

O CONTO MÍTICO DE APULEIO NO IMAGINÁRIO BAIANO

Doralice Fernandes Xavier Alcoforado*

Resumo

Partindo do conto mítico “Eros e Psiquê”, de Apuleio, autor latino do século II, estuda-se a trajetória desse conto e a sua repercussão, ainda hoje, em versões de “A Bela e a Fera”, passando pelo conto de fada francês, no século XVIII. A diversidade temático-estrutural, encontrada nas 24 versões recolhidas na Bahia entre 1986 a 1994 e estudadas neste trabalho, ensejou uma classificação tipológica desses textos em cinco tipos, o que comprova a presença do tema o noivo-animal também no imaginário baiano. Embora guardem certas semelhanças entre si, cada versão, contudo, apresenta diferenciada estrutura narrativa e conteúdo fabular diversificado.

Abstract

We considered “Eros and Psyche”, Apuleius’s mythical tale, and examined the course it took and its repercussion since II AD in versions of “Beauty and the Beast”, including the 18th cent French fairy tale. The thematic and structural diversity found in the twenty four versions studied in this paper and collected in Bahia state, Brazil between 1986 and 1994 led us to outline a typological classification of those texts into five main types, giving evidence of the presence in Bahiano imaginary of the animal-bridegroom theme. Although they keep some resemblances with one another, each version presents a differentiated narrative structure as well as diversified fable contents.

* Para pesar de todos quantos conheceram a sua autora, este é um artigo póstumo. De facto, Doralice Alcoforado faleceu a 29/11/2007. Professora da Universidade Federal da Bahia, presidente da Comissão Baiana de Folclore, dedicou-se com entusiasmo ao estudo e recolha da literatura oral. Além de numerosos artigos e comunicações em congressos, deixou os seguintes livros: *A Escritura e a Voz* (1990), *O Romancelheiro Ibérico na Bahia* (em colaboração com Maria del Rosário S. Albán, 1996), *Contos de Dona Esmeralda* (org., em colaboração com Edil Silva Costa, 1998), *Contos Populares Brasileiros: Bahia* (org., em colaboração com Maria del Rosário S. Albán, 2001), *Vozes do Ouro: a Tradição Oral em Jacobina* (2004) e *Belas e Feras Baianas: um Estudo do Conto Popular* (póstumo, 2008). A E. L. O honra-se de a ter tido como colaboradora: ver “Ecos e Ressonâncias: a Onomatopéia na Literatura Oral”, no nosso n.º 2, 1996. (A direcção da E. L. O.).

Ecoss do conto mítico “Eros e Psiquê”, de Apuleio, ressoam ainda hoje no imaginário baiano. Considerada a mais antiga fonte escrita dos contos que tematizam o noivo-animal, a pesquisa de narrativas recolhidas diretamente da oralidade nas duas últimas décadas do século recém-findo evidencia que esse conto da tradição latina também está presente na Bahia.

Tendo em vista que o processo de produção e de transmissão do texto oral resulta de uma intrincada rede de fios narrativos de procedências diversas, possivelmente outras fontes escritas, a partir do texto de Apuleio, também se fixaram na oralidade e, desde então, vêm-se recriando e misturando com motivos de outros contos-tipo e de outras tradições. Uma dessas versões foi recriada e ampliada no conto de fada “La Belle et la Bête”, por Madame Villeneuve, em 1740, que lhe deu forma escrita. Este último texto foi tomado como modelo por Madame Leprince de Beaumont, que o reduziu e adaptou a seus propósitos de educadora. O texto de Madame Beaumont, divulgado a partir de livros de educação e da literatura infanto-juvenil, se tradicionalizou, constituindo-se a matriz de referência para recriações e adaptações do conto “A Bela e a Fera” nos vários modos de expressão.

“A BELA E A FERA” NA TRADIÇÃO ORAL

O folclorista Jan-Öjvind Swahn, em *The Tale of Cupid and Psyche*, faz um estudo desse conto partindo de 1.100 versões de vários países do mundo euro-asiático. Embora desconhecendo as versões da tradição românica e americana, seu trabalho continua sendo o mais abrangente sobre o tema. Swahn chama a atenção para uma tradição que se formou a partir do texto de “A Bela e a Fera” de Madame Leprince de Beaumont, considerando-a de grande interesse para o pesquisador do conto popular, tendo em vista que esse conto, por sua vez, foi recriado a partir de uma tradição oral mais antiga. O conto “A Bela e a Fera” é, sem dúvida, um dos mais divulgados na oralidade,¹ o que é comprovado pelo grande número de versões encontradas ainda hoje.

Paralelamente à vertente que tem por matriz o texto das autoras francesas, e independentemente dela, subsiste uma outra denominada de “doméstica” por Swahn, de procedência possivelmente medieval, “profundamente enraizada”, que continuou seu percurso de atualização e adaptação inerente ao texto oral. As narrativas oriundas dessas duas vertentes, que muitas vezes se cruzam, apresentam certos detalhes que permitem a sua identificação. Por exemplo, nas versões provenientes do texto das autoras francesas, a heroína se chama Bela, e se encontra presente o motivo da rosa, introduzido para chamar a atenção sobre a simplicidade do pedido da filha caçula, em contraste

¹ Dos contos populares com raízes em fontes impressas, apenas “A Gata Borradeira” com o motivo do sapatinho de cristal, que deriva do texto de Perrault, possui maior número de registros (Swahn 1989: 17). A pesquisa na Bahia vem comprovando essa afirmação.

com o das duas filhas mais velhas. Também, na seqüência introdutória das versões dessa vertente, a descrição da riqueza do palácio e dos detalhes na transformação da fera em príncipe é um dado indicador de origem.

Já nas versões sem a mediação do texto impresso, não aparece o motivo da rosa. A filha mais nova, como é chamada a heroína, pede algo diferente, peculiar, mas de pouco valor, como um “pássaro que pule e cante ou uma planta com folhas mágicas”, geralmente algo difícil de ser encontrado, o que está em conformidade com a sua natureza sensível e modesta, voltada mais para as satisfações do espírito que para os bens materiais. Verifica-se também, nessas versões, que geralmente as personagens não são identificadas pelos respectivos nomes, mas por algum atributo: a filha mais nova, a filha caçula. Em duas versões portuguesas que apresentam esse motivo, o pedido da protagonista consiste em “um ramo de flores sem flores” e “um raminho de ciência”.² Ou como no conto russo em que ela pede ao pai que lhe traga uma pena de Finist, o falcão dourado (Afanassiev 1978).

Os detalhes que essas autoras introduziram no seu texto visam dar maior verossimilhança e realismo ao enredo. Os recursos narrativos próprios do texto escrito, quando da sua passagem para a oralidade, adequam ao estilo e às peculiaridades da forma oral, sem, contudo, perderem as evidências da sua procedência impressa. Por exemplo, a ação predomina sobre a descrição, e os acontecimentos, quase sempre, desenvolvem-se em ordem cronológica. Do mesmo modo, a adaptação também deve estar em consonância com aspectos geofísico-sociais para imprimir mais concretude à fábula, relacionando-a a um contexto referencial conhecido. Por essa razão, o monstro, por exemplo, toma a figuração de um animal do universo do contador da história.

O índice de Aarne e Thompson inclui “A Bela e a Fera” como um subtipo do tipo 425, “A Busca do Marido Perdido”. Para Swahn, estudioso desse conto-tipo, é impossível a inclusão dessas narrativas em um único tipo, tendo em vista encontrar-se nessas versões cruzamento de vários subtipos. O *corpus* estudado vem confirmar essa impossibilidade, ao ser evidenciado o entrecruzamento de vários dos motivos elencados na classificação de Aarne e Thompson.

“A Bela e a Fera” continua despertando interesse e a preferência do público, o que é comprovado pela sua adaptação e recriação, ainda nos dias atuais, em várias modalidades artísticas. Segundo Hearne (1989: 3), em 1984, o *On-line Computer Library Center* (OCLC) listou 257 itens relacionados a esse título,³ entre publicações, filmes e discos, e o *Index to Fairy Tales* de Mary Eastman lista 68 edições impressas de “A Bela e a Fera”.

² Vasconcelos 1963: 130 (“O Príncipe Urso Doce de Laranja”) e Soromenho e Soromenho 1984: 198 (“A Filha do Mercador”), respectivamente.

³ Poemas líricos, peças, óperas, filmes, danças, romances, ilustrações de livros e histórias de ficção científica.

“A BELA E A FERA” NA TRADIÇÃO BAIANA

O tema o noivo-animal está presente nos 24 textos que integram o *corpus* baiano e representou o fator determinante para a inclusão desses contos no ciclo de “A Bela e a Fera”. A análise preliminar demonstrou que, embora esse tema seja comum aos 24 contos, a significativa diversidade com que é tratado evidencia a complexa rede de combinações tanto na rearticulação das seqüências como na codificação dos universos culturais que nele estão representados. O núcleo dramático –o “dano”,⁴ ou seja, um erro ou falha cujas conseqüências recaem sobre a personagem, futuro herói, por exemplo– manifesta-se de forma variada. Em alguns textos, pelo simples toque de alguém na pele do animal, em momentos em que ele assume a forma humana; em outros, é a revelação do segredo; é ainda o objeto cortante colocado no local em que o animal (o pássaro) se transforma em príncipe.

A mobilidade semântica do tema, capaz de adaptar-se a universos culturais tão diferentes e a organizar-se em sistemas de signos os mais diversos, razão da sua atualidade por tão longo período, amplia-se ao ser veiculado por um texto oral que, na essência, subsiste através dessa variação, da “movência”⁵ que lhe é própria, possibilitando o permanente e contínuo processo de recriação.

Na tentativa de estabelecer uma morfologia do conto maravilhoso russo,⁶ Vladimir Propp parte para a descrição de cem contos da coletânea de Afanássiev, segundo suas partes constituintes e as relações existentes das partes entre si e com o conjunto. A partir da comparação dos vários segmentos, constata que há elementos invariáveis, as funções das ações das personagens, e elementos variáveis, os seus atributos, que determinam uma estrutura constante e específica do conto maravilhoso, em torno da qual os motivos⁷ se agrupam. São considerados do mesmo tipo⁸ os contos com as mesmas particularidades estruturais e semelhantes entre si.

Apoiada na morfologia proppiana sobre o conto maravilhoso e na classificação de tipos e motivos contida no índice de Aarne e Thompson,

⁴ Para Propp (1984: 35), o “dano” é a função que dá movimento ao conto, dá a sua importância. Essa função, juntamente com “mediação”, “início da reação” e “partida”, constitui o nó da intriga.

⁵ Termo usado por Zumthor para denominar a extensa e coesa rede vocal que constitui a tradição oral que possibilita a permanente variação do texto oral; “movência é criação contínua.” (1993: 144-5).

⁶ Segundo Propp (1984: 25), contos maravilhosos são aqueles “classificados no índice de Aarne e Thompson entre os números 300 e 749”.

⁷ “Un motivo es el elemento más pequeño en un cuento y tiene el poder de persistir en la tradición.” (Thompson 1972: 528).

⁸ “Un tipo es un cuento tradicional que tiene una existencia independiente. Puede contarse como una narración completa y no depende, para su significado, de ningún otro cuento.” (Thompson 1972: 528).

procedeu-se a descrição dos textos, chegando-se ao esquema narrativo de cada versão. Com essa metodologia, buscou-se a decomposição das unidades narrativas, ou seja, das seqüências. Em seguida, efetuou-se a análise comparativa dos esquemas narrativos entre si, o que determinou a estrutura textual de cada conto. A classificação dos contos baianos estudados neste trabalho ficou definida nos seguintes tipos:

Tipo 1 (425 C) – Mercador, para atender pedido da filha caçula, colhe uma rosa num jardim. Um monstro aparece e exige a filha em troca.

Tipo 2 (425 A) – Um chefe de família, em troca de ajuda, promete dar a ser encantado a primeira coisa a ser vista quando retornar a casa.

Tipo 3 (441) – Mãe estéril blasfema contra sua sorte e pare um filho animal, que se casa sucessivamente com três irmãs, matando as duas primeiras esposas.

Tipo 4 (432) – Moça solitária namora escondido um príncipe encantado

Tipo 5 (433 + 425 A) – Moça recebe proposta de casamento de pretendente animal.

O tipo 1 se constitui de duas versões: “O Monstro de um Olho só na Testa” (v. 1)⁹ e “A Bela e a Fera” (v. 2) e resulta de versões tradicionalizadas do conto de fada “A Bela e a Fera” de Madame Leprince de Beaumont, que se tornou a “matriz impressa”¹⁰ mais divulgada e conhecida desse conto-tipo.

Como no conto de fada, a condição de falência do pai e a conseqüente perda do padrão de vida da família também se encontram presentes na seqüência introdutória das duas versões baianas, da mesma forma que o motivo da flor pedida pela filha caçula: – “mas ele viu no jardim dessa casa, que ele tava dormindo, umas flor, a coisa mais linda do mundo!” (v. 1); “a mais nova pediu uma rosa vermelha muito bela.” (v. 2) –, o que atesta a vinculação dessas versões à fonte impressa francesa. Ao retirar a rosa para satisfazer o pedido da filha caçula, o pai depara-se com o monstro – “Aí ele tirou o canivete do bolso, [...] Quando ele cortou a flor, um monstro, um bicho feroz com uns olhos na testa, deste tamanho! Um olho que dava uns quarenta centímetros de diâmetro.” (v. 1) – que o obriga a trazer a filha para ficar com ele em troca da flor.

O noivo-animal na forma de monstro está presente nas duas versões. Talvez pela impossibilidade de enquadrá-lo em uma taxionomia da espécie animal, a figura do monstro, à semelhança do próprio Polifemo do texto da

⁹ Código de identificação do texto: os algarismos anteriores ao ponto representam o número com que o informante foi registrado no arquivo do Programa, e o(s) posterior(es) o número de ordem do texto fornecido por esse informante.

¹⁰ Expressão usada por Jerusa Pires Ferreira em título de artigo (1993: 57).

Odisséia,¹¹ é descrita como um ser morfológicamente anômalo e disforme: “homem do oi só na testa” ou “bicho dum olho na testa desse tamanho!” (v. 1). A forte iconicidade das imagens reforça e reitera a tensão dramática de algumas cenas, como a do súbito aparecimento do Monstro questionando o pai pela retirada da rosa, e a cena final de intenso romantismo em que a heroína sela com um beijo a sua jura de amor ao ser monstruoso, fazendo-o retornar a sua verdadeira condição: um garboso príncipe. Só o amor sincero da moça é capaz de restituir-lhe a plenitude humana.

Com elementos temático-estruturais comuns, três contos integram o tipo 2: “O Peixe Dourado” (v. 1), “A História do Teiú” (v. 2) e “O Pássaro Assu” (v. 3). Este tipo articula-se a partir de uma carência de pesca ou de caça que afeta a vida do chefe de família, porque caçar ou pescar é a sua profissão. Entretanto essa carência pode ser superada caso ele aceite a oferta de abundância de alimentos proposta por um ser encantado, em troca da primeira coisa a ser vista no retorno à casa. No costume de ver sempre a cachorrinha, o progenitor aceita a proposta; entretanto, ao chegar em casa, é a própria filha ou o filho que ele avista. O pretendente não é propriamente um monstro, na acepção que é dada ao termo, porém animal mais ou menos familiar, um peixe ou um teiú, que deseja casar-se com a moça, ou a Mãe-d’Água que deseja casar o rapaz com a sua filha. Nessas versões está presente o motivo conhecido por voto de Idomeneu,¹² no qual a promessa de sucesso em uma empreitada leva o pai a prometer dar em troca a primeira coisa a ser vista quando retornar ao lar.

Embora com elementos estruturais comuns, o desenvolvimento narrativo dos três contos recorre a estratégias diferenciadas para a solução dos conflitos, imprimindo singularidade a cada texto. O cumprimento da promessa na versão 3, “O Pássaro Assu”, não se efetiva: “– Ah, o que é que faço? O meu filho eu não dou!”, implicando restrição de deslocamento do jovem que, para não se confrontar com a Mãe-d’Água, é proibido de avizinhar-se de rio.

As proibições presentes nas outras duas versões estão relacionadas com as restrições feitas à jovem quando ela visita a família, permissão que lhe é dada somente após a promessa de obediência irrestrita às recomendações do ser encantado. Na versão “A História do Teiú”, ela fica proibida de trazer da casa paterna qualquer objeto que produza luz. Como no conto de Apuleio, a esposa não pode ver o próprio marido. O incentivo à desobediência vem da mãe, quando persuade a filha a levar fósforo, para desvendar o mistério que cercava a proibição. Assim, à noite, ao ver a verdadeira imagem do esposo,

¹¹ Semelhante representação encontra-se no monstro amazônico Mapiquari (“A Mata Misteriosa”) que tem um único olho e também é vencido graças às artimanhas de um herói à semelhança de Ulisses. (Pimentel 1976: 37)

¹² Figura mitológica, rei de Creta que, vitorioso na luta contra Tróia, ao regressar é surpreendido por temível tempestade que ameaça a sua poderosa esquadra. Ante o presumível desfecho, promete a Netuno imolar em sua intenção o primeiro ser vivo que venha a avistar na praia. Por ironia do destino, lá estava o seu filho que quanto ansiosamente o esperava. (Cascardo 1983:145)

a emoção é tal que acaba por queimar-lhe a pele, o que precipita o seu desencanto e, conseqüentemente, o seu desaparecimento.

Na versão “O Peixe Dourado”, a jovem não podia falar, comer nem beber nada, quando em visita à casa dos pais. A desobediência a essa recomendação é sugerida pela própria família. Nesse caso as irmãs, por inveja, à semelhança das irmãs de Psiquê, não apenas revelam o segredo, como ainda são responsáveis pela morte do esposo encantado.

A volta ao equilíbrio, ou seja, a recuperação do marido, nas duas versões, também é diferente. Na versão em que o peixe é o esposo, a sua busca é bem sucedida graças à receita mágica. No entanto, naquela em que o marido é o teiú, a heroína tem de passar por grandes dificuldades e sacrifícios –“as tarefas difíceis”– até encontrá-lo em reino distante. Para isso conta com a ajuda de elementos mágicos, especialmente de um urubu velho e pelado que a transporta ao destino procurado: “Aí condo foi no dia, o arubu jogou a muié nas costas e subiu e subiu e subiu e subiu e, quando foi pra fazer a linha pra chegar o Reinado do Bem-te-vi, aí fraqueou, né? [...] Aí ela passou a faca na batata da perna, deu pra ele comer, né?” (v. 2)

A presença do urubu, como pássaro condutor da heroína ao reino distante, e a do teiú, como noivo-animal, demonstra a capacidade do conto oral de adaptar-se ao universo cultural do contador. Ao enquadrar a narrativa ao contexto fisiográfico nordestino brasileiro, explicita-se o seu valor documental, reiterando mais uma vez o caráter etnográfico do texto oral.

Na versão 3, “O Pássaro Assu”, contudo, o herói desloca-se metamorfoseado em pássaro, toda vez que tem de transpor um rio, para safar-se da Mãe-d’Água a quem fora prometido. Em razão dessa promessa, passa todo o tempo num jogo de esconde-esconde para não cumpri-la, valendo-se de poderes que lhe foram transferidos por ajudantes mágicos, até cair finalmente na armadilha da Mãe-d’Água.

O tipo 3 é composto por cinco versões: “O Príncipe dos Campos Verdes” (v. 1), “O Boi Encantado” (v. 2), “O Príncipe Irino do Amor” (v. 3), “O Príncipe que era um Burro” (v. 4) e “O Teiú Encantado” (v. 5). Esse tipo se estrutura a partir de uma carência –ausência de filhos–, o que leva a mãe estéril a desejar ter um filho nem que seja um animal. A blasfêmia, pronunciada pela mãe, é explicitada em duas das versões. A palavra proferida ganha força, como nas fórmulas mágicas, difícil de ser anulada. E em decorrência nasce-lhe um filho animal: um boi, um burro, um teiú que sucessivamente se casa com três irmãs matando violentamente as duas primeiras por quebra do tabu de ver o marido, por desobediência ou desconfiança.

A maternidade como um bem natural, incentivado nas várias culturas, faz da mulher um valor social “por excelência” sem a qual “a vida não é possível” comenta Lévi-Strauss (1976: 521).

Nas duas primeiras versões, a estrutura narrativa é basicamente a mesma; as diferenças são de detalhes e dizem respeito basicamente à construção

poética da trama. Após o “dano”, o marido desaparece, o que determina o afastamento da heroína que vai à sua procura, submetendo-se nesse longo percurso às tarefas difíceis. Mas graças aos ajudantes mágicos encontra-o afinal e são felizes para sempre.

Nas duas versões em que o noivo-animal é um burro, o príncipe metamorfoseado, à noite, assume a forma humana. A proibição de acender luz era para o seu segredo não ser revelado. Essas duas versões distanciam-se quanto à estruturação da seqüência das “tarefas difíceis”. Em uma (v. 3) a protagonista parte à procura do marido e graças à ajuda dos ajudantes mágicos –as forças da natureza materializadas nos elementos água, fogo e ar, respectivamente a Lua, o Sol e o Vento–, chega ao reino distante levada pelo Vento. A construção narrativa da versão “O Teiú Encantado” (v. 5), no entanto, não justifica a existência da seqüência das “tarefas difíceis”, uma vez que a aceitação incondicional do marido como animal é a prova de amor suficiente para desfazer o encanto. O narrador, através de um jogo de palavras, usa uma tática sutil para testar o comprometimento amoroso da moça, que prefere mostrar o marido como bicho, mas, na intimidade, tê-lo como homem: “– Heim?! Você quer que eu vire bicho de dia e gente de noite ou gente de noite e bicho de dia? – Eu quero que você vire bicho de dia e príncipe de noite.” (v. 5)

O tipo 4 é constituído por sete versões –“O Papagaio que era um Príncipe” (v. 1), “O Príncipe Papagaio” (v. 2), “Príncipe Lagarto no Reino dos Amores” (v. 3), “Maria e o Príncipe Papagaio” (v. 4), “O Príncipe de Campos Flor de Bom Virá” (v. 5), “O Príncipe encantado” (v. 6) e “A História de Palma Verde” (v. 7)–, que apresentam a mesma estrutura narrativa, em que um pássaro (um papagaio, em cinco delas) visita uma moça que mora sozinha e, após um banho, transforma-se em príncipe; ou uma piaba encantada, na versão 7. A moça mantém encontros sigilosos com um príncipe encantado até a família descobrir, momento em que o antagonista, através de um objeto cortante, provoca o “dano” que causa ferimentos no príncipe e o seu conseqüente desaparecimento. A heroína parte à sua procura, passando por todo tipo de dificuldade e sofrimento, vestida com roupa de ferro ou bronze que se desgasta durante o curso da viagem, metáfora da longa e difícil provação.

A seqüência introdutória das versões evidencia uma situação de carência afetiva da protagonista, responsável pelo seu estado de solidão, e o conseqüente afastamento da casa paterna, geralmente causado por incompatibilidade com a madrasta; mas nem sempre a razão é explicitada. Diferentemente da Borracheira, a moça toma a decisão de afastar-se de casa e construir sua própria vida, momento em que lhe aparece o pássaro que, após o banho, transforma-se em príncipe. Através do banho, ritual de limpeza e purificação, o príncipe livra-se do aspecto animal que esconde a sua forma humana.

Seguindo o paradigma, a madrasta, mesmo tendo a enteada à distância, tanto se incomoda com o seu bem-estar que busca a todo custo explicação para a rápida melhoria de vida. Instigadas e por inveja, são suas irmãs o instrumento da vingança da madrasta. Seguindo a tradição do conto “Eros e Psiquê”, matriz clássica, as irmãs desvendam o enigma. O elemento hostil, habitualmente assumido por mulheres na tradição desse conto, na versão 7 é assumido pelo irmão.

Com o “dano”, a heroína prepara-se para “a partida” em busca do noivo: “Aí no outro dia, ela foi na casa do ferreiro, mandou fazer uma roupa de ferro, mandou fazer um sapato de bronze e se entonou naquela roupa e se tocou pelo mundo, perguntando a todo mundo” (v. 2).

A longa viagem faz a heroína sujeitar-se a toda espécie de dificuldades – as “tarefas difíceis”, amparada apenas pela hospitalidade: “A senhora me dá um rancho?” (v. 2), prática bastante usada nas sociedades agrárias. Da costumeira hospitalidade fazem parte ainda informações, conselhos e a doação de presentes de valor, geralmente objetos de ouro. Após anos de viagem, a “pilingrina” chega à casa do auxiliar mágico que a acolhe. A casa fica distante, isolada e em meio a um bosque por mais das vezes inferido, mas explicitado em uma versão: “viajou um ano, pão e água. O castigo dela era pão e água. Quando chegou, deu num bosque; tinha uma fumacinha, ela tocou pra lá. [...]. Viajou mais um ano. Quando chegou lá, encontrou uma fumacinha [num bosque]. Ela chegou ali junto, aí tinha uma velha.” (v. 3).

Invariavelmente o herói do conto passa por um bosque denso. O bosque era o lugar onde se celebravam os ritos de iniciação que tinham a função de introduzir o jovem na comunidade da tribo; simbolicamente o adolescente morria e ressuscitava como adulto. O bosque, que circunda o outro mundo, era a passagem obrigatória para o acesso ao mundo dos mortos, em cuja entrada estava de guarda o doador mágico. Os vivos corriam grande risco para penetrar nesse reino, razão por que precisavam da magia. A maga, além de guardiã da entrada, era também o auxiliar que protegia, defendia e ensinava o herói, criando condições favoráveis para ele vencer as dificuldades colocadas no seu caminho – “se halla provista de todos los signos de la maternidad. [...] Es siempre una vieja, y una vieja sin marido. La maga no es madre de hombres” (Propp 1981:104). Nos contos, essa velha, que é a mãe da Lua, do Sol ou do Vento, acolhe, protege e intermedeia o contacto da heroína com os auxiliares mágicos que a orientarão e um deles a transportará para o reino distante onde se encontra o príncipe: “– Ói, minha fia, quando meu fio chega é uma quentura capaz de matar a pessoa. Mas num tem nada não; se esconda atrás da porta. [...] – Vixe, mamãe! Catinga de sangue real! Que catinga é essa?” (v. 1).

Com o entendimento de que o conto é a representação da viagem para o mundo dos mortos, a chegada do herói à casa dos auxiliares é percebida pelo odor – “Los muertos no tienen olor porque son incorpóreos, los vivos tienen

un olor, los muertos reconocen a los vivos por su olor”(Propp 1981: 88). O cheiro, como elemento diferenciador entre vivo e morto, está registrado: “– Hum, minha mãe, que fedor de sangue real! – Foi uma pelingrina que apareceu aqui.” (v. 6)

Antes de partir de cada casa, a heroína recebe presentes da maga, objetos encantados com os quais vai vencer os últimos obstáculos para chegar até onde se encontra o noivo procurado.

A versão 3 é muito interessante não apenas pela sua estruturação, mas sobretudo pelos detalhes que o contador sabe explorar de maneira engenhosa. É o caso da descrição da força do Vento arrasando tudo na sua chegada. O contador nessa versão, também introduz um quarto elemento como ajudante mágico – um urubu que, apesar das malandragens, mostra-se eficiente e sábio.

O tipo 5 também é formado por sete versões – “A Cobra que era um Príncipe” (v. 1), “O Príncipe Encantado” (v. 2), “História da Cobra” (v. 3), “A Cobra Encantada” (v. 4), “A Serpente de um Reino Encantado” (v. 5), “A Filha do Rei Dragão” (v. 6) e “O Sapo e a Pequena Princesa” (v. 7). Nesse tipo, o ser metamorfoseado se comunica com a heroína inicialmente por meio de incorpórea voz (5 versões) ou na forma de animal (2 versões), externando o seu desejo de casar-se com ela. Em cinco dessas versões o noivo-animal é uma cobra. A aceitação é a condição para o desencanto. O agente do retorno à plenitude humana é o amor.

As narrativas desse tipo são curtas e, à exceção de uma, estruturam-se como conto de exemplo, construindo-se a trama com seqüências articuladas à dicotomia Bem *versus* Mal, deixando patente a preocupação moralizante contra sentimentos pouco edificantes. Percebe-se a preocupação em caracterizar a heroína como uma pessoa exemplar (trabalhadeira, obediente e temente a Deus), enquanto a sua antagonista, geralmente a irmã, a ela se contrapõe com um comportamento indesejado e nada construtivo do ponto de vista familiar e social (preguiçosa e invejosa).

A fábula desenvolve-se na perspectiva de estimular determinada conduta, através da recompensa à heroína ao tempo em que procura inibir um comportamento nada exemplar por meio da punição. Para a moça bem comportada, o casamento com o príncipe é o prêmio, enquanto para a outra, a invejosa, o casamento com a cobra é a punição.

Na tradição popular, nem sempre a irmã se apresenta com a mesma imagem negativa normalmente encontrada em versões desse conto-tipo. Uma das versões tematiza a amizade sincera entre irmãs, depreendida do diálogo cantado entre elas, que fala de um pacto de fidelidade irrestrita que as torna cúmplices de um plano secreto. Vale ressaltar, nessas histórias, a independência da mulher no que concerne à sua vida, tomando decisões firmes e corajosas, por vezes contrariando a opinião dos pais, e o diálogo franco e aberto que mantém, sobretudo, com a mãe.

Apenas na versão “O Sapo e a Pequena Princesa” o ser metamorfoseado não é aceito pela jovem. A narrativa, que foi aprendida em livro de história infantil, é uma adaptação de um conto dos Irmãos Grimm e fica bem evidente a preocupação moralizante de coibir atitudes pouco edificantes do ponto de vista da convivência social, preocupação normativa comum ao texto da literatura infantil que tenta conciliar valor estético com objetivo pedagógico.

Apesar de centradas no núcleo temático da metamorfose do noivo em animal, cujo desencanto depende da aceitação irrestrita dessa condição por uma jovem, as versões que compõem o *corpus* baiano apresentam uma variação bastante expressiva no que diz respeito ao entrecruzamento de motivos,¹³ ao tratamento do tema e à estrutura fabular dos contos-tipo –T425, 432 e 433–, o que determinou a presente tipologia. Mesmo sabendo-se que o processo de recriação da forma oral se assenta numa invariante virtual memorizada e que cada *performance* inaugura uma nova versão, ao serem introduzidos elementos inovadores e dados atualizadores, a diversidade de variantes do tema no *corpus* baiano, contudo, só poderá ser justificada pela veiculação de diferentes narrativas que, como fontes matriciais, certamente inspiraram a sua recriação, aclimatando-as ao universo simbólico baiano. Essa diversificação, como se pode inferir, não afetou a estrutura fabular do conto e, por outro lado, evidenciou a importância e a funcionalidade que o “A Bela e a Fera” demonstra ter, ainda hoje, no imaginário de vários povos.

Referências Bibliográficas

- AARNE, Antti & THOMPSON, Stith (1981), *The Types of the Folktale*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica
- APULEIO, Lúcio (s. d.) *O Asno de Ouro*, Rio de Janeiro, Edições de Ouro
- BEAUMONT, Leprince de (1995), *Le magasin des enfants, La Belle et la Bête et autres contes*, Arles, Philippe Picquier
- BEAUMONT, Leprince de & d’ AULNOY (1979), *La Belle et la Bête et autres contes*, Paris, Hachette
- BOTTGHEIMER, Ruth B. (May 1989), “Cupid and Psyche vs. Beauty and the Beast, The Milesian and the Modern”, *Merveilles & Contes* vol. 3, n^o 1, 4-13
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1993), *Dicionário de Símbolos, Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*, trad. de Vera da Costa e Silva et al., 7^a ed. Rio de Janeiro, José Olympio

¹³ No presente trabalho, apenas foram indicados os códigos do motivo principal caracterizador do conjunto de textos de cada tipo. Não houve a intenção de registrar os vários motivos que aparecem em cada conto e que, na classificação Aarne e Thompson, pertencem a um determinado conto-tipo ou a um seu subtipo e, no *corpus* baiano, encontra-se em outro, como por exemplo: o beijo que a protagonista dá no monstro, responsável pelo seu desencanto – 425 A; a cantiga aprendida pelo antagonista e utilizada para atrair o noivo e provocar o dano – 425 M; e tantos outros.

- DELARUE, Paul (1976), *Le conte populaire français*, I, Paris, Maisonneuve et Larose
- FERREIRA, Jerusa Pires (Jul. 1993), “Matrizes Impressas da Oralidade. Conto Russo em Versão Nordestina”, *Revista Internacional de Língua Portuguesa* 9, 57-61
- FREUD, Sigmund (1973), “Lo siniestro”, *Obras completas*, III, 3ª ed. Madrid, Biblioteca Nueva
- HEARNE, Betsy (1989), *Beauty and the Beast. Visions and Revisions of an Old Tale*, Chicago, University of Chicago Press
- HOLBEK, Bengt (1990), “Le langage des contes merveilleux”, *Cahiers de littérature orale* 28, 127-62
- KAPPLER, Claude (1994), *Monstros, Demônios e Encantamentos no Fim da Idade Média*, São Paulo, Martins Fontes
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1976), *As Estruturas Elementares do Parentesco*, Petrópolis / São Paulo, Vozes / EDUSP
- PERRAULT, Charles (1978), *Contes*, Paris, Hachette
- PROPP, Vladimir I. (1984), *Morfologia do Conto Maravilhoso*, Rio de Janeiro, Forense Universitária
- PROPP, Vladimir (1981), *Raíces Históricas del Cuento*, trad. de José Martín Arancibia, 3ª ed. Madrid, Fundamentos
- ROBERT, Raymonde (1982), *Le Conte de fée littéraire en France, de la fin du XVII à la fin du XVIII siècle*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy
- SORIANO, Marc (1970), *Les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*, ed. revue et corrigée, Paris, Gallimard
- SWAHN, Jan-Öjvind (May 1989), “Beauty and the Beast in oral tradition”, *Merveilles & Contes* vol. 3, nº 1, 15-27
- THOMPSON, Stith (1972), *El cuento folklórico*, Caracas, Universidad Central de Venezuela
- VASCONCELOS, José Leite de (1963), *Contos Populares e Lendas*, Coimbra, Universidade de Coimbra
- ZIPES, Jack (1986), *Les Contes des fées et l'art de la subversion, étude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique - la littérature pour la jeunesse*, Paris, Payot.
- ZUMTHOR, Paul (1993), *A Letra e a Voz. A “Literatura” Medieval*, São Paulo, Companhia das Letras