se se trata de um culto qualquer ou se temos uma criação imaginária do narrador (por vezes, quando indagamos do autor se conhece contos acerca disto ou daquilo, ou se neste ou naquele há tal assunto, ele inventa não importa o que para agradar ao folclorista).

Assim, encerramos nossa exposição sumária a respeito das substituições. Por certo poder-se-ia criar outras subdivisões, analisando este ou aquele caso particular, mas no momento isto não é preciso. As substituições enumeradas conservam sua importância ao longo de todo o material dos contos e, completando-os, podemos facilmente aplicá-los aos casos particulares fundamentando-nos nestas classes estabelecidas.

Ocupar-nos-emos agora de uma outra espécie de modificações: as assimilações.

Chamamos de assimilação a substituição incompleta de uma forma por outra, de tal maneira que se produz uma fusão das duas formas em uma só.

Enumeraremos as assimilações brevemente, porque vamos manter as mesmas classes que usamos para as substituições.

15. ASSIMILAÇÃO INTERNA: Encontramo-la nas formas:

1. Choupana sob um teto de ouro.
2. Choupana perto de um rio de fogo.

Nos contos, encontramos por vezes um palácio sob um teto de ouro. Da choupana mais o palácio sob um teto de ouro surge a choupana sob um teto de ouro. O mesmo ocorre com a choupana perto de um rio de fogo.

Encontramos um caso bastante interessante no conto *Fedor Votovitch e Ivan Votovitch* (Ontch., n.º 4). Aqui, dois elementos tão diversos como o nascimento milagroso do herói e sua procura pelas mulheres (irmãs) do Dragão fundiram-se. Procurando o herói, as mulheres do Dragão transformam-se habitualmente em porcos, macieiras, leitões, colocando-se no caminho de Ivan. Se ele prova alguns frutos, se bebe água, etc., desmanchar-se-á em pedaços. Mesmo motivo utilizado para nascimento milagroso: a prin-

cesa passeia no jardim de seu pai, vê o poço com o copo e o leito (a macieira é esquecida). Bebe da água e deita-se no leito para repousar. Assim, ela concebe e dá à luz dois filhos.

16. Encontramos uma *assimilação realista* nas formas:

1. Choupana no final da aldeia.
2. Caverna na floresta.

Aqui, a choupana fantástica transformou-se numa choupana real e numa caverna real, mas a habitação continua isolada (no segundo caso ainda continua na floresta). Assim, o conto mais a realidade dão uma assimilação realista.

17. A substituição do Dragão por um diabo pode servir de exemplo de uma *assimilação religiosa*: este último habita um lago, assim como o Dragão. Esta imagem dos maquiavélicos seres aquáticos nada tem a ver com a dita mitologia rudimentar aldeã e só se explica, por vezes, como uma espécie de transformação.

18. A ASSIMILAÇÃO PELA SUPERSTIÇÃO é rara. O silvano que habita na choupana sobre estacas pode nos dar um exemplo.

19 e 20. AS ASSIMILAÇÕES LITERÁRIAS E ARCAICAS: são ainda mais raras. As assimilações com a bilina e a lenda têm certa importância para o conto russo, mas trata-se muitas vezes não de uma assimilação mas de um despojamento de uma forma por outra, conservando esta as partes constitutivas do conto sem modificações. Quanto às assimilações arcaicas, exigem cada vez um exame especial. São possíveis, mas só as podemos indicar com a ajuda de pesquisas bastante especializadas.

Poderíamos encerrar assim nosso resumo sobre as transformações. Não podemos afirmar absolutamente que todas as formas dos contos entraram neste quadro proposto, mas em todo o caso, podemos enquadrar aí um número considerável delas. Poderíamos propor ainda transformações como a especificação e a generalização. No primeiro caso, o fenômeno geral transforma-se em fenômeno particular (em lugar de trigésimo reino⁸, encontra-se a cidade de Khvalynsk); no segundo caso, ao contrário, o trigésimo reino transforma-se "num outro" reino, etc. Mas quase todos estes tipos de especificações podem ser também consideradas como substituições;

⁸ Designação convencional própria dos contos russos, do lugar onde se desenrola a ação.

as generalizações, como reduções. Acontece o mesmo quanto à racionalização (ginete voador em cavalo), à transformação em anedota, etc. A aplicação correta e atenta das classes de transformações enumeradas permite estabelecer um fundamento mais estável para o estudo do conto em seu movimento.

O que concerne aos elementos dos contos particulares, concerne igualmente aos contos em geral. Se acrescentarmos a isto um elemento supérfluo, teremos uma amplificação; no caso inverso, uma redução, etc. A aplicação destes métodos na maioria dos contos é bastante importante para o estudo dos assuntos.

Resta agora esclarecer um problema muito importante. Se destacamos todas as formas (ou uma grande quantidade de formas) de um elemento, vemos que elas não podem ser reduzidas a uma única forma fundamental. Suponhamos que tomamos Baba Yaga como forma fundamental do benfeitor. Podemos explicar formas como a da bruxa, da sogra, da viúva, da velhinha, do velho, do albergueiro, do silvano, do anjo, do diabo, das três moças, da filha do rei, etc., de uma maneira satisfatória como substituições e outras transformações de Baba Yaga. Mas encontramos também o "muji que grande como uma garra, com a barba longa como de um amieiro". Esta forma do benfeitor não deriva de Baba Yaga. Se encontramos tal forma igualmente nas religiões, trata-se de uma forma coordenada à de Baba Yaga; senão, é uma substituição de origem desconhecida. Cada elemento pode ter muitas formas fundamentais, ainda que o número destas formas paralelas, coordenadas, seja habitualmente bastante limitado.

V

Nosso estudo seria incompleto se não tivéssemos mostrado uma série de transformações de uma matéria mais densa, se não tivéssemos dado um modelo para a aplicação de nossas observações. Tomemos as formas:

- O Dragão rapta a filha do rei.
- O Dragão tortura a filha do rei.
- O Dragão exige a filha do rei.

Do ponto de vista da morfologia do conto, trata-se aqui da ação hostil inicial. Esta ação serve habitualmente de nó. De acordo com os princípios expostos mais acima, devemos comparar não só

um elemento com um outro, etc., mas também as diferentes formas de ação hostil inicial, como uma das partes constitutivas do conto.

A prudência exige que as três formas sejam consideradas como formas coordenadas. Mas podemos supor que a primeira seja contudo uma forma fundamental. O antigo Egito conhecia uma representação da morte que é o rapto da alma pelo Dragão. Mas esta representação é esquecida, enquanto que a representação da doença como instalação de um demônio no corpo permanece. Enfim, a imagem do Dragão que exige a princesa como um tributo tem uma côr realista arcaica. É acompanhada pela aparição de um exército, o cerco da cidade e ameaça de guerra. Entretanto, não se pode afirmar com certeza. Desta maneira, as três formas são muito antigas e cada uma se presta a um certo número de transformações.

Tomemos a primeira forma:

O Dragão rapta a filha do rei.

Entende-se o Dragão como uma personificação do mal. A influência religiosa transforma o Dragão em diabo:

Os Diabos raptam a filha do rei.

A mesma influência modifica o objeto do rapto:

O diabo rapta a filha do sacerdote.

A imagem do Dragão já é estranha à aldeia. Foi substituída por um animal perigoso mais conhecido (substituição realista), provido de atributos fantásticos (modificação):

O urso pêlo-de-ferro rouba os filhos do rei.

O malvado é uma aproximação de Baba Yaga. Uma parte do conto influencia a outra (substituição interna). Baba Yaga é um ser do sexo feminino; eis o porquê de atribuir-se o sexo masculino ao objeto roubado (a inversão).

A feiticeira rouba o filho dos anciãos.

Uma das formas constantes da complicação do conto é o nôvo rapto da presa pelos irmãos. Transfere-se a ação hostil aos parentes do herói. É a forma canônica de complicação da ação.

Os irmãos roubam a noiva de Ivan.

Substituem-se os irmãos malévolos por outros parentes malévolos, tomados de reserva dos personagens do conto (substituição interna).

O rei (o sogro) rouba a espôsa de Ivan.

Por vêzes, é a princesa que ocupa este lugar e o conto toma formas mais divertidas. A imagem do mau reduz-se nestes casos.

A princesa parte da casa de seu espôso.

Em todos estes casos, desaparecem pessoas, mas pode-se também roubar a luz divina (substituição arcaica?).

O Dragão rouba a luz do reino.

Substitui-se o Dragão por um outro animal monstruoso (modificação); o objeto do roubo aproxima-se da vida real imaginária.

A fera rouba alguns animais da fazenda real.

Os talismãs são importantes no conto. São por vêzes o único meio pelo qual Ivan atinge seus objetivos. Isto explica por que eles tornam-se, por vêzes, o objeto do roubo. O cânone do conto exige mesmo obrigatoriamente este roubo, para que a ação se complique no meio. A ação que se passa no meio pode ser transferida para o início (substituição interna). O ladrão do talismã é por vêzes o palhaco, o professor, etc. (substituição realista).

O menino folgazão rouba o talismã de Ivan.

O mestre rouba o talismã do mujique.

O conto sobre o pássaro de fogo situa-se num plano intermediário, anterior às outras formas em que as maçãs de ouro roubadas não são talismãs (cf. as maçãs rejuvenescedoras). É preciso acrescentar que o roubo do talismã serve apenas para tornar complexa a ação para o meio do conto, quando o talismã tivesse sido já encontrado. O seu roubo no início do conto é possível apenas no caso em que sua posse é motivada por uma maneira qualquer. Assim, compreendemos por que os objetos roubados no início do conto não são em sua maior parte talismãs. Do meio do conto, o pássaro de fogo vem ao início. O pássaro é uma das formas fundamentais do transportador de Ivan no trigésimo reino. As plumas douradas, etc., são o atributo habitual dos animais fantásticos.

O pássaro de fogo rouba as maçãs do rei.

Em todos estes casos mantém-se o rapto (o roubo). Atribui-se a um ser mítico o desaparecimento da espôsa, da môça, da mulher, etc. Entretanto, este caráter mítico é estranho à vida aldeã contemporânea. A bruxaria substitui a mitologia de empréstimo, falsa. Atribui-se o desaparecimento aos sortilégios dos mágicos e mágicas. O caráter da ação hostil modifica-se, mas seu resultado

permanece igual, é sempre um desaparecimento que provoca as buscas (substituição pela crença supersticiosa).

O bruxo rouba a filha do rei.

A aia enfeitiça e faz roubar a noiva de Ivan.

Em seguida, observamos de novo a transferência da ação para os parentes malévolos:

As irmãs fazem raptar o noivo da jovem.

Passemos às transformações de nossa segunda forma fundamental, a saber:

O Dragão tortura a filha do rei, etc.

A transformação segue os mesmos caminhos:

O diabo tortura a filha do rei, etc.

A tortura toma aqui o caráter de uma obsessão, de um vampirismo, o que a etnografia explica de uma maneira satisfatória. Encontramos de novo um outro ser malévolo em lugar do Dragão e do diabo.

Baba Yaga tortura a rainha dos destemidos.

A terceira forma fundamental apresenta as mesmas ameaças do casamento forçado:

O Dragão exige a filha do rei.

Assim, abre-se uma série de transformações:

A ondina exige o filho do rei, etc.

Seguindo o aspecto morfológico, a mesma forma dá a declaração de guerra sem a reclamação dos filhos do rei (redução). A transferência das formas semelhantes para os parentes dá como resultado:

A irmã feiticeira tenta devorar o filho do rei (seu irmão).

Este último caso (Af. n.º 50) é particularmente interessante. Aqui, chama-se a irmã do príncipe "um Dragão". Assim sendo, este caso nos oferece um exemplo clássico de assimilação interna. Mostra-nos que é preciso ser muito prudente no estudo das conexões familiares a partir do conto. O casamento do irmão com a irmã e outras formas podem não ter nada de sobrevivências de um costume, mas aparecer como o resultado de certas transformações, como o caso citado no-lo mostra claramente.

Poderíamos objetar, contra tudo o que aqui foi exposto, que podemos colocar qualquer coisa numa frase que tenha dois complementos. Mas isto não é correto. Como colocar, numa forma semelhante, o nó do conto *O Frio, O Sol e O Vento* e tantos outros? Em segundo lugar, os casos considerados realizam um elemento de construção que permanece o mesmo em sua relação com a composição inteira. Provocam ações idênticas, representadas entretanto por formas diversas: a procura de socorro apresenta-se como uma espécie de saída da casa, um reencontro com o benfeitor, etc. Todo o conto que possui o elemento "roubo" ou "rapto" não apresenta necessariamente esta construção; se a construção está ausente, não podemos confrontar momentos semelhantes, porque eles serão heterônimos, ou então é preciso admitir que uma parte do conto fantástico integrou-se num outro tipo de construção. Assim, voltamos à necessidade de comparar seguindo não uma semelhança exterior, mas as partes constitutivas idênticas.