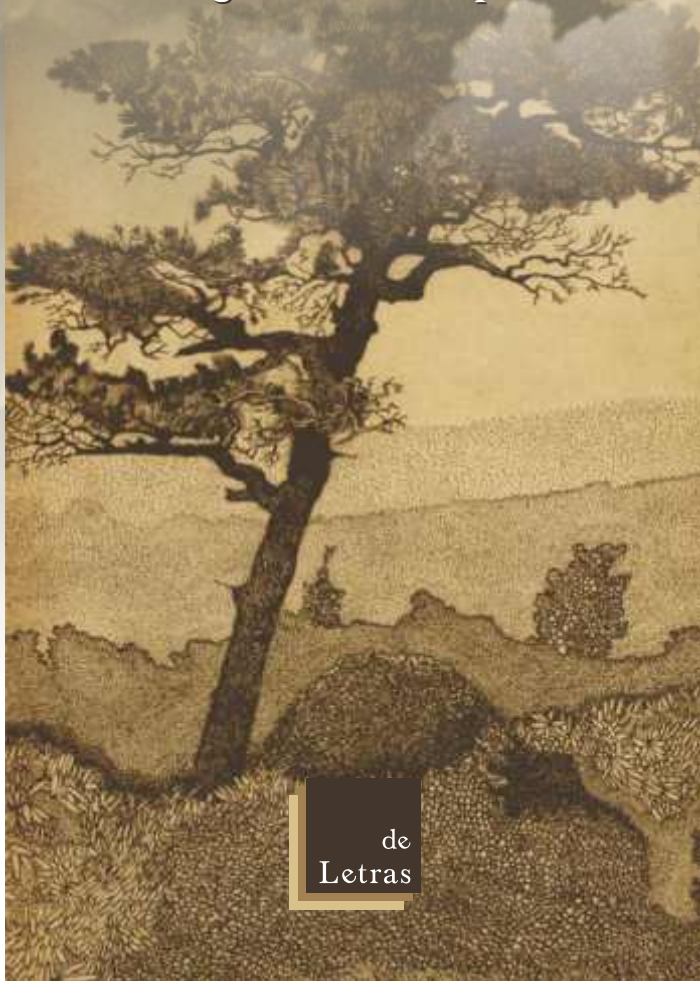


Magali Moura
Delia Cambeiro
Organizadoras

Magias, encantamentos e metamorfoses

Fabulações modernas e suas expressões
no imaginário contemporâneo



de
Letras



Wilhelm e Jakob Grimm e a contadora de histórias Dorothea Viehmann

Sobre as organizadoras

MAGALI MOURA

Doutora em Literatura Alemã pela USP (2006) e Pós-doutora em Letras pela Unesp/Araraquara (2009). Atualmente é Procientista UERJ/FAPERJ e docente no curso de Graduação em Letras Português-Alemão e de Pós-Graduação em Letras da UERJ. Publicou o livro *Aspectos da Época de Goethe* (2011) e organizou o volume *Fausto de Goethe no século XXI. Questões fáusticas na contemporaneidade* (2012), ambos em co-autoria com Izabela Kestler.

DELIA CAMBEIRO

É Doutora em Literatura Comparada pela UFRJ (1999) e Pós-Doutora em Literatura Comparada, na Universidade da Coruña, Espanha (2010). É professora Associada aposentada do Instituto de Letras da UERJ, onde atuou na Graduação Português-Italiano e na Pós-Graduação em Letras. Foi Procientista UERJ/FAPERJ e professora da *Alliance Française* (1983-1996). Publicou *Visões e revisões em Literatura Comparada* 1 (2010) e a seleta de contos *Melancolias* (2010).

Magali Moura
Delia Cambeiro
Organizadoras

Magias, encantamentos e metamorfoses

Fabulações modernas e suas expressões
no imaginário contemporâneo

1ª edição

Rio de Janeiro

2013

de
Letras



© DOS AUTORES DOS ARTIGOS.

ANDREA VICHI
Design

RACHEL MATTA
Revisão

LETRAS E VERSOS
Impressão

FICHA CATALOGRÁFICA

M194 Magias, encantamentos e metamorfoses: fabulações modernas e suas expressões no imaginário contemporâneo / Magali Moura, Delia Cambeiro - Organizadoras. – Rio de Janeiro : De Letras, 2013. 280 p.

Publicado em co-edição com APA-Rio: Associação
Goethe do Brasil: UERJ, Programa de Pós-Graduação em Letras
ISBN 978-85-64315-04-4
ISBN 978-85-60559-16-9

1. Contos de fada – História e crítica. 2. Literatura fantástica - História e crítica. 3. Grimm, Jacob, 1875-1867 - Crítica e interpretação. 4. Grimm, Wilhelm, 1786-1859 – Crítica e interpretação. 5. Goethe, Johann Wolfgang von, 1749-1832 – Crítica e interpretação. I. Moura, Magali dos Santos. II. Praça, Delia Cambeiro. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Letras.

Sumário

Apresentação 5

Contos dos Grimm: herança do folclore,
matéria filológica, criação literária 15
KARIN VOLOBUEF

Os contos de fadas desconhecidos dos irmãos Grimm 33
RAINER BETTERMANN

Um olhar sobre as configurações de gênero 57
nos contos dos Irmãos Grimm
REGINA MICHELLI

Experiência e imaginação em Goethe 77
WILMA PATRÍCIA MAAS

O mundo encantado de Goethe 91
MAGALI MOURA

Ludwig Tieck: o criador do gênero fantástico na Alemanha 123
MARIA CRISTINA BATALHA

Contos de Grimm: O aprendizado na perspectiva do
desenvolvimento da proficiência da leitura e da escrita 145
MARIA TERESA TEDESCO VILARDO ABREU

Contos de fadas e o ensino de línguas adicionais 169
ROBERTA SOL STANKE

Magias e encantamentos – fabulações germânicas do passado 187
ÁLVARO ALFREDO BRAGANÇA JÚNIOR

Os dois irmãos, conto dos Irmãos Grimm: tradição e plasticidade 203
PEDRO ARMANDO ALMEIDA MAGALHÃES

O religioso e o satírico em *O asno de ouro*, de Apuleio, e *Lúcio* 217
ou o asno, de Luciano de Samósata
FERNANDA LEMOS

A historiografia árabe entre a história e o mito 233
MAMEDE JAROUCHE

O bicentenário de um clássico: Poesia do maravilhoso 251
em versão original
MARCUS MAZZARI

Na engenhosa trilha das gatas sem botas e d'*O gato de botas* 265
DELIA CAMBEIRO

REFERÊNCIAS DAS ILUSTRAÇÕES

01. **Página 14:** Irmãos Grimm. Fonte: <http://2.bp.blogspot.com/-xSpY1bdbu6c/UNJtnQyGi6I/AAAAAADs0/ErMIXIOa3vQ/s1600/Grimm.jpg>
02. **Página 32:** Ilustração do conto “João e Maria”. Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hansel-and-gretel-rackham.jpg>
03. **Página 56:** Ilustração do conto “O flautista de Hameln”. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Pied_Piper2.jpg
04. **Página 76:** Johann Wolfgang von Goethe. Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:JohannWolfgangVonGoethe_FriedrichBury.jpg
05. **Página 90:** Poetas alemães. Goethe; Schiller; Wieland; Klopstock; Lessing; Herder. Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Gottfried_Herder.jpg
06. **Página 122:** Ludwig Tieck. Fonte: <http://www.listal.com/viewimage/1220816h>
07. **Página 144:** Ilustração para a lenda “O saci pererê”. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Saci_Perere_por_Marconi.jpg
08. **Página 168:** Dorothea Viehmannin. Fonte: <http://publicdomainreview.org/2012/12/20/the-forgotten-tales-of-the-brothers-grimm/>
09. **Página 186:** Manuscrito do “Texto de encantamento de Merseburg”. Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Merseburger_Zauberspr%C3%BCche.jpg?uselang=pt-br
10. **Página 202:** Ilustração do conto “Senhora Holle”. Fonte: <http://blog.ebz-bad-orb.de/wp-content/uploads/Erzähltafel-Frau-Holle.jpg>
11. **Página 216:** Ilustração para *Metamorfoses* de Apuleio. Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apuleius_Metamorphoses_c._65.jpg?uselang=de
12. **Página 232:** Ilustração para *Contos das mil e uma noites*. Fonte: <http://bookdome.com/fiction/Thousand-One-Nights/>
13. **Página 250:** Ilustração para o conto “Chapeuzinho vermelho”. Fonte: <http://www.flickr.com/photos/mickythepixel/6835701235/>
14. **Página 264:** Ilustração em forma de mosaico para o conto “O gato de botas”. Fonte: <http://www.maerchenatlas.de/grimms-marchen/der-gestiefelte-kater/>



A magia vai começar... uma apresentação

Este volume consagra a reunião de estudiosos de diversas literaturas nacionais acontecida em outubro de 2012, em torno das comemorações do jubileu de 200 anos da 1ª edição dos “Contos maravilhosos para crianças e para o lar” (*Kinder- und Hausmärchen*), dos Irmãos Grimm.

Falar da importância de Jacob e de Wilhelm Grimm implica retomar instantes essenciais para a cultura literária do Ocidente, isso porque, como já assinalado, em 1812, veio a lume a primeira edição do primeiro volume da coletânea de narrativas elaborada pelos Grimm. O trabalho se estendeu até o ano de 1815 e recebeu o título de *Contos de fadas para o lar e as crianças (Kinder- und Hausmärchen)*. A obra foi publicada de acordo com o espírito romântico de resgate das origens e saberes populares e se configura como a mais conhecida antologia de contos de fadas e de lendas já realizada na cultura ocidental, reunindo cerca de 210 narrativas plenas de magia e encantamento. A tarefa de colecionar histórias e canções populares, que corriam o risco de caírem no esquecimento, já havia sido empreendida cerca de um século antes por Perrault na França e, alguns anos antes, por Herder, Goethe, Brentano e Arnim na Alemanha. Cerca de um século depois, foi realizada no Brasil por Sílvio Romero, Câmara Cascudo e Mário de Andrade.

A antologia dos Grimm, sem dúvida, marca a passagem de um discurso sinetado exclusivamente pela oralidade para uma cristalização no discurso literário, o que abriu caminho à criação de novas fábulas, ou melhor, de uma nova forma de fabulação, os chamados contos artísticos (*Kunstmärchen*) dos românticos. Autores tais como Novalis, Hoffmann, Tieck, Goethe, Andersen e Collodi adentraram no terreno do maravilhoso e fantástico e contribuíram para o incremento dessa forma de narrativa por meio de suas imaginações, o que, anos mais tarde e de forma distinta, também contribuiu para o desenvolvimento do chamado realismo mágico.

Através da iniciativa dos Irmãos Grimm, figuras/personagens tais como Senhora Holle, Gata Borralheira, Bela Adormecida, Rapunzel, Chapeuzinho Vermelho e Branca de Neve, entre outras, romperam as fronteiras do mundo germânico e se propagaram por solo europeu, além de singrarem os mares alcançando o Novo Mundo. Com isso, abriu-se a possibilidade de diálogo e, por consequência, formou-se uma das bases para os estudos comparativos entre as lendas populares de diversos povos, mostrando semelhanças e diferenças, que auxiliam no entendimento do substrato antropológico e psicológico que permeia tais estórias. Um marco do que se vem afirmando são as obras de Vladimir Propp e de Bruno Bettelheim, que procuraram, no âmbito da teoria literária e da psicanálise, adentrar no terreno aberto pela iniciativa dos Grimm e, por conseguinte, discutir a forma estrutural dessas narrativas, atingindo, de forma mais ampla, a própria essência humana. Inegavelmente, estórias sem tempo nem lugar aparecem e ressurgem no imaginário de distintos povos, revelando possibilidades de serem estabelecidos laços de parentesco e de incrementação dos estudos interculturais.

Com esse livro, resultado do seminário *Magias, encantamentos e metamorfoses. Fabulações modernas e suas expressões no imaginário contemporâneo*, almeja-se propiciar e alargar um fórum de debates acerca

de temas que, com frequência, são relegados a um segundo plano em nome do que se considera alta literatura. A literatura que dá voz às personagens encantadas, quer seja através das falas de deuses esquecidos há milênios ou de tramas que se destinam ao público infanto-juvenil, não pode ser mais classificada como menor; muito pelo contrário, ela tem de ser considerada a força capaz de revelar os arquétipos da essência humana e ensinar a arte esquecida de encantar. Arte de encantar que nos leva a exercitar a capacidade imaginativa, matriz e engenho de novas formas de estar e de interagir com/no mundo.

Com o fito de perpetuar na escrita o que se discutiu durante o seminário comemorativo, apresentam-se, a seguir, os estudos dos pesquisadores presentes ao evento.

Primeiramente o texto de Karin Volobuef assinala a obra dos Grimm como divisor de águas, no que toca à nascente literatura infantil. A estudiosa desenvolve sua pesquisa enfatizando valores folclóricos, filosóficos e literários e sublinha o fluxo entre a literatura culta e a popular; também aponta, na matéria trabalhada pelos consagrados autores, a importância da preservação do folclore e a defesa da cultura popular, material sem dúvida de suma vitalidade para que, em nosso tempo, encontrem-se traços, temas, estruturas remotas conservadas na memória cultural dos povos.

O ensaio de Rainer Bettermann sublinha a força indiscutível dos *Rohmärchen* (contos em formato original), referere-se à poesia dos contos de fadas e assevera o pesquisador ter-se formado um conflito causado pela invasão do universo digital no mundo contemporâneo e o processo de olvido dos contos de fadas. Bettermann indica, porém, que as ilusões das atuais tecnologias não são suficientes para velar a presença e a popularidade de tais narrativas. Inclusive vários filmes, em língua alemã, elencados pelo pesquisador, perpetuaram, no século XX, o trabalho literário e cultural empreendido há 200 anos.

Já Regina Michelle pondera a respeito do espaço de reconhecimento da literatura infantojuvenil no meio acadêmico. Sob o cunho junguiano, apresenta leitura das funções arquetípicas do feminino e do masculino nos contos de fadas. Michelle aponta as marcas da submissão ao pai, ao marido ou ao irmão, das personagens femininas, que deveriam concentrar modéstia, pureza, recato, docilidade e beleza; mostra, porém, a inversão de valores, em certos contos, ao se romperem os paradigmas da submissão, momento em que a figura feminina se delineia em meio a um mundo masculino mais harmônico. Nas duas visões, abre-se um caminho para o reconhecimento das identidades, afirma a estudiosa.

Analisando a apreensão do objeto pelo sujeito, Patrícia Maas trata das concepções de Goethe, quanto à questão da objetividade de dados observados tanto no campo científico como no artístico. Maas focaliza um ensaio em que o autor de *Fausto* rebate pressupostos newtonianos, ao dizer que a passagem de fenômenos da esfera natural para a área do conhecimento e o juízo de tais fenômenos são causas de enganos e de ilusões. O estudo de Maas conduz o leitor ao *Märchen*, de Goethe, considerado como texto de revelação e apocalíptico, capaz de ultrapassar o mundo newtoniano de equivocadas e obscuras percepções. Para a autora, são complementos entre os mundos sensível e suprassensível.

Nos rastros da época de juventude de Goethe, Magali Moura demonstra como passou a ser legitimada pela Teoria Literária a expressão de um mundo meramente imaginado. A pesquisadora sustenta, pelo fato de esse mundo estar ancorado no imaginário humano, não se tratar, porém, de manifestação meramente racional, como asseverava a literatura iluminista, fundeada na razão. Moura diz que o resgate da Literatura popular foi o ato fundamental para a legitimação dessa nova necessidade de se pensar a arte literária e consagrar o gênero dos contos de fadas como um dos sustentáculos da literatura moderna.

Maria Cristina Batalha discorre a respeito da presença e da dimensão do fantástico, como modelo de ficção, ao final do século XVIII. Sustenta a estudiosa o papel de Ludwig Tieck na afirmação da matéria ficcional como terreno contrário ao mundo racional. Afirma Batalha que esse autor urdiu novas linhas do gênero conto, marcado pelo maravilhoso, de inegável herança medieval. Sustenta ter sido com Tieck que a Literatura fantástica se embebeu de outros valores, legitimando-o como fundador da novela fantástica alemã.

Está em Maria Teresa Tedesco Vilaro Abreu a abordagem dos contos dos Irmãos Grimm sob uma perspectiva metodológica com vistas à competência no aprendizado da escrita e da leitura. Tedesco propõe como estratégia utilizarem-se os contos de fadas como veículo de informação e de conhecimento. Ao expor pressupostos de ampliação de meios linguísticos e literários, a pesquisadora transita da macro à microestrutura de tal processo; também aponta o estratagema da leitura prazerosa, para que, na era de tantas e novas tecnologias, clássicos da literatura sejam explorados e, assim, ampliados os horizontes do público-alvo de tal projeto.

Trabalha Roberta Sol Stanke com a argumentação sobre uma nova abordagem no ensino de língua estrangeira, em seu estudo com a designação língua adicional e indaga quanto à utilização de textos literários nas aulas de língua alemã. Preocupada com a formação de futuros professores, Stanke comenta a reforma curricular nos cursos de Licenciatura em Letras e também indica a importância dos contos de fadas como material didático, em especial, aqueles devidamente comentados para uso de alunos e professores. Finalmente recorda que os desdobramentos da abordagem comunicativa e o peso do enfoque intercultural fizeram os textos literários retomarem seu lugar no ensino de línguas adicionais.

Quanto a Álvaro Bragança, seu enfoque versa sobre a vasta tradição germânica. Adverte, porém, no sentido da permanência e do ocultamento

de estruturas simbólicas pagãs veladas pelo sincretismo religioso, agente da Igreja na coesão do império de Carlos Magno. Disserta teoricamente sobre magia, encantamento, sacrifícios, oráculos, divindades e rituais; cita os mistérios do sagrado, mediados por sacerdotes e outros iniciados e evocados, no mundo germanófono, não somente com fórmulas orais, também com significativas expressões gestuais. Bragança pontua ser o poder mágico do *verbum* e o do *gestum* essenciais para que uma doença escorresse e fosse eliminada. O estudioso fecha o ensaio esclarecendo que as fórmulas eternizadas no *Zaubersprüche* confirmam certas transformações do pensamento, também inquietações e dúvidas humanas.

O estudo de Pedro Magalhães parte do título “Dois Irmãos”, um conto do livro de Jacob e Wilhelm Grimm, para cotejá-lo com a canção de gesta medieval *Ami e Amile* e com o romance *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis. Refere-se o ensaísta à tradição de obras inspiradas na relação entre Irmãos, para estabelecer diferenças encontradas nos três títulos propostos. Assinala o ensaísta a contínua retomada do tema do amor fraternal na literatura, também sustenta, a respeito do conto dos Irmãos Grimm, tratar-se de uma narrativa mais de cunho adulto do que infantojuvenil. A conclusão de Magalhães adverte quanto a falsas marcas de semelhanças entre os textos, ao mostrar que o gênero literário se modifica, porém, o tema se perpetua em consideráveis atualizações literárias.

Parte Fernanda Lima de narrativas que, já na Antiguidade Clássica, sugere a pesquisadora, podem ser consideradas romances *avant la lettre*; explora temática ligada à simbologia, à religiosidade e à crítica social num ensaio que oferece um estudo sobre as obras *Asno de ouro*, de Apuleio e *Metamorfoses*, de Luciano de Samóssata, cujas personagens passam por fantásticas aventuras. Apesar de semelhantes nas provações das personagens, as narrativas ficcionais de Apuleio e de Luciano divergem sensivelmente. A estudiosa indica, em Apuleio, a vertente de uma conclusão

espiritualmente elevada, com a modificação profunda no caráter leviano da personagem; já em Luciano, o riso e a crítica não afirmam preceitos morais, a personagem não se modifica, além de lançar um ditado chulo para fechar a narrativa.

Inquire Mamede Jarouche sobre os labirintos da historiografia árabe, observada entre a tradição histórica e os relatos míticos. Perquirindo exaustivamente a respeito do Islã, situa a estabilidade da historiografia muçulmana pelos idos do século VIII como forma de legitimação do Islã. Jarouche assinala o fato de o critério dos historiadores propiciarem a tarefa da diferenciação de histórico e de mítico. Conclui, conforme autores do Islã, que as narrativas históricas, centradas na evolução temporal, são capazes de conservar a memória, em contraste com as que operavam no sentido ilusório da repetição e da imutabilidade do fator cronológico.

Na coda dessa apresentação, Marcus Mazzari discorre, em seu ensaio, sobre a gênese do conceito de *Märchen*. Cita vários autores cujas obras são pródigas em referências e em alusões aos Grimm; refere-se às palavras de Benjamin que sintoniza as personagens de Wilhelm e Jacob na seara de “anímica voz da Natureza”. Salieta, ainda, o estudioso, ter Benjamin considerado o conto maravilhoso como o primeiro conselheiro das crianças e da humanidade. Mazzari menciona um trabalho de elaboração estilística, padronização e homogeneização dos contos; alude ainda à camuflagem para o público infantojuvenil de certas passagens de cunho sexual explícito. Mazzari questiona, ao final do ensaio, quanto ao significado de trechos eivados de certa violência física e de perseguições nos famosos contos.

As últimas linhas são de Delia Cambeiro, que desenvolve em seu ensaio a leitura de algumas variantes da história do Gato de Botas, conhecida fábula vivida pelo dono de um astuto animal recebido como herança. Lembra a estudiosa que, incrustada no imaginário cultural, essa é

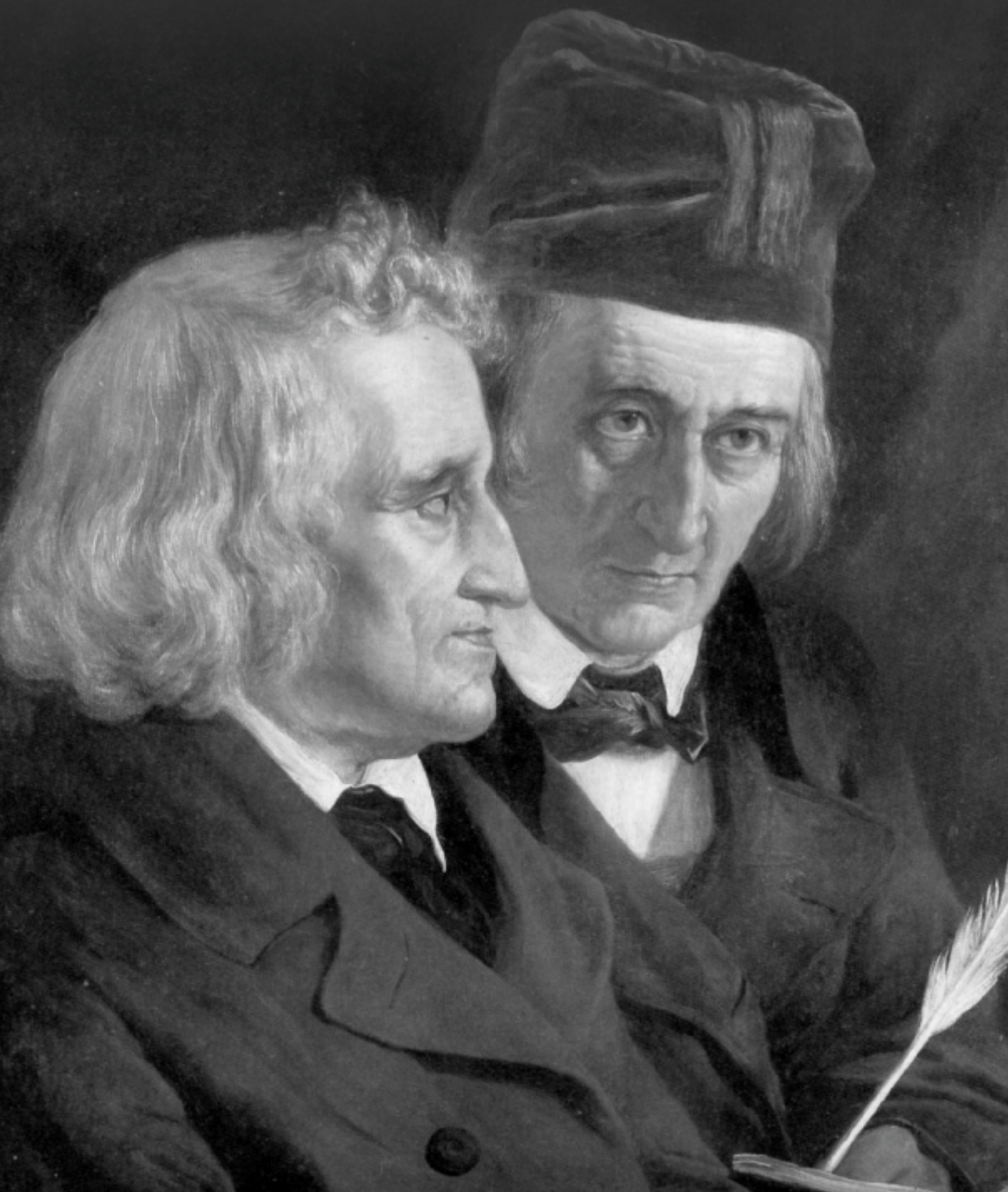
a história, tantas vezes atualizada na Literatura, de um gato/gata, representados como personagens ágeis no engano e na trama, capazes de promover a ascensão de um dono conivente com as maquinações do matreiro animal. Cambeiro retoma as linhas desses fictícios felídeos, a serviço de seus donos, no novelário dos italianos Giovan Francesco Straparola (séc. XVI) e Giovan Battista Basile (séc. XVII); insiste na atualização temática, passando sua busca por Perrault, quadrinhos, filmes seriados de televisão e longas-metragens para o cinema, e por interessante mosaico de igreja medieval.

Encerramos a apresentação deste volume com palavras de agra-

decimento à CAPES que financiou esta publicação, assim como a outros órgãos de fomento e instituições que tornaram a reunião destes pesquisadores possível: Faperj, Instituto Goethe - Rio, DAAD, Apa-Rio e Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. Gostaríamos também de reconhecer o apoio recebido da Associação Goethe do Brasil e do Instituto de Letras da UERJ.



Magali Moura
Delia Cambeiro



Contos dos Grimm: herança do folclore, matéria filológica, criação literária

KARIN VOLOBUEF

Os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm publicaram sua antologia *Contos de fadas para o lar e as crianças* (*Kinder- und Hausmärchen*) em dois volumes, respectivamente em 1812 e 1815. Depois dessa primeira edição, a antologia foi sendo ampliada, atingindo em 1857 (última em vida) o total de 210 contos. Durante a vida de Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), foram lançadas sete edições completas, as quais iam sendo ampliadas, conforme progredia a coleta de narrativas: 1812/1815, 1819, 1837, 1841, 1843, 1850 e 1857. A edição de 1819 é a primeira que traz ilustrações (feitas por outro irmão, Ludwig Emil Grimm). Fora isso também saíram edições parciais, contendo seleções parciais do material.

Oriundas do folclore popular, onde entretinham pessoas de todas as idades, essas histórias foram direcionadas pelos Grimm às crianças, concorrendo, assim, para delinear a nascente literatura infantil. Embora não tenham sido os primeiros a reunir em livro narrativas do maravilhoso popular, sua publicação representou um divisor de águas no que se refere à concepção do folclore enquanto manancial estético e cultural digno de ser coligido, preservado e estudado.

É bem verdade que a literatura culta (essencialmente amparada na escrita) e a literatura de cunho popular (ancorada na oralidade) sempre

mantiveram contato, de modo que ambas frequentemente receberam afluxos uma da outra, sendo esses contatos mediados pela declamação ou apresentação teatral em espaços públicos (durante missas, em banquetes nos castelos, por ocasião de feiras e mercados abertos), anotações diversas de clérigos ou outros estudiosos (como Saxus Grammaticus, cujas lendas anotadas no séc. XII inspiraram Shakespeare), viagens e peregrinações, etc.

A despeito da presença dessas outras fontes, o legado dos Irmãos Grimm ocupa um lugar de proeminência única. Para além da enorme popularidade de sua antologia de contos, os Irmãos merecem especial destaque por terem fincado as raízes de um novo campo de pesquisa. Sua valorização da cultura popular e seu empenho em prol da coleta de material folclórico significou um estímulo decisivo para que pesquisadores de inúmeros países passassem a recolher contos, rimas, canções, lendas, etc. de todas as partes do mundo. Também aqui no Brasil o impulso advindo dos Grimm trouxe uma nova postura diante do legado cultural do povo. Conforme atesta Adelino Brandão (1995, p. 37):

Efetivamente, raro teria sido o grande autor nacional que tratou do Folclore e do folclore brasileiro, seja como teórico, seja como pesquisador, analista ou coletor dos fatos de nossa literatura oral, que não tenha sido motivado, inicialmente, pelos exemplos dos Irmãos Grimm.

Os Grimm defenderam a ideia de que o folclore deveria ser *coletado* para ser *conservado*, uma vez que se trata de precioso e antiquíssimo legado cultural, cujas raízes estão mergulhadas no longínquo passado da humanidade:

É indubitável que o pendor da poesia é a evolução poética, sem a qual a tradição seria coisa morta e estéril. Por êste motivo, em cada região, as histórias são contadas diversamente, conservadas as características que lhe são peculiares. Há, todavia, diferença

entre esta modificação semi-inconsciente, uma como que tranquila continuidade semelhante à das plantas e das flores que desabrocham regadas pela fonte perene da vida, e a interpolação de pormenores intencionais, em que as ligações se fazem arbitrariamente, e, embora bem concatenadas, indicam alteração. Isto não podemos admitir. [...] Se para nós valem as tradições; noutras palavras, se para nós as tradições são o repositório de culturas de outros tempos, compreenderemos, claramente então, que êsse valor intrínseco à própria tradição se perde com aquelas transformações. (GRIMM, 1961, v.1, p. 11).

Os Irmãos Grimm entendiam que o manancial de contos e de manifestações folclóricas – preservado por séculos na tradição oral popular – no século XIX já corria o risco de perder-se, de ser esquecido. Daí seu empenho a favor de um registro extensivo e fiel. Sabemos, no entanto, que eles não deixaram de retocar as narrativas que coletaram: não apenas as versões publicadas divergem das anotações inicialmente feitas à mão¹, como os contos continuaram sendo retocados de edição em edição. Mesmo assim, sua proposta foi de manter viva essa herança cultural, anotando diversas versões de um mesmo conto, guardando informações precisas sobre a coleta (como local, data e informante que relatou o conto) e acrescentando comentários e estudos. Para os Irmãos Grimm, a coleta exigia cuidado e precisão no manuseio dos dados – seja na recolha junto a narradores orais, seja na pesquisa em livros e manuscritos antigos, de onde os irmãos também extraíram vários contos, a exemplo de “O rato, o pássaro e o chouriço” (“Von dem Mäuschen, Vögelchen und der Bratwurst”), narrativa proveniente de livro de Johann Michael Moscherosch (1601-1669).

Ainda que os registros anteriores aos Grimm sejam esparsos, muitos contos de fadas foram preservados em livros e manuscritos. Pesquisas

¹As anotações realizadas pelos irmãos foram por eles guardadas e posteriormente publicadas – ver GRIMM, 2007.

realizadas posteriormente revelaram que o surgimento dos contos de fadas data de época muito antiga. A mais remota anotação de que se tem notícia é o conto “Os dois irmãos”, encontrado em papiro datado do séc. XIII a.C. no Egito (LÜTHI, 1964, p. 37). Curiosamente, essa narrativa egípcia foi ouvida no séc. XVII por Giambattista Basile, cuja versão em dialeto napolitano, “Os três reis animais” (“I tre re animali”), saiu publicada na antologia *Pentamerone* (1634/1636 - 2 vols.). Dois séculos mais tarde a mesma história chegou aos ouvidos de Friedmund von Arnim, que a introduziu em 1844 nos seus *Cem novos contos de fadas recolhidos nas montanhas* (*Hundert neue Märchen im Gebirge gesammelt*). Foi nesse livro que os Irmãos Grimm a encontraram (Cf. SCHERF, 1982, p. 253-254), inserindo-a em 1850 na sexta edição de sua própria antologia, onde traz o título “A bola de cristal” (“Die Kristallkugel”). Mas as longas andanças da narrativa egípcia não pararam aí, pois ela foi coletada aqui no Brasil, em Sergipe, por Silvio Romero, que a acolheu em 1885 nos seus *Contos populares do Brasil*, onde consta como “O bicho manjaléu”².

Os contos de fadas, conforme o exemplo da narrativa egípcia indica, são extremamente antigos. A tradição oral conseguiu mantê-los vivos por um tempo tão longo que se perde de vista. Mas justamente essa veiculação oral – forte mas também diáfana – é o fator que impede os pesquisadores de poderem estabelecer onde, como e quando as narrativas surgiram. Nesse sentido, duas teorias básicas foram propostas. Uma delas – à qual se filiam estudiosos como Kaarle Krohn, Antii Aarne, etc. –, defende que os contos surgiram em um único lugar e de lá se espalharam pelo mundo por meio do contato entre viajantes, mercadores, marinheiros, guerreiros, etc. A segunda teoria – representada por Andrew Lang, Edward B. Tylor, Joseph Bédier, Adolf Bastian –, baseia-se na ideia de que os contos surgiram

² Outras versões dessa mesma narrativa são listadas por Câmara Cascudo em nota à edição dos contos de Silvio Romero (1954, p. 35).

independentemente e com traços semelhantes ou equivalentes por toda parte, semelhança essa que se explicaria pelo fato de que os seres humanos, estejam onde estiverem, compartilham um grande conjunto de experiências e emoções (HEINDRICH, 2001, p. 13-14).

Como se vê, há divergência entre as explicações levantadas ao longo do tempo, mas ambas as teorias mencionadas acima enfatizam a notável coincidência de temas, motivos e estruturas que marcam os contos coletados nos mais variados e distantes lugares. Graças a essa proximidade, aliás, as funções apreendidas por Vladimir Propp dos contos de magia russos têm podido ser igualmente empregadas como ferramenta de análise de narrativas originárias dos vários cantos do globo.

Quanto aos Irmãos Grimm, eles próprios já perceberam o quanto os contos apresentam similaridades entre si. Como ainda não se tinha, em sua época, conhecimento do arsenal narrativo de outras partes do mundo, os Grimm detiveram-se nos contos europeus, sobre os quais se manifestaram em prefácios, cartas e apontamentos. Seu ponto de vista era o de que os contos de fadas ostentam tamanha proximidade entre si por derivarem de antigos mitos germânicos, os quais outrora haviam sido amplamente difundidos. Conforme o caráter mítico foi resvalando no esquecimento, as narrativas foram mantidas vivas enquanto efabulação ficcional.

Wilhelm Grimm, no prefácio ao segundo volume da antologia dos Irmãos, publicado em 1815, afirma: “A esses contos de fadas populares subjaz um mito germânico primitivo que se considerava desaparecido”³. Em seus estudos e investigações, os Grimm procuraram mostrar tal parentesco. Um de seus exemplos é o motivo da bela adormecida cercada de espinhos: para eles, trata-se de uma derivação do mito germânico de Siegfried e Brünhilde (POSER, 1980, p. 36-37), registrado em diversos

³ “In diesen Volksmärchen liegt lauter urdeutscher Mythos, den man für verloren gehalten.” (Wilhelm Grimm apud LÜTHI, 1964, p. 53).

manuscritos, como *A canção dos Nibelungos*, as duas *Eddas*, a *Canção de Sigurd* e, principalmente, a *Saga dos Volsungos*.

Na versão da *Saga dos Volsungos* (em que se inspirou Richard Wagner para compor suas óperas), Sigurd (Siegfried) é o destemido herói que, sem maiores dificuldades, consegue penetrar em uma muralha de chamas, que por muitos anos havia se mantido intransponível aos que tentavam atravessá-la. Ali ele resgata a valquíria Brünhilde, que o deus Odin havia deixado adormecida como castigo por ter desobedecido a suas ordens (SAGAS ISLANDESAS, 2009, p. 80-81). A partir de então eles estão ligados por um amor sem fim. Mas, enquanto Bela Adormecida e seu príncipe encontram um final feliz, Sigurd e Brünhilde têm à frente um desfecho trágico, típico dos relatos da mitologia germânica.

Se esse exemplo estudado pelos Grimm aponta para uma semelhança temática, o que se averigua em outros casos são semelhanças formais. No manuscrito medieval *Beowulf*, por exemplo, o herói enfrenta sucessivamente *três* monstros – Grendel, a mãe de Grendel e um dragão –, os quais ele derrota em combates cada vez mais aguerridos. Esse encadeamento de três confrontos perigosos pode ser visto também em contos de fadas: Branca de Neve, por exemplo, é visitada em três dias seguidos pela bruxa, que tenta matá-la.

Diversos contos dos Grimm, hoje em dia menos conhecidos, trazem heróis guerreiros, que recorrem à força e/ou à astúcia para enfrentar criaturas monstruosas. Encontramos neles o tipo de modelo de ação que Propp (2006, p. 100), em sua *Morfologia do conto maravilhoso*, denominou de desenvolvimento “combate-vitória” (com sequência de funções H-J⁴), que diverge do desenvolvimento “tarefa-realização” (com as

⁴ As funções H (= combate) e J (= vitória) surgem em contos nos quais o herói enfrenta animais fabulosos ou monstros terríveis.

funções M-N⁵). Entre os contos com desenvolvimento “combate-vitória” estão: “Pele de Urso” (“Der Bärenhäuter“); “O Grifo” [“Der Vogel Greif”]; “Os gnomos” (“Dat Erdmänneken”), etc. Além disso, há ainda alguns contos nos quais se encontram tanto as sequências “tarefa-realização” quanto o “combate-vitória”, a exemplo de “O diabo e os três fios de cabelo” (“Der Teufel mit den drei goldenen Haaren”).

Como se trata de um conto menos divulgado entre os leitores atuais, cabe um breve esboço de seu enredo. O protagonista de “O diabo e os três fios de cabelo” nasce “empelicado” (ou seja, envolto no saco amniótico), sinal de grande sorte. Desde logo ele é perseguido pelo rei, pois este ouviu a profecia de que o menino se casará com sua filha, a princesa. Decidido a impedir tal casamento, o rei tenta afogar o bebê no rio. Quatorze anos mais tarde, descobre o menino vivo e envia-o como mensageiro até a rainha, a qual deverá matá-lo assim que receber a carta que ele carrega. Passando por uma floresta, ele chega a uma cabana onde moram uma velha e terríveis ladrões, os quais se apiedam e substituem a mensagem. Cumprindo a suposta ordem do rei, a rainha casa o rapaz com a princesa. Inconformado com a realização da profecia, o rei exige que o genro lhe traga três fios de cabelo de ouro do diabo. A caminho do inferno, o rapaz é interpelado por dois castelões e um barqueiro, que lhe confiam seus problemas: a fonte de um castelo secou, a árvore de outro não produz mais frutos, e o barqueiro é prisioneiro do barco que conduz. No inferno o rapaz é ajudado pela avó do diabo, conseguindo os três fios de cabelo e as informações pedidas. Com elas, a fonte volta a jorrar e a árvore a dar frutos. O rapaz recebe rica recompensa e retorna para junto de sua princesa. Vendo a riqueza do genro, o invejoso rei parte rumo ao inferno. O barqueiro então transfere seu posto

⁵ As funções M (= tarefa difícil) e N (= realização) surgem nos contos em que o herói empreende uma longa viagem para buscar algum objeto raro ou solução para o dano ocorrido.

ao rei, que passa a ficar preso no barco e a ter de transportar as pessoas no rio.

O conto traz elementos que também ocorrem em mitos de diversas procedências. O bebê que é lançado às águas em uma caixa, sendo salvo e educado por um casal sem filhos, é um motivo presente tanto na história de Moisés, registrada na Bíblia, quanto no relato sobre Perseu, da mitologia greco-romana. A carta assassina, por sua vez, tem equivalência na mensagem enviada por David a Joabe (2 Samuel 11:15) para que Urias fosse morto e ele pudesse ficar com a esposa dele (Bate-Seba). Fora isso ela também foi usada por Saxo Grammaticus, de onde foi colhida por Shakespeare para seu *Hamlet*. Já o barqueiro, que transporta o herói do mundo dos homens até a casa do diabo, faz lembrar de Caronte e da passagem dos mortos pelo rio Aqueronte. O mesmo motivo foi retomado na *Divina comédia*, onde Dante atravessa o rio do inferno na companhia de Vergílio. A árvore que não dá frutos – porque suas raízes são roídas por um camundongo – tem algo da árvore Yggdrasill que, na mitologia germânica, é roída pelo dragão Nidhogg. Assim, as três tentativas de assassinato do protagonista absorvem uma múltipla herança cultural e mítica.

O modo como essas tentativas são empregadas no conto faz com que elas sirvam de marco para três estágios significativos da vida humana: nascimento, maturidade e morte. O lançamento na correnteza pode ser visto como representando a entrada no rio da vida (nascimento). O perigo enfrentado na floresta (cabana dos ladrões), de onde o protagonista emerge com nova missiva, tem os mesmos traços de um ritual de iniciação, em que o indivíduo é submetido a uma prova letal e, sendo vitorioso (recebimento da carta afortunada), é alçado à condição de adulto (casamento). A ida ao inferno redundando na eliminação não do protagonista, mas do rei, cuja irremediável “prisão” no barco tem as características de uma estagnação ou rigidez permanente (morte).

O rio é assim o elemento que inicia e encerra o conto, apontando para o fluxo contínuo entre vida e morte, e para a sucessão de gerações, que leva o novo a substituir o velho. A ideia de renovação também pode ser entrevista no episódio da ida ao inferno. Tal como no mito de Perséfone da mitologia greco-romana, a ida ao Hades (ou mundo dos mortos) traz consigo o inverno – época em que as fontes deixam de correr, as árvores param de produzir frutos e a vida parece imobilizada, como o barqueiro em seu barco. O retorno periódico de Perséfone, ao contrário, é o momento da primavera, quando retornam as cores e o calor, e o mundo parece se cobrir de riquezas e beleza – como o herói, que volta do inferno trazendo a solução para todos os problemas.

Assim como *Beowulf*, o herói de “O diabo e os três fios de cabelo” enfrentou três oponentes ou agressores, que representaram perigos cada vez maiores: o rei, o bando de ladrões na floresta e o diabo. Em contraposição, três figuras femininas auxiliaram o protagonista de modo a neutralizar as três forças de destruição: a rainha, a velha na cabana e a avó do diabo. De certa forma, o papel delas no conto remete às três deusas do destino (as três Parcas da mitologia greco-romana, ou as três Nornas da mitologia germânica), uma vez que a rainha, a velha e a avó são as instâncias responsáveis por fazer cumprir o destino antevisto pela profecia inicial. Já o rei, os ladrões e o diabo podem ser interpretados como instâncias de poder e autoridade mundanos – seja enquanto afirmação da ordem (rei), seja enquanto subversão dela (ladrões). Eles remetem a um plano social e corporificam a ordem garantida por governos, sistemas de leis e religião instituída.

A profecia de que o herói está destinado a casar-se com a princesa (estando destinado, portanto, a suceder ao rei no trono) remete igualmente a episódios de diversas histórias da mitologia greco-romana: profecias igualmente temidas acompanharam o nascimento de Édipo, Perseu e Jasão,

para mencionarmos apenas alguns casos. Esses heróis míticos também foram perseguidos, forçados a enfrentar monstros terríveis, como Esfinge (Édipo) e Medusa (Perseu), e a realizar tarefas árduas, como buscar o Velo de Ouro (Jasão).

O diabo, diga-se de passagem, traz características que divergem da imagem cristã tradicional. O diabo mora com sua avó no inferno, que é sem fogo e sem pecadores, apenas sujo de fuligem; durante o dia fica fora e à noite chega para jantar e dormir; ao entrar em casa ele afirma que sente cheiro de carne humana; e pede à avó que cate seus piolhos. Como se vê, trata-se de uma figura que reúne traços díspares. De um lado, o diabo não parece usufruir de nenhuma condição especial ou superior, estando na mesma situação das pessoas comuns – que sentem fome, dormem e são atacadas por piolhos. Como se não bastasse, o diabo ronca tanto a ponto de as janelas tremerem (Grimm, 1978, p. 195). Por outro lado, o diabo dá mostras de apreciar a carne humana, o que o aproxima dos monstros antropófagos que encontramos em certos contos de fadas e em histórias míticas, a exemplo do ogro ludibriado em “O Pequeno Polegar” (na versão de Perrault), do Ciclope que teve seu único olho furado por Ulisses, e de Grendel (*Beowulf*), que todos os anos reclamava a vida de trinta guerreiros e acabou morto.

A presença da avó do diabo reforça a proximidade com o texto épico inglês – onde é relatado que Grendel vive em companhia de sua mãe. A gama de aspectos divergentes com que é descrito o diabo em “O diabo e os três fios de cabelo” leva-nos a crer que, ao longo do tempo, o conto tenha passado por um processo de transformação. Como resultado, o personagem que inicialmente era um malfeitor extraído de histórias pagãs (possivelmente alguém do quilate de um Grendel) cedeu o lugar a um personagem de conotação cristã (diabo). Essa ideia é reforçada pelo fato de em certo momento o diabo ser tratado no conto como “velho dragão”

(Grimm, 1978, p. 196), o que talvez seja uma pista para o monstro que ele era em versões mais antigas.

Essa substituição, por sua vez, alterou o modo de combate ao opositor. A exemplo do que vemos em outros contos de fadas nos quais aparece o diabo – como “Pele de urso” (“Der Bärenhäuter”), “O diabo e sua avó” (“Der Teufel und seine Großmutter”), “O fuliginoso irmão do diabo” (“Des Teufels rußiger Bruder”) – o diabo não é combatido com a espada, mas é enganado pelos humanos, que são superiores em sagacidade e esperteza. Para Renate Zelger (1998, p. 261-2), esse aspecto teria entrado nos contos somente a partir do Renascimento, quando o ser humano aumentou seus conhecimentos científicos, passando a imbuir-se de confiança e ousadia para enfrentar forças que antes lhe pareciam insuperáveis.

Seja como for, o enredo de “O diabo e os três fios de cabelo” segue em linhas gerais os moldes do ritual de iniciação, em que um jovem sortudo e amável, mas também corajoso e determinado, enfrenta perigos e testes até ser admitido no mundo dos adultos. Ao final, depois de sobreviver às tentativas de assassinato pelo rei, de buscar os fios de cabelo do diabo e retornar para casa carregado de ouro, nosso protagonista conseguiu afastar o próprio rei e sentar-se, ele próprio no trono. É uma trajetória cujas etapas são em boa medida correlatas às do mito de Zeus (Júpiter), que destronou Cronos (Saturno), tomando para si a glória e o poder que antes estavam nas mãos dos deuses antigos (titãs).

A derrota da bruxa ou da madrasta má, que vemos em diversos contos de fadas, pode ser lida como variação desse mesmo tema. Em “Branca de Neve”, por exemplo, as palavras do espelho sobre a beleza da menina enfurecem a malvada esposa do rei porque elas dão a notícia de que em breve ela será suplantada no poder pela mocinha jovem. No mito e no conto de fadas, a superação do antigo pelo novo é ineludível, pois é cadeia essencial do ciclo da natureza.

Sob essa ótica, os Irmãos Grimm viram nos contos de fadas ecos dos antigos relatos míticos, e concluíram que uma forma descende da outra. Os contos seriam, assim, versões modificadas pela imaginação (ou seja, transformadas em ficção) de antigas narrativas que outrora tinham valor sagrado (BRICOUT, 2005, p. 194). Ao invés do tempo primordial da criação do mundo e de todas as coisas, tal como no mito, o conto trata de um passado indefinido (“Há muito, muito tempo atrás...”). Ao invés de histórias dos deuses, eles são narrativas sobre pobres moleiros, mocinhas órfãs, crianças perdidas na floresta – os quais se deparam com a magia, mas que são apenas simples humanos e não seres divinos ou fabulosos.

Para estudiosos como Max Lüthi (1964, p. 101), porém, a antologia de contos de fadas dos Irmãos Grimm traz aspectos que são próprios do mito. Dentre eles, a tendência à universalidade, o tempo sem poder de corrosão e o caráter abstrato. E nisso os Grimm se distinguiriam de outras antologias.

Por exemplo, na “Bela adormecida no bosque”, de Perrault, a protagonista é criticada pelo príncipe (cem anos mais novo do que ela) por usar roupas do tempo de sua avó, e a ogra (mãe do príncipe) ordena ao cozinheiro que prepare e lhe sirva as crianças (seus próprios netos) com molho Roberto (2004, p. 59-60). O que vemos em Perrault é uma contextualização social e cultural, que remete a valores ou costumes da aristocracia francesa: a valorização da moda, o refinamento da culinária e o distanciamento nas relações familiares.

Em contraposição a Perrault, na “Bela Adormecida” dos Grimm domina a atmosfera mágica e inocente: o amor é incondicional, e o desabrochar desse afeto é representado, simbolicamente, pelo despertar com um beijo (em Perrault a adormecida não precisa do príncipe para despertar: ela acorda no momento em que se esgotam os cem anos da maldição). Nesse e em outros contos dos Grimm, reina um estilo singelo e atemporal,

que os torna carregados de simbologia: a muralha de espinhos transforma-se em camada de flores, os vestidos das princesas são simplesmente de ouro ou prata, o lenhador mata a fome com pão e vinho.

Na visão de Lüthi, esses elementos proporcionam um efeito de abstração, reduzindo personagens, objetos e eventos à essência: ao invés de preocupar-se com a moda de uma certa época, o conto de fadas dos Grimm fala da *preciosidade* de uma roupa. E essa preciosidade não decorre de seu valor material, mas serve como um sinal de distinção da personagem que a usa, destacando-a como figura central da narrativa.

Vejam, a título de exemplo, as cores que caracterizam Branca de Neve: alva como neve, corada como sangue, com cabelos negros como ébano. Não temos aqui meramente a descrição de uma beleza física, mas traços que inserem a protagonista em uma relação de simbiose com os ciclos da Natureza: frio e quente, sólido e líquido, claro e escuro. Branca de Neve reúne em si os designativos dos reinos animal (sangue), vegetal (madeira) e mineral (água), e aponta para as estações e para a oposição básica entre vida (sangue) e morte (neve). Sua beleza *externa* deixa, portanto, de ser mero “adorno” de superfície, para funcionar como indício da beleza *interna* – atestando seu caráter verdadeiro (autêntico), profundo, universal. Branca de Neve simboliza o ser humano em harmonia com o universo ao redor e, como tal, ela ganha o direito ao final feliz.

Já a madrasta, que só vê o espelho, representa o indivíduo preso à imagem externa, ao modo como o outro a vê, àquilo que é superficial e artificial. O espelho muda de mensagem porque o tempo destrói a beleza física. Branca de Neve, ao contrário, fica sempre mais bela, pois sua “beleza” é a verdadeira essência humana. Esteja no palácio ou na cabana, com conhecidos ou estranhos, ela é humilde e dedicada, e sabe adequar-se a todas as situações: tanto consegue implorar por piedade (ao caçador), como oferecer ajuda (aos anões). Branca de Neve é a representação viva de

valores humanos e da busca de união, amizade e amor. Já a madrasta é marcada pelo egocentrismo e solidão. Ela busca conquistar o que deseja com força e violência. Ela representa o que é finito e simboliza a destruição – e, como tal, é castigada ao final do conto.

Branca de Neve é salva pela sua inocência e singeleza (neve), sua comunhão com a vida (sangue) e com a morte (cor escura da madeira). Quando Branca de Neve morre, é colocada em caixão de vidro. Ao invés de a morte representar escuridão, submersão nas entranhas da terra, solidão e ruína, Branca de Neve continua em contato com a luz, com aqueles que a amaram, com a vida. Seu caixão translúcido representa a continuidade entre os estados, a comunicação fluida entre algo que acaba e algo que começa. Branca de Neve representa a ultrapassagem das barreiras que limitam a visão e impedem que se reconheça um sentido mais profundo. A madrasta, em contraposição, semelha-se a Narciso e não consegue libertar-se do espelho, pois não enxerga nada além de si mesma.

De modo simétrico, o conto apresenta-nos dois motivos vítreos que, não obstante, carregam em si significados opostos. De um lado, o espelho da rainha, que todos os dias repete a mesma resposta e, assim, remete ao caráter imutável (solidificado) da personagem, que vive estagnada em sua vaidade e se recusa a aceitar a passagem do tempo e a maioridade (beleza) da geração mais jovem. De outro lado, o caixão de vidro de Branca de Neve, cuja transparência simboliza o contínuo e dinâmico fluxo da vida: nenhum fim é derradeiro, uma etapa segue-se a outra.

Conforme já antecipa sua descrição inicial, Branca de Neve morre, mas renasce, assim como a Natureza, à qual ela está relacionada pelo nome. Branca de Neve mostra-nos como um conto de fadas pode ser lido como metáfora, como elaboração ficcional complexa, como literatura.

Os 210 contos de fadas coletados pelos Irmãos Grimm não são todos tão conhecidos como “Branca de Neve”. Muitos, hoje, são lidos apenas por

especialistas, como é o caso de “O diabo e os três fios de cabelo”. Não obstante, trata-se de um arsenal de histórias, ideias e poesia – que merece ser discutido e apreciado. E lido enquanto literatura, enquanto arte e enquanto conjunto de textos que ainda têm muito a nos dizer.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEOWULF*. Translated from the Anglo-Saxon by Robert Kay Gordon. New York: Dover Publications, 1992.
- BRANDÃO, Adelino. *A presença dos irmãos Grimm na literatura infantil e no folclore brasileiro*. São Paulo: IBRASA, 1995. (Biblioteca Literatura e Arte, 75).
- BRICOUT, Bernadette. Conto e mito. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind e outros. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 191-199.
- FRENZEL, Elisabeth. Nibelungen. In: *Stoffe der Weltliteratur*. 2. überarb. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1963. p. 464-471.
- GRIMM, Irmãos. *Contos e lendas dos irmãos Grimm*. Tradução de Íside M. Bonini. São Paulo: Edigraf, 1961. 8 v.
- GRIMM, Brüder. *Kinder- und Hausmärchen*. München: Winkler, 1978.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos de Grimm*. Tradução de David Jardim Jr. Belo Horizonte: Villa Rica, 1994. (Grandes Obras da Literatura Universal, 16).
- GRIMM, Brüder. *Kinder- und Hausmärchen: die handschriftliche Urfassung von 1810*. Herausgegeben und kommentiert von Heinz Rölleke. Stuttgart: Philipp Reclam, 2007.

- HEINDRICHS, Heinz-Albert. Märchen und Mittelalter - gestern und heute. In: HEINDRICHS, Heinz-Albert; LOX Harlinda (Ed.). *Als es noch Könige gab*. München: Diederichs, 2001. p. 13-23.
- LÜTHI, Max. *Märchen*. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1964.
- PERRAULT, Charles. *Histórias ou contos de outrora*. Introdução, tradução e notas de Renata Cordeiro. São Paulo: Landy Editora, 2004.
- POSER, Therese. *Das Volksmärchen*. München: Oldenbourg, 1980.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Organização e prefácio de Boris Schnaiderman. Tradução do russo de Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- Sagas Islandesas – Saga dos Volsungos*. Tradução do islandês antigo de Théo de Borba Moosburger. São Paulo: Hedra, 2009.

- ROMERO, Sívio. *Contos populares do Brasil*. Edição anotada por Luís da Câmara Cascudo. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954.
- SCHERF, Walter. *Lexikon der Zauber Märchen*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1982.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- ZELGER, Renate. Teufelsverträge im Märchen: “Der Müller ist des Teufels Lust”. In: HEINDRICHS, Ursula; HEINDRICHS, Heinz-Albert (Ed.). *Zauber Märchen*. München: Diederichs, 1998. p. 249-264.
- ZIPES, Jack. *Fairy tale as myth, myth as fairy tale*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1994.



Os contos de fadas desconhecidos dos Irmãos Grimm

RAINER BETTERMANN

*Auch für ein liebend Herz ist die gemeine Natur zu eng,
und tiefere Bedeutung liegt in dem Märchen meiner
Kinderjahre als in der Wahrheit, die das Leben lehrt.
Die heitre Welt der Wunder ist's allein, die dem
entzückten Herzen Antwort gibt.⁶*

(Friedrich Schiller: Os Piccolomini,
terceiro ato, quarta cena)

Era uma vez...

Sempre se diz popularmente que todos os contos começam com “Era uma vez...”. Esse é o caso dos contos de fadas que ainda hoje são populares. Porém, essa afirmação não é correta em relação aos contos dos Irmãos Grimm, já que, dos 200 contos da versão de 1857, apenas 80 começam com essa conhecida expressão, o que, naturalmente, também aponta para a diversidade criativa dos irmãos. Porém, alguns dos contos de

⁶ Também para um coração que ama, a natureza comum é limitada demais e nos contos de fadas de minha infância há um sentido mais profundo do que na verdade que a vida ensina. Somente o alegre mundo das maravilhas dá resposta ao coração animado.

fadas mais famosos realmente começam com essa expressão introdutória: „Era uma vez uma pequena e doce menina. Bastava vê-la para se começar a amá-la. Mas quem mais a amava era sua avó, que não sabia mais o que poderia dar à criança para agradá-la.“ Provavelmente, vocês já reconheceram, através dessas poucas palavras, o conto *Chapeuzinho Vermelho*. Isso se deve certamente ao esquema de abertura típico e, desta forma, conhecido da história. Provavelmente, vocês também serão capazes de reconhecer o seguinte começo: “Era uma vez o meio do inverno e os flocos de neve caíam como plumas do céu. Nesse inverno, uma rainha estava sentada perto de uma janela que tinha uma moldura de ébano e costurava.” Exatamente. Trata-se de *Branca de Neve*. Como exemplos de expressões introdutórias de contos de fadas temos:

- “Nos tempos antigos, quando desejar algo ainda ajudava...” (*In den alten Zeiten, wo das Wünschen noch geholfen hat...*; *Contos da Infância e do Lar*, 1⁷)
- “Era um homem cuja esposa morreu e uma mulher cujo marido morreu...” (*Es war ein Mann, dem starb seine Frau, und eine Frau, der starb ihr Mann...*; KHM, 13)
- “Era uma menina que era preguiçosa e não queria fiar...” (*Es war ein Mädchen faul und wollte nicht spinnen...*; KHM, 14)
- “Já faz muito tempo...” (*Es ist nun schon lange her...*; KHM, 17)
- “Uma viúva tinha duas filhas...” (*Eine Witwe hatte zwei Töchter...*; KHM, 24)
- “Montanha e vale nunca se encontram. Mas crianças sim, principalmente as boas e as más.” (*Berg und Tal begegnen sich nicht, wohl aber die Menschenkinder, zumal gute und Bose...*; KHM, 107)

⁷A abreviação KHM é usada internacionalmente em referência ao título *Kinder und Hausmärchen* (*Contos de fadas para o lar e para a infância*). Nota trad.

E assim começa também esta apresentação, para que, assim esperamos, ela possa ter um final feliz.

Há 200 anos apareceu o primeiro volume dos *Contos da Infância e do Lar*. Este aniversário é uma ótima oportunidade para se refletir sobre os contos dos Irmãos Grimm e se pensar em sua aplicação na aula de alemão. Nas últimas duas décadas, trabalhos de Hans Weber (1998, 2000) e de Swantje Ehlers (2004, 2005), assim como edições especiais da revista *Frühes Deutsch (Alemão na Infância; 2005, 2012)* ajudaram a dar novos impulsos teóricos e metódicos para o trabalho com contos de fadas nas aulas de alemão como língua estrangeira (neste ano, foi lançada também uma edição portuguesa completa dos *Kinder- und Hausmärchen* de 1857, traduzidos por Teresa Aica Bairos, com o título *Contos da Infância e do Lar*. Apesar de não se poder esperar dos contos de fadas milagres no que diz respeito ao aprendizado, seu potencial para a aula é impressionantemente variado (cf. Lange, 2005). Um dos argumentos mais comumente ouvidos contra o uso dos contos dos Irmãos Grimm é a suposta língua antiquada e difícil dos textos originais. A tentativa comum de adaptação desses textos aos diferentes níveis de conhecimento da língua dos alunos por meio de mudanças encurtadoras causa frequentemente perdas na magia dos contos que é determinada substancialmente por seu tom no estilo dos Grimm. Pöge-Alder (2007, p. 130), orientando-se por Rölleke (2004), caracteriza o estilo de conto de fadas dos Irmãos Grimm da seguinte forma:

- Busca de parataxe lacônica
- Inserção de discurso direto
- Uso de repetição de palavras e humor sutil
- Apresentação expressiva e direta
- Integração de expressões idiomáticas populares e onomatopeias
- Preferência por expressões fixas, por cores e contornos consistentes

- Busca de construção artística do texto
- Motivação lógica e convincente e narrativa cíclica

Atualmente, além dos 200 contos de fadas e 10 lendas da edição definitiva dos Irmãos Grimm do ano de 1857, também temos acesso a edições mais antigas a partir de 1812 e a contos de fadas do espólio dos Irmãos Grimm. Alguns contos ainda esperam que os acordem de seu cochilo. Por meio deles, a diversidade de títulos, temas e motivos como felicidade e infelicidade, medo e coragem, pobreza e riqueza, vida e morte poderia ser ainda mais enriquecida.

Alguns desses contos de fadas menos conhecidos ou, até mesmo, desconhecidos são especialmente curtos, o que é um argumento interessante para o seu uso na sala de aula. Além disso, em nenhum deles há infantilização e atenuação do conteúdo, feita para a adequação dos textos ao público infantil. Alguns chegam, até mesmo, a ter como característica uma surpreendente força erótica como o conto que se passa na Áustria chamado *Rei Eisenhütl* (*König Eisenhütl*; RÖLLEKE, 2001). As crianças e adolescentes de hoje estão, sem dúvida, preparadas para confrontarem-se com temas mais adultos do que era o caso na época dos Irmãos Grimm. E, no caso de qualquer tentativa de mudança nos contos, é importante que não esqueçamos de que o trabalho com os *Märchen* originais pelos Irmãos Grimm é uma proeza linguística e literária que indubitavelmente merece a honrosa denominação de “gênero literário Grimm” (*Gattung Grimm*; JOLLES, 1982, p. 219) e que não se deve modificar de forma leviana. Apesar de os contos serem um caso de sorte para a aula de língua alemã como língua estrangeira (WEBER, 2000, p. 26), essa sorte não cai do céu e se precisa de bons conceitos para lidar com os contos.

Contos de fadas desconhecidos são contos de fadas esquecidos

*Es war vielleicht gerade Zeit,
diese Märchen festzuhalten,
da diejenigen, die sie bewahren sollen,
immer seltner werden [...]*

*É possível que este tenha sido o momento certo
para o registro destes contos de fadas,
já que tornaram-se cada vez mais raros,
aqueles que os deveriam preservar [...]*

(GRIMM, Prefácio; 1812/15)

O que aconteceria afinal se os contos de fadas fossem esquecidos? Em inúmeros poemas, dramas e romances surgiriam partes vazias. Possivelmente, eles não seriam nem mesmo escritos. Não saberíamos o que é “bom” e o que é “mal”, não haveria “maldade”, mas também não haveria “compaixão” como no conto “As moedas-estrelas” (“Die Sterntaler”). Teríamos pouca noção do sentido de “bonito” e “feio”, não conheceríamos “azar”, mas também não conheceríamos “sorte” como experiência “João sortudo” (“Hans im Glück”). Não haveria “medo”, mas também não haveria “coragem”. Não aconteceriam mais milagres. Estaríamos sozinhos nesta terra, sem os seres fantásticos e misteriosos dos céus, da água e dos reinos subterrâneos. Não conseguiríamos compreender o que os animais e as plantas nos querem dizer. Não haveria “fim”, mas também não haveria o “começo” sobre o qual Hermann Hesse escreveu maravilhosamente o seguinte: “A cada começo é inerente uma magia que nos protege e que nos ajuda a viver” (Hermann Hesse, *Stufen*). O conto de fadas se isolou cada vez mais dos seres humanos, foi afugentado e esquecido, como contou Hertha Vogel-Voll dramática e amavelmente em seu quase esquecido conto “A ponte prateada” (“Die silberne Brücke”).

Hoje, apenas uma pequena parte dos antigos contos de fadas ainda são conhecidos. Isso ocorre, por um lado, porque eles foram tardiamente compilados e, por outro lado, por causa da mudança na comunicação interpessoal que ocorre desde a industrialização e da impressionante aceleração causada pela revolução digital. Não há mais tempo para a lentidão dos contos de fadas, mesmo que o mensageiro do conto “Seis andam pelo mundo” (“Sechse kommen durch die Welt”) seja rápido como um pássaro. Mas quem precisa mais de contos de fadas quando já se tem um *smartphone*? Mas o conto de fadas está acostumado a não se desesperar: ele se esconde na fala coloquial, na propaganda, nas mídias, na ficção, em histórias fantásticas, em filmes e ilustrações e entra furtivamente nas mídias digitais.

De vez em quando, surgem surpreendentemente em sua forma original. É quando pais ou irmãos lêem contos para as crianças, quando um livro de contos de fadas se encontra como presente de aniversário ao lado de *videogames* ou ainda quando contos são contados e encenados em jardins de infância ou na escola.

Em uma pesquisa feita sobre os contos de fadas mais populares com entrevistados a partir de 16 anos, os campeões foram, com poucas exceções (“O Gato de Botas”), os clássicos dos *Contos da Infância e do Lar* de 1857 (apêndice 1). “Branca de Neve”, “João e Maria” e “Chapeuzinho Vermelho” ocuparam as três primeiras posições.

Por sua vez, mesmo uma pesquisa menos representativa com o objetivo de descobrir os 20 contos de fadas mais populares (*Allensbacher Berichte*, 2003, n. 12) contém dez contos dos Irmãos Grimm (apêndice 2).

Certo indício para o quão conhecido cada conto é, são as adaptações cinematográficas de língua alemã de contos de fadas, sendo que, neste caso, os contextos sociais, as intenções e interesses comerciais ligados aos filmes têm de ser levados em conta (apêndice 3). Os contos de fadas conhecidos são, por assim dizer, os contos de fadas típicos, i. é, os contos

nos quais se encontram mais facilmente as características típicas do gênero. Segundo Rölleke (2004), somente cerca de 40, dos muitos textos presentes na compilação de 1857, podem ser corretamente classificados como contos de fadas por apresentarem as características típicas do conto de fadas, no que diz respeito à estrutura, ao conteúdo e à narrativa (características presentes em “Branca de Neve” e nos outros “clássicos”). Contos menos conhecidos têm também frequentemente características de outros tipos de narrativa. Um exemplo é o “Conto-charada” (“Rätselmärchen”) que, apesar de certas diferenças, também faz parte dos contos mágicos (*Zaubermärchen*), por causa de seu “entrelaçamento com o maravilhoso” (LÜTHI, 1997, p. 6).

Conto-charada

Três mulheres tinham sido transformadas em flores que ficavam em um campo. Porém, uma delas tinha a permissão para passar as noites em sua casa. Então, uma vez, quando a manhã estava chegando e ela sabia que teria que, transformada novamente em flor, voltar ao campo para ficar com suas companheiras, ela falou para o seu marido: “Se você vier ao campo hoje de manhã e colher-me, serei salva e ficarei daqui para a frente com você”. E assim aconteceu.

Agora fica a pergunta de como ela reconheceu seu marido, apesar de as flores serem completamente iguais e sem nenhuma diferença entre si. Resposta: “já que ela passou a noite em casa e, assim, fora do campo, o sereno não caiu em cima dela como caiu nas outras duas e, por isso, o homem pode reconhecê-la”. (KHM, 160, 1857)⁸.

⁸ Rätselmärchen (KHM, 160, 1857).

Drei Frauen waren verwandelt in Blumen, die auf dem Felde standen, doch deren eine durfte des Nachts in ihrem Hause sein. Da sprach sie auf eine Zeit zu ihrem Mann, als sich der Tag nahete und sie wiederum zu ihren Gespielen auf das Feld gehen und eine Blume werden musste, 'so du heute Vormittag kommst und mich abbrichst, werde ich erlöst und fürder bei dir bleiben; 'als dann auch geschah. Nun ist die Frage, wie sie ihren Mann erkannt habe, so die Blumen ganz gleich und ohne Unterschied waren. Antwort: 'dieweil sie die Nacht in ihrem Haus und nicht auf dem Feld war, fiel der Tau nicht auf sie als auf die andern zwei, dabei sie der Mann erkannte.

Nós devemos aos Irmãos Grimm, como já foi dito, o fato de muitos dos contos de fadas que eles compilaram, editaram e publicaram não terem sido esquecidos até hoje, mesmo depois de 200 anos da publicação da primeira edição dos *Contos da Infância e do Lar*.

Porém, alguns contos da versão original do ano de 1810, que tinham sido compilados sob a orientação de Clemens von Brentano, foram excluídos pelos Irmãos Grimm ou relegados às notas de explicação (apêndice 4). Entre eles, alguns títulos curiosos e que soam estranhos no contexto de contos de fada como “A Morcela” (“Die Blutwurst”), “Senhor Mãos” (“Herr Hände”) e “O menino-lua e sua mãe”⁹ (“Der Mond und seine Mutter”).

O menino-lua e sua mãe

O menino-lua pediu uma vez a sua mãe para que ela fizesse uma roupa quentinha para ele, pois as noites estavam muito frias. A mãe tomou, então, as medidas do menino e ele saiu correndo. Porém, quando ele voltou, ele tinha crescido tanto que a roupa não cabia mais nele. A mãe começou, então, a separar as costuras para torná-la maior. Mas, como isso estava demorando demais, o menino-lua saiu de novo e continuou o seu caminho. A mãe continuou trabalhando diligentemente na roupa e chegou a passar noites em claro costurando.

Quando o menino-lua finalmente voltou, ele tinha andado tanto que estava agora magro e pálido, o que fez com que a roupa ficasse agora tão larga nele que as mangas chegavam a bater nos seus joelhos. Então, a mãe dele ficou muito irritada por ele fazer tantas besteiras e o proibiu para sempre de aparecer na casa dela. Por isso, o pobre traquinas tem agora de andar pelado pelos céus

⁹ A palavra 'lua' em português é do gênero feminino, mas em alemão é do gênero masculino. Para se adequar ao enredo do conto, fez-se a escolha de criar a expressão “menino-lua” para traduzir a palavra 'lua'. [Nota do tradutor]

até que alguém apareça e compre uma roupa para ele. (KHM 36, Texto da edição em manuscrito de 1810)¹⁰.

Outros contos dessa versão original ficaram, mais tarde, irreconhecíveis ou parecem atualmente referências a um conto narrado. O conto “As estrelas-moedas” (“Die Sterntaler”), que já é curto nos *Contos da Infância e do Lar* de 1857, tem uma extensão de apenas quatro linhas em sua versão de 1810, onde leva o nome de “Pobre Menina” (“Armes Mädchen”). Além disso, o estilo característico da narrativa é completamente ausente. Porém, exatamente por causa dos problemas citados, o conto desperta o interesse no leitor de ouvir ou ler uma versão contada com mais detalhes.

Pobre menina

Conto maravilhoso infantil sobre a pobre menina, sem jantar, sem pais, sem cama, sem touca e sem defeitos mas que toda vez que uma estrela se limpava, ela encontrava lá embaixo uma bonita moeda etc. (GRIMM; KHM 8; versão manuscrita de 1810)¹¹.

¹⁰ Der Mond und seine Mutter.

Der Mond sprach einmal zu seiner Mutter, sie möchte ihm doch ein warmes Kleid machen, weil die Nächte so kalt wären. Sie nahm ihm Maas u. er lief davon, wie er aber über ein Kleines wiederkam, so war er so groß geworden, daß das Röcklein nirgends passen wollte. Die Mutter fing daher an, die Nahten zu trennen, um es auszulassen, allein da dies dem Mond zu lang dauerte, so ging er wieder fort seines Weges. Die Mutter nähte emsig am Kleid u. saß manche Nacht auf beim Sternenschein. Als nun der Mond zurückkam u. viel gelaufen hatte, so hatte er sehr abgenommen, war dünn und bleich geworden, daher ihm das Kleid viel zu weit war und die Ärmel schlotterten bis auf die Knie. Da wurde die Mutter gar sehr verdroßen, daß er ihr solche Poßen spielte u. verbot ihm je wieder in ihr Haus zu kommen. Deswegen muß nun der arme Schelm nackt und bloß am Himmel laufen, bis jemand kommt, der ihm ein Röcklein thut kaufen.

¹¹ Armes Mädchen.

Kindermärchen von dem armen Mädchen, ohne Abendbrot, ohne Eltern, ohne Bett, ohne Haube u. ohne Fehler, die aber allemal so oft ein Stern sich putzte unten einen hübschen Thaler fand usw.

Alguns dos 48 contos do espólio dos Irmãos Grimm também podem ser classificados como desconhecidos (RÖLLEKE, 2001). Porém, alguns dos contos que não foram incluídos nas compilações pelos Irmãos Grimm têm proximidades temáticas maiores ou menores em relação a contos conhecidos, da versão de 1857. Podemos citar, por exemplo, as semelhanças do conto número 10 “O Doutor e a madrinha morte” (“Der Dockter und de Gevader Tod”) com “A madrinha morte” (“Der Gevatter Tod”; 1857, p. 44) e do conto número 18 “Pele de Asno” (“Allerlei Rauh”) com “Allerleirauh” (1857, p. 65) ou de contos com características de lendas como o número 45 “A criança trocada na floresta da Turíngia” (“Der Wechselbalg im Thüringer Wald”) com elementos episódicos que lembram “Rumpelstilzchen” ou o número 37:

O diabo como fabricante de alfinetes

Um homem em Höxter¹² tinha uma mulher da qual todos diziam que se tratava de uma bruxa. O homem, por muito tempo, não quis acreditar. Porém, uma vez, quando ele chegou de noite em casa em um momento em que a mulher não esperava a sua chegada, ele olhou pela janela e viu sua mulher e o diabo sentados em um banco fazendo alfinetes, já que era esse o seu emprego. O homem fez o sinal da cruz três vezes em frente da porta e então entrou. De repente, o diabo voou com a mulher através da parede. Até hoje, pode-se ver o buraco no muro (RÖLLEKE, 2001, p. 87)¹³.

¹² Cidade no estado de Nordrhein-Westfalen.

¹³ Der Teufel als Stecknadelmacher.

Ein Mann in Höxter hatte eine Frau davon die Leute sagten daß sie eine Hexe sey; der Mann wollte es lange nicht glauben. Als er aber einmal des Abends unerwartet nach Haus kam, kuckte er durchs Fenster und sah seine Frau mit dem Teufel auf der Bank sitzen und Stecknadeln machen, den das war sein Handwerk. Der Mann machte drey Kreuze vor (der das) Thür und ging nun hinein, auf einmal flog der Teufel mit der Frau durch die Wand; das Loch in der Mauer wird noch gezeigt.

Dos 200 contos da edição definitiva, que é encontrada no mundo inteiro, apenas alguns poucos são conhecidos a ponto de serem frequentemente lidos e contados para crianças, modificados e transformados em filmes. Será que os contos desconhecidos estão condenados a serem esquecidos? Vale a pena salvá-los?

Heinz Rölleke citou, em uma palestra¹⁴, três tipos de contos de fadas esquecidos:

- Textos que foram inteiramente cortados da primeira edição;
- Textos que só estão presentes no terceiro volume (de notas);
- Textos que já foram tão modificados desde a primeira edição que estão atualmente irreconhecíveis.

Mas também os contos conhecidos dos Irmãos Grimm, que são, como foi visto, relativamente poucos, também são desconhecidos no que diz respeito ao seu conteúdo mais profundo. Isso ocorre porque eles não são lidos de forma simbólica e, sim, de forma demasiadamente direta. Dessa forma, o conto “João e Maria”, que é bastante conhecido, é frequentemente entendido principalmente como uma descrição de crueldade. Mesmo quando se deixa o texto literário de lado (que é o conto de fadas), não se trata de ações reais, mas, no caso de João e Maria, na expressão “*in Worten und Handlungen, was sich im Kopf von Kindern abspielt.*” (“em palavras e ações do que se passa na cabeça das crianças) (BETTELHEIM, 2011, p. 183). E o mundo existente na mente infantil é diferente do mundo presente na mente dos adultos.

¹⁴ Prof. Dr. Heinz Rölleke (Wuppertal), Contos esquecidos dos Irmãos Grimm (Vergessene Märchen der Brüder Grimm.), palestra no dia 25/11/2011 em Meiningen durante o simpósio sobre contos de fadas “Contos de fadas – esquecidos, desaparecidos, redescobertos” (“Märchensymposium: Märchen-Vergessen, verschwunden, wieder entdeckt”).

Bastante desconhecidos são também contos que podem ser considerados como possíveis versões originais de outros contos. Esses contos foram, em alguns casos, divididos em diferentes contos pelos Irmãos Grimm. Depois de que a filha mais nova do rei, no conto número 1 da compilação de 1857, jogou o sapo na parede e ele se transformou de volta em um belo príncipe: *“Der war nun nach ihres Vaters Willen ihr lieber Geselle und Gemahl”* (“Ele se tornou então, de acordo com a vontade do pai da moça, seu amado companheiro e marido”). Mas também há outras versões que indicam que os bonitos olhos do filho do rei não prometiam lealdade. Porém, a jovem filha do rei era o que se chamaria hoje de emancipada e conseguia recuperar o seu noivo com coragem e esperteza (*“Os doze caçadores”*; *“Die zwölf Jäger”*; KHM 67, 1857).

Em *“A Bela Adormecida”* (1857, p. 50), lê-se que *“E, então, o casamento do filho do rei com a bela adormecida ocorreu com muita pompa e eles viveram felizes para sempre”* (*“Und da wurde die Hochzeit des Königsohns mit dem Dornröschen in aller Pracht gefeiert, und sie lebten vergnügt bis an ihr Ende”*). Diferentemente das versões em italiano (Basile) e em francês (Perrault), que serviram como inspiração para a versão alemã, nessa versão, a história acaba nesse momento. Porém, em suas notas (BRÜDER GRIMM, 2001, v. 3, p. 269), os Irmãos Grimm fazem referência a um texto nos fragmentos, o qual mostra que a vida de aventuras continua depois do casamento.

A sogra malvada

Era uma velha e malvada rainha que, quando seu filho foi à guerra, mandou prender sua nora junto com seus dois filhos no porão. Um dia, ela disse para o cozinheiro: *“Vá e mate uma das crianças e prepare-a para mim. Eu quero comê-la”*, *“Com que tipo de caldo?”*, *“Com um marrom”*, disse a mulher malvada.

O cozinheiro não conseguiu ter a crueldade de matar a bonita

criança; e a mãe implorou tanto! Então, ele pegou um porquinho e o preparou, e a velha comeu a comida com vontade.

Não muito depois, ela chamou o cozinheiro novamente e disse “A carne de criança tem um gosto tão delicado! Prepare também o outro menino para mim”, “Com que tipo de caldo?”, “Com um branco”, disse a mulher.

Mas o homem fez como na primeira vez e serviu-lhe um leitão que ela comeu com mais vontade ainda. Finalmente, a velha queria comer também a jovem rainha. O cozinheiro abateu, ao invés dela, um cervo. Agora a jovem rainha teve dificuldades de fazer com que as crianças não gritassem e revelassem, dessa forma, que ainda estavam vivas. (Fragmento 5)¹⁵.

O caminho para a compreensão de contos aparentemente conhecidos passa por interpretações significativas, versões inteligentes e cuidadosas como as de Irving Fetscher ou as de Janosch e também por uma integração viva e lúdica de contos de fadas e de seus motivos no mundo atual. Diante desta situação, dou-me a licença de proferir a seguinte máxima:

¹⁵ Die böse Schwiegermutter.

Es war eine alte böse Königin, die ließ, während ihr Sohn in den Krieg gegangen war, ihre Schwieger samt ihren beiden Kindern in einen Keller sperren. Danach sprach sie eines Tages zum Koch; “geh und schlachte eins von den Kindern und bereite es mir zu, ich will es essen”, “Mit was für eine Brühe?”, “Mit einer braunen”, sprach das böse Weib.

Der Koch konnte es nicht übers Herz bringen, das schöne Kind zu töten, und die Mutter bat so flehentlich; da nahm er ein Schweinchen und bereitete es zu, und die Alte aß die Speise mit Begier.

Nicht lang darauf rief sie den Koch abermals und sprach “das Kinderfleisch schmeckt so zart, richte mir auch den andern Knaben zu”. “Mit was für eine Brühe?”, “Mit einer weißen” sagte das Weib.

Der Koch that aber wie das erstemal und setzte ihr ein Spanferkel vor, das sie mit noch größerer Lust verzehrte. Endlich will die Alte auch die junge Königin essen, der Koch schlachtet dafür aber eine Hirschkuh. Nun hat die junge Königin ihre Noth die Kinder vom Schreien abzuhalten, damit die Alte nicht hört, daß sie noch am Leben sind.

Und sie hörten täglich ein Märchen der Brüder Grimm, und eines schönen Tages konnten sie das ihnen zuvor so fremde Deutsch verstehen und sogar sprechen.

E eles ouviram diariamente um conto de fadas dos Irmãos Grimm e, um belo dia, eles já conseguiam compreender e falar o alemão, que era anteriormente tão estranho para seus ouvidos.

Esse deveria ser, na verdade, o fim de minhas considerações. Deixem-me, porém, dizer mais algumas palavras sobre as expressões ao final dos contos dos Irmãos Grimm.

Enquanto a expressão introdutória de contos de fadas mais conhecida na tradição oral é “Era uma vez...”, quase todos esses contos terminam com a frase “E se não morreram, então vivem ainda hoje...” (*Und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute*). Dessa forma, juntamente com o uso da expressão introdutória, caracteriza-se o conto como algo que não é verdadeiro. Encontrei essa expressão nos contos dos Irmãos Grimm apenas duas vezes (KHM 38, KHM 51). Na maior parte das vezes, os personagens vivem felizes até sua morte e, não, além dela.

Porém, se contos de fadas não são verdadeiros, não se pode afirmar que são irrealis. As inúmeras variantes de expressões conclusivas de contos de fadas apontam para relações reais e para possibilidades infinitas de se viver e de se concluir uma vida. Muitos contos terminam também com mortes horríveis, o que naturalmente é válido para os maus. Não é raro que o narrador tenha a palavra final e que construa, desta forma, uma ponte entre o passado e o presente.

- “Viu só? É assim que é o mundo”. (*Siehst du, so geht's in der Welt.* - KHM, 2)
- “Ali eles viveram juntos e felizes até sua morte' (*Da lebten sie zusammen in Glückseligkeit bis an ihr Ende.* - KHM, 6)

- “... E morreu uma morte ruim.” (... *und starb eines bösen Todep.* - KHM, 9)
- “E eles viveram por muito tempo felizes e satisfeitos” (*Und sie lebten noch lange glücklich und vergnügt.* - KHM, 12)
- “Meu conto acabou, ali está correndo um rato, quem pegá-lo pode usá-lo para fazer um grande boné de pele.” (*Mein Märchen ist aus, dort läuft eine Maus, wer sie fängt, darf sich eine große Pelzklappe daraus machen.* - KHM, 15)
- “Abra a janela para que as mentiras voem para fora.” (“Mache das Fenster auf, damit die Lügen hinausfliegen.”; KHM, 159)



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- KINDER brauchen Märchen.* Institut für Demoskopie Allensbach, 2003. (Allensbacher Berichte, 12)
- BETTELHEIM, Bruno. *Kinder brauchen Märchen*, 30. Auflage, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2011.
- BRÜDER GRIMM. *Kinder und Hausmärchen.* Die handschriftliche Urfassung von 1810, herausgegeben und kommentiert von Heinz Rölleke. Stuttgart: Philipp Reclam, jun. 2007.
- BRÜDER GRIMM. *Kinder-und Hausmärchen.* Heinz Rölleke (Ed.). Stuttgart: Philipp Reclam, 2001. v. 1-3.
- EHLERS, Swantje. Märchen und Fremdsprachenlernen. *ÖDaF-Mitteilungen*, v. 1, p. 64-76, 2004.
- FETSCHER, Iring. *Wer hat Dornröschen wachgeküsst? Das Märchen-Verwirrbuch und die Reportagen des Edlen von Goldeck von den drei Märchendeuter-Kongressen.* Frechen: Komet, 2000.
- GOETHE INSTITUT. Fachzeitschrift für Deutsch als Fremd-und Zweitsprache. *Frühes Deutsch*, München, v. 4: Märchen mal Anders, Apr. 2005.
- _____. Fachzeitschrift für Deutsch als Fremd-und Zweitsprache. *Frühes*

- Deutsch*, München, v. 24: Von Zwergen, Elfen und Märchenprinzen. Fantastisches im Grimm-Jahr, Dez. 2011.
- JANOSCH. *Janosch erzählt Grimms Märchen*. Weinheim Basel: Beltz & Gelberg, 1996.
- JOLLES, André. *Einfache Formen*. 6. Auflage. Tübingen: Max Niemayer Verlag, 1982.
- KNOCH, Linde. *Praxisbuch Märchen*. Verstehen - Deuten - Umsetzen. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2010.
- LANGE, Günter (Ed.). *Märchen. Märchenforschung Märchendidaktik*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2005. p. 3-32.
- LÜTHI, Max. *Das europäische Volksmärchen*. 10. Auflage. Tübingen und Basel: Francke, 1997.
- PÖGE-ALDER, Kathrin. *Märchenforschung*. Theorien, Methoden, Interpretationen. Tübingen: Narr Francke Attempo Verlag, 2007.
- RÖHRICH, Lutz. *Märchen und Wirklichkeit*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2001.
- RÖHRICH, Lutz. "Und weil sie nicht gestorben sind...": Anthropologie, Kulturgeschichte und Deutung von Märchen. Köln u.a.: Böhlau Verlag, 2002.
- RÖLLEKE, Heinz. *Märchen aus dem Nachlass der Brüder Grimm*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2001.
- RÖLLEKE, Heinz. Die Brüder Grimm als Märchensammler und -bearbeiter. In: LANGE, Günther (Ed.): *Märchen. Märchenforschung Märchendidaktik*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, 2004. p. 33-50.
- RÖLLEKE, Heinz (Ed.). *Die wahren Märchen der Brüder Grimm*. Frankfurt am Main: Fischer, 1989.
- RÖLLEKE, Heinz; SCHINDEHÜTTE, Albert. *Es war einmal... die wahren Märchen der Brüder Grimm*. Frankfurt am Main: Eichborn, 2011.
- UTHER, Hans-Jörg (Ed.). *Deutsche Märchen und Sagen*. Berlin: Digitale Bibliothek 80, 2004. CD-ROM.
- WEBER, Hans. Ausgerechnet Rumpelstilzchen? Grimms Märchen im DaF-Unterricht. *Die Unterrichtspraxis/Teaching German*, v. 33, n. 1, p. 24-35, Spring 2000.
- DEUTSCHLANDS fantastische Märchenshow*. ZDF. Programa de entrevista produzido para TV com a participação de Christina Plate, Oliver Geissen und Maite Kelly, moderado por Jörg Pilawa. Exibido em: 16 Nov. 2011.

ANEXO

1. Pesquisa sobre os contos mais populares feita com entrevistados a partir de 16 anos¹⁶

Contos	Porcentagem
<i>Schneewittchen</i> Branca de Neve	43
<i>Hänsel und Gretel</i> João e Maria	43
<i>Rotkäppchen</i> Chapeuzinho Vermelho	27
<i>Aschenputtel/Aschenbrödel</i> Cinderela	21
<i>Dornröschen</i> Bela Adormecida	17
<i>Frau Holle</i> Senhora Holle	14
<i>Der Wolf und die sieben Geißlein</i> O Lobo e as sete Cabritinhas	12
<i>Rumpelstilzchen</i> <i>Hans im Glück</i> João sortudo	10 9
<i>Der gestiefelte Kater</i> O Gato de Botas	8
<i>Schneeweißchen und Rosenrot</i> Branca de Neve e Rosa Vermelha	7
<i>Froschkönig</i> O sapo rei	6
<i>Bremer Stadtmusikanten</i> Os Músicos de Bremen	5
<i>Das tapfere Schneiderlein</i> O Alfaiatezinho Valente	4
<i>Die Sterntaler</i> As moedas-estrelas	2

¹⁶ Allensbacher Archiv, IfD-Umfrage 7042, Abril/Maio 2003. Allensbacher Berichte 2003, Número 12.

2. Os contos de fadas mais populares

“Deutschlands fantastische Märchenshow” (“O Fantástico Show Alemão dos Contos de Fadas”). ZDF, programa de TV no dia 16/11/2011.

Ranking popular:

01. Branca de Neve (Irmãos Grimm, escolhido majoritariamente por mulheres)
02. Harry Potter (J.K. Rowling)
03. João e Maria (Irmãos Grimm)
04. O Senhor dos Anéis (J.R.R. Tolkien)
05. Chapeuzinho Vermelho (Irmãos Grimm)
06. Cinderela (Irmãos Grimm, escolhido majoritariamente por mulheres)
07. O Livro da Selva (Rudyard Kipling)
08. Três Avelãs para Cinderela (Drei Haselnüsse für Aschenbrödel) (Filme)
09. A Bela Adormecida (Irmãos Grimm)
10. O Rei Leão (Animação, Walt Disney Studios)
11. Senhora Holle (Irmãos Grimm)
12. O Pequeno Príncipe (Antoine de Saint-Exupéry, escolhido principalmente por adultos)
13. O Lobo e os sete Cabritinhos (Irmãos Grimm)
14. Rumpelstilzchen (Irmãos Grimm)
15. A História sem Fim (Michael Ende)
16. Rapunzel (Irmãos Grimm, escolhido principalmente por mulheres)
17. A Roupas Nova do Rei (Christian Andersen)

3. Filmes alemães sobre contos de fadas (selecionados)

Título	País/Ano	CIL / KHM
<i>Froschkönig</i> Sapo Rei	RDA/1987	
<i>Der Froschkönig</i> O sapo rei	RFA/2008	
<i>Brüderchen und Schwesterchen</i> Irmãozinho e Irmazinha	RFA/2008	11

<i>Rapunzel</i>	RDA/1988 RFA/2009	12
<i>Das Tapfere Schneiderlein</i> O alfaiatezinho valente	RFA/2008	20
<i>Frau Holle</i> Senhora Holle	RFA/2008	24
<i>Rotkäppchen</i> Chapeuzinho Vermelho	RFA/2012	26
<i>Die Bremer Stadtmusikanten</i> Os músicos cantores de Bremem	RFA/2009	27
<i>Tischlein deck dich</i> Mesinha, cubra-te!	RFA/2008	36
<i>Gevatter Tod</i> Morte madrinha	RDA/1980	38
<i>Dornröschen</i> Bela Adormecida	RDA/1971	50
<i>König Drosselbart</i> Rei Barba-de-Tordo	RDA/1965	52
<i>König Drosselbart</i> Rei Barba-de-Tordo	RFA/2008	52
<i>Schneewittchen</i> Branca de Neve	RDA/1961	53
<i>Schneewittchen</i> Branca de Neve	RFA/1991	53
<i>Die Goldene Gans</i> O ganso dourado	RDA/1964	64
<i>Die Prinzessin mit dem goldenen Stern</i> A princesa com a estrela dourada	URSS/1959	65
<i>Jorinde und Joringel</i> Jorinda e Jorindo	RDA/1986	69
<i>Die Gänseprinzessin</i> A princesa guradadora de gansos	RDA/1989	89
<i>Die zertanzten Schuhe</i> Os sapatos estragados de tanto dançar	RDA/1977	133
<i>Die zertanzten Schuhe</i> Os sapatos estragados de tanto dançar	RFA/2011	133
<i>Schneeweißchen und Rosenrot</i> Rosa branca e rosa vermelha	RFA/2012/FF	161

4. Contos “esquecidos”, presentes na edição original de 1810:

- Nr. 9. Die Blutwurst (O chouriço)
- Nr. 13. Der Dümmling (O bobinho)
- Nr. 15. Der Dümmling (O bobinho)
- Nr. 16. Die weisse Taube (A pomba branca)
- Nr. 17. Die Drei Königssöhn (Os três filhos do rei)
- Nr. 20. Der Drache (O dragão)
- Nr. 22. Die goldene Ente (O pato dourado)
- Nr. 23. Märchen von Fanfreluschens Haupte (Conto da Cabeça de Fanfreluschen)
- Nr. 24. Vom Fischer und seiner unersättlichen Frau (Sobre o pescador e sua esposa insaciável)
- Nr. 29. Herr Hände (Senhor Mãos)
- Nr. 31. Die alte Hexe (A velha bruxa)
- Nr. 32. Goldener Hirsch (O cervo dourado)
- Nr. 35. Prinzessin Mäusehaut (Princesa Pele de Rato)
- Nr. 36. Der Mond und seine Mutter (O menino-lua e sua mãe)
- Nr. 37. Murmelthier. Liron (Marmota. Liron)
- Nr. 38. Von der Nachtigall und der Blindschleich (Do Rouxinol e do Licranço)
- Nr. 39. Das gute Pflaster (O bom emplastro)
- Nr. 44. Die zwei Schornsteinfegers Jungen (Os dois Filhos do Limpa-Chaminés)
- Nr. 45. Prinz Schwan (Príncipe Cisne)
- Nr. 47a. I. Der König von England (O Rei da Inglaterra)
- Nr. 48. II. Vom Johannes Waßersprung und Caspar Waßersprung (Sobre Johannes Wassersprung e Caspar Wassersprung)
- Nr. 49. III. Vom Schreiner und dem Drechsler (Do Carpinteiro e do Marceneiro)

(vd. RÖLLEKE, 2007)

5. Lista de contos de fadas conhecidos dos Contos da Infância e do Lar (CIL / KHM) de 1857, segundo minhas pesquisas iniciais:

KHM - Nr.	KHM Titel
1	<i>Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich</i> O príncipe sapo ou O Henrique de ferro
5	<i>Der Wolf und die sieben Geißlein</i> O lobo e os sete cabritinhos
11	<i>Brüderchen und Schwesterchen</i> Irmãozinho, irmãzinha
12	<i>Rapunzel</i>
15	<i>Hänsel und Gretel</i> João e Maria
19	<i>Von dem Fischer un syner Fru</i> Sobre o pescador e sua mulher
20	<i>Das tapfere Schneiderlein</i> O alfaiatezinho valente
21	<i>Aschenputtel</i> Gata borralheira
24	<i>Frau Holle</i> Senhora Holle
25	<i>Die sieben Raben</i> Os sete corvos
26	<i>Rotkäppchen</i> Chapeuzinho vermelho
27	<i>Die Bremer Stadtmusikanten</i> Os músicos cantores de Bremem
29	<i>Der Teufel mit den drei goldenen Haaren</i> O diabo com três cabelos de ouro
36	<i>Tischendeckdich, Goldesel und Knüppel aus dem Sack</i> Mesinha cubra-te, Asno de ouro e Porrete do saco
37	<i>Daumesdick</i> Da grossura de um polegar
38	<i>Der Gevatter Tod</i> A morte madrinha
50	<i>Dornröschen</i> A bela adormecida
52	<i>König Drosselbart</i> Rei barba de tordo

53	<i>Sneewittchen</i> Branca de neve
55	<i>Rumpelstilzchen</i>
64	<i>Die goldene Gans</i> O ganso dourado
65	<i>Allerleirauh</i> Bicho peludo
69	<i>Jorinde und Joringel</i> Jorinda e Jorindo
71	<i>Sechse kommen durch die ganze Welt</i> Como seis homens se arranjam no mundo
78	<i>Der alte Großvater und der Enkel</i> O velho avô e o neto
83	<i>Hans im Glück</i> João sortudo
89	<i>Die Gänsemagd</i> A guardadora de gansos

108	<i>Hans mein Igel</i> João, meu ouriço
116	<i>Das blaue Licht</i> A luz azul
119	<i>Die sieben Schwaben</i> Os sete suábios
133	<i>Die zertanzten Schuhe</i> Os sapatos estragados de tanto dançar
153	<i>Die Sterntaler</i> As moedas-estrelas
161	<i>Schneeweißchen und Rosenrot</i> Rosa Branca e Rosa Vermelha
187	<i>Der Hase und der Igel</i> A lebre e o ouriço

Tradução: Felipe Serpa

Revisão: Magali Moura



Um olhar sobre as configurações de gênero nos contos dos Irmãos Grimm

REGINA MICHELLI

A literatura infantojuvenil ocupa, ainda hoje, um espaço de pouco reconhecimento no meio acadêmico, fato que se justifica, em parte, pelo vínculo com a transmissão de valores ideológicos defendidos pela sociedade em que foi produzida, colocando-se em questão o valor estético das obras frente ao viés didático-pedagógico. Os contos dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm pertencem à tradição e, embora apresentem cenário por vezes ligado ao ensino de valores morais, por outro:

Seu sucesso deve-se, de um lado, a esta extrema capacidade de condensar, de forma mágica, na trajetória das ações das personagens, as mais inconscientes aspirações e necessidades humanas e, de outro, a sua linguagem despojada de artificialismo e expressões de cunho didático-pedagógico. As narrativas visam ao prazer e, se elas educam, é porque trazem consigo a globalidade da experiência humana. (AGUIAR, 1993, p. 30).

Os contos foram registrados ao longo do século XIX, inscrevendo-se dentro de um movimento tipicamente romântico de revalorização do espírito germânico, essencial para a construção de ideais ligados à verdade da raça e à identidade do povo. O objetivo inicial dos dois irmãos era a recolha dos contos que circulavam oralmente, registrando a expressão da cultura popular, ainda que os orientasse um rigor erudito na intenção de

fundamentar o estudo da língua alemã, através de uma abordagem linguístico-filológica: “Buscando encontrar as origens da realidade histórica 'nacional', os pesquisadores encontraram a fantasia, o fantástico, o mítico... e uma grande literatura infantil surge para encantar crianças do mundo todo.” (COELHO, 1991, p. 140). O trabalho final dos Grimm ultrapassa o propósito inicial de resgatar os textos folclóricos e proceder ao levantamento de elementos linguísticos para o estudo da língua alemã:

À preocupação com o folclore somou-se o interesse crescente com a infância como idade de formação do homem, interesse comum a toda a sociedade da época. O material recolhido foi, então, publicado, a partir de 1812, sob o título *Kinder unde Hausmaerchen*, *Contos da Criança e do Lar*, traduzido em muitas línguas e transformado em uma das obras-primas da Literatura Infantil, integrado definitivamente ao universo mágico das crianças do mundo inteiro. (AGUIAR, 1993, p. 30).

As histórias dessa época delineiam uma representação passiva da figura feminina, geralmente submissa ao poder masculino, caracterizado pela autoridade. Intenta-nos rever como esse paradigma se configura, analisando personagens femininas e masculinas em contos que assinalem a possibilidade de subversão a essa estrutura. O trabalho fundamenta-se em pesquisas teórico-críticas de literatura infantojuvenil, especificamente sobre os irmãos Grimm, ancorado na psicologia analítica junguiana para traçar funções arquetípicas do feminino e do masculino, estudos em que se destacam aqueles cujo *corpus* pertence a esta literatura.

Contos de fadas e arquétipos

Estudos da psicologia analítica e da psicanálise asseguram que os contos de fadas expressam conteúdos ligados à alma humana, uma vez que emergem das narrativas, problemáticas existenciais que atravessam os

tempos, como aliança e rivalidade fraternas; incerteza e consciência da própria identidade; rejeição e preferência parentais; ingenuidade e trajetória de amadurecimento emocional; vivência da morte: “Um conto convida a psique a sonhar com alguma coisa que lhe parece familiar, mas em geral tem suas origens enraizadas no passado distante. Ao mergulhar nos contos, os ouvintes revêem seus significados, 'lêem com o coração' conselhos metafóricos sobre a vida da alma.” (ESTÉS, 2005, p. 12-13). Esses e outros tantos temas – ligados a conflitos humanos expressos sob a forma de linguagem simbólica – respondem pelo interesse e pela perenidade dessas histórias, que não perdem sua magia e encanto:

Quer entendamos um conto de fadas cultural, cognitiva ou espiritualmente – ou de outras maneiras, como quero crer –, resta uma certeza: eles sobreviveram à agressão e à opressão políticas, à ascensão e à queda de civilizações, aos massacres de gerações e a vastas migrações por terra e mar. Sobreviveram a argumentos, ampliações e fragmentações. Essas jóias multifacetadas têm realmente a dureza de um diamante, e talvez nisso resida o seu maior mistério e *milagre*: os sentimentos grandes e profundos gravados nos contos são como o rizoma de uma planta, cuja fonte de alimento permanece viva sob a superfície do solo mesmo durante o inverno, quando a planta não parece ter vida discernível à superfície. A essência perene resiste, não importa qual seja a estação: *tal* é o poder do conto. (ESTÉS, 2005, p. 11-12).

A psicologia analítica, de base junguiana, oferece seu contributo a esse campo de pesquisa. Jung destaca que tanto o mito quanto o conto de fadas são expressões de arquétipos (2007, p. 17), o que explica o aparecimento de histórias semelhantes em lugares tão afastados temporal e espacialmente. Os arquétipos são definidos por Jung como “imagens primordiais” ou “imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos” (2007, p. 16), tendência instintiva que pode se “manifestar como

fantasias e revelar, muitas vezes, a sua presença apenas através de imagens simbólicas” (1977, p. 69). Nise Silveira explica que arquétipos “são possibilidades herdadas para representar imagens similares, são formas instintivas de imaginar. São matrizes arcaicas onde configurações análogas ou semelhantes tomam forma” (1976, p. 77). Os contos de fadas apresentam personagens arquetípicas, figuras que representam essas “formas instintivas de imaginar”o que o homem possui em seu inconsciente. Segundo Emma Jung:

É um certo número de imagens ou figuras arquetípicas que emergem com freqüência e por toda parte, como por exemplo as figuras do herói, do monstro, do mago, da bruxa, do pai, da mãe, do velho sábio, da criança etc., etc. Jung chama essas figuras de 'imagens primordiais ou arquétipos' , pois elas representam formas que se tornaram idéias bem universais e atemporais. (2006, p. 15).

A pesquisa de Jung aporta a dois arquétipos que nos interessa destacar neste trabalho, o conceito de *anima* e *animus*. Defendendo a ideia de complementaridade, o pesquisador assinala que há funções culturalmente mais atribuídas à mulher e outras, ao homem, embora as duas devam existir e interagir em cada ser. Os homens, embora manifestem uma personalidade externa consciente masculina, possuem uma interna inconsciente feminina, a *anima*, “o elemento feminino que há em todo homem” (JUNG, 1977, p. 31). O mesmo se dá com as mulheres, que apresentam o *animus*, o componente masculino existente no inconsciente feminino. Assim, em vez de lidar com o atributo do gênero articulado à sexualidade, a concepção junguiana permite estudar as características do masculino e do feminino, independentemente de estarem elas alocadas em uma personagem feminina ou masculina, haja vista que *anima* e *animus* são realidades psíquicas, vivências do mundo interior, são modos de ser:

“Quando dizemos 'feminino' nesse sentido, obviamente não estamos querendo dizer 'próprio de mulheres'. Estamos falando de qualidades interiores, psicológicas, que são comuns aos homens e às mulheres” (JOHNSON, 1997, p. 38).

O princípio feminino associa-se a aspectos ligados mais ao plano emocional, assinalando qualidades que remetem ao sentimento, ao afeto, à sensibilidade, à experiência intuitiva e lírica, ao inconsciente e à introspecção, ao sonho, primado de *Eros*. Em contrapartida, os atributos masculinos aproximam-se da objetividade e da racionalidade, definindo-se por habilidades ligadas à ação, à competição e à conquista, ao poder de comandar e controlar situações, ao espírito de iniciativa, à coragem, ao intelecto, primado do *Logos*. Os estudos junguianos asseveram a necessidade de harmonizar a riqueza de ambas as partes que, como opostos complementares, equilibram a psique humana: “Poder sem amor torna-se brutalidade. Sentimento sem força masculina torna-se sentimentalismo adocicado” (JOHNSON, 1997, p. 45).

O feminino e o masculino em contos de Grimm

Nas narrativas da tradição, quer focalizemos os contos de Charles Perrault ou os dos irmãos Grimm, a figura feminina define-se por características como a submissão, a docilidade e, especialmente, a beleza: todas as heroínas dos contos de fadas, orgulhosas ou humildes, são belas e, quase sempre, boas, o que se coaduna à ideologia do momento de produção dos textos. Abordando os contos de Grimm, Nelly Novaes Coelho distingue como “qualidades exigidas à Mulher: Beleza, Modéstia, Pureza, Obediência, Recato... total submissão ao Homem (pai, marido ou irmão)” (1991, p. 147), ainda que realce a ambiguidade da natureza feminina, perspectivada como causadora tanto de bem, quanto de mal à figura

masculina. Por as personagens femininas executarem o papel social que delas é desejado, aguarda-as, ao final, o prêmio de um final feliz, para sempre, ao lado de um príncipe ou rei.

Pretende-se, neste trabalho, apresentar três possibilidades de leitura. Na primeira, ratificando-se os perfis delineados cultural e socialmente para o masculino e o feminino, há o conto “Rosa Branca e Rosa Vermelha” (ou “Neve Branca e Rosa Vermelha”). Subvertendo essa estrutura, em “O pobre aprendiz de moleiro e a gata”, encontramos um feminino poderoso, ainda que amaldiçoado, em contraste com a tolice subserviente da personagem masculina principal. Já no conto “O noivo ladrão”, observa-se a ousadia feminina e a perversidade masculina em duelo pela vida. Como estrutura teórica para abordagem dos contos, utiliza-se algumas das invariantes elencadas por Vladimir Propp (2003), além da base oferecida pelos estudos junguianos.

Submissão feminina e poder decisório masculino em integração: “Rosa Branca e Rosa Vermelha”

A narrativa “Rosa Branca e Rosa Vermelha” (GRIMM, 2005, p. 133-138) inicia-se com a apresentação das duas personagens femininas que intitulam o conto, distinguidas por predicados próprios, adequados ao adjetivo que caracteriza o nome de cada uma. Reina um ambiente de harmonia idílica, sem a presença, tão comum, da rivalidade fraterna:

Elas eram boas e felizes, ocupadas e alegres tanto quanto poderiam ser duas crianças no mundo, só que Rosa Branca era mais sossegada e meiga do que Rosa Vermelha. Rosa Vermelha gostava mais de correr pelos prados e campos, apanhando flores e perseguindo borboletas. Rosa Branca ficava em casa com a mãe e ajudava no trabalho doméstico ou lia quando não havia nada para fazer.

As duas crianças gostavam tanto uma da outra que sempre andavam de mãos dadas quando saíam. (GRIMM, 2005, p. 133).

Seguindo o inventário proppiano, as duas irmãs cumprem o desígnio que lhes cabe ao realizar as tarefas pedidas pela mãe: apanhar lenha para o fogão, pescar, comprar agulhas e linha, rendas e fita. Não se detecta uma aspiração ou desejo que mova as duas meninas à ação, como ocorre com a personagem masculina, um urso, que tem um propósito a atingir: ele precisa proteger seus tesouros dos anões maus e redimir-se do feitiço lançado por um deles. Ele hospeda-se na casa de Rosa Branca e Rosa Vermelha durante as noites frias do inverno, buscando abrigo. Uma de suas falas às jovens, destacada no texto, denuncia o futuro dos acontecimentos e a razão de sua presença naquela casa, espécie de prolepse anunciadora do que vai ocorrer, função normalmente creditada às fadas em narrativas desse tipo:

– Crianças, crianças, poupem minha vida.

Rosa Branca, Rosa Vermelha,
Vocês querem matar seu amor de pancada? (GRIMM, 2005, p. 135).

O enredo se desenvolve promovendo a função proppiana da viagem: a saída de casa significa o enfrentamento das dificuldades externas, movimento necessário ao amadurecimento pessoal. Com a chegada da primavera, o urso precisa ir para a floresta a fim de proteger seus tesouros dos anões maus, que permaneciam embaixo da terra durante o inverno. As protagonistas dirigem-se à floresta, ao regato e à cidade, em busca de atender algum pedido materno. Em suas andanças, elas salvam, por três vezes, um anão que sempre lhes retribui com ingratidão e maus modos, execrando a forma como elas conseguiam ajudá-lo e indo embora com um saco respectivamente de ouro, pérolas e pedras preciosas. Quando elas

retornam à casa, após o terceiro encontro, vêem o anão, distraído, esvaziando o saco de pedras preciosas. No momento em que ele começa a reclamar da presença das duas, surge um urso negro que mata o anão, apesar dos pedidos de clemência dele e de suas tentativas de suborno. Ocorre a metamorfose do animal, o mesmo que visitava as meninas, que se transforma em um belo jovem. Ele lhes explica que é filho de um rei e fora roubado e enfeitado por aquele anão. A redenção só aconteceria com a morte do causador de todo o dano. O final da história é marcado por um duplo casamento: Rosa Branca casa-se com o jovem e Rosa Vermelha, com o irmão dele. Os príncipes recuperam os tesouros acumulados pelo anão, vivendo todos juntos, inclusive com a mãe das meninas.

Não há, neste conto, a mediação mágica – nem natural – a auxiliar as personagens principais. As femininas não têm desafio ou obstáculo algum a enfrentar, só o urso precisa recuperar sua riqueza pessoal, expressa na forma humana e nos bens materiais, o que o faz sem ajuda, ratificando os atributos do masculino de coragem e poder decisório. Rosa Branca e Rosa Vermelha definem-se por tal ingenuidade, docilidade e gentileza, que sequer distinguem a quem devem efetivamente endereçar toda a bondade que lhes é característica. Elas jamais esboçam qualquer reação de aborrecimento à grosseria cometida pelo anão. O final feliz coroa o perfil de beleza, candura e submissão das duas moças, privilegiando o de Rosa Branca, que casa com o herói, a Rosa Vermelha, mais irrequieta que a irmã.

Analisando este conto, Marie-Louise Von Franz, assinala a importância do elemento masculino: “esse mundo materno, em que tudo é tão amável e macio e onde as rosas não têm espinhos, precisa muito de um urso” (2000, p. 95), acrescentando que este: “Sem ser inutilmente agressivo, ao atingir o fim de sua prova, sabe o momento exato em que deve passar à ação e terminar, uma vez por todas, com uma situação absurda.” (2000, p. 95). Para a pesquisadora, o anão e o urso representam os dois

lados do *animus*. O primeiro assinala o aspecto negativo: é colérico, estúpido (pelos erros que comete), além de se mostrar ingrato e sedento de poder, sem interagir com o elemento feminino, responsável por sentimentos ligados à sensibilidade e ao afeto. O urso é gentil e amoroso com as meninas, jamais se irritando, mesmo quando elas o machucam; porém, “simplesmente mata seu inimigo mortal quando a ocasião se apresenta, o que é o oposto da fraqueza vingativa e exasperante manifestada pelo anão.” (FRANZ, 2000, p. 96). As meninas precisavam integrar, à personalidade, um *animus* que as auxiliasse a desenvolver um comportamento de iniciativa, objetividade e racionalidade, uma vez que demonstram sentimentalidade e compaixão excessivas para com o anão, responsável por se apropriar dos tesouros alheios, em sentido literal e simbólico.

O feminino poderoso amaldiçoado e a tolice subserviente masculina: “O pobre aprendiz de moleiro e a gata”

Em alguns contos de Grimm, a personagem masculina é definida por sua parvoíce, como em “O ganso de ouro”, “As três penas”, “O rapaz que não sentia calafrios”, “O velho grifo”, “A abelha rainha”, “As três línguas” e em “O pobre aprendiz de moleiro e a gata”. Personagens tolos, muitas vezes o terceiro filho de um rei, ocupam geralmente a função de herói, protagonizando a história, mas, em vez de articularem decisão e comando no viés da inteligência racional que sublinha o masculino, têm por característica a obediência e a necessidade de ajuda externa.

Acerca do terceiro filho, geralmente o caçula, Bruno Bettelheim destaca a função consoladora que a leitura de tal conto, com um herói simplório, pode propiciar à criança:

No nível mais simples e direto, os contos de fadas onde o herói é o mais jovem e inapto oferecem à criança o consolo e a esperança

para o futuro, de que ela mais necessita. Embora a criança se dê pouco valor – um ponto de vista que ela projeta na visão dos outros a seu respeito – e ache que nunca valerá nada, a estória mostra que ela já começou o processo de concretizar seus potenciais. [...] O resultado destas estórias dizem à criança que o indivíduo que foi considerado por si mesmo ou pelos outros como menos capaz todavia os sobrepujará (1980, p. 132-133).

No conto “O pobre aprendiz de moleiro e a gata” (2005, p. 209-212), um moleiro, sem filhos, tem três aprendizes. A personagem principal masculina, mais nova, é apresentada explicitamente como tola, residindo na narrativa certa desconfiança quanto a sua capacidade para realizar as tarefas: “O terceiro rapaz era o burro de carga desprezado pelos outros que lhe negaram essa oportunidade, acreditando que ele não devia receber o moinho de jeito algum. Os três partiram juntos e, quando chegaram à aldeia, os dois disseram ao burro do João” (GRIMM, 2005, p. 209).

Analisando-se a intriga, observa-se que a ação é deflagrada por algumas razões (no eixo da aspiração ou desígnio, de Propp): um homem velho, o moleiro, precisa escolher a quem legar seu patrimônio (o moinho), exigindo dos pretendentes o cumprimento de uma tarefa: obter o melhor cavalo e tomar conta do moleiro até sua morte, herdando o moinho.

Estrutura-se, na narrativa, um desafio inicial, conduzindo à viagem. Nesta história, o sair da casa e se aventurar pelo mundo favorecem o protagonista a encontrar a ajuda necessária – a mediação mágica – que lhe garanta não só o sucesso, mas uma posição social de prestígio. A fim de obter o cavalo, João parte com os dois companheiros, chegando a uma aldeia; passam a noite numa gruta, onde o protagonista é deixado sozinho: considerando que os contos de fadas assinalam trajetórias de aprimoramento e enriquecimento pessoal, tal amadurecimento é um processo individual, ainda que não signifique autossuficiência. Ao acordar, João sai para a floresta, onde encontra uma gatinha, que não apenas conhece seu

nome, como sabe do que deseja. Observa-se que, nos contos dos irmãos Grimm, a mediação mágica não repousa na atuação das fadas, ainda que a personagem animal evidencie possuir os poderes desse ser sobrenatural, como fazer previsões e auxiliar o protegido no que ele necessita; o poder outrora atribuído a essa personagem feminina humanizada desloca-se para outras mãos, de certa forma ofuscando o poder outrora atribuído às mulheres, quando pensamos na sociedade céltico-bretã, berço das fadas.

Para obter a ajuda da gata, João desloca-se para o castelo encantado que ela possui. Lá, precisa servi-la por sete anos, realizando tarefas como cortar lenha, roçar o prado, construir uma casinha de madeira; em troca, mora no castelo, recebe boa comida e bebida. Ao fim do prazo, João precisa ainda confiar nas promessas da gata, que lhe pede para retornar ao moinho sem o cavalo e com as pobres roupas que possuía, aguardando por ela.

O desfecho na narrativa é a vitória da personagem aparentemente desqualificada. Pelo fato de João cumprir as tarefas pedidas, vencendo os desafios que lhe foram apresentados, o encanto da gata se desfaz: ela é uma princesa e se casa com o fiel João. A ascensão do protagonista se dá através de casamento com princesa não por promessa paterna em troca de o herói realizar alguma tarefa difícil, mas por desejo próprio da personagem feminina, redimida graças à ação do herói.

A história termina com a seguinte frase: “Depois disso, que ninguém diga que um tolo não pode se tornar uma pessoa importante.” (GRIMM, 2005, p. 209). Neste conto, apesar de o herói ser considerado tolo, sai vitorioso porque sua simplicidade permite-lhe “dobrar-se” às exigências, aprendendo a conviver com a alma feminina representada de forma instintiva na figura animal da gata. Seus competidores, “que dependem da 'esperteza' e ficam fixados na superfície das coisas, revelam-se os verdadeiros tolos” (BETTELHEIM, 1980, p. 131).

O feminino, representado pela gata, configura-se dotado de poder,

porém amaldiçoado, carecendo do elemento masculino para resplandecer em sua verdadeira identidade. O elemento masculino, exemplificado em João, aparentemente tolo e desqualificado, emerge com outras qualidades, necessárias à integração com o feminino, como a fidelidade. Pode-se considerar como questão nuclear do conto a integração feminino-masculino. A figura feminina encontra-se desvirtuada em sua aparência e identidade. Articula o poder masculino de dar ordens, pois sabe o que deseja e do que precisa para readquirir a forma humana. Ao ser servida, liberta-se e também liberta o outro do sentimento de menos valia que o cerca. O herói não apenas realiza a tarefa proposta pelo moleiro – obter um belo cavalo –, como abre mão do prêmio que receberia – o moinho – em prol de algo muito melhor. Seu prêmio transcende o objetivo inicial, pois casa-se com uma princesa que reconhece o seu mérito e o escolhe como marido, apesar de sua origem plebeia e humilde, e da tolice que o estigmatiza. De certa forma, a identidade de ambas as personagens se encontra desvirtuada no início do conto, pois a gata exercita atributos masculinos (conhecimento, poder decisório, comando) e o aprendiz, características femininas (obediência, submissão, credulidade, afeto). No entanto, ela precisa dele para efetivamente ser o que é: uma bela princesa. Ele carece da gata para obter o reconhecimento social e desabrochar em sua plenitude de ser íntegro e humano. Simbolicamente, a gata e o moleiro são duas faces que se complementam.

***Ousadia feminina e perversidade masculina
em duelo pela vida: “O noivo ladrão”***

No conto “O noivo ladrão” (GRIMM, 2005, p. 289-291) emerge um feminino plenamente integrado em suas potencialidades e características que, no entanto, dialoga com um masculino perverso. A personagem feminina rompe com os paradigmas de passividade e subserviência,

assinando uma vivência plena dos princípios feminino e masculino, o que termina por garantir-lhe a sua própria sobrevivência física e a salvação da psique, em termos simbólicos. O masculino, por sua vez, é o predador que não se integra ao feminino e termina destruído.

A história tem início com a apresentação da bela filha de um moleiro dada em casamento a um homem aparentemente rico, que lhe causava, porém, má impressão: “Sempre que o olhava ou pensava nele, sentia um arrepio percorrer-lhe o corpo.” (2005, p. 289). A heroína tampouco confiava nele, embora o pai nada soubesse de desabonador sobre o pretendente, o que a leva a cumprir inicialmente seu desígnio. Certo dia, o rapaz convida a noiva para ir a sua casa, no meio de uma floresta, num domingo, espalhando cinzas para que ela se orientasse pelo caminho. A viagem, a saída da segurança que a casa paterna representa, assinala um momento em que moça “sentiu medo, embora não soubesse a razão” (2005, p. 289). Ela encontrou a trilha de cinzas, mas, conforme ia avançando, espalhou ervilhas e lentilhas para garantir seu retorno, não confiando, portanto, no caminho demarcado pelo noivo. A casa é percebida como solitária, sombria e sinistra; ao entrar, um pássaro na gaiola a advertiu de que estava indo morar com a morte, cabendo, novamente, ao elemento animal, ligado a funções instintivas, a função de fazer previsões.

A jovem percorreu todos os aposentos da casa, que estavam vazios, mas, no porão, encontrou uma mulher muito velha, que lhe revelou a verdade sobre o noivo e seus companheiros: ali era um covil de assassinos, devoradores de moças, pois eles se alimentavam de carne humana. A única possibilidade de ela sair com vida da casa consistia na ajuda da velha, que há muito desejava abandonar o local. O desafio da heroína configura-se, portanto, em esconder-se dos assassinos, fugir da casa e evitar o casamento com aquele homem, mantendo-se, sobretudo, viva. A velha escondeu a jovem atrás de uma barrica, combinando de fugirem juntas quando os

malfeitores adormecessem. Eles retornaram embriagados, arrastando uma moça a quem mataram, indiferentes a seus gritos e lamentos. Um dos homens, percebendo um anel no dedo da moça morta, cortou-o com um machado, mas o dedo foi parar no colo da noiva. A velha evitou que os homens se concentrassem na busca ao anel, chamando-os para comer; adicionou, porém, uma poção ao vinho que os fez adormecer profundamente. As duas conseguiram fugir. As cinzas tinham se espalhado, mas as ervilhas e lentilhas que ela levava brotaram, indicando o caminho. O noivo ofereceu-lhe a morte: “a cinza extrai seu simbolismo do fato de ser, por excelência, um valor residual: aquilo que resta após o fogo e, portanto, antropocentricamente, o cadáver, resíduo do corpo depois que nele se extinguiu o fogo da vida.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 247). A morte foi oferecida à heroína, mas ela portava sementes de vida, exercício de sua integração com o que caracteriza a alma feminina.

Quando chegou à casa, a moça contou tudo o que se passara ao pai que, aparentemente, não dispunha de conhecimento intuitivo próprio. No dia marcado para o casamento, ele reuniu amigos e parentes. Pediu que cada um contasse uma história. Ao chegar à vez da filha, ela relatou tudo o que presenciara na casa do noivo, enfatizando o fato de ser apenas um sonho, até mostrar o dedo com o anel aos presentes. O noivo tentou fugir, foi preso e executado juntamente com seu bando.

A protagonista, neste conto, exercita os atributos inerentes ao feminino e, em especial, a intuição. Só conseguiu sair-se vencedora, por articular os seus poderes instintivos, de que se destacam o *insight*, a resistência, a percepção aguçada, a cura intuitiva (ESTÉS, 1999, p. 63). Mesmo que racionalmente não houvesse fato algum contrário à escolha daquele noivo, o que ocorre de início, a moça pressente algo errado, o que a leva a assumir uma atitude cautelosa quando precisa ir à casa dele. Ela ousa penetrar na floresta sozinha, apesar do medo. Enfrenta o desconhecido e a

morte, travessia necessariamente solitária, pois ninguém amadurece pelo outro, embora geralmente seja necessária a ajuda de alguém no enfrentamento dos obstáculos inerentes à trajetória: “a mulher precisa penetrar nas trevas, mas ao mesmo tempo não pode cair irreparavelmente numa armadilha, ser capturada ou morta, seja no caminho de ida seja no caminho de volta.” (ESTÉS, 1999, p. 63). Ela é salva por outra figura feminina, que representa, em termos proppianos, a mediação natural; sob o enfoque da psicologia analítica, esta personagem assinala o arquétipo do velho sábio, ligado à experiência do espírito:

O arquétipo do espírito sob a forma de pessoa humana, gnomo ou animal manifesta-se sempre em situações nas quais seriam necessárias intuição, compreensão, bom conselho, tomada de decisão, plano, etc., que no entanto não podem ser produzidos pela própria pessoa. O arquétipo compensa este estado espiritual de carência através de conteúdos que preenchem a falta. (JUNG, 2007, p. 213).

Simbolicamente há a tomada de consciência, que gera crescimento pessoal e amadurecimento interno: a personagem feminina adquire conhecimento, em especial sobre o outro com quem se casaria. O lado positivo do *animus* aparece aqui associado ao espírito de iniciativa e à coragem de enfrentar o inimigo e a morte, a que adere a astúcia de se armar dos instrumentos necessários à própria salvação ao levar consigo as lentilhas e as ervilhas que lhe indicaram o caminho de volta à própria casa. A heroína efetiva uma trajetória de aquisição de sabedoria, o que se verifica na atitude tranquila e na perspicácia demonstradas ao final, quando relata a experiência vivida a todos os presentes.

Este conto rompe com o paradigma de ingenuidade e passividade da figura feminina: ela ouve e respeita sua voz interior – a intuição é “a fala da verdadeira voz da alma. A intuição prevê a direção mais benéfica a seguir” (ESTÉS, 1999, p. 117):

A intuição é o tesouro da psique da mulher. Ela é como um instrumento de adivinhação, como um cristal através do qual se pode ver com uma visão interior excepcional. Ela é como uma velha sábia que está sempre com você, que lhe diz *exatamente qual é o problema, que lhe diz exatamente se você deve virar à esquerda ou à direita*. Ela é uma forma de velha *La Que Sabe*, *Daquela Que Sabe*. (ESTÉS, 1999, p. 99).

O final do texto não reitera o final feliz através do casamento, que é marcado apenas como estratégia para desmascarar e prender o noivo, garantindo a integridade da moça. O noivo representa o lado negativo do *animus* – a figura masculina é o predador da psique: “A promessa enganosa do predador diz que a mulher será rainha de algum modo, quando de fato o que ele planeja é seu assassinato” (ESTÉS, 1999, p. 71).

Conclusão

Muitos são os prismas através dos quais se pode fixar o olhar quando se focaliza os contos da tradição, que longe estão de oferecer um modelo único a seu leitor. Ainda que à época de produção das narrativas se exigisse das mulheres comportamento de recato, silêncio, submissão e bondade, concernente à dependência que as cercava, algumas histórias desconstróem as ideias tanto de submissão feminina, quanto de centralização de poder e decisão da figura masculina. Por seu turno, nem todos os heróis atualizam os arquétipos que cercam a noção do masculino e a relação com a *anima*, evidenciando tanto fragilidades, quanto deformações perversas da psique.

O percurso de leitura pelos três contos revelam diferentes estratégias no encontro entre o feminino e o masculino, ora promovendo a integração e a harmonia dos opostos, ora evidenciando a impossibilidade de conciliação. Tal perspectiva reforça a importância dos contos dos irmãos

Grimm no cenário da literatura infantojuvenil e na configuração de identidades. Ainda que muitos se debrucem sobre os contos de fadas da tradição – em que se destacam escritores como Charles Perrault, Jacob e Wilhelm Grimm e Hans Christian Andersen –, muito há ainda a se revelar acerca de diferentes questões que cercam configurações identitárias e tantas outras essenciais à própria trajetória humana de aquisição de sabedoria. Os contos são verdadeiros mananciais, tanto mais puros quanto menos foram adaptados e modificados, ecos de vozes imemoriais que vêm atravessando os séculos sem perder encantamento e transcendência.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Vera Teixeira de. Apresentando os Autores. In: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Chapeuzinho Vermelho*. Porto Alegre: Kuarup, 1993.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Paz e Terra, 1980.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*. São Paulo: Ática, 1991.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. A terapia dos contos. In: GRIMM. *Contos dos irmãos Grimm*. Edição, seleção e prefácio de Clarissa Pinkola Estés. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- _____. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FRANZ, Marie-Louise Von. *O feminino nos contos de fadas*. Petrópolis: Vozes, 2000.

GRIMM. *Contos dos irmãos Grimm*. Edição, seleção e prefácio de Clarissa Pinkola Estés. Ilustração de Arthur Rackham. Tradução de Lya Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

JOHNSON, Robert A. *We: a chave da psicologia do amor romântico*. São Paulo: Mercuryo, 1997.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

_____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

JUNG, Emma. *Animus e anima*. São Paulo: Cultrix, 2006.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Lisboa: Vega, 2003.

SILVEIRA, Nise. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro: José Álvaro/Paz e Terra, 1976.



Experiência e imaginação em Goethe

WILMA PATRÍCIA MAAS

Em um ensaio de 1792, cujo título é “O experimento como mediador entre objeto e sujeito” [“Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt”], Goethe tratará do problema da objetividade dos dados obtidos a partir da observação dos fenômenos naturais. O problema da apreensão dos fenômenos naturais ocupou Goethe ao longo da vida, reverberando tanto em sua obra ligada às ciências, quanto em sua obra artística e nos ensaios sobre estética.

Naquele ensaio, Goethe afirmará que a passagem entre a mera apreensão empírica dos fenômenos naturais em direção à construção de um juízo sobre eles tem que ser necessariamente mediatizada pelo que chamará de uma “Experiência Superior” (“eine Erfahrung höherer Art”). Esse, por certo, não parece ser um tema ligado às nossas apresentações aqui do simpósio sobre os contos de Grimm. Veremos, entretanto, que justamente essa passagem, da observação dos fenômenos do mundo natural em direção à emissão de um juízo sobre eles, ao processo de conhecimento, enfim, relaciona-se, em Goethe, com o aparato da imaginação e da representação.

Uma das leituras mais frequentes do ensaio defende que ele pode ser lido na tradição da polêmica goethiana com a física de Newton. Sabe-se que as contribuições de Goethe à física óptica, assim como sua teoria das cores,

polemizam com Newton no que diz respeito à natureza das cores, que, para Goethe, são antes produzidas pela percepção do observador do que por alguma qualidade inerente ao objeto observado. Em um breve ensaio de 1793, intitulado “A hipótese de Newton sobre a refração diversa”, Goethe acusará Newton de ser autor de sofismas que beiram a desonestidade. (Por três vezes no mesmo texto, Goethe referir-se-á à teoria da refração diversa como quimera (*Schein*), engano (*Irrtum*) e ilusão teatral (*künstliche Darstellung*) (GOETHE, WA, II, p. 173-176). Goethe, entretanto, não cita Newton no ensaio sobre a mediação da experiência, que comentaremos aqui. A alusão ao físico inglês se faz de maneira indireta, quando Goethe alude aos incontáveis obstáculos que podem colocar-se entre o cientista e seu objeto de observação, provocando assim conclusões equivocadas que podem mesmo vir a se tornar leis científicas. O termo *Vermittler*, mediador, tem, portanto, no título do ensaio de Goethe, a função de fazer lembrar ao cientista ou mesmo ao observador leigo que o acesso aos objetos do mundo sensível só se pode dar de maneira “mediata”, nunca “imediate”.

Goethe trata de estabelecer as condições necessárias para uma investigação objetiva dos fenômenos naturais. Estas, além do equipamento adequado, incluem uma capacidade do investigador que o torne apto a não se deixar enganar por meio de um julgamento apressado dos resultados obtidos. Goethe atribui essa tendência do observador ao autoengano ou autoilusão à elaboração imediata de um juízo a partir da percepção empírica. Esta leva a uma “representação” (*Vorstellung*) subjetiva e errônea, prejudicial, porque é guiada pela organização mental de cada observador:

O homem se satisfaz mais com a representação do que com a própria coisa, ou dito de outro modo: o homem se satisfaz com algo na mesma medida em que o representa para si mesmo. Um tal objeto deve adequar-se a sua maneira de perceber o mundo, e por mais que o observador seja capaz de elevar e apurar sua capacidade de representação em relação ao senso comum, o

processo não passa de uma tentativa de atribuir uma determinada relação comum a muitos objetos diferentes, relação essa que, no limite, tais objetos não mantêm entre si; daí a tendência à constituição de hipóteses, teorias, terminologias e sistemas, que não podemos desaprovar de todo, *porque derivam necessariamente da organização de nosso próprio ser*¹⁷. (GOETHE, WA, 11, p. 29, grifos meus).

Goethe usa aqui o termo “representação”, *Vorstellung*, como uma espécie de logro, ou malogro da observação científica objetiva, gerado pela subjetividade do próprio observador. É possível identificar aqui uma nítida associação com um dos princípios fundamentais da primeira Crítica de Kant (que Goethe lia à época), segundo o qual “a nossa representação das coisas como nos são dadas” se guia “não por estas como coisas em si mesmas, mas que estes objetos, como fenômenos muito antes se guia[e]m pelo nosso modo de representação” [...] (KANT, 1999, p. 40).

Seguindo ainda o raciocínio expresso na primeira Crítica, precisamos da filosofia crítica para podermos reconhecer “os passos em falso da capacidade de julgar (*lapsus iudicii*)”, colocando-os sob o abrigo dos “poucos conceitos puros do entendimento” (KANT, 1999, p. 143). O texto do ensaio sobre a mediação entre sujeito e objeto organiza-se ao redor desse princípio. Isso significa que, em 1792, Goethe, já adiantado em seus estudos da *Crítica do Juízo* e da *Crítica da Razão Pura*, está em condições de problematizar o seu próprio método de investigação científica, baseado, até

¹⁷ Der Mensch erfreut sich nämlich mehr an der Vorstellung als an der Sache, oder wir müssen sagen: Der Mensch erfreut sich nur einer Sache, in so fern er sich dieselbe vorstellt; sie muß in seine Sinnesart passen, und er mag seine Vorstellungsart noch so hoch über die gemeine erheben, noch so sehr reinigen, so bleibt sie doch gewöhnlich nur ein Versuch, viele Gegenstände in ein gewisses fäbliches Verhältniß zu bringen, das sie, streng genommen, unter einander nicht haben; daher die Neigung zu Hypothesen, zu Theorien, Terminologien und Systemen, die wir nicht mißbilligen können, weil sie aus der Organisation unseres Wesens nothwendig entspringen.

então, no empirismo mais evidente. O texto do ensaio organiza-se em torno de três termos fundamentais: Experiência (*Erfahrung*), representação (*Vorstellung*) e ensaio, tentativa ou experimento (*Versuch*).

O termo “experiência” aparece logo às primeiras páginas, em um registro algo surpreendente em se tratando do Goethe observador científico: “Ninguém nega que a experiência exerce e deve mesmo exercer a maior influência em tudo que o homem empreende, assim como também na doutrina da natureza;”¹⁸ (WA, 11, p. 24).

No que diz respeito à retórica do trecho, afirmar que “ninguém nega que a experiência tem a maior influência na doutrina da Natureza” equivale quase a reconhecer que esse é um princípio que pode não levar sempre ao conhecimento. Ao longo do texto, justamente esse princípio será problematizado. Goethe desenvolverá uma argumentação, de base nitidamente kantiana, que concluirá pela necessidade de ascendermos a um nível superior do conhecimento, advertindo claramente quanto aos perigos de um julgamento apressado, motivado pela percepção *empírica imediata*, por meio dos “sentidos aguçados e alertas” (WA, 11, p. 24). Essa observação imediata dos fenômenos pode levar mesmo o observador mais preparado a dar passos apressados, que o libertem dos limites traçados por uma “investigação penosa e cansativa”. A aplicação dos resultados de um experimento em direção à sua comprovação não pode, portanto, ser imediata. Mas o que deve, então, conduzir essa passagem da experiência imediata à formação de um juízo?

Trata-se de uma “Experiência Superior” (*eine Erfahrung höherer*

¹⁸ “Daß die Erfahrung, wie in allem was der Mensch unternimmt, so auch in der Naturlehre, von der ich gegenwärtig vorzüglich spreche, den größten Einfluß habe und haben solle, wird niemand läugnen, so wenig als man den Seelenkräften, in welchen diese Erfahrungen aufgefaßt, zusammengenommen, geordnet und ausgebildet werden, ihre hohe und gleichsam schöpferisch unabhängige Kraft absprechen wird.” (WA, 11, p. 24).

Art), dirá Goethe, capaz de conter em si a soma de todos os experimentos isolados. Trata-se de uma Experiência ao mesmo tempo ideal e plural, como uma fórmula matemática: “Uma tal Experiência, que se constitui de muitas outras, é claramente uma experiência de um tipo mais elevado. Ela representa a fórmula sob a qual um número incontável de outros exemplos se deixa expressar [...]”¹⁹ (WA, 11, p. 33).

Cada fenômeno isolado está, de fato, associado a um número incontável de outros fenômenos, associação essa que escapa à nossa mera percepção empírica. É apenas por meio dessa Experiência mais elevada que poderemos vivenciar a verdadeira natureza dos objetos de investigação. Em Kant, a Experiência mais elevada corresponde à síntese operada pelo entendimento (*Verstand*), que produz conhecimento a partir da multiplicidade do conhecimento empírico:

[...] A espontaneidade de nosso pensamento exige que tal múltiplo seja primeiro e de certo modo perpassado, acolhido e ligado para que se faça disso um conhecimento. Denomino essa ação de *síntese*. Por *síntese entendo, no sentido mais amplo, a ação de acrescentar diversas representações umas às outras e de conceber sua multiplicidade num conhecimento*. (KANT, 1999, p. 107, grifo meu).

Goethe está agindo ainda de acordo com a síntese kantiana quando propõe sua definição de experimento (*Versuch*):

Chamamos de experimento (*Versuch*) a repetição *intencional* das experiências feitas anteriormente por nós mesmos ou por outros, causando portanto a reconstituição dos fenômenos que ocorrem em parte casualmente e em parte por meio de artifícios.

¹⁹ Eine solche Erfahrung, die aus mehreren andern besteht, ist offenbar von einer höherer Art. Sie stellt die Formel vor, unter welcher unzählige einzelne Rechnungsexempel ausgedrückt werden [...].

O valor de um experimento reside especialmente no fato de que ele [...] pode ser realizado a cada vez que as condições necessárias se encontrem associadas.²⁰ (WA, 11, p. 26-27).

Entende-se, daí, que o experimento ou ensaio é uma espécie de “unidade mínima” constituinte da Experiência, que pode ser novamente realizado, isto é, repetido, uma vez que se estabelecem as condições, naturais ou artificiais, necessárias para sua realização. No entanto, adverte Goethe:

[...] cada experiência que fazemos, cada experimento por meio do qual a realizamos novamente, é, na verdade, uma parte isolada de nosso conhecimento; por meio da repetição frequente de cada experimento tornamos conhecimento isolado em certeza. (WA, 11, p. 28-29)

Duas páginas adiante, Goethe usará outros termos em lugar de repetição: “A multiplicação (*Vermannichfaltigung*) de um único experimento é, portanto, a tarefa apropriada ao pesquisador da natureza”²¹. (WA, 11, p. 32, grifo do autor). “Multiplicação”, ou “diversificação” porém, são termos insuficientes para traduzir o sentido de *Vermannigfaltigung*. Trata-se de atribuir ao experimento riqueza e variedade de formas, reproduzir suas etapas em diferentes versões, de modo que cada uma delas contribua para a constituição de uma Experiência maior, composta idealmente

²⁰ “Der Werth eines Versuchs besteht vorzüglich darin, daß er [...] wieder hervorgebracht werden könne, so oft sich die bedingten Umstände vereinigen lassen. Wir bewundern mit Recht den menschlichen Verstand, wenn wir auch nur obenhin die Combinationen ansehen, die er zu diesem Endzwecke gemacht hat, und die Maschinen betrachten, die dazu erfunden worden sind [...].”

²¹ “Die Vermannichfaltigung eines jeden einzelnen Versuches ist also die eigentliche Pflicht eines Naturforschers.”

pelas diferentes realizações do mesmo experimento²².

Como unidades mínimas que são, cada experimento singular pode ser associado a outro, por meio da nossa observação. No entanto, é exatamente essa associação que pode se perigosa para a objetividade do julgamento, pois a mera associação de um experimento a outro não prova nada e em geral, é enganosa, mero produto de nossas *representações*.

Ouso mesmo afirmar que um experimento, até mesmo muitos experimentos em cadeia não provam nada, que nada é mais perigoso do que querer ratificar qualquer princípio por meio de experimentos, e que os maiores equívocos surgem do fato que a maioria de nós deixa de perceber a insuficiência desse método²³. (WA, 11, p. 28).

O risco de se deixar convencer por um julgamento errado quanto à natureza das coisas reside justamente no passo que vai da experiência ao

²² Como afirma o próprio Goethe ao final do ensaio, seus “Beiträge zur Optik” são o mais claro exemplo desse método. Ali, as experiências com o prisma são repetidas, mas ao mesmo tempo enriquecidas com variações minuciosas, como a inversão da posição das superfícies branca e preta dos cartões que refletem os raios de luz filtrados pelo prisma de vidro. Diz Goethe: “Nas duas primeiras partes das minhas “Contribuições à ótica”, procurei alinhar uma sequência de experimentos que determinam os limites uns aos outros e mesmo aludem imediatamente uns aos outros; quando se conhece a todos eles muito bem e deles se tem uma perspectiva ampla, pode-se dizer que eles constituem em certa medida um experimento, representam apenas uma experiência, sob os mais variados pontos de vista”. (WA, 11, p. 33) (“Ich habe in den zwei ersten Stücken meiner optischen Beiträge eine solche Reihe von Versuchen aufzustellen gesucht, die zunächst an einander gränzen und sich unmittelbar berühren, ja, wenn man sie alle genau kennt und übersieht, gleichsam nur Einen Versuch ausmachen, nur Eine Erfahrung unter den mannichfaltigsten Ansichten darstellen.”)

²³ “Ich wage nämlich zu behaupten: daß Ein Versuch, ja mehrere Versuche in Verbindung nichts beweisen, ja daß nichts gefährlicher sei als irgend einen Satz unmittelbar durch Versuche bestätigen zu wollen, und daß die größten Irrthümer eben dadurch entstanden sind, daß man die Gefahr und die Unzulänglichkeit dieser Methode nicht eingesehen.”

juízo. Esse é o momento em que o observador pode ser assaltado por uma série de “inimigos interiores”, que contribuirão para a ilusão e o engano:

Todo cuidado é pouco frente ao riscos de tirarmos conclusões muito rapidamente a partir dos experimentos; pois é na passagem da experiência ao julgamento, do conhecimento à aplicação que todos os inimigos interiores do homem estão à espreita: a imaginação, a impaciência, a pressa, a satisfação consigo mesmo, a teimosia, o modo de pensar, os pré-julgamentos, o comodismo, a leviandade, a instabilidade de ânimo, como quer que se nomeie o bando todo com suas consequências, todos estão por trás e observam imperceptivelmente tanto o homem do mundo quanto o observador tranquilo e aparentemente a salvo das paixões mundanas²⁴. (WA, 11, p. 27-28).

É, pois, unicamente por meio da síntese filosófica, capaz de unificar, em uma fórmula ideal, toda a diversidade empírica, que se pode atingir o conhecimento das coisas. Um conjunto de experimentos únicos associados constituirá, portanto, uma diversidade que só poderá ser conhecida idealmente, por meio da síntese. Ou seja, mais uma vez, o conhecimento só pode ser mediato, nunca imediato.

Chegamos assim ao *Märchen* ou conto de fadas goethiano, um texto breve e enigmático, chamado pelo próprio Goethe de um texto “significativo mas destituído de sentido” (“bedeutend, aber deutungslos”).

A fortuna crítica mais recente vem atribuindo ao *Märchen* de

²⁴“Man kann sich daher nicht genug in Acht nehmen, aus Versuchen nicht zu geschwind zu folgern: denn bei'm Übergang von der Erfahrung zum Urtheil, von der Erkenntniß zur Anwendung ist es, wo dem Menschen gleichsam wie an einem Passe alle seine inneren Feinde auflauern, Einbildungskraft, Ungeduld, Vorschnelligkeit, Selbstzufriedenheit, Streifheit, Gedankenform, vorgefaßte Meinung, Bequemlichkeit, Leichtsinn, Veränderlichkeit, und wie die ganze Schaar mit ihrem Gefolge heißen mag, alle liegen hier im Hinterhalte und überwältigen unversehens sowohl den handelnden Weltmann als auch den stillen, vor allen Leidenschaften gesichert scheinenden Beobachter.”

Goethe uma forte relação com seu pensamento científico e filosófico. Trata-se de uma das novelas enxertadas em *Conversas de emigrados alemães* [*Unterhaltungen Deutscher Ausgewanderten*], em que os emigrados narram histórias uns aos outros, à maneira do *Decamerão* de Boccaccio.

O *Märchen* pode ser lido certamente de forma alegórica, como fazem as interpretações que comentaremos aqui brevemente. De modo geral, ele trata das possibilidades de trânsito entre dois reinos separados e interditos um ao outro, ao início da narrativa. Uma das afirmações mais gerais que esse pode fazer sobre o *Märchen* goethiano é que e ação se inicia à meia-noite, em um mundo caracterizado pela separação em dois reinos interditos um ao outro, e termina no templo, à luz da aurora, com a declaração de livre trânsito entre os dois mundos outrora apartados. A narrativa se abre a partir do movimento dos fogos-fátuos (*Irrlichter*) luzes cujo movimento errante pode levar alguém a se perder no caminho.

O reino onde habita a Bela Lilie está separado do outro lado do país por um rio caudaloso. As possibilidades de cruzá-lo são poucas, o barqueiro só leva passageiros da margem oriental para a ocidental, a serpente verde se estende como ponte entre os dois lados uma única vez ao dia, e ao fim da tarde pode-se cruzar o rio andando por sobre a sombra alongada do gigante. A filologia goethiana sobre o *Märchen* alude, de modo geral, ao fato de que a narrativa tem um caráter de revelação (*Offenbarung*, em grego, *apokalypse*). Mas o que viria a ser revelado? Eis aqui algumas das hipóteses até então consolidadas pela crítica: as concepções de Goethe sobre arte, sobre natureza, sobre política, especialmente no contexto da Revolução Francesa; as suas relações com Schiller, suas relações com a maçonaria e com a alquimia; Rudolf Steiner fixa, em 1899, uma interpretação que tem ainda hoje consequências sobre a interpretação do *Märchen* como texto apocalíptico, ou seja, como manifestação literária de uma elevação em direção a um conhecimento transcendente. Ali estaria expressa, então, a

elevação do conhecimento humano a partir da mera empiria em relação ao conhecimento transcendente, metaforizados por *topoi* como o Príncipe que retorna da morte e a construção do templo, equivalente, por sua vez, à aquisição de um nível superior de consciência. A interpretação de Steiner é destituída de qualquer comprovação filológica, isto é, textual, o que certamente a desautoriza; trabalhos recentes (CRISTIAN CLEMENT, 2010), entretanto, vem retomando a perspectiva apontada por Steiner, no intuito de justificar, do ponto de vista textual e da história da crítica goethiana, a interpretação do *Märchen* como uma narrativa de caráter apocalíptico, ou seja, de revelação.

A transmutação da matéria, herança certamente dos estudos alquímicos de Goethe, tem importante papel na construção da possibilidade de trânsito e livre fluxo ente esses dois mundos. A transmutação se dá do animado para o inanimado e vice-versa. A Bela Lilie tem o poder involuntário de matar todo ser vivo que experimenta seu contato, assim como de restituir à vida animais e homens transformados em pedra; a Serpente Verde, depois de engolir o ouro cuspidos pelos fogos-fátuos, torna-se resplandecente, e em seu autosacrifício ao final da narrativa transforma-se de uma vez por todas na ponte luminosa e sólida que ligará por fim os dois mundos outrora apartados; O Cachorrinho, o canário e o Príncipe voltam à vida, depois de terem perdido a alma e terem sido transformados em pedra e em mera carcaça, respectivamente; os quatro Reis, feitos respectivamente de ouro, de prata e de bronze, tocados pela luz do Homem da Lâmpada, revivem e assumem suas qualidades ditadas pelo mesmo Homem da Lâmpada, a saber, a Sabedoria, a Aparência e o Poder. O quarto Rei, feito de um composto de metais, espécie de aleijão entre os companheiros feitos de matérias mais nobres porque mais puras, desaba e se transforma em um monte de destroços; (há quem afirme que o quarto Rei representa o físico Newton, ao passo que os outros três seriam, respectivamente,

Aristóteles, Roger Bacon e Francis Bacon, todos predecessores de Goethe no estudo da óptica; essa interpretação é fortalecida pelo fato de que o quarto Rei é o que se mostra mais tolo e mesmo estúpido, dotado de aparência grotesca); a Velha, alquebrada e resmungona ao início da narrativa, cuja mão minguava por não ter conseguido pagar a dívida ao Barqueiro, transmuta-se em uma bela jovem, depois de banhar-se no rio. Todas essas transformações, que ocorrem ao mesmo tempo, ao final da narrativa, resultam na aquisição de uma natureza mais nobre, mais bela ou mais útil, de modo que a narrativa deve, efetivamente, ser considerada como uma narrativa de elevação, seja de estado, seja do nível e qualidade de conhecimento.

Nessa linha, em um artigo de 2006 publicado na *Revista da Sociedade Goethe da América do Norte*, Heather Sullivan, relaciona o *Märchen* diretamente à polêmica Goethe contra Newton. Sullivan ressalta o topos da luz como chave da decifração da narrativa goethiana. Para Goethe, assim como para a física (nossa) contemporânea, o mundo natural, fenomênico, não é um mundo apartado da nossa capacidade de percepção, mas antes permanentemente conectado, diz Sullivan. Assim, o assunto ou tema do *Märchen* de 1795 trataria, segundo Sullivan, de “aprender a ver”. Examinemos alguns argumentos de Sullivan. Para ela, a presença da luz é determinante na narrativa; é a luz e seus contrastes que guiam as personagens em direção aos eventos. Lembremo-nos que o *Märchen* se inicia com a presença dos dois fogos-fátuos, que acordam o barqueiro porque querem atravessar o rio no meio da noite. São eles que provêem a movimentação e que, por fim, possibilitam a construção definitiva da ponte, por terem alimentado a Serpente Verde com ouro; Sullivan argumenta ainda que o arcabouço visual do *Märchen* pode ter vindo diretamente das experiências de Goethe com o prisma de vidro, nas quais duas superfícies brancas são postas em contraste por meio de uma borda ou fronteira (o rio), a partir do que se constitui uma ponte (a cor). Por fim, Sullivan refere-se à narrativa

maior que contém o *Märchen*, as *Conversas de emigrados alemães*. Por ocasião da introdução do *Märchen*, o Abade dirá que se trata de um conto considerado "como uma velha história da carochinha, mas que, de fato ocorreu na nossa vizinhança não muito tempo atrás.". Sullivan refere-se assim à recepção da polêmica de Goethe frente a Newton, polêmica essa cuja recepção calorosa depois do primeiro ensaio de 1791, teria se transformado em "mero" conto de fadas.

Sullivan considera o *Märchen* um "*scientific fairy-tale*", e que, "ver a luz, no *Märchen* significa reconhecer a demanda de Goethe por reabrir a polêmica sobre a produção da luz e da cor, para libertá-la do obscuro mundo newtoniano de percepções equivocadas". Sullivan reforça ainda sua hipótese com o argumento de que, no *Märchen*, o trânsito restrito entre as duas margens do rio, ou seja, a possibilidade extremamente limitada de travessia, na primeira parte do conto, coincide com a afirmação de Goethe segundo a qual a sua explicação dos fenômenos óticos, em comparação com a de Newton, adequa-se perfeita e completamente a todas as circunstâncias, ao passo que a de Newton o faz apenas sob circunstâncias extremamente específicas e dificultosas (FL475).

Por fim, em defesa da hipótese do *Märchen* como "conto de fadas científico", é preciso dizer que dizer que, na narrativa que emoldura e contém o *Märchen*, este é introduzido logo após uma fala da personagem Karl que remete certamente ao ensaio de Goethe sobre o papel da imaginação e representação nas constituição das "certezas científicas".

A imaginação é uma bela capacidade, mas não me agrada quando ela quer reelaborar aquilo que realmente se deu. As formas aéreas que ela produz nos são muito bem vindas como seres de um gênero próprio. Quando associada à verdade, porém, ela produz apenas deformações e contraria, a meu ver, a razão e o entendimento.

Se, em uma primeira leitura, o trecho acima parece contradizer a hipótese de que um *Märchen*, produto da imaginação, possa estar associado a questões científicas, por outro lado a afirmação nos lembra de que, para o Goethe, autor de “O experimento como mediador entre objeto e sujeito”, o mundo fenomênico só se dá a conhecer a partir de uma Experiência Superior, de caráter elevado e mesmo transcendente. Lido nessa chave, o *Märchen* de 1795 complementa e ilustra o ensaio de 1792, que, a sua maneira, trata também do trânsito entre dois mundos, o sensível e o suprassensível.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CLEMENT, C. "Offenbares Geheimnis" oder "geheime Offenbarung"? Goethes Märchen und die Apokalypse. *Goethe Yearbook*, v. 17, p. 103-127, 2010.
- GOETHE, J. W. von. *Goethes Werke*. Herausgegebenen im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar: Hermann Böhlau, 1887-1919. 143 v.
- KANT, I. *Crítica da razão pura*. Tradução de Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção “Os Pensadores”)
- SULLIVAN, H. I. Seeing the Light: Goethe's Märchen as Science — Newton's Science as Fairy Tale. *Goethe Yearbook*, v. 14, p. 103-127, 2006.



1. Goethe 2. Schiller 3. Wieland
4. Klopstock 5. Lessing 6. Herder

O mundo encantado de Goethe

MAGALI MOURA

O espaço que temos aqui é insuficiente para esmiuçar a variedade de temas e invenções goethianas estampadas em suas histórias. A escolha foi outra, conceitual e introdutória. A pretensão deste trabalho é revigorar o debate acerca do conceito de maravilhoso, almejando traçar um panorama da variedade com a qual esse conceito se revestiu no âmbito da instituição de um novo cânone no espaço da língua alemã na época da *Aufklärung*. A motivação para tal é, justamente, a de identificar os críticos literários que lançaram os primeiros debates acerca deste conceito, o que vai desembocar na ação constitutiva de um novo paradigma literário a ser seguido por Goethe.

O tema do sobrenatural é um dos mais profícuos na atualidade. Basta que passemos os olhos nas grades de programação de diversos canais de televisão para que se tenha uma ideia da variabilidade com que ele se apresenta. São muitas as produções para o cinema e a televisão que se amparam em relatos populares ou fantasiosos contidos em páginas de ficção. Reedições dos contos de Grimm, por exemplo, servem como mote para produções, nas quais se combinam diversos matizes, indo desde filmes com tramas policiais em meio a eventos fantásticos ou de ficção científica, valendo-se deles, até mesmo, para produções pornográficas. Mas este uso vai além do ficcional e se espalha para outros âmbitos. A título de um breve

exemplo da complexidade que o tema sugere, observemos a seguinte ilustração.



A contemplação desta primeira imagem pode nos levar a uma ideia de transcendência, de presença divina. Pode também nos transportar para esferas mais livres, para um espaço além das agruras do cotidiano, livre das contingências terrenas. Assim como servir de símbolo para momentos nos quais nos cansamos de desejar tanto a matéria dos bens de consumo, podendo muito bem servir para ilustrar uma mensagem religiosa ou de autoajuda.

Já as duas imagens seguintes são utilizadas em propaganda de serviços de computação com objetivo de salvaguardar dados ao oferecer os chamados “serviços nas nuvens”. Embora seja comum a ideia de 'nuvem' estar semanticamente associada a uma esfera distante do terreno, mais especificamente da materialidade terrena, essas figuras como que materializam o efêmero e transformam o espaço, antes celestial, em duras cadeias de segurança. Elas conferem um novo significado à costumaz associação nuvem – esfera celeste, ou seja, elas deveriam causar um estranhamento, mas a percepção da nuvem como algo transcendental já não pertence mais a estes tempos atuais. A imagem de uma nuvem perde paulatinamente seu significado transcendental e se torna materialmente segura, é agora um ambiente sólido, no qual paradoxalmente podemos depositar nossos produtos virtuais (não sólidos) e nossa confiança.



O que quis demonstrar com este preâmbulo, se assemelha a uma característica do discurso moderno assinalada pelo sociólogo Max Weber. Ao identificar o predomínio do discurso racional-científico em detrimento do discurso metafórico das ditas ciências humanas, Weber cunhou a expressão “desencantamento do mundo” como expressão paradigmática deste processo.

O predomínio do discurso científico baseado no materialismo baniu qualquer explicação do mundo com base no inexplicável. A magia foi expulsa das ações sociais, pois na sociedade a razão deveria iluminar e conduzir os atos. As práticas mágicas ou de encantamento passaram a ser típicas de incultos e irracionais, de gente ignorante ou de povos “não civilizados”. Podiam ser também obras feitas por artistas sob efeito de drogas ou de pretensos cientistas, presentes em locais onde o discurso científico não teria lugar assegurado. Mas o interesse e o estudo daquilo que teima em não obedecer às regras racionais não fora banido. Na virada do século, várias personalidades dedicaram-se ao estudo e ao questionamento daquilo que estaria fora do estreito limite do discurso meramente materialista-racional. Podemos citar, como exemplo, o filósofo Rudolf Steiner que formula um modo de ver o mundo completamente distante desses parâmetros embasando uma nova medicina e pedagogia.

Nessa mesma época também vem a lume o escrito de Freud sobre a interpretação dos sonhos (*Traumdeutung*, 1900), logo seguido do estudo sobre o estranho (*Das Unheimlich*, 1919). Valendo-se de narrativas maravilhosas, Freud explora os recônditos da alma humana, revelando obscuridades e paroxismos. Na década seguinte, aflora o movimento vanguardista do Surrealismo que almejava expor como realidade os contornos ilógicos desse entre-lugar exposto nos escritos de Freud. As criações artísticas e sobretudo literárias que se aproximavam e davam lugar ao fantástico, ao maravilhoso e ao sobrenatural prescindiam de precisão

teórica, o que tenta ser resolvido de forma inaugural no século XX por estudos como os de H.P. Lovecraft (*Supernatural Horror in Literature*, 1927) e Vladimir Propp (*Morfologia do conto fantástico*, 1928). Essas investigações desdobraram-se em outros estudos teóricos ao longo do século XX como os de Sartre (*Situações I*, 1947), de Peter Penzoldt (*The supernatural in fiction*, 1952) e de Tzvetan Todorov (*Introdução à literatura fantástica*, 1970), levando a redefinições e interpretações acerca do gênero fantástico. A lista se adensa no final do século e chega até o atual. Esse fato nos leva à constatação de que a magia ficou restrita ao âmbito das artes e de alguns círculos religiosos e alternativos, ficando absolutamente de fora do pretensso discurso científico, cuja base se encontra justamente no momento para onde pretendo levar a discussão.

Como mencionado inicialmente, o tema do fantástico e do sobrenatural aflora de modo pujante em produções cinematográficas e televisivas, em jogos de computadores e videogames e em livros que se dedicam a contar histórias de magos e seres maravilhosos com enorme sucesso de vendas. Um tal vigor e apreço pode ser encontrado há cerca de 200 anos, quando o maravilhoso e o irracional adquiriu contornos programáticos e significou uma revolução no modo de se fazer literatura. Distante de mera diversão, a alusão ao não puramente racional tinha uma função social e libertária, poder-se-ia dizer, política. Deste modo, chegamos à chamada *Época de Goethe*, tempo no qual o discurso científico ainda não havia sido entronado como única possibilidade de enfrentamento e investigação do real e, portanto, adjudicava-se ao discurso literário um papel de suma importância nas revoluções políticas.

Para se ter uma breve ideia da intensidade da mudança implementada naqueles tempos, basta que se faça a seguinte observação: Goethe nasce em um mundo, no qual ainda perambulavam alquimistas a serviço de quem acreditava alcançar riquezas fáceis por esse meio, e o deixa em um

tempo onde a máquina a vapor impulsionava as novas locomotivas, imprimindo um novo ritmo à vida cotidiana, distante cada vez mais da naturalidade. Criava-se um mundo cada vez mais artificial, por conseguinte, mais desencantado. O engenho racionalista gerava um novo mundo no qual as razões matemáticas baseadas no binarismo expulsavam com vigor as práticas mágicas e antigos saberes populares. O espaço literário se torna um lugar que abriga a possibilidade de preservação desta “lógica ilógica”, espaço para o inexplicável, para o inexorável.

Nos primórdios do Iluminismo, momento fundador do modo de pensar dos tempos atuais, pode-se perceber em solo germânico duas tendências opostas que geraram um movimento bastante tenso, originador de diversas polêmicas. Por um lado, constata-se o incremento da racionalização através do discurso filosófico de Christian Wolff, por exemplo, e, de outro, um movimento surgido algumas décadas depois que almeja uma religião com elementos de cunho religioso, como se detecta nos defensores das ideias panteístas, baseadas em Espinosa, como Moses Mendelssohn e Johann Gottfried Herder. Este movimento tenso entre opiniões contrárias teve lugar tanto na filosofia, quanto na literatura. Cabe mencionar também que os limites entre um e outro saber ainda não haviam se separado como nos dias de hoje. Temos então no nascedouro da modernidade uma duplicidade. Por um lado a explicação racional dos fenômenos que retirava o homem da ignorância e lhe auferia uma liberdade particular, ilimitada e temerária. Do lado oposto, essa mesma liberdade incitou o homem a criar mundos possíveis e imaginados, por vezes distante do real, incitando na alma humana diversos sentimentos, dentre eles o temor. O sentimento oriundo das incertezas, do qual o homem procurava se libertar pela lúcida ciência, era o mesmo que fornecia a base sobre a qual se baseava o gênero literário tido como o mais nobre até então – a tragédia. O que fazer então para se preservar o encantamento e associá-lo aos tempos iluminados?

As palavras de Lovecraft no início de seu ensaio auferem ao medo um caráter de ancestralidade: “*The oldest and strongest emotion of mankind ist fear and the oldest and strongest kind of fear ist fear of unknown.*”²⁵ Esse caráter que adjudicava ao medo um lugar nos primórdios dos tempos, une-se no século XVIII ao movimento de, pela pesquisa e coleta de testemunhos, resgatar narrativas antigas, primordiais, que estavam ameaçadas de se esvaírem da lembrança por só existirem na boca do povo. Esse desconhecido provinha de situações que fugiam às explicações racionais, envolvendo situações onde o maravilhoso era a esfera que explicava o inesperado e inusitado dos acontecimentos. É no movimento romântico que essa forma de narrativa de cunho fantástico irá atingir um ápice, mas sua inclusão programática já havia se dado algumas décadas antes. Cabe-nos a partir de agora traçar o caminho que teve a inclusão do tema do maravilhoso nas letras germânicas e como teve lugar na obra de Goethe.

A escolha por este caminho, centralizando o foco no conceito de maravilhoso, tem sua justificativa. Dentre todos os elementos constitutivos do gênero que leva ao “efeito de encantamento”, o menos debatido atualmente é o conceito de maravilhoso. Talvez porque o gênero fantástico esteja mais ligado à ficção científica, ao horror e à fantasia, sendo muitas vezes mais dedicados à exposição de monstruosidades, do que a narrativas que pretendem evocar o efeito de puro encantamento, sem o grau de choque ou picardia que a atualidade requer.

A aceção desta palavra envolve elementos que serão muito caros a vários críticos e literatos desde os primeiros estudos sobre texto literário. Houaiss (ed. online) assim define o vocábulo 'maravilhoso':

1. que provoca grande admiração, deslumbramento, fascínio, prazer etc.

²⁵ “A emoção mais antiga e forte da humanidade é o medo e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 2007, p. 13).

2. que prima pela excelência; primoroso, perfeito.
3. de grande beleza; que tem muitos atrativos.
4. que possui inúmeras qualidades positivas como ser humano.
5. que encerra maravilha ou prodígio, ou que é inexplicável racionalmente.
6. aquilo que é admirável
7. Rubrica: literatura.
intervenção sobrenatural que muda o curso da ação numa tragédia, epopéia etc.

O conceito de 'maravilhoso' reúne elementos tais como: sentimento de admiração, perfectibilidade, beleza grandiosa, extraordinário, irracional e, por extensão, de sublime²⁶. Eles serão caros à literatura dos oitocentos, mas na última rubrica do mencionado dicionário pode-se ver que é um conceito que acompanha a literatura desde seus primeiros registros. Na *Poética* de Aristóteles (1985, p. 47) já há a relação estabelecida entre o maravilhoso e o irracional:

Nas tragédias se deve, por certo, criar o maravilhoso, mas *o irracional, fonte principal do maravilhoso*, tem mais cabida na epopéia, porque não estamos vendo o ator; haja vista a perseguição de Heitor; em cena, daria em cômico, com os gregos parados, sem ir no enalço, e Aquiles a acenar que não; na epopéia isso passa despercebido. *O maravilhoso agrada; prova está que todos o acrescentam às suas narrativas com o fito de agradar.* (grifo meu).

Este é o ponto sobre o qual chamo atenção por ele ser utilizado séculos mais tarde como o contraponto fundamental à lógica racionalista da tradição literária do século XVII, direção unívoca contestada por alguns críticos nos oitocentos e que ruma para a entronização de seu contrário, o predomínio do irracional nos românticos, posição esta que se torna quase

²⁶ A tematização deste conceito em sua ligação com o maravilhoso foge ao escopo deste trabalho apesar de ser de suma importância. Será alvo de estudo posterior.

que hegemônica naquele momento do debate literário. A discussão acerca desta questão é iniciada nos primórdios do século XVIII com a polêmica sobre a possibilidade de verossimilhança, quando se lança mão do termo maravilhoso. Em torno desta questão travou-se uma querela suíço-teutônica. Os críticos suíços Johann Jakob Bodmer e Johann Jakob Breitinger procuravam formular uma poética em dissonância com os preceitos defendidos pelo crítico e dramaturgo alemão Johann Christoph Gottsched que, por sua vez, ancorava seus preceitos nas ideias do crítico francês Nicolas Boileau.

Assim nos dizia Aristóteles (1999, p. 60):

109. Quer nas tragédias com peripécia, quer nas episódicas, *podem os poetas obter o desejado efeito mediante o maravilhoso*, como no caso de um homem astuto, porém mau, que é enganado, como Sísifo, ou quando corajoso, mas injusto, é vencido — situações estas tanto mais trágicas e mais conformes ao sentido humano. Todas são verossímeis ao modo como o entende Agatão, quando diz: *verossimilmente muitos casos se dão e ainda que contrários à verossimilhança*. (grifo meu).

A questão lançada por Aristóteles tem seu lugar na estrutura da tragédia grega, pois as ações dos deuses, atos esses de cunho genuinamente maravilhoso, têm de encontrar seu fundamento. Sabidamente, as classes não nobres não tinham lugar nos dramas, sendo relegadas às comédias – lugar para o populacho. Mas seria justamente uma dessas classes não nobres que no momento do Iluminismo tem a chance de entrar em cena e dominar o palco: a burguesia. Em sua teoria dramática, o burguês Gottsched julga como altamente revolucionário o banimento da cena de deuses e de suas ações regidas por leis não racionais, movidos por desejos. Seus atos maravilhosos darão lugar a uma concepção de divindade singular e racional, era o tempo do “Deus relojoeiro”. A natureza criada por um único Deus segue parâmetros estritamente racionais e não obedece mais à ordem caótica do desejo. Aqueles deuses exageradamente humanos dão

lugar a um Deus moral, natural, racional

Deus criou tudo conforme números, medidas e peso. As coisas naturais são belas; se a arte também pretende criar algo belo, ela precisa imitar a estrutura da natureza. A imitação da natureza pode, então, atribuir perfeição à obra artística, que se torna assim agradável e amável para a razão. (GOTTSCHEDE, apud KORFMANN, 2010, p. 196-97).

Essa ideia de um Deus matemático permanecerá em termos de ciência na física através de Newton e posteriormente será, como mencionado anteriormente, o padrão do discurso científico moderno. Nesse ponto, o discurso poético se separa do científico e a concepção racionalista-matemática desses iluministas será pouco a pouco banida da poética, dando lugar a uma natureza não matemática, a uma natureza maravilhosa, lugar de encantamento e liberdade de criação.

Como exemplo disso, temos em 1740 a publicação do *Tratado Crítico acerca do maravilhoso na poesia e sua relação com o verossímil* (*Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen*) de Bodmer²⁷. Apesar de sua parca receptivi-

²⁷As mais importantes publicações de Bodmer são: *Sobre a influência e uso da imaginação. Para a melhora do gosto: ou investigação exata de todas as formas de descrição*, na qual as melhores passagens dos mais famosos poetas deste tempo são julgadas com uma profunda liberdade (*Von dem Einfluss und Gebrauch Der Einbildungs-Krafft; Zur Ausbesserung des Geschmacks: Oder Genaue Untersuchung Aller Arten Beschreibungen, Worinne Die ausserlesenste Stellen Der berühmtesten Poeten dieser Zeit mit gründtlicher Freyheit beurtheilt werden*). Com Breitinger. 1727; *Correspondência sobre a natureza do gosto poético*. (*Brief-Wechsel von der Natur des poetischen Geschmacks*) com Pietro Calepio, 1736; *Tratado Crítico acerca do maravilhoso na poesia e sua relação com o verossímil em defesa da poesia de John Miltonsobre o Paraíso perdido*; o anexo é de Joseph Addison, *Tratado sobre a beleza na mesma poesia*. (*Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen In einer Vertheidigung des Gedichtes Joh. Miltons von dem verlohrenen Paradiese*; Der beygefügt ist Joseph Addisons Abhandlung von den Schönheiten in demselben Gedichte), 1740; *Considerações críticas sobre os quadros poéticos dos poetas* (*Critische Betrachtungen über die poetischen Gemähldte der Dichter*), 1741.

dade, esse escrito me parece paradigmático no caminho trilhado até se alcançar a libertação absoluta da imaginação criadora no Romantismo.

Detentor por cerca de meio século da cadeira de história helvética em uma escola superior em Zurique, Bodmer contou entre seus alunos com nomes que seriam notórios nas letras germânicas e nas humanidades em geral. Podemos citar a título de exemplo o nome de figuras tais como Salomon Geßner, J. C. Hirzel, J. C. Lavater e Pestalozzi. Sua casa era ponto de parada obrigatória em viagens de estrangeiros, como Herder e Goethe e seu pendor para a literatura medieval será decisivo para a revitalização através de edições de histórias como a dos Nibelungos (*Proben der alten schwäbischen Poesie*, 1748; *Chriemhildens Rache und die Klage*, 1757; *Sammlung von Minnesingern*, 1757-58).

O escrito supracitado de Bodmer abriga uma defesa do livro de John Milton, *Paraíso Perdido* (*Lost Paradise*, 1667), posição esta que se contrapõe às críticas feitas por Voltaire (*Essays sur La poésie épique*, 1728) e por Constantin Magnys (*Dissertation critique sur 'Le paradis perdu'*, 1729), referendadas posteriormente por Gottsched na Alemanha. Nesses tratados, o épico inglês é duramente criticado por conter absurdos (“*absurdité*”).

A vinculação política da obra, embora longe de seu enredo, reside no seguinte fato. O livro de Milton foi finalizado após o momento político da Restauração inglesa que restituiu à família real o trono através da coroação de Carlos II e que levou o reformador Cromwell à força. Milton foi poupado do funesto destino devido a sua frágil condição física estampada em sua cegueira que o impedia de escrever, mas não de ditar. Por isso mesmo foi mantido sob severa vigilância devido ao fato de logo após a decapitação de Carlos I, haver escrito o livreto político de grande repercussão “*The Tenure of Kings and Magistrates*”. Desta forma, o livro é resultado de um escritor *outsider*, que propõe um novo modo de se fazer literatura e também de

organização social. Muitos seriam os exemplos das ligações do exercício do encantamento com a prática da liberdade.

O longo épico de 10.565 versos tem como mote a queda do homem e sua expulsão do Paraíso, assim como a batalha entre o bem e o mal, encarnado na figura de Satã. O tema do livre-arbítrio se configura como ponto central da grande luta travada, já que, ao escolher provar da árvore do fruto proibido, o homem se subtrai da tutela divina. Mas essa ação revela o que pode ser considerado como o propósito da criação – a conquista da liberdade humana: “Fi-lo (ao Homem) justo e recto, / Capaz de se opor, livre de cair” (MILTON, apud COUTINHO, 2008, p. 67).

A liberdade de escolha também era o fundamento para a instituição de um novo cânone literário. O empenho de Bodmer para a criação de uma nova estética será a base sobre a qual uma nova literatura germânica se fundamentará. A busca por alternativas à cultura francesa faz com que haja uma aproximação da literatura inglesa. Essa ação de contribuir para o florescimento das letras germânicas será reconhecida por Lessing, Winckelmann e Herder, como, décadas depois, também pela geração romântica. Aos poucos os mais populares autores da época se fazem partidários das ideias de Bodmer: Haller, Hagedorn, Gleim, Elias Schlegel. Ewald Kleist fornece o seguinte depoimento ao se referir à florescente vida intelectual de Zurique: “na grande Berlim é difícil de se encontrar mais de três ou quatro pessoas de gênio e gosto, já na pequena Zurique encontram-se mais de vinte ou trinta desse tipo” (Apud MÖRIKOFER). Jovens promissores escritores rumavam para a cidade suíça com a esperança de entrarem em contato com as grandes novidades do mundo das letras. Quando bem jovem e ainda na fase inicial da escritura de sua obra máxima, *Messias*, a figura epigonal do movimento da *Empfindsamkeit* (Sensibilidade), Klopstock, chega a convite a Zurique para conversar e aprender com o velho mestre. Anos depois ele detecta esse momento de sua vida como um importante momento de

virada, estranhamente referindo-se a si mesmo na terceira pessoa: “antes ele havia estado apenas em escolas, somente em Zurique parece que ele surgiu no mundo” (KLOPSTOCK; apud NARON).

No ano seguinte, em 1751, Bodmer recebe a visita de outro futuro ilustre representante das letras alemãs – o jovem Wieland. Aquele que, anos depois, será o tutor responsável pela educação do Grão-duque de Weimar, Karl August, o mesmo que convidaria Goethe para se instalar na cidade que se transformaria então, junto com a cidade universitária de Jena, no centro cultural da Alemanha por várias décadas. Christoph Martin Wieland (1733-1813), escreverá anos depois o modelo do gênero do *Bildungsroman* (romance de formação), *A história de Agathon (Geschichte des Agathon, 1764)*, e foi o primeiro tradutor das obras de Shakespeare para o alemão, cuja obra foi publicada em oito volumes entre os anos de 1762-66 em Zurique, durante sua estada.

A tradução das obras de Milton e de Shakespeare trouxeram consigo a possibilidade de um diálogo mais intenso com a literatura inglesa e com concepções que seriam, anos mais tarde, muito caras para a literatura germânica: a de imaginação (*Einbildungskraft*) e a de gênio. Começemos com a primeira.

Segundo Nenon (1997) as teorias poéticas desenvolvidas por Bodmer e também por Breitinger contribuíram para o que chamo aqui de processo de sensualização da literatura. A ditadura da poética da razão estaria, a partir de então, abalada e seria posteriormente derrubada pelos românticos. Na mesma época, Winckelmann teve ação semelhante no âmbito das artes plásticas, reforçando o papel da experiência na elaboração de esculturas como novo parâmetro a ser seguido pela arte, em imitação ao modo de fazer dos antigos gregos. Observar, tomar consciência e então, só então, imitar.

Os críticos suíços deram ênfase ao papel dos sentidos e à noção de

imaginação no processo de elaboração da obra literária. Em sua teoria poética, os sentidos se tornam instrumentos para a “compreensão das obras da natureza” (NENON, 1997, p. 208). A imaginação torna-se responsável por evocar as sensações e impressões quando os objetos não mais se encontram diante do poeta:

Por isso ele muniu a alma com uma força especial, de modo que ela possa a seu bel-prazer novamente, também na ausência e no mais completo isolamento dos objetos, deduzir, refazer e despertar os conceitos e sensações, como ela antes os recebeu pelos sentidos: essa força da alma chamamos de imaginação. (BODMER; BREITINGER, 1988, p. 32; trad. minha.).

A máxima de Leibniz de que vivemos no “melhor dos mundos possíveis”, pode ser interpretada como justificativa para uma reação a tentativas de se buscar alternativas que modifiquem o estado atual das coisas no mundo. A sensualização da literatura trouxe consigo um elemento revolucionário. Com a ajuda da poética de Bodmer e Breitinger, cuja argumentação aproxima da noção de verdade um mundo apenas imaginado, inicia-se no mundo cultural germânico uma nova época. Com a impossibilidade de realização de uma revolução política, resta a mudança de paradigma cultural como forma de empresa responsável pela introdução da cultura burguesa em solo germânico. Inicia-se a formação de uma “pátria espiritual” na qual a literatura e a filosofia tornam-se imprescindíveis e base para tal: “O poeta é ao mesmo tempo um homem, um cidadão e um cristão [...]” (BREITINGER, apud MEID, 1988, p. 372).

A recepção da literatura inglesa é de suma importância nesse processo de construção de uma identidade nacional “espiritual”, pois traz consigo as ideias de um mundo onde, calcada na liberdade individual e no livre-arbítrio, a cultura burguesa se fazia valer. Essa capacidade de criar mundos possíveis está em relação de íntima dependência do exercício da

capacidade imaginativa (*Einbildungskraft*). Desta forma, surge a possibilidade de recriação do mundo e de suas leis, tanto poéticas como políticas:

Como o mundo presente não precisa ser necessariamente da forma como ele está organizado, de tal maneira que não pudesse ser de outra forma, justamente assim são possíveis muitos outros mundos, tal como a natureza e a ordem das relações presentes podem ser mudadas. Dessa forma, *todos esses incontáveis sistemas de mundo estão submetidos ao poder da imaginação*. Ela o produz por meio de uma força mais do que mágica, embora não o seja, a partir do rol das possibilidades (e) transmitindo-lhe a aparência de realidade. (BODMER, 1471, p. 13; grifo meu).

Este mundo criado a partir das forças imaginativas do poeta também deve suscitar no leitor a imaginação, promovendo um encantamento:

Quando a imaginação é executada eficientemente, então ela tem necessariamente de ter uma influência extraordinária sobre o que se escreveu na medida em que ela vivifica o mesmo com imagens e quadros vívidos, *os quais encantam da mesma maneira o leitor*. Ele esquece que ele lê apenas a descrição das coisas e cai na ilusão de que ele tem as próprias coisas diante de si e assiste pessoalmente aos acontecimentos narrados. (BODMER; BREITINGER apud NENON, 1997, p. 209; trad. minha; grifo meu).

Mas este mundo cheio de possibilidades, também descortina algo impenetrável. Embora o Iluminismo tenha trazido a razão à consciência e prometido trazer esclarecimentos sobre todos os domínios que o homem se dispusesse a investigar, ele não foi ainda capaz de fazer a libertação dos instintos humanos que permaneceram nos submundos da alma sem serem domesticados (WILPERT, 1994). O mundo passa, então, a ter dois lados: o sondável e o insondável, o real e o irreal: “é bastante significativo que o século XVIII seja, ao mesmo tempo, o século das associações secretas, dos charlatães, dos visionários e dos conjuradores que invocam espíritos” (WILPERT, 1994, p. 99). Ao mesmo tempo em que havia o movimento

esclarecedor, havia um outro em paralelo que teimava em persistir e perpetuar o obscuro, o velado, o secreto – um movimento escurecedor, a iluminar através das sombras, longe da pretensão de obscurecer e tornar o mundo ilegível. A meu ver, essa poderia ser também a descrição de nossa época.

Como exemplo disso, mencionemos aqui brevemente alguns exemplos. O primeiro é a tragédia que se abate sobre a heroína Emília Galotti do drama homônimo de Lessing (1772). Emília que teria todas as condições de ter um futuro tranquilo e feliz, acaba por se decidir pela morte por se ver incapaz de dominar seus desejos e, assim, não realizar plenamente um ideal de cultura baseado no primado da virtude e da razão. Nesse mundo não havia lugar para as razões do desejo, oriundas do âmago da alma.

Outro exemplo do poder da alma pode ser dado através dos quadros de Johann Heinrich Füssli (1741-1825), em especial pelas imagens relacionadas a cenas descritas na literatura, em alusão sobretudo aos livros de John Milton e Shakespeare. Nascido na cidade de Zurique, no ano seguinte no qual Bodmer lançara seu fundamento acerca do maravilhoso na literatura, Füssli expressa em seus quadros esses recônditos da alma que a literatura alemã da *Empfindsamkeit* (Sensibilidade) e do *Sturm und Drang* começava a expressar. Este quadro, *O fantasma da noite* (*Der Nachtmahr*, 1782) é considerado como referência central em sua obra. Causou um grande escândalo quando apresentado na exposição da *Royal Academy*, referendando o epíteto, “*The wild Swiss*”, com o qual Füssli era conhecido em Londres. Para lá se mudara após uma longa estada em Roma onde se deteve a aprender as técnicas dos grandes mestres renascentistas da pintura, principalmente Michelangelo. Migrou para a ilha britânica a fim de usufruir da atmosfera pretensamente mais moderna e livre que se experimentava por lá em comparação com outras cercanias na Europa.

Esta pintura caracteriza-se por uma forte atmosfera erótica criada pela conjunção entre as figuras representadas. As vestes brancas da mulher



J. H. Füssli, O fantasma da noite.

languidamente deitada confundem-se com as vestimentas translúcidas que revelam sua pele alva, contrapondo-se às escuras figuras do Íncubo e seu cavalo, assim como a seus semblantes. Segundo Lurker (1993, p. 99), o nome dessa figura diabólica provém do latim, *Incubus*, significando “o que fica por cima”:

Entre os antigos romanos, e mesmo atualmente na Itália, o nome de um *Alp* (seres sobrenaturais, metade deuses, metade anões). Desde a Idade Média, uma designação para demônios que copulam à força com mulheres adormecidas. Na literatura da bruxaria, o nome íncubo designa também o diabo em seu papel de amante.

A tríade do quadro externa acontecimentos que se passam no interior da alma humana, em seus sonhos. O mundo interior tornava-se motivo para uma pintura. Da figura humana desacordada, que é objeto do

olhar desejoso do cavalo, emana puro sentimento, distanciando-se de uma representação mimética do real.

Cabe ainda mencionar outro intelectual que contribuiu para o estabelecimento da arte visionária tanto na pintura quanto na literatura e que se relaciona, por isso, com as práticas alemãs. William Blake (1757-1827) foi um dos maiores artistas ingleses e suas obras literárias e pictóricas dão lugar a um mundo imaginado e, por vezes, assustador. Suas ilustrações do *Livro de Jó*, da *Divina Comédia* de Dante (abaixo ilustração do canto V), além do *Paraíso perdido* de Milton, causam um encantamento ao mesmo tempo agradável e desconcertante. As cenas descritas ou pintadas são fortes, carregadas de dramaticidade e de desconforto por fugir às regras do mundo real. Suas imagens, como as de Füssli, criam outras realidades imaginárias.



William Blake. The Lovers' Whirlwind, Francesca da Rimini and Paolo Malatesta.



Goya. El sueño de la razón produce monstruos.

Não se poderia deixar de mencionar também a obra de Francisco de Goya que, no exemplo ao lado, estabelece uma razão direta entre imagem e texto ao aludir à questão do “sonho da razão”. Se antes a pintura se servia da literatura para ser a fonte de imagens, agora ela penetra no quadro e estabelece uma íntima ligação entre letra e imagem. Elaborado em 1799, encerra um século que iniciou sob o raio das luzes e termina sob o domínio da noite, momento de sonho e fonte primordial para a arte, desbançando a primazia da razão e elegendo em seu lugar forças ocultas. Mas essa

atitude era vista com certo temor pelo artista, conforme se percebe ao ler a frase escrita em um desenho preparatório para a gravura: “*La fantasía abandonada de la razón, produce monstruos imposibles: unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas.*” (Manuscrito Prado) e também “*Portada para esta obra: cuando los hombres no oyen el grito de la razón, todo se vuelve visiones*” (manuscrito na Biblioteca Nacional de Espanha²⁸). Vê-se que é uma tentativa de salvaguardar e equilibrar a razão com elementos da ordem do inconsciente.

Indo além da concepção de Bodmer e Bretinger, de promoção de um maravilhoso bastante ligado ao conceito de verdade e de verossimilhança, esses autores se dão a liberdade de criar a partir de sua própria sensibilidade e da livre capacidade imaginativa, muitas das vezes não racional,

²⁸ As referências das imagens se encontram no final do artigo.

mas instintiva (ou provocada pelo consumo de substâncias alucinógenas). Tal atitude embasa outra concepção que julgo ter sido de fundamental importância para o exercício da liberdade de criação. Refiro-me aqui, ao conceito de artista genial, conforme desenvolvido no início do século XVIII por Shaftesbury (Anthony Ashley Cooper, 1671-1713), o qual atribuíra ao homem um caráter divino pela ação criadora – “*the man, a seconde maker*” – conceito este que iria ser desenvolvido e radicalizado pelos jovens do *Sturm und Drang* em solo germânico. Livre de apenas considerar aquilo que lhe era transmitido pela memória dos sentidos, o artista podia criar novas conexões e, assim, novas sensações. A psicologização do texto fornecia subsídio importante para a liberdade de criação. Mas esse mergulho no âmago da criação a partir de si mesmo ainda deveria contar com um outro elemento bastante caro à geração seguinte a de Bodmer e Bretinger e está em paralelo com a da concepção de gênio – a procura por uma unidade com a natureza. A busca de uma religação com o mundo primordial, com o sentimento puro evocado no contato direto com a natureza (Rousseau).

Para Herder o contato com o círculo de intelectuais de Zurique foi bastante importante, assim como a leitura das obras de Shakespeare. Na natureza, o criador deveria buscar algo que lhe seria também bastante importante: a sensação de potência pela consciência do ato de criação. Estamos em um momento no qual o sentimento panteísta-religioso ainda era muito presente nas letras, sendo delas afastado paulatinamente ao longo do século XIX até chegarmos na crise da linguagem como mero instrumento artificial, sem referencial de verdade (simbolismo) no século XX.

Johann Gottfried Herder (1744-1803) era contemporâneo de Füssli, Goya e Blake, mas não tão visionário como eles. Seu contato com a linguagem enquanto expressão mágica e simbólica se deu primeiramente através de Johann Georg Hamann (1730-1788), colega de Kant e seu professor na Universidade de Königsberg, conhecido no mundo germânico como o

“mago no norte” (*Magus im Norden*). Assim somos informados através de Goethe de sua relação com seu ex-aluno:

Nossa atenção em relação a esse homem [Hamann] era sempre mantida viva por Herder [...] que prontamente nos comunicava quando surgia algo da autoria desse curioso espírito. Dentre essas obras figuravam também suas críticas literárias inseridas no *Jornal de Königsberg*, todas elas de um caráter bastante estranho. Possuo uma coleção quase completa de seus escritos, bem como um trabalho manuscrito bastante significativo a respeito do premiado estudo de Herder, *Sobre a origem das línguas*, no qual ele ilumina esse ensaio herderiano de modo peculiar com singular raio de luz. (GOETHE, HA 10, p. 513; trad. minha).

As adjetivações empregadas por Goethe aferem aos escritos de Hamann um caráter estranho, mas que, ao mesmo tempo, ofereciam a seus contemporâneos uma possibilidade de desenvolvimento de um saber diferente, sobre as bases do não puramente racional. Tanto era assim que Goethe expressa a intenção, não concretizada, de “publicar uma edição das obras de Hamann” (HA 10, p. 513) . Ele as adjetiva de “sibilinas” e as aproxima de suas próprias ideias acerca da duplicidade unitária do mundo e do processo de entendimento deste ao citá-lo em uma máxima imperativa: “Clareza é uma divisão necessária entre luz e sombra! *Hamann*. Ouça!” (GOETHE, HA 18, p. 509; trad. minha).

Anatol Rosenfeld (1991, p. 15-16) nos oferece de forma resumida uma análise do impacto e importância atribuída ao pensador soturno:

Todas as obras de Hamann são veículos do veemente protesto contra a cultura racionalista da época que, segundo o autor, teria sido causa do empobrecimento e desenvolvimento unilateral do homem. “Pela árvore do conhecimento é-nos roubado o fruto da vida” [...] Não é através da lógica e abstração que chegamos ao saber e sim pela fé em Deus e pelos dados sensíveis. sentimento e emoção são a quinta essência da alma e qualquer tentativa de fragmentar o ser humano em faculdade intelectual e emocional

repugna à unidade e totalidade da pessoa. Contra a análise diferenciadora do intelecto proclama a validade do princípio “*coincidentiae opposituum*” da mística. A língua em particular, na qual a própria razão se torna em existência sensível, contradiz a separação kantiana entre intuição sensível e o entendimento.

Não precisamos aqui nos deter a provar a essência kantiana de nossa contemporaneidade e, portanto, o impacto de pensamentos com os de Hamann poderiam trazer. Mas apresentar a variedade de pensamentos que confluíram para a habilitação do conceito de maravilhoso nas letras como elemento central da nova literatura de então. A oposição de Hamann à “cultura racionalista” conflui para o apontado anteriormente por Bodmer e Breitinger no emprego da literatura com fins de união entre o moral (religioso) e sensível (“reabilitação do sensível”). A literatura adquire portanto um caráter pedagógico de promover o desenvolvimento do homem de forma ampla, não fragmentada, por ser o produto da língua que é portadora em si do sensível e do conceitual.

Herder, entretanto, não ouve somente a Hamann, podendo-se detectar em seus escritos sobre a linguagem o ecoar das palavras do filósofo genebrino Rousseau. Como teólogo e pastor, Herder não podia deixar de imprimir um caráter religioso a suas ideias, buscando em teorias da época base para suas próprias. A linguagem, como a de Shakespeare por exemplo, embora produzida pelo homem é inspirada pelo gênio, tornando-se o próprio homem um ser genial, co-criador, e, por isso, divino: “A origem da linguagem só é verdadeiramente humana na medida em que é divina” (Herder, apud DOBRANSZKY, 1994, p. 118), mas ao mesmo tempo, ela é mundana e ligada ao sensível; “... a língua duma nação antiga, primitiva, selvagem, constitui, tanto quanto a respectiva mitologia, um curso sobre os labirintos da fantasia e das paixões humanas” (Herder, idem p. 119).

Conforme nos elucidava Dobranszky, Rousseau atribui ao ato de fala original um caráter poético, pois estaria mais ligado a expressão das paixões

do que ao exercício da razão. Assim caracteriza o filósofo os tempos primordiais em seu *Ensaio sobre a origem das línguas*:

As paixões reaproximam os homens que a necessidade de encontrar meios para a sua subsistência tinha dividido. Não foram nem a fome, nem a sede mas sim o amor, o ódio, a piedade ou a cólera que pela primeira vez soltaram a fala dos homens. (Rousseau, apud DOBRANSZKY, 1994, p. 122).

Chegamos ao ponto em que temos a confluência de vários aspectos que desembocam na união da procura do sentido primordial das coisas longe de artificialismos (práticas racionais) com a concepção da realização do ato poético como ato original, genuíno e verdadeiro – isso requer uma atitude portentosa: o desvelamento do gênio. Isto, por sua vez, requer um contato direto com a obra divina, isto é, com a natureza. Ao homem cabe relacionar-se diretamente com ela, estar envolto por ela para se religar e prover das forças primordiais da criação.

Escolhia na floresta um local selvagem qualquer no qual nada fizesse lembrar a mão do homem ou expressasse a sua dominação coerciva, onde uma terceira pessoa não incomodasse interpondo-se entre mim e a natureza. Aí então revelava-se aos meus olhos um esplendor sempre novo; [...] a majestade das árvores que me cobriam com suas sombras; a delicadeza dos arbustos que me cercavam, a espantosa variedade de flores e ervas; isso tudo mantinha o meu espírito numa alternância constante entre observar e admirar. (ROUSSEAU - carta a Malesherbes de Montmorency, 1762; apud CASSIRER, 1999, p. 84).

Mas Herder não peregrinou pelos campos em busca da sensação extasiada do divino. Sua ação foi outra. Empenhou-se em coletar registros originais de canções populares que representavam de forma poética esse estado primordial. Nesta atitude percebe-se claramente a influência de Shakespeare que em suas obras dava lugar a narrativas populares em meio a criações autorais. A terra moderna de James Watt, Adam Smith e David

Hume é a mesma de James Macpherson que, sob o pseudônimo de Ossian, publicou em 1760 uma coletânea que se dizia uma recolha de lendas e canções populares: “*Fragments of ancient poetry, collected in the Highlands of Scotland, and translated from the Gaelic or Erse language*” e que fora antecedida pela publicação de Thomas Percy, *Reliques of Ancient English Poetry* (1765). Essas obras geraram um grande furor em solo germânico e motivaram Herder a reunir canções e lendas que se encontravam apenas na boca do povo, conforme atesta seu ensaio “Sobre a semelhança da arte poética inglesa e alemã” (Von der Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst, 1777). Através de “uma pequena coletânea [...] (de) canções da boca de muitos povos sobre os objetos e ações mais distintos de suas vidas, na sua própria linguagem, ao mesmo tempo devidamente entendidas, explicadas e acompanhadas com música. [...]” (Herder, apud NICOLAI, 1971, p. 329), Herder espera entender mais da “forma de pensar e dos costumes da nação! Da sua ciência e língua! De jogos, dança, música e doutrina divina.” (HERDER, p. 329). Segundo ele, são conteúdos “os quais aquele que almeja conhecer os homens deveria mais avidamente dispor nas notícias de viagens” (Herder, apud NICOLAI, 1971, p. 329). Ao fim, ele encoraja pessoas competentes de todas as nações à coleta e ao estudo de tal cancionário popular, na certeza “de dar a outras nações a gramática mais vívida, o melhor dicionário e história natural de seu povo” (Herder, apud NICOLAI, 1971, p. 330).

O gênio deixa de ser um inspirador de essência divina (*daemon* - como nos antigos gregos) e se humaniza. O homem, obra de Deus, faz-se a partir de então autônomo (*Prometeu*) e parente do divino pelo ato da criação (Shaftesbury), tornando-se ele mesmo criador, portanto, genial. O gênio se encarna: é Shakespeare, é o construtor de obras magníficas como a catedral de Strassburg²⁹: “Vivemos em um mundo que nós mesmos criamos” (Herder, apud BERLIN, 1976, p. 130). Cabe então buscar a

originalidade humana onde a cultura pedante e artificial não esmaeceu o ato original da fala: nos registros populares em forma de canções e lendas. Assim temos registrado na epígrafe de Montaigne da qual Herder se vale para iniciar sua coletânea: “A poesia do povo, totalmente natureza, como ela é, possui ingenuidade e encanto através das quais ela se compara a maior beleza da poesia artística mais perfeita”³⁰.

Cabe ainda mencionar outra concepção herderiana que endossa o que chamamos aqui de processo de “encantamento” ao longo do século XVIII. Em seu ensaio *Abhandlung über den Ursprung der Sprache (Tratado sobre a origem da linguagem)*, Herder apresenta um ponto fundamental para a originalidade do ato linguístico enquanto expressão puramente humana e sentimental. Ele retira do ato de fala qualquer vestígio ação mágica (como em Hamann) ou de ato sobrenatural, pois para ele não há “origem” da linguagem. Ela existe a partir do homem e está embasada na natureza espiritual do homem. Ela é um produto divino, mas de segunda ordem, enquanto produto de um ser feito por Deus. A linguagem, portanto, é algo natural-espiritual, originada da necessidade do homem expressar seus sentimentos, ou seja, está estreitamente ligada à alma humana, à expressão de algo puramente humano:

A primeira característica da consciência era a palavra da alma. Com ela foi inventada a linguagem humana [...] Ela estava em concordância de sua alma consigo mesmo e uma concordância tão necessária, da mesma maneira como o homem era homem. (HERDER, DB 2).

Herder inicia a elaboração de um pensamento próprio e original. Afastando-se de uma concepção de linguagem puramente simbólica, como

²⁹ Vide textos de Herder, “Shakespeare”, e de Goethe, “Sobre a arquitetura alemã.” ambos de 1772.

³⁰ Montaigne B. 1. Kap. 54. no prefácio do 1º volume da coletânea de Herder “Poesias do povo” (Volkslieder). Trad. minha.

a de Hamann, via através de seu estudo a possibilidade de entendimento dos povos por meio da análise da poesia popular:

Herder sempre esteve *livre do misticismo*, sendo a rejeição de Hamann da análise racionalista e seu inabalável sensualismo e empirismo, bem como sua simples fé cristã, o que influenciou Herder nesse sentido, e não seu peculiar nominalismo místico, que levou a Hamann procurar compreender os escondidos desígnios de Deus no significado oculto das palavras características das Sagradas Escrituras gregas ou latinas. A doutrina da linguagem de Hamann, no sentido de que unicamente a linguagem era o órgão central de toda ação útil, de que a atividade fundamental dos homens era falar aos outros (a Deus ou a eles mesmos), e de que *somente através da linguagem era possível compreender os indivíduos ou grupos e os significados que eles incorporavam na poesia, no ritual ou no conjunto das instituições e formas de vida humanas*, foi a grande revelação que constituiu um artigo de fé para Herder. (BERLIN, 1976, p. 151; grifo meu).

À poesia popular é adjudicada um papel fundamental, filosófico, no sentido de que, através dela, tem-se contato com a expressão pura do homem, ela revela uma forma de conhecimento intuitiva, genial. As poesias populares são uma força viva da expressão do gênio humano: “Quanto mais agreste, isto é, mais vivo e amante da liberdade é um povo (visto este ser o único significado da palavra), mais vivas, livres, sensuais e liricamente ativas são necessariamente, suas canções” (Herder, apud BERLIN, 1976, p. 154). É estabelecida uma oposição entre as poesias que se encontram na boca do povo e aquelas feitas sob receitas, escritas em papel: “Essas flechas de um Apolo selvagem atravessam os corações e levam com elas almas e pensamentos” (Idem). A poesia popular é fonte para o entendimento do homem, pois nela está o “tesouro de sua (do povo) ciência e religião” (idem, p. 155).

Herder publica, então, em 1775 a coletânea *Alter Volkslieder* (*Antigas canções populares*) que nos anos de 1778 e 1779 são reeditadas como *Volkslieder* (*Canções populares*). A última edição, *Stimmen der Völker in Liedern* (*Vozes dos povos em canções*), foi em 1807 sob a responsabilidade de Karoline Herder e Johannes von Müller, 4 anos após a morte de Herder. A essa empresa de Herder, seguiram-se duas outras. Em 1808, Achim von Arnim e Clemens Brentano elaboram a coletânea *Des Knaben Wunderhorn*, (*A trombeta de ouro do menino*) e em 1844/45, Ludwig Uhland edita a *Alte hoch und niederdeutsche Volkslieder* (*Canções populares do alto e médio alemão*).

A recolha de canções populares, sem a marca autoral desempenhou um papel fundamental na constituição do novo paradigma literário. Notícias de como as narrativas quase esquecidas no século XVII se tornaram leitura popular no século XVIII, nos é transmitida pelo testemunho de Goethe:

Certo dia deparei com um montão de volumes que, em sua forma atual, não se pode qualificar de excelentes, mas cuja substância nos apresenta, de maneira engenhosa, muita coisa que faz honra aos tempos passados.

A fonte, ou melhor, a fábrica desses livros, posteriormente conhecidos e até celebrizados sob o título de obras ou Livros populares, encontra-se na própria Francoforte.

Em razão de sua grande saída, foram impressos em estereótipos, de maneira quase ilegível, no mais horrível papel jornal. As crianças tinham, pois, a felicidade de encontrar todos os dias esses preciosos destroços da Idade Média sobre uma mesinha diante da porta de um alfarrabista e de tomar posse deles por um ou dois kreutzer. *Eulenspiegel*, *Les quatre fils Aymon*, *A bela Melusina*, *O Imperador Otaviano*, *A Bela Madalena* e *Fortunatus*, inclusive *O Judeu errante*, estavam ali para nos servir, bastando que nos resolvêssemos a sacrificar alguma guloseima em favor de uma dessas obras. (GOETHE, 1986, p. 38).

A metodologia de se recolher canções populares foi descrita em 1818 pelo escritor polonês Adam Czarnocki:

"temos de ir até os camponeses, visitá-los em suas cabanas cobertas de palha, participar de suas festas, trabalhos e divertimentos. Na fumaça que paira sobre suas cabeças, ainda ecoam os antigos ritos, ainda se ouvem as velhas canções" (Apud BURKE, 2010, p. 32).

Goethe entusiasmado pelas ideias de Herder toma parte na empresa:

[...] trouxe da Elsácia 12 canções que capturei das gargantas das mais velhas mãezinhas durante minhas andanças. Que sorte! Pois seus netos cantam somente "*Eu ameí apenas Ismene*" [...] Mas eu as trouxe junto ao meu coração como um tesouro; todas as moças que quiserem encontrar diante de meus olhos favores, têm de aprendê-las e cantá-las; minha irmã deve te enviar as melodias que encontramos (são as velhas melodias, como Deus as criou. (Carta a Herder de setembro de 1771. Trad. minha).

Nesta mesma época, Goethe tem a ideia de transformar em drama duas histórias bastante populares: a do herói Goetz von Berlichingen e a história de Fausto. Desse modo, surge com Goethe traços da escrita moderna, autoral, que se distanciam da simples recolha e transforma essas histórias em atos autorais. Goethe, dotado de grande expressividade imaginativa surge como a figura inaugural desse "encantamento moderno":

Com essas pinturas que nada me custavam eu me fazia amar pelas crianças; animava e alegrava os moços, e atraía a atenção das pessoas adultas. Mas no meio da sociedade, como em geral a conhecemos, tive de renunciar bem cedo a tais exercícios, e isso representou uma grande perda para mim no que tange à fruição da vida e ao livre desenvolvimento do espírito. Como quer que seja, essas duas faculdades hereditárias acompanharam-me

durante toda a minha carreira, associadas a uma terceira, que era a necessidade de expressar-me por figuras e por emblemas. (GOETHE, HA 9, p. 447; trad minha).

Essa necessidade de expressar-se “por figuras e emblemas” o leva ao exercício da criação imaginativa como forma de revestir artisticamente as antigas histórias populares. A verossimilhança já era dada pela tradição popular, não havia necessidade de se voltar apenas para a representação do real sensual, o popular era verossímil o suficiente. Surge então um produto híbrido, misto de poeta moderno e canção popular.

O amigo pediu-me que contasse uma história, e consenti sem me fazer rogar. Dirigimo-nos para um espaçoso caramanchão e comecei a desfiar o conto que escrevi mais tarde com sob o título de *A nova Melusina*. [...] eu abriria espaço aqui para ele se não receasse prejudicar com os estranhos jogos da imaginação a realidade e a simplicidade campestre que aqui nos rodeiam com seus encantos.

Basta dizer que alcancei o sucesso a que podem pretender os inventores de tais produções: soube despertar a curiosidade, cativar a atenção, provocar a solução prematura de enigmas impenetráveis, enganar a expectativa, criar o embaraço introduzindo em lugar de coisas estranhas outras mais estranhas ainda, excitar a compaixão e o terror, inquietar, comover, em suma, satisfazer a sensibilidade, transformando a gravidade aparente num espirituoso e risonho *badinage*, e deixar matéria à imaginação para novos quadros e ao espírito para novas reflexões. (GOETHE, 1986, v. I, p. 343).

Desta forma, Goethe torna realidade o programa literário idealizado por Bodmer:

[...] pois o que é poetar, senão formar novos conceitos e representações na fantasia, cujos originais não podem ser encontrados no mundo presente das coisas reais, mas em algum

outro edifício-mundo possível. Toda poesia que é uma boa invenção não pode ser vista senão como uma história de um outro mundo possível: a este respeito só cabe ao poeta o nome de ποιητοῦ (*poietou*), de criador, porque ele através de sua arte não somente transmite a coisas invisíveis um corpo visível, mas também como que produz as coisas não são para os sentidos, isto é, transfere do estado de possibilidade ao estado de realidade, transmitindo-lhes, portanto, a aparência e o nome do real. (BODMER, 1980, p. 88; trad. minha).

Goethe inaugura uma nova forma de se fazer literatura, uma literatura de sucesso popular e reconhecida por seus pares. As letras germânicas dialogam a partir de então de igual para igual no cenário europeu. Não há mais modelos a serem imitados, chegara o momento das trocas. O caminho para a modernidade literária em solo germânico estava aberto, rumando para a realização dos chamados *Kunstmärchen* (contos artificiais, inventados) – uma nova forma de encantamento. Não se poderia mais a partir de então pensar literatura como simples fruto da inteligência humana, ela deveria se abrir para abrigar o humano e, assim, encantar.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Tradução do grego e do latim de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BODMER, Johann Jakob; BREITINGER, Johann Jakob. *Schriften zur Literatur*. Organização de Volker Meid. Stuttgart: Reclam, 1980.
- ROSENFELD, Anatol. Introdução. Da Ilustração ao Romantismo. In: *Autores pré-românticos alemães*. São Paulo: EPU, 1991.

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção “Os Pensadores”)
- BERLIN, Isaiah. *Vico e Herder*. Tradução de Juan A. Gili Sobrinho. Brasília: Universidade de Brasília, 1982.
- BODMER, Johann Jakob. *Kritische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter*. Zürich: Conrad Drell und Comp., 1741.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CASSIRER, Ernst. *A questão Jean-Jacques Rousseau*. Tradução de Erlon José Pachol. São Paulo: Editora Unesp, 1999.
- DOBRAŃSZKY, Enid. Origem das línguas em Vico, Herder e Rousseau. *Revista Polifonia*. Cuiabá: Ed. UFMT, p. 116-123, 1994.
- ERNST, Fritz, Bodmer, Johann Jakob. In: *Neue Deutsche Biographie* 2 (1955). Disponível em: <<http://www.deutsche-biographie.de/pnd118512315.html>> Acesso em: 25 fev. 2013.
- GOETHE, J. W. *Poesia e verdade*. Brasília: Hucitec; Editora UNB: 1986. 2 v.
- GOETHE, J. W. *Hamburger Ausgabe: Werke*. Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz. Hamburg: Chr. Wegner, 1948-60.
- KORFMANN, M. O antigo *versus* o moderno: o debate histórico de Gottsched, Bodmer e Breitinger. *Revista Letras*, Curitiba: Editora UFPR, n. 80, p. 193-204, jan./abr. 2010.
- LOVECRAFT, H.P. *O horror sobrenatural em literatura*. Tradução de Celso Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- LURKER, Manfred. *Dicionário dos deuses e demônios*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MEID, Volker (Org.). Nachwort. In: BODMER, Johann Jakob; BREITINGER, Johann Jakob. *Schriften zur Literatur*. Stuttgart: Reclam, 1980.
- MÖRIKOFER. Bodmer, Johann Jakob. In: *Allgemeine Deutsche Biographie* 3, 1876. Disponível em: <<http://www.deutsche-biographie.de/pnd118512315.html?anchor=adb>>. Acesso em: 09 jan. 2013.

- NENON, Monika. Women as objects of Imagination. *Lessing Yearbook*. Detroit: Wayne State University, v. XXVIII, p. 199-212, 1997.
- NICOLAI, Heinz (Org.). *Sturm und Drang. Dichtungen und theoretische Texte*. Hamburg/Stuttgart/München: Deutscher Bücherbund, 1971.
- SCHWERDTFEGGER, Paula. *Bild des Monats: Johann Heinrich Füsslis "Nachtmahr"*. Disponível em: <<http://blog.staedelmuseum.de/kunst-der-moderne/bild-des-monats-johann-heinrich-fusslis-nachtmahr#sthash.EJcAbQPj.dpuf>> Acesso em: 15 Jan. 2013.
- WILPERT, Gero von. *Die Deutsche Gespenstergeschichte*. Motiv, Form, Entwicklung. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1994.

REFERÊNCIAS DAS ILUSTRAÇÕES

1. Foto. Disponível em: <http://api.ning.com/files/EroWj2iz7Fu*wxScukYnei1sMXCK3dFRYqZBl7fzSLBG42-MZnSHZ1S7OdV2kO7YkyXfgC*hamuO3rd9Y40E9g_/heaven_s_rays11.jpeg>. Acesso em: 15 jan. 2013.
- 2 e 3. Fotos usadas em propaganda de serviços da firma "UOL". Disponível em: <<http://www.uolhost.com.br/uol-cloud-computing.html#rmcl>>. Acesso em: 29 jan. 2013.
4. Johann Heinrich Füssli, *O fantasma da noite*, 1781. Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Henry_Fuseli_-_The_Nightmare.JPG>. Acesso em: 25 nov. 2012.
5. William Blake. *The Lovers' Whirlwind, Francesca da Rimini and Paolo Malatesta*, 1824-2. Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Blake__The_Lovers%27_Whirlwind,_Francesca_da_Rimini_and_Paolo_Malatesta_-_WGA02230.jpg>. Acesso em: 15 jan. 2013.
6. Francisco Goya. *Capricho nº 43*. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Museo_del_Prado_-_Goya_-_Caprichos_-_No._43_-_El_sue%C3%B1o_de_la_razon_produce_monstruos.jpg>. Acesso em: 25 jan. 2013.



Ludwig Tieck: o criador do gênero fantástico na Alemanha

MARIA CRISTINA BATALHA

Toda ficção funda-se em um saber que permanece obscuro e o trabalho da literatura é no sentido de manter o seu segredo. Por outro lado, ela engendra gêneros literários cuja gênese e desenvolvimento nos remetem a evoluções internas ao campo da literatura. A invenção da dimensão fantástica que obras como *O diabo enamorado*, de Jacques Cazotte (1722) e *O manuscrito encontrado em Saragossa* (1803), de Jan Potocki, inauguram na França, antes de Ludwig Tieck e de E.T.A. Hoffmann, na Alemanha, só podem se encaixar em um gênero literário específico depois que o mundo empírico de referência se liberou da presença do sobrenatural, agora circunscrito ao âmbito de uma representação mimética.

Este novo modelo genérico – ou categoria genérica, subgênero ou modo de narrar, como reivindicam os teóricos – surge no final do século XVIII, como um exemplo de ficção que problematiza o debate em torno dos limites do conto maravilhoso e sua carga simbólica, e a estética racionalista, que aconselha o verossímil, mas não consegue mais dar conta de uma visão de mundo que se afigura como problemática para o herói.

Como apontam os estudos de Luiz Costa Lima sobre o assunto, a concepção da matéria ficcional como um pólo oposto ao da “verdade”, e que se inscreve numa tradição platônica que domina a reflexão sobre a literatura a partir do conceito de *mimesis* como *imitatio*, contribuiu, ao

longo do tempo, para o descrédito desse discurso. Por esta razão, embora Goethe tenha escrito os *Märchen* (1795), fantasia de pura imaginação que desempenha um papel fundamental para o nascimento do Romantismo, este faz questão de delimitar a diferença entre “a literatura tradicional” e os *Märchen*, simples contos de fadas. É então nesse quadro de referências que autores como Ludwig Tieck e Achim von Arnim (1781-1831) começam a misturar as duas literaturas – o “sério” e o “conto de fada”, ensejando aquilo que será nomeado posteriormente de gênero fantástico.

Passemos agora a um breve histórico, apenas para situar Ludwig Tieck no contexto do Romantismo alemão. Quando F. Schlegel veio a instalar-se em Berlim, no verão de 1797, o centro de gravidade dessa primeira fase do Romantismo deslocou-se provisoriamente de Iena para a capital. E foi aí que surgiu a revista *Athenäum* e é também aí que é publicada a obra *Lucinda*, em 1799, causando escândalo na época. No entanto, o grande momento da cidade de Iena ainda estava por chegar, pois, com a volta de Schlegel e a vinda de Ludwig Tieck, formava-se um núcleo geográfico importante, ao qual vieram a juntar-se Novalis e Schelling, professor de filosofia da Universidade de Jena (BEHLER, 1996).

A unidade de pensamento e o equilíbrio de ideais do grupo de intelectuais alemães revela-se precário e sofre ao longo do tempo transformações importantes, com reflexos imediatos naquilo que se entende por literatura, suas configurações genéricas e sua função social. O primeiro F. Schlegel é muito diferente do autor da maturidade, convertido ao catolicismo e bem-situado na vida. Se Clemens Brentano e F. Schlegel tornam-se católicos posteriormente, Ludwig Tieck, por seu turno, permanece refratário à reconversão. Os mais ilustres nomes vinculados ao movimento *Sturm und Drang* serão mais tarde canonizados como fundadores do que se pode designar como Classicismo na Alemanha, como mais um dos inúmeros aspectos contraditórios dos quais se reveste o movimento romântico.

No momento da reconversão, Tieck publica uma versão para teatro do conto “O Gato de botas”, inspirado nos *Contes de ma mère l’oie*, de Charles Perrault. Nesta obra, Tieck se utiliza da trama como pano de fundo para uma farsa satírica dirigida contra os representantes do movimento na Alemanha (BEHLER, 1997, p. 37). E, se Tieck, por exemplo, através das *Ideias e das Letras para o avanço da humanidade* marca sua adesão incondicional à Grécia, ele também não deixa de demonstrar suas ideias a respeito da relatividade dos valores poéticos. Com ele, o Romantismo retoma um dos caminhos trilhados pelo *Sturm und Drang*, e que somente os românticos da segunda geração iriam continuar a percorrer. Nesse mesmo momento iniciava-se o Classicismo na Alemanha, que nasce da ruptura com o cosmopolitismo das Luzes, percebido como imperialismo francês.

Neste sentido, a obra de Tieck, *As peregrinações de Franz Sternbald*, nos parece bastante significativa. Ela tem como subtítulo “História da velha Alemanha” e, antes de desembocar no Renascimento italiano, evoca a atmosfera legendária dos romances de cavalaria da Idade Média alemã. Nessa obra, de 1798, as contradições que marcam as diferentes tendências religiosas se evidenciam pela própria estrutura do romance: na primeira parte, a posição de Franz Sternbald e de seus amigos vem em defesa do protestantismo. Os elogios a Lutero e à Reforma não deixam dúvidas quanto à filiação religiosa adotada pelo autor. Na segunda parte, essa tendência se desloca para o catolicismo, e a admiração pela Alemanha da primeira parte transforma-se aqui em entusiasmo pela Itália. Como *As peregrinações de Franz Sternbald* permanece inacabada, Ernst Behler conjectura:

É impossível saber se Tieck teria realmente podido propor uma síntese entre Nuremberg e Roma, o protestantismo e o catolicismo, o eu e o mundo exterior, o mundo ideal e o mundo real, o tempo e a eternidade. Mas é em direção dessas sínteses que vai o romance³¹. (BEHLER, 1996, p. 194).

E, vislumbrando uma harmonia perfeita e uma complementaridade que acaba por não se traduzir em uma terceira parte da obra, Behler conclui a respeito do romance de Tieck que “son inachèvement n’est pas dû à quelque défaillance passagère de l’inspiration de Tieck, mais découle de la structure même de l’oeuvre” (BEHLER, 1996, p. 194). E sabemos que o inacabamento traduz a incapacidade de conciliação entre o Ideal almejado e a realidade material, duplo, no plano da forma, da tentativa, sempre frustrada, de encontrar a “forma ideal” que pudesse ser a expressão da “poesia moderna”.

Como sugerimos, podemos traçar um paralelo entre esta obra de Ludwig Tieck, *As peregrinações de Franz Sternbald*, e a evolução de grupos e centros intelectuais da Alemanha que, em última instância, se confundem com o próprio movimento romântico, cuja definição parece escapar a qualquer tentativa de enquadramento. Por isso, adverte Gusdorf:

Desconhecemos a essência do romantismo quando pretendemos atribuir-lhe uma estrutura racional e sistemática, dotando-o de um programa teórico consciente, posto em prática pelos estados maiores nacionais e internacionais, dispondo de grupos organizados. Houve grupos, escolas, líderes e manifestos, batalhas organizadas. Mas essas formas rígidas foram em sua maioria inventadas pelos adversários ou por historiadores preocupados em estabelecer uma ordem na confusão do passado. A realidade vivenciada foi diferente, em sua espontaneidade difusa e nas incertezas do amanhã. É preciso fazer justiça ao romantismo e relê-lo pelo seu início e não pelo seu fim, como se ele estivesse

³¹ “Il est impossible de savoir si Tieck aurait finalement pu proposer une synthèse entre Nuremberg et Rome, le protestantisme et le catholicisme, le moi et le monde extérieur, le monde idéal et le monde réel, le temps et l’éternité. Mais c’est vers ces synthèses que tend le roman”. Todas as traduções a partir dos originais em francês são de minha responsabilidade.

predestinado de maneira eterna aos desdobramentos que lhe foram próprios³². (GUSDORF, 1993, v. 1, p. 14).

Assim, os intelectuais alemães tiram benefício da abertura da cultura universitária no país e aproveitam para associar o campo das letras à reflexão filosófica e teológica. À diferença do que ocorre na França, a síntese cultural surge como a encruzilhada de influências que se enriquecem mutuamente. No entanto, o excesso de filosofia na poesia alemã também põe em risco a criação. Por isso, conforme assinala Antoine Berman, para a maioria dos românticos de Jena, os escritos literários não chegam a ultrapassar o patamar da pura experimentação. Trata-se, como diz Berman, “de um espaço de obra, porém dotado de uma intensa reflexão sobre a obra ausente, desejada ou ainda por vir”³³, e, acrescenta ele, “não são obras, mas sim formas de escritura que mantêm uma relação muito profunda, mas também muito nostálgica, com a obra em si”³⁴ (BERMAN, 1984, p. 114-5). E Ludwig Tieck sintetiza a distância entre a teoria e a prática, bem como o abismo que se abre entre o desejo e sua realização para captar em uma soma aquilo que se apresenta dividido, fragmentado e inconcluso:

O romantismo é um caos a partir do qual haverá a necessidade de que saia daí uma certeza, se podemos nos expressar desse modo.

³² “On méconnaît l’essence du romantisme lorsqu’on prétend lui donner une structure rationnelle et systématique, en le dotant d’un programme théorique conscient, mis en oeuvre par des états majors nationaux et internationaux disposant de troupes organisées. Il y eut des groupes, des écoles, des chefs et des manifestes, des batailles rangées. Mais ces formes rigides ont été pour beaucoup inventées par des adversaires, ou par des historiens préoccupés de mettre de l’ordre dans la confusion du passé. La réalité vécue fut différente, en sa spontanéité diffuse et dans l’incertitude des lendemains. Il faut rendre au romantisme cette justice de ne pas le lire en commençant par la fin, comme s’il était prédestiné de toute éternité aux aboutissements qui furent les siens”.

³³ “d’un espace d’oeuvre, mais pourtant d’intense réflexion sur l’oeuvre absente, désirée ou à venir”.

³⁴ “ce ne sont pas des oeuvres, mais des formes d’écriture qui entretiennent un rapport très profond, mais aussi très nostalgique, à l’oeuvre”.

Todos os meus projetos se perdem cada vez mais em uma imensidade informe³⁵. (TIECK apud GUSDORF, 1976, v. 2, p. 45).

No entanto, é oportuno lembrar que, embora o discurso da filosofia e da metafísica estejam intimamente ligados à ontologia do Romantismo alemão, escritores como Ludwig Tieck, Clemens Brentano, Achim von Arnim e os irmãos Grimm não manifestam preocupação com questões propriamente especulativas neste sentido porque “a filosofia é a expressão da inteligência, uma escrita morta quando o homem acaba por não colocar-se a si mesmo acima de qualquer filosofia e de qualquer sistema, até mesmo acima do sistema da ausência de sistema³⁶” (TIECK apud GUSDORF, 1993, v. 1, p. 492).

Assim, a retomada da ficção maravilhosa empreendida pelos alemães está em estreita relação com a escalada de valorização da literatura e, ao mesmo tempo, com o surgimento da necessidade de sua teorização: os dois processos são concomitantes e indissociáveis. No âmago desse movimento, ao lado de Arnim, Brentano e dos irmãos Grimm, Ludwig Tieck também contribuiu para reanimar e “reinventar” o gênero conto, inspirado no conto maravilhoso, que encontra suas raízes na tradição popular e medieval. Com Tieck, este toma a feição do *conte noir*, até operar a passagem para o fantástico, que encontra sua plena realização, alguns anos mais tarde, com E.T.A. Hoffmann. E é quando a literatura absorve a forma “conto”, que ela vai trabalhar no espaço entre o dito e o não dito, evidenciando a hesitação do personagem cindido, que experimenta o enigma que envolve, emblematicamente, toda interpretação literária.

³⁵ “Le romantisme est un chaos, à partir duquel il faudra bien que sorte une certitude, si l’on peut s’exprimer ainsi. Tous mes projets se perdent toujours davantage dans une immensité informe”.

³⁶ “la philosophie est la lettre de l’intelligence, une écriture morte lorsque l’homme ne finit pas par se placer lui-même au-dessus de toute philosophie et de tout système, même au-dessus du système de l’absence de système”.

Destacando seu gosto acentuado pelo sonho, Albert Béguin reconhece em Ludwig Tieck (1773-1853) o primeiro pintor da natureza romântica, assim como o primeiro escritor a evocar as fantasmagorias secretas de um sujeito único, matriz onde é gestado o modelo do herói romântico e, particularmente, aquele que vai inspirar a literatura fantástica:

Tudo está submetido a meu bel prazer; eu posso dar os nomes que quiser a todos os fenômenos, a todos os atos. Minha vida inteira é um sonho cujas figuras nascem conforme meu desejo. Eu mesmo, sou a única lei da natureza e tudo obedece a essa lei³⁷. (TIECK, *William Lovell*, apud BEGUIN, 1991, p. 304).

Essas palavras, extraídas de uma obra de juventude, definem bem a vocação do personagem para privilegiar o mundo e as visões interiores em detrimento da realidade exterior, onde ele deseja ver circular e animarem-se os seres e espetáculos que povoam sua mente. Por estas razões, os críticos consideram que Tieck é o criador do herói romântico, aquele que hesita em reconhecer a realidade do mundo exterior, onde ele não vê senão uma pálida projeção de sua alma (BEGUIN, 1991, p. 291-3). Tieck, pela fina sensibilidade que manifesta em sua obra, favorece a abordagem de certas zonas do espírito humano, nas quais a literatura ainda não havia penetrado, e que constituem um campo de eleição para o fantástico. Para muitos estudiosos, ele é igualmente o iniciador do conto romântico, pois, se rejeita o idealismo absoluto segundo o qual todas as coisas que nos envolvem não passam de ilusão, criação ou projeção do “eu”, para Tieck, como sublinha Marcel Brion (1962), o mundo objetivo só é verdadeiro “até certo ponto” (v. I, p. 230), acenando assim com a possibilidade de que, para além desse ponto, aquilo que parece verdade pode não passar de um equívoco. E neste

³⁷ “Tout est soumis à mon bon plaisir; je puis donner les noms que je veux à tous les phénomènes, à tous les actes. Ma vie entière est un rêve dont les figures naissent selon que je le veux. Moi-même, je suis l’unique loi de la nature, et tout obéit à cette loi”.

sentido, o sujeito abriga dentro de si impulsos contraditórios que o levam a leituras de mundo muitas vezes conflitantes. Assim, para ele, nada é estável ou tampouco previsível, e qualquer coisa pode se transformar em outra coisa, segundo um certo estado de alma, uma emoção ou um determinado olhar que se lance sobre ela.

Tudo se transforma, nada dura; nós só existimos porque mudamos constantemente, e não podemos compreender como uma existência imutável pode ainda chamar-se uma existência [...]. Tudo o que nos envolve só é verdade até um certo ponto³⁸. (TIECK apud BEGUIN, 1991, p. 291).

Estão aí colocados os ingredientes para uma das temáticas recorrentes da literatura fantástica, ou seja, o curto-circuito do herói consigo mesmo e da sua subjetividade em confrontação com o mundo. Conforme se pergunta o protagonista de um de seus contos: “Por que é preciso que o homem transporte incessantemente, carregando-o no seu interior, um inimigo irreconciliável que jamais para de atormentá-lo?”³⁹ (TIECK, *Abdallah* apud BRION, 1962, v. I, p. 248).

Tieck, a exemplo de outros alemães, vai buscar inspiração em contos antigos e, à profusão de imagens povoadas de fantasia rica e desenvolva, ele mistura um profundo senso de ironia, sutilmente presente nas sucessivas metamorfoses e prodígios de seus personagens, que dão mostra da total liberdade de imaginação que o movia a escrever. A obra *A vida do ilustre Imperador Abraham Tonneli*, por exemplo, tem como subtítulo “Autobiografia em três partes”, o que, por si só, já anuncia o tom parodístico que

³⁸ “Tout se transforme, rien ne dure; nous ne sommes que parce que nous changeons constamment, et nous ne pouvons comprendre comment une existence immuable pourrait encore s’appeler une existence (...). Tout ce qui nous entoure n’est vrai que jusqu’à un certain point”.

³⁹ “Pourquoi faut-il que l’homme transporte sans cesse, portant, à l’intérieur de lui-même, un ennemi irréconciliable qui ne s’arrête jamais de le tourmenter?”.

Tieck quer imprimir a este texto. Um aprendiz de alfaiate, “percebendo que estava destinado a grandes coisas”, acaba transformando-se em imperador. A aproximação com a temática de Achim von Arnim em *Isabela do Egito*, na qual o percurso do protagonista também é pontuado pelas impaciências e desejos impulsivos da juventude até chegar a uma certa sabedoria necessária à sua condição de governante, nos parece evidente. A mesma temática – que também estava presente na obra de Cazotte à qual nos referimos acima – inspira o romance epistolar *A história do Senhor Willian Lovell* (1795-6), no qual Tieck descreve a vida de um jovem egocêntrico, que acaba se perdendo, não somente por causa de intrigas obscuras dirigidas contra ele, mas também por conta de seu temperamento inconstante. E ainda com relação às *Peregrinações de Sternbald*, F. Schlegel afirma com propriedade que:

Tieck talvez jamais tenha novamente exposto um caráter de modo tão profundo e detalhado. Mas Sternbald – personagem de *As peregrinações de Sternbald* – une a seriedade e enlevo de Lovell à religiosidade artística do Monge e a tudo aquilo que, no conjunto, é o mais belo dos arabescos poéticos, que formou a partir de antigos contos de fadas: a plenitude e leveza fantástica, o sentido para a ironia e, principalmente, a diversidade e a unidade intencionais do colorido. Também aqui tudo é claro e transparente, e o espírito romântico parece fantasiar agradavelmente sobre si mesmo. (F. SCHLEGEL, Frag. 418, *Athenaeum*, 1997, p. 131).

A obra fantástica de Tieck está assim situada no meio do caminho entre as primeiras manifestações do gênero fantástico e sua forma mais acabada e complexa, expressa na literatura de Hoffmann, Gautier e Maupassant, que seguem o exemplo do grande contista alemão. Tomaremos aqui dois contos de Ludwig Tieck para ilustrar uma etapa na evolução do gênero fantástico que já anunciam a vocação para uma

literatura voltada para a introspecção e a fina análise da alma humana com seus fantasmas e suas dissonâncias.

Eckbert, o Loiro é considerado o primeiro relato fantástico da literatura alemã. Nele, tudo se começa como um conto iniciático convencional, narrando a história da jovem Bertha, maltratada por sua família, que escapa à condição de pobreza ao decidir correr o mundo, na esperança de poder retornar trazendo muitos tesouros. Em sua empreitada, a moça passa vários anos numa floresta, onde conhece uma velha, sempre vestida de negro, que vive em companhia de um cão fiel e de um pássaro mágico, capaz de reproduzir o som de um canto humano, e cujos ovos escondem pedras preciosas. Assim que se vê confortada pela presença acolhedora da velha, a paisagem também se modifica e ganha dimensão de um espaço feérico e de sonho. Em *Eckbert, o Loiro*, ressurge a floresta alemã dos velhos contos populares, povoado por velhos singulares, dotados de estranhos e sinistros poderes. As paisagens descritas lembram assim gravuras de Albrecht Dürer, animadas por um sopro sobrenatural que nos remete a antigas lendas e ao folclore medieval, onde tudo sugere a “solidão dos bosques”. À realidade dos campos e montanhas, mesclam-se o misterioso e o sobrenatural, provocando um efeito de “estranheza” e uma sensação de angústia:

Todas as coisas estavam fundidas nos mais suaves tons de ouro e púrpura, as copas das árvores estavam banhadas pelos raios do sol poente, uma luz muito doce espalhava-se sobre o campo, as folhas estavam imóveis, o céu em sua serenidade parecia ser um paraíso aberto, o murmúrio das fontes, ao qual, por vezes, misturava-se o leve tremor das árvores, atravessava o silêncio puro como o som de uma alegria melancólica⁴⁰. (TIECK, t. 1, 1933, p. 634).

⁴⁰“Toutes les choses étaient fondues dans l’or et la pourpre les plus suaves, les cimes des arbres étaient baignées des rayons du couchant, une lumière très douce était épanchée sur le champ, les feuillages étaient immobiles, le ciel en sa sérénité semblait être un paradis ouvert, le murmure des sources, auquel se mêlait parfois le frémissement des arbres, passait dans le pur silence comme l’accent d’une joie mélancolique”.

Um dia, a velha sai em uma longa viagem, deixando Bertha entregue à dúvida entre partir para sempre ou ficar no isolamento da floresta, ao abrigo dos males do mundo, como avatares de duas atitudes românticas conflitantes: a realidade material e o refúgio no sonho. Dotada de um charme gracioso, ela retorna à vida social, seduzindo um jovem cavaleiro, Eckbert, com quem se casa.

Narrado por ela própria, em uma noite onde estão presentes seu marido e um amigo do casal, Walther, uns vinte anos após esses acontecimentos, observa-se a técnica do distanciamento que aponta para um certo “estranhamento”, que acentua a diferença entre o Maravilhoso e a realidade cotidiana. Em sua narrativa, Bertha não consegue lembrar-se do nome do cão e é Walther que, para a surpresa da moça, lhe diz o nome do animal. Utilizando o procedimento do relato emoldurado, o relato de sua aventura começa com uma semântica que indica a oscilação entre os dois pólos: o maravilhoso e o estranho. Diz a narradora: “Não considere meu relato como um conto, por mais estranho que este possa lhe parecer!”⁴¹ (TIECK, t. 1, 1933, p. 630). Em oposição ao romance iniciático, a história de Bertha é a de uma traição dos valores românticos, pois, acreditando que as pedras preciosas do pássaro poderiam trazer-lhe riqueza e amor, ela rouba o tesouro da velha que a havia acolhido e foge da cabana da floresta, deixando morrer de fome o cão, cuja guarda lhe havia sido confiada. Contudo, seu gesto não será recompensado, já que seus pais estão mortos, ela acaba matando o pássaro que parecia lembrar-lhe constantemente a traição cometida, e tampouco consegue ter filhos em seu casamento com Eckbert. Em um pólo oposto ao do conto maravilhoso, vence o lado prosaico da existência, em detrimento do espírito utópico do Romantismo. O relato de Bertha invade o cenário que servia de quadro para sua história e, ao final do conto, o amigo Walther diz conhecer o cãozinho sacrificado por ela.

⁴¹ “Ne tenez pas mon récit pour un conte, aussi étrange qu’il puisse vous paraître!”

Abalada pelo choque da revelação, Bertha morre algum tempo depois, desencadeando uma série de infortúnios: Eckbert, desconfiando do amigo Walther, se vê pouco a pouco tomado pela loucura e, na obsessiva mania de perseguição, acaba por matar o antigo confidente. Por uma sórdida ironia do destino, Eckbert, em sua errância desatinada, encontra a velha da floresta, que lhe faz uma revelação fatal:

– Você me traz de volta meu pássaro? Minhas pérolas? Meu cão? grita-lhe ela. Você bem vê que o mal traz consigo o castigo; seu amigo Walther, seu querido Hugo não eram outros senão eu mesma.

– Deus do céu! murmura Eckbert para si mesmo; em que terrível solidão passei minha vida!

– E Bertha era sua irmã!

Eckbert cai por terra.

– Por que ela me traiu e me abandonou? Sem isso, tudo teria acabado bem, o tempo de provação teria passado. Ela era a filha de um cavaleiro que a deixara para ser criada por um pastor, a filha de seu pai.

– Por que tive eu sempre em mente este pensamento odioso? exclama Eckbert.

– Porque um dia, ainda muito criança, você ouviu seu pai falar disso; por causa de sua esposa, ele não podia criar a menina sob seus olhos, pois ela era a filha de uma outra mulher.

Eckbert jazia por terra agonizante; surdamente, confusamente, ele percebia as palavras da velha, os latidos do cão e a canção que o pássaro repetia⁴². (TIECK, t. 1, 1933, p. 645-6).

⁴² – Me rapportes-tu mon oiseau? mes perles? mon chien? lui cria-t-elle. Tu vois bien, le mal a en lui-même son châtement; ton ami Walther, ton cher Hugo n´étaient autres que moi-même. – Dieu du ciel! murmura Eckbert à part lui; dans quelle effroyable solitude ai-je passé ma vie! – Et Bertha était ta soeur! Eckbert tomba à terre. – Pourquoi m´a-t-elle trahie et quittée? sans cela, tout eût bien fini, son temps d´épreuve était passé. Elle était la fille d´un chevalier qui la faisait élever chez un père, la fille de ton père. – Pourquoi ai-je toujours été effleuré de cette odieuse pensée? s´écrit Eckbert. – Parce qu´un jour, dans la toute petite enfance, tu entendis ton père en parler; à cause de son épouse, il ne pouvait faire élever cette fille sous ses yeux, car elle était l´enfant d´une autre femme. Eckbert gisait à terre, hagard et agonisant; sourdement, confusément, il percevait les paroles de la vieille, les aboiements du chien, et la chanson que répétait l´oiseau”.

Então, o cruzamento dos dois relatos – a história de Bertha em forma de conto e um “caso” realista de patologia – invalidam-se reciprocamente. Assim como o relato de Bertha não pode ser entendido como um conto maravilhoso, a realidade da loucura de Eckbert está contaminada pelo sobrenatural presente na história da velha. A presença do pássaro como “objeto mediador”, que se converte em testemunho inequívoco de que o narrador-protagonista esteve realmente no mundo do qual fala, tendo por conseguinte entrado efetivamente na dimensão de uma outra realidade, contribui para mesclar os dois universos. Em muitos contos, o papel fundamental do objeto mediador se destaca, pois, conforme expõe L. Lugnani:

Temos que pensar que o objeto mediador desempenha sua função específica no relato fantástico pelo fato de que se trata de um relato no qual ocorre um desnível de planos de realidade, de tal ordem que a passagem entre os mesmos não está prevista pelo código, ficando assim intensamente marcado por un efeito limite; e aí o objeto mediador atesta uma verdade equívoca porque inexplicável e incrível *quia inepta*⁴³. (LUGNANI, *Verità e disordine*, p. 225, apud CESERANI, 1999, p. 108).

Todo o conto está imerso em uma atmosfera de estranheza e o belo sonho que constitui o relato da vida da jovem na floresta não consegue manter-se no mundo mágico e fazer com que este invada o mundo da realidade. Ludwig Tieck parece nos assinalar que a utopia deve permanecer como tal, ou seja, obra do imaginário, cuja vocação é a de não poder tornar-se verdade. Assim, ele promove o desmonte da pretensão das Luzes de uma felicidade possível na terra, seja pelo retorno à vida selvagem e o isolamento do mundo, seja pelo convívio social.

⁴³ “Hay, pues, que pensar que el objeto mediador desempeña su función específica en el relato fantástico por el hecho de que se trata de un relato en el que se da un desnivel de planos de realidad, tal, que el paso entre los mismos no está previsto por el código, quedando, así, intensamente marcado por un efecto umbral; y en el que el objeto mediador atestigua una verdad equívoca porque inexplicable, e increíble quia inepta.”

Com efeito, existe uma temática recorrente nos relatos de Tieck: a nostalgia da infância, o sentimento do pecado que leva à expulsão do paraíso, a impossibilidade de escapar-se de seu próprio passado e a angústia da solidão. Essa temática também está presente em *Eckbert, o Loiro*, cuja heroína, Bertha, fornece um exemplo perfeito da insatisfação que move os personagens de Tieck. Para contemplar algumas aspirações vagas, ela rouba o tesouro da mulher que a havia recolhido em seu momento de solidão e desespero, provocando a morte do pássaro mágico que lhes fornecia as pedras preciosas. Alguns de seus personagens tentam escapar da estreiteza da vida comum e encontrar subterfúgio em um mundo mágico, mas não permanecem nele e são arrancados do paraíso por uma falta cometida, ou porque descobrem um segredo interdito ao homem. Esses segredos escondidos irrompem em forma de imagens que não podem ser controladas pelos indivíduos e parecem escapar à sua compreensão. Ora, inspirado em seu estudo sobre Shakespeare, de 1824, Tieck escreve estas surpreendentes linhas sobre o inconsciente que, embora não nomeado, designa claramente aquilo que ele descreve como escondido em “uma camada mais profunda de nós mesmos”:

Nós nem sabemos quantos sentidos nós temos. Sobre os sentidos grosseiros do corpo, todos estamos de acordo. Mas... a força do sentimento, a faculdade de evocar imediatamente o que está invisível, longínquo, obscurecido por um longo esquecimento, o pressentimento, os estranhos terrores que nos fazem herissar os cabelos e contrair a pele, o sutil arrepio de algumas sensações nas quais conjugam-se o prazer e o horror: todas essas reações sensíveis, e muitas outras mais, o que são senão justamente os sentidos, mas aqueles que estão situados numa camada mais profunda de nós mesmos; embora eles nem sempre estejam em atividade, nem por isso seu poder deixa de ser mais eficaz⁴⁴. (TIECK apud BÉGUIN, 1991, p. 298).

Assim, Tieck estava consciente do desdobramento dos dois planos –

consciente e inconsciente – e procurou penetrar pelo viés de seus personagens no “mistério da segunda existência” que acompanha em surdina nossa vida cotidiana, provocando o surgimento de imagens e emoções inexplicáveis (BÉGUIN, 1991, p. 295).

O conto *Eckbert*, o *Loiro* evoca o tema do retorno de lembranças infantis e do país natal, sem contudo chegar aos monstros e aos perigos apontados mais tarde por Hoffmann. Estas lembranças, que povoam o inconsciente, se revestem de um caráter ambíguo: ao mesmo tempo em que representam o lugar da acolhida e da proteção, são também o lugar de angústias indizíveis que alimentam o medo metafísico de pulsões incontrolláveis.

Há instantes em que um ser que conhecemos há muito tempo pode nos assustar, às vezes até ao terror: uma gargalhada, por exemplo, chega diretamente ao coração, e nós nunca o tínhamos visto rir assim (...) Nosso instinto sente então que existe nesse ser alguma coisa contra a qual devemos nos resguardar⁴⁵. (TIECK apud BÉGUIN, 1991, p. 297).

Tieck, assim como Hoffmann, fez da angústia e da vulnerabilidade de um homem que não pode conhecer-se a si mesmo um tema literário recorrente. Este homem se descobre insondável, incomunicável e solitário. Por isso, para Tieck, a literatura era a expressão privilegiada da própria

⁴⁴ “Nous ne savons même pas combien de sens nous avons. Sur les sens grossiers du corps, tout le monde s’accorde. Mais... la force du sentiment, - la faculté d’évoquer immédiatement ce qui est invisible, lointain, obscurci par un long oubli, - le pressentiment, - les étranges épouvantes qui font se hérissier les cheveux et se contracter la peau, - le subtil frémissement de certaines sensations où se marient le plaisir et l’horreur: toutes ces réactions sensibles, et bien d’autres encore, qu’est-ce, sinon justement des sens, mais situés dans une couche plus profonde de nous-mêmes; s’ils ne sont pas toujours en activité, leur pouvoir n’en est que plus efficace”.

⁴⁵ “Il est des instants où un être que l’on connaît depuis très longtemps peut vous effrayer, parfois jusqu’à l’épouvante: un éclat de rire, par exemple, lui vient tout droit du coeur, et nous ne l’avions jamais entendu rire ainsi [...] Notre instinct sent alors qu’il y a dans cet être quelque chose dont nous devons nous garder”.

condição humana. Não era o simbolismo do maravilhoso que o fascinava, mas sim a relação entre o psicológico e o maravilhoso e a desorientação que este poderia provocar nos personagens – e no próprio leitor –, quando fazia irrupção na realidade, deixando a ambiguidade pairar sobre a interpretação de seu texto. Essa relação está bastante evidente no conto *O vaso de ouro*, que passaremos a examinar a seguir.

Chegando a uma cidade desconhecida, Ferdinando encontra uma bela jovem a caminho da igreja e, a partir do impacto desse momento, o rapaz sente que sua vida mudaria por completo. Apesar da rigorosa vigilância da família da moça e dos ciúmes de seu noivo, nasce entre os dois um amor que ambos sabiam, entretanto, sem futuro por causa da diferença social existente entre eles: Ferdinando, pobre e sem fortuna; Francisca, moça com um próspero futuro pela frente.

Durante um ano, Ferdinando vivia somente para este amor secreto, sem conseguir libertar-se de sua visão, no momento em que se encontraram pela primeira vez. Seu amigo Alberto – velho de tipo solitário e arreado – veio tirá-lo de seus devaneios, cobrando-lhe uma antiga promessa que havia feito há tempos atrás. O velho encaminha então o rapaz até sua casa, onde havia um quarto afastado do edifício principal, repleto de objetos estranhos e livros com símbolos e figuras indecifráveis, tudo envolto em cor vermelha, dominante neste conto, apontando simbolicamente para a força da sensualidade aí presente. Alberto coloca diante de Ferdinando um cálice de ouro, no qual pretende predizer o futuro do rapaz. Para isso, este deve olhar fixamente para o intenso brilho refletido pelo objeto – “objeto mediador” que, pela luminosidade que emana, seduz e engana os sentidos. Ferdinando vê então a imagem de sua bem-amada, mas, quando tenta tocá-la para libertar sua imagem aprisionada pelo cálice, esta desfaz-se em mil pedaços. Recriminado pelo velho, que o acusa de não ter sabido cumprir convenientemente sua promessa, recobre novamente o

cálice com um véu e abre as janelas, deixando entrar a luz/realidade: a desordem de seus sentidos e a força de seu desejo haviam destruído para sempre a imagem adorada. Pressentindo o quanto esta visão tinha de profética, o personagem deixa o lugar com uma terrível sensação de angústia. O desejo de retornar ao mundo real familiar, premido pelo medo de se perder no infinito do desconhecido ameaçador, o leva a tomar consciência da diferença entre os dois mundos, selando a incompatibilidade que impede os homens e as “fadas” de se reunirem. Certo de que o sonho e a realidade são irreconciliáveis, Ferdinando decide seguir sua existência fechando-se cada vez mais em seu mundo interior, alimentado por suas “doce lembranças”.

Quarenta anos mais tarde, Ferdinando – já velho e conhecido como um “sinistro alquimista”, gozando, portanto, da mesma reputação de seu antigo amigo Alberto – volta à mesma cidade em companhia de um amigo, o noivo de Ágatha, para assistir ao casamento do rapaz. Embora não reconhecendo de imediato, Ferdinando hospeda-se então na casa da noiva, no mesmo cômodo afastado onde vivenciara a cena do cálice com o velho Alberto. Sua figura sinistra traz maus presságios à noiva, que não consegue fixar seu olhar no velho “feiticeiro”. Por seu turno, Ferdinando encanta-se com a moça, por quem experimenta uma fascinação inexplicável, fazendo-o relembrar alguém. Tudo parece trazer-lhe lembranças estranhas e reminiscências confusas. Instalado em seu quarto, e sem poder dormir, começa a revirar antigos guardados, reconhecendo então os objetos pertencentes a seu amigo Alberto, recompondo assim as lembranças daquele dia. No entanto, o tecido adamascado vermelho que revestia as paredes estava agora “desbotado”, sinalizando para um paralelismo entre os dois momentos: a paixão em toda sua força da juventude e a sua imagem decadente, reduplicada pela figura da velhice e do desencanto.

Durante a cerimônia de casamento, no momento de fazer o brinde

aos noivos, trazem então o “cálice dos grandes dias”, passando-o entre todos os convivas reunidos à mesa. Contudo, a mãe da noiva surpreende a todos por não conseguir beber o vinho. Por outro lado, esta também fica confusa ao ouvir o estranho personagem pronunciar o nome “Francisca”, ao levar o cálice à boca.

Ao final do banquete, Ferdinando permanece sozinho com a velha senhora e, ao contarem suas histórias, descobrem que foram os antigos amantes de juventude e que a vida havia separado por conta de um mal-entendido, somente agora desfeito. Tarde demais, e Ferdinando reconhece ambiguamente que, “a maneira pela qual nós nos perdemos e nos reencontramos faz lembrar uma história terrível de bruxaria⁴⁶”. De fato, ao fim do relato, o leitor se pergunta pelos motivos “reais” que teriam contribuído para a separação dos dois jovens: um feitiço fabricado arditosamente para afastar os amantes e enganar um apaixonado? ou um feitiço “real” elaborado por um alquímico? Os dois – que sofreram a ação do “acontecimento” sem que pudessem agir sobre ele – são os inocentes que pagaram como se fossem culpados, instalando aquilo que Paul Ricoeur denomina o “trágico da inocência punida⁴⁷”, em oposição à prática justicialista do Sobrenatural. Estamos então face a uma posição intermediária entre a aceitação não problematizada do prodígio – característica do maravilhoso – e a gradação heurística do fantástico verdadeiro.

Foi por causa de sua “falta” que ele perdeu o direito à felicidade vislumbrada no sonho, e sua visão, outrora cheia de beleza, acaba transformando-se em imagem grotesca como retrato da realidade. O “sonhador” desperta, como um melancólico desfeito da história, onde o grotesco das duas figuras se impõe com toda sua carga desestruturadora e desmisti-

⁴⁶ “la façon dont nous nous sommes perdus et retrouvés ressemble à une terrible histoire de sorcellerie”.

⁴⁷ “tragique de l’innocence punie”.

ficadora. Ferdinando acreditou poder possuir, ao mesmo tempo, o reino das fadas e o reino da terra, como o sonho que move a existência de todo romântico, ou seja, a busca permanente de uma harmonia ilusória. Ora, a estruturação própria da literatura fantástica, pela incompletude que lhe é constitutiva, parece traduzir a inquietação romântica que se refugia na perspectiva desse absoluto sempre almejado e sempre desconstruído pela realidade do mundo.

Ludwig Tieck, no final de sua vida (1853), escreve a W.F. Solger uma carta onde ele dá um testemunho daquilo que foi a própria essência do Romantismo, isto é, a recusa de qualquer sistema e a fidelidade às questões que precisam permanecer sem resposta:

Ao lado do meu desejo do novo, do extraordinário, do misticismo e do maravilhoso sob todas as suas formas, havia também em minha alma um desejo permanente da dúvida e a repulsa de meu coração diante da possibilidade de me abandonar livremente à embriaguez; essa repulsa sempre me preservou das febres malsãs, tanto assim que, desde que atingi a idade da reflexão, nunca sucumbi à fé no sistema sob suas diferentes formas: Revolução, filantropia, Pestalozzi, Kantismo, Fichteanismo ou Filosofie da Natureza como única e verdadeira verdade⁴⁸. (TIECK apud GUSDORF, 1993, vol. 1, p. 493).

Na “Nota” que Ludwig Tieck escreve, em Epílogo à edição de *Heinrich von Ofterdingen*, comentando o conto que encerra a primeira parte do romance, ele busca compreender na poesia de Novalis a tentativa de conciliação possível entre o visível e o invisível, entre os sentidos e os

⁴⁸ “A côté de mon désir du nouveau, de l’extraordinaire, du mysticisme et du merveilleux sous toutes ses formes, il y avait aussi dans mon âme un désir permanent du doute, et le dégoût de mon coeur devant la possibilité de s’abandonner librement à l’ivresse; ce dégoût m’a toujours préservé des fièvres malades, si bien que, depuis que j’ai atteint l’âge de la réflexion, je n’ai jamais succombé à la foi dans le système sous ses différentes formes: Révolution, philanthropie, Pestalozzi, Kantisme, Fichteanisme ou Philosophie de la Nature comme unique et dernière vérité”.

fantasmas do inconsciente. Diz ele:

Com este conto, o poeta queria antes de tudo proporcionar uma transição para a segunda parte, na qual o relato escapa constantemente da realidade mais ordinária para buscar o maravilhoso mais surpreendente, onde cada um desses dois mundos se explica e se completa um pelo outro. [...] Desse modo, o mundo invisível permanecia em contato perpétuo com o nosso mundo sensível⁴⁹. (TIECK apud NOVALIS, 1946, 2ª parte, p. 395).

Qualquer que seja o ponto de vista adotado, os textos de Tieck marcam a dificuldade de poetização do real e a utopia do sonho romântico, que se transforma em pesadelo por conta dessa incompatibilidade. Longe do universo gótico ou “frenético” que já povoavam as histórias de fantasmas do final do século XVIII, os contos fantásticos que aqui enfocamos se revestem de uma dimensão crítica que vêm problematizar as certezas e os valores herdados da *Aufklärung*. A denúncia de um mundo percebido como perverso e desumano, que age sobre o destino dos heróis e prolonga o conflito do bem e do mal para dentro da alma das personagens, tal como em *Isabela do Egito*, de Achim von Arnim, dá lugar à expressão angustiada de um sujeito, às voltas com sua própria identidade. Embora Ludwig Tieck seja reconhecido como o legítimo fundador da novela fantástica alemã, aquilo que é sugerido por ele em sua temática encontra sua expressão mais acabada na obra fantástica de E.T.A. Hoffmann, que fixa definitivamente o gênero na tradição literária, garantindo-lhe um longo e instigador percurso.



⁴⁹ “Avec ce conte, le poète voulait avant tout se procurer une transition vers la seconde partie, dans laquelle le récit s’échappe constamment de la réalité la plus ordinaire pour courir au merveilleux le plus étonnant, et où chacun de ces deux mondes s’explique et se complète par l’autre. [...] Par ce moyen, le monde invisible restait en perpétuel contact avec notre monde sensible”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNIM, Achim von. *Isabelle d'Égypte et autres récits*. Préface de Claude DAVID. Paris: Gallimard, 1983.
- BATALHA, Maria Cristina. *O fantástico como mise-en-scène da modernidade*. Tese (Doutorado em Letras), Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2003.
- BÉGUIN, Albert. *L'âme romantique et le rêve*. Paris: José Corti, 1991 [1938].
_____. Prefácio a *Fantaisies à la manière de Callot*. Paris: Club des Libraires de France, 1964.
- BEHLER, Ernst. *Le premier romantisme allemand*. Tradução de Elisabeth Décultot & Christian Helmreich. Paris: PUF, 1996 [1992].
_____. *Ironie et modernité*. Tradução do alemão de Olivier Monnoni. Paris: PUF, 1997.
- BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard, 1984.
- BRION, Marcel. *L'Allemagne romantique*, vol. 1, 2, e 3. Paris: Albin Michel, 1962.
- CESERANI, Remo. *Lo fantástico*. Madri: Visor, 1999 [1996].
- GUSDORF, Georges. *Les sciences humaines et la pensée occidentale*. Paris: Payot, 1976. 12 v.
_____. *Le romantisme*. Paris: Payot, 1993 [1982]. 2 v.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
_____. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. 2 v.
_____. *O controle do imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- NOVALIS. *Heinrich von Ofterdingen*. Tradução do alemão de A. Camus. Paris: Aubier, 1946.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Paris: Seuil, 1983-1985. 3 v.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos Fragmentos*. Tradução de Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- TIECK, Ludwig. *Les Romantiques allemands*. Tradução e prefácio de André BABELON. Paris: Grasset, 1933; Pandora – Essais, 1978. 2 v.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Tome 1 [1983], tome 2 [1984], tome 3 [1985]. Paris: Seuil, 1985.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos Fragmentos*. Trad. de Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- TIECK, Ludwig. In *Les Romantiques allemands*, vol. I e II. Trad. e Prefácio de André BABELON. Paris: Grasset, 1933; Pandora – Essais, 1978.



Contos de Grimm: o aprendizado na perspectiva do desenvolvimento da proficiência da leitura e da escrita.

MARIA TERESA TEDESCO VILARDO ABREU

Em uma perspectiva metodológica, pretende-se demonstrar o desenvolvimento da leitura e da escrita, partindo do estudo de contos de fadas como estratégia de desenvolvimento da proficiência discursiva dos estudantes no ensino básico. A análise proposta está centrada no desvendamento dos recursos linguísticos que compõem a macroestrutura textual, bem como daqueles elementos da microestrutura, estabelecendo a estreita ligação entre leitura, escrita e análise linguística.

Perspectivas contemporâneas sobre as práticas sociais de leitura e escrita: O que pode a escola?

Nenhum docente atuante em nossos dias pode contestar o princípio de que o trabalho didático bem articulado com textos é, sem dúvida, uma das mais eficazes e polivalentes atividades no processo ensino-aprendizagem de línguas. A um só tempo veículo de informações, de disseminação do conhecimento de todas as áreas, o texto, também, pode ser visto (ou deve ser visto) como objeto de estudos. O fato é que um texto

enseja um sem número de possibilidades de trabalho que podem associar o prazer da leitura ao desenvolvimento da reflexão crítica, o que significa ampliação de conhecimentos.

Todavia, sempre que esse assunto surge em meio às discussões pedagógicas, vem à tona, com ele, uma série de questionamentos sobre as dificuldades de trabalhar com a leitura: falta de biblioteca na escola, falta de tempo, devido à grande quantidade de conteúdos a serem ministrados, desinteresse dos alunos, dentre outros tantos pontos. Tais dificuldades se desvanecem, ao modificarmos nossos conceitos sobre o que vem a ser estudo de um texto, se questionarmos, efetivamente, quais conteúdos programáticos devem ser ensinados e quando devem ser ensinados, ou se devem ser desenvolvidas diferentes competências. Por outro lado, não nos pode fugir aos olhos a discussão, em âmbitos mais abrangentes sobre (a origem) do dito desinteresse dos estudantes.

Não só nas situações didáticas, mas também em todas as outras tarefas da vida, se queremos ser bem sucedidos, precisamos, antes de tudo, focar naquilo que vamos realizar. Se mesmo as ações simples de nosso cotidiano demandam essa reflexão, tanto mais a demandará nossa prática em sala de aula, com a qual esperamos estar contribuindo para formação de nossos estudantes. Postula-se que, para que o processo ensinar-aprender alcance sucesso, é necessário pensá-lo a partir de três perguntas iniciais:

Para que estou ensinado? ↔ Qual meu objetivo?

O que tenho que ensinar? ↔ Quais conteúdos, que habilidades?

Como ensinar o que devo ensinar? ↔ Quais as estratégias a serem usadas?

Responder a essas perguntas é empreender uma ação reflexiva sobre nossa prática docente, visando ao sucesso da mesma. Para se responder à primeira pergunta, deve-se refletir sobre o objetivo de trabalhar a leitura

em sala de aula. Se há como objetivo contribuir para a formação de um sujeito leitor capaz de decodificar os textos da cultura, lendo criticamente a realidade que o cerca, melhor garantindo seus direitos, isso implica, antes de tudo, ajudar o estudante a adquirir a consciência de que a leitura pode lhe conferir esse poder. Para que tal se dê, é preciso colocar o leitor em contato com os textos e ajudá-lo a entender a função social e cultural dos mesmos.

A partir desse ponto surge a segunda pergunta e com ela a necessidade de se definir que textos podem ser selecionados, apresentados aos estudantes; onde encontrá-los em um país no qual muitas cidades não contam com livrarias, e muitas escolas carecem de bibliotecas bem equipadas.

Tendo em vista que nosso objetivo é tanto motivar o aluno à leitura quanto torná-lo um leitor crítico, os textos a serem trabalhados deverão abranger a maior variedade possível: textos literários e não literários, jornalísticos, publicitários, de modo que o aluno possa perceber o quanto nossa vida está plenamente circundada por texto, e sua leitura deve ser uma atividade cotidiana, parte integrante de sua realidade e não uma atividade, apenas, escolar. Ao ensinar as crianças a fazerem contas, o professor dos anos iniciais de escolaridade procura mostrar aos alunos que aprender a fazer contas é necessário para as atividades diárias, inclusive para as atividades profissionais das pessoas. É comum ensinar a fazer contas, a partir de simulações de vendas e de preparação de receitas culinárias, por exemplo. Pode-se dizer que são formas de leituras diferenciadas e o professor deve mostrar os contextos reais de uso desse conhecimento. É muito comum vermos pessoas, consideradas analfabetas, aprenderem na prática a fazer contas (Caso contrário, não sobrevivem na vida real!).

Em se tratando de aprendizagem de leitura, por vezes, pode parecer distanciado de nossa vida prática a necessidade de leitura porque, quando pensamos em ler, passa pelo imaginário social a leitura de livros, a leitura

cobrada na escola, a leitura indicada pelo professor que ensina a avaliação por intermédio de uma prova. Saber ler está muito além da “leitura da escola”. E a escola precisa entender isso, também. Cabe aos professores de leitura mostrar aos estudantes que as habilidades de leitura são imprescindíveis não só para o convívio social como para o exercício pleno de sua cidadania, considerando que o desenvolvimento da capacidade de leitura não pode se restringir às aulas de língua materna.

Pressupostos básicos

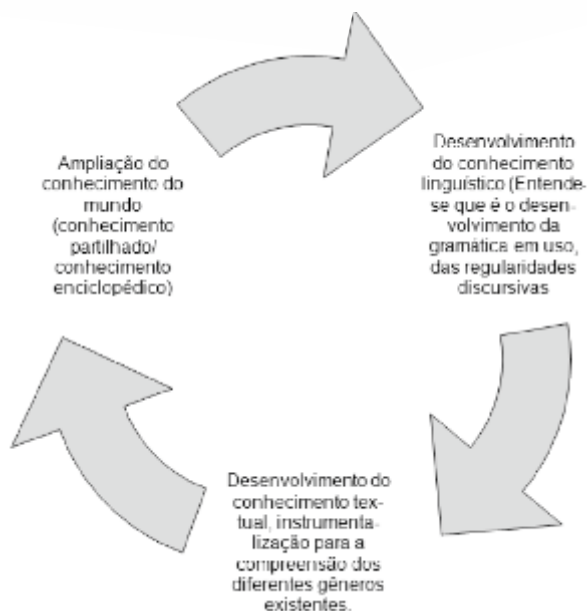
Linguísticos

O desenvolvimento da capacidade de leitura é visto como foco de investigação do emprego de competências e de habilidade de linguagem. A leitura é concebida como processo complexo e abrangente de compreensão, de produção e de atribuição de sentidos que faz rigorosas exigências ao cérebro, à memória e à emoção. Por isso, é mais do que mera decodificação. É um processo contínuo e progressivo que se desenvolve ao longo da vida. Para participar plenamente do mundo do letramento, o indivíduo deve desenvolver habilidades variadas, complexas, diversas. Estas habilidades vão do domínio do código e dos instrumentos à competência comunicativa e interacional de atuação nas múltiplas práticas sociais que vão sendo constituídas, historicamente.

A leitura constitui uma das práticas de letramento dentro de um conjunto de práticas sociais que usam a escrita, na perspectiva de um sistema simbólico e enquanto tecnologia, em contextos específicos, para objetivos específicos. Entende-se, portanto, que o conceito de linguagem pressupõe Sujeitos que interagem no processo de comunicação. É dessa perspectiva que advém a importante função da escola, qual seja o desenvolvimento da competência discursiva dos estudantes.

O desenvolvimento da capacidade de leitura e de escrita mobilizam processos cognitivos diferentes e por isso é necessária uma prática pedagógica voltada para o desenvolvimento dessas Competências que exigem habilidades diferentes, mas que se complementam porque trata, na verdade, do desenvolvimento da capacidade discursiva do sujeito. Para tanto, há a contínua necessidade de desafios intelectuais para a promoção do conhecimento.

Por isso, o estudo da língua em uso só pode ocorrer sob a forma dos textos, dos diferentes discursos, evidenciando-se que o estudo das regularidades discursivas e textuais, na sua produção e interpretação pode constituir o objeto de ensino de uma língua. Leitura e escrita pressupõem o desenvolvimento da seguinte tríade:



Literários

Somente na segunda metade do século XVII manifesta-se, abertamente, a preocupação com uma literatura voltada para crianças e jovens.

São pioneiros La Fontaine, Charles Perrault. Essa literatura infanto-juvenil resulta da valorização da fantasia e da imaginação, construída, a partir de textos da Antiguidade Clássica ou da tradição oral de um povo. Embora essa “nova literatura” contraste da alta literatura clássica produzida naquele momento, sua irradiação se justifica, ao olharmos o panorama de ideias e correntes que caracterizam o século XVII. É senso comum que não há nada nessa produção literária que não seja justificada ou que surja de um mero entretenimento sem importância. Há toda uma preocupação, após a turbulência e o desequilíbrio que seguiram a eclosão do Renascimento, de se manter a “ordem nacional”, nos costumes e na vida em geral. O princípio humanista é de que, por meio da razão, o homem podia conhecer a verdade, a beleza e o bem. Sendo a razão um poder inato para o conhecimento que busca a experiência concreta, compreende-se a força de dois fatores que marcam a arte clássica: a grandeza do Homem e a obediência a modelos antigos, as experiências humanas dignas de serem respeitadas.

As fontes são os gregos, os latinos, franceses, medievais, parábolas bíblicas, contos populares, narrativas medievais e renascentistas e várias outras fontes que desafiam o conhecimento. Surgem as fábulas e os contos de fadas. Aquelas, de autoria de La Fontaine denunciam misérias, desequilíbrios ou injustiças da época; estas, de Perrault, são histórias que fazem parte da vida das crianças, mesmo antes de aprenderem a ler.

Passando ao século XIX, esse será conhecido como o século de ouro do romance e da novela, marcado pela convergência de diferentes tendências e correntes literárias que mesclam o culto e o popular. É dessa mescla que surge a forma romance, gênero narrativo que se torna a forma mais importante de entretenimento do grande público da época. É um século que traz toda uma evolução mental, econômica e social, no plano das ideias, que vai transformar fortemente a *práxis* e, por conseguinte, a representação do mundo, o que afetará tanto a Literatura quanto as Artes. Nessa

perspectiva de transformação, a criança é (re) descoberta como alguém que precisava de um cuidado mais humanista. Embora positiva essa valorização, a criança, ainda, é vista como um adulto em miniatura. Essa visão somente será modificada no século XX, com as descobertas do que é “ser criança”. Esse entendimento, fortemente, influenciará a literatura, pois nesse século, predomina a preocupação da literatura como fonte de leitura, de formação da mente e da personalidade. Essa visão vai influenciar os objetivos pedagógicos.

Há de se registrar que essa visão do século XX propiciou que muitos estudos foram realizados em relação aos contos de fadas, mostrando sua dimensão simbólica. Há estudos psicanalíticos, sociológicos, míticos, dentre outros. Falta, a nosso ver, um estudo na escola dos ensinos fundamental e médio, se for o caso, dos contos de fadas na perspectiva da análise literária, como por exemplo, o confronto com o texto original, a fim de estabelecer a especificidade “literária” de cada uma, em que consistem as possíveis mudanças, bem como o valor (ou não!) literário que apresentam as traduções ou as adaptações. Evidentemente, não se propõe um estudo aprofundado dessa forma no ciclo básico.

Dada a fortuna discursiva existente, tanto do discurso literário quanto dos elementos linguísticos, postula-se a necessidade de uma abordagem metodológica mais específica literária, intertextual, interdiscursiva que enseje a ampliação dos conhecimentos de mundo, enciclopédico e partilhado dos estudantes nesse nível de escolaridade.

Os Contos de Grimm

Não é preciso acentuar a grande importância que os Irmãos Grimm tiveram para a Alemanha e para o mundo no que concerne a sua obra literária de caráter popular, oral, voltada para o público infantojuvenil. Dife-

rentemente do contexto sócio-histórico em que Perrault viveu, o século XIX do chamado Romantismo traz um novo olhar para o próprio Homem. Logo, a obra dos Grimm vai retratar exatamente o caráter humanista vigente à época, em que, a despeito dos conflitos, violências e agressões, está no ar o sentido do maravilhoso da vida.

De acordo com COELHO (1985, p. 111), a violência patente na obra de Perrault é substituída pelo humanismo dos Irmãos Grimm, predominando a esperança e a confiança na vida. Sua obra revela duas vertentes bastante importantes: o culto à tradição popular e uma nova concepção sobre a criança. A referida autora inclui os contos de Grimm na área das narrativas do fantástico-maravilhoso, porque, embora de diferentes gêneros pertencem ao mundo do imaginário e da fantasia. Em obra extensa, os Irmãos Grimm produziram Contos de encantamentos (histórias que apresentam, por encantamento, transformação ou metamorfose); Contos maravilhosos (histórias que apresentam o elemento mágico, sobrenatural, integrado naturalmente, nas situações apresentadas); fábulas; lendas; contos de enigmas e mistérios, contos jocosos.

A estrutura narrativa predominante é simples, com um só núcleo dramático, estando os episódios relacionados, dependentes desse núcleo que compõe a intriga, mote da narrativa. A característica básica é a apresentação problemática simples e bem configurada, desenvolvida em unidades narrativas que se sucedem praticamente iguais entre si. COELHO (1985, p. 113) denomina de técnica da repetição, a repetição exaustiva dos mesmos esquemas básicos. Essa é uma característica bastante comum das crianças que não se cansam de ouvir as mesmas histórias, de ver os mesmos desenhos animados. Somente o amadurecimento cognitivo, a que denomino de níveis mais avançados de letramentos em leitura, levará o jovem a uma maior aproximação e apreciação de textos narrativos de maior complexidade.

Estratégias de leitura dos Contos de Grimm - a macroestrutura

I) As características do Gênero

Considerando a técnica da repetição como fator preponderante na construção do enredo, ao propor estudos dos Contos de encantamento de Grimm, o professor deve levar o estudante a reconhecer as seguintes características desse gênero.

- a) **O caráter da metamorfose:** Os personagens - príncipes, princesas, por exemplo - são encantados e sofrem transformações ao longo da narrativa. O papel da mulher é fundamental, pois são elas que, predominantemente, conseguem “desencantar”, fazer “acordar para a vida”.
- b) **A presença do elemento mágico/ a intervenção mágica:** A transformação ocorre por intermédio de algo que propicia a metamorfose, um talismã: a vara de condão, um chicotinho, gotas de sangue, um beijo. O maravilhoso nos propicia, como num passe de mágica, a solução de problemas. A presença mágica, também, pode estar nos seres encantados: anões, gnomos, madrastas. Há sempre a resolução de um problema com um “milagre”, talvez, uma intervenção divina.
- c) **A força do destino:** O fado, o destino são elementos constantes no enredo dos contos maravilhosos, já que as atitudes, as ações e as reações parecem estar pré-determinadas, algo a que ninguém pode escapar. Pode-se fazer uma relação não só aos aspectos que levam a essa determinação como uma estrela, um sonho, um aviso, um pressentimento, como também a presença de personagens-tipo, que mantêm sempre a mesma conduta. – a bruxa, a feiticeira, o alfaiate, o rei.

- d) **A presença do mistério:** Há sempre um grande mistério a ser resolvido, decifrado, vencido pelo herói.
- e) **A repetição dos números:** Os números 3 e 7 são bastante significativos no gênero. Há toda uma simbologia, influenciada pela religião e pela Filosofia. Lembre-se da Branca de Neve e os sete anões.
- f) **Quanto à temática:** Predomínio dos valores humanistas: preocupação fundamental com a sobrevivência ou as necessidades básicas do indivíduo: vencer o frio, a sede, estimular a caridade, a tolerância.
- g) **Visão maniqueísta do mundo:** Nítida separação entre o bem e o mal; o certo e o errado; sendo o prêmio para bem/certo; o castigo, para o mal/errado. A inteligência vence a prepotência e a força bruta.

II) Os elementos da narrativa

PERSONAGEM → Protagonista – Herói, em geral personagem-tipo.

Sempre retratando a visão maniqueísta:
bem X mal.

→ Antagonista – Adversário; oposição.

TEMPO – Narrativa
atemporal "Houve um tempo", "Era uma vez".

ESPAÇO – circunscrito a espaço específico: a floresta, por exemplo.

ENREDO – Simples, em geral, um núcleo dramático.

NARRADOR
Narrador-observador – Predomínio do narrador em 3ª pessoa.

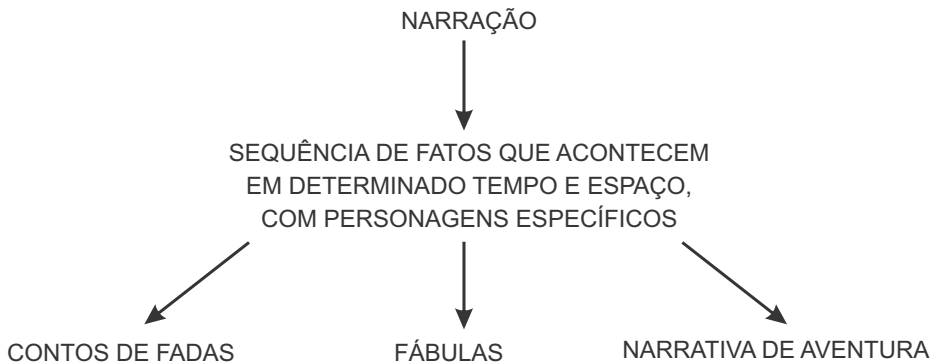
Ao apresentar os contos maravilhosos de Grimm para o deleite e para o estudo, não se podem deixar de analisar os elementos que compõem a narrativa. Acima, apresenta-se um esquema que deve ser “preenchido”

com os exemplos, ou melhor, com o estudo do próprio texto. Por exemplo, em Joãozinho e Maria, deve-se mostrar quem é protagonista, quais são suas características, o seu opositor, com suas características adversas ao protagonista. É dessa organização discursiva que advém a visão maniqueísta, característica fundamental do gênero.

III) O Enredo – a estrutura da narrativa

Merece atenção específica a construção do enredo, pois, como já mencionado, trata-se nos contos de encantamento de um enredo simples, de um só núcleo. Nessa perspectiva, entrelaçam-se dois conceitos básicos, a saber: o tipo textual, a sequência narrativa, e o gênero, contos de encantamento, de fadas, maravilhosos. Da mesma forma, essa sequência de fatos ocorre em outros gêneros do mesmo tipo textual, apenas esquematizado abaixo a título de ilustração. Ressalte-se que o traço discursivo comum é a tipologia textual, no caso, a sequência de fatos narrados; as especificidades estão relacionadas às características estruturais de cada gênero.

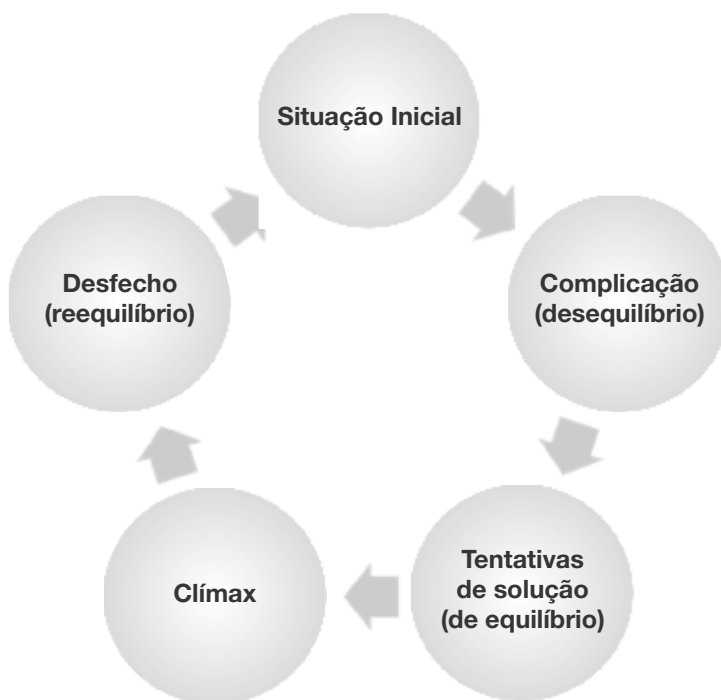
Assim:



A construção dessa estrutura narrativa pressupõe, também, partes bem específicas, que, a nosso ver, conduzem a estrutura dramática única, comum às histórias de encantamento, como mencionado anteriormente.

Assim, tem-se um ciclo retroalimentado, cujos episódios e situações conflituosas convergem para o desfecho, que sempre representa a retomada da situação, com a superação dos problemas vivenciados, o fortalecimento dos bons, o castigo para os maus, mostrando o aspecto perene da felicidade. De certa forma, parece ser o desejo de todos nós, humanos, que sonhamos com um final feliz, com a solução dos problemas como num passe de mágica.

O ciclo narrativo pode ser descrito da seguinte forma:



Essas cinco partes estruturam o fluxo da sequência narrativa. A **situação inicial** é sempre alegre, positiva, brilhante, feliz, em que o protagonista é apresentado, em uma situação a que podemos denominar de equilíbrio; a **complicação**, momento em que a situação problema é apresentada, representa o surgimento do mistério a ser vencido pelo herói,

trazendo à tona na narrativa situações de adversidade que envolvem o protagonista; há sucessivas situações de **tentativas de equilíbrio**, de solução da problemática vivenciada, que podem ser relacionadas às peripécias pelas quais o herói tem de passar; o **clímax**, ponto alto da narrativa, é o episódio em que há solução para o problema vivenciado, há a deflagração de forças, a transformação ocorrerá, fazendo jus a todos os sofrimentos e lutas pelas quais o herói teve de passar. Esse episódio demonstra a evolução do ser. O uso dos talismãs será, sem dúvida, o propiciador da satisfação dos desejos daqueles que lutam pelo bem. O **desfecho** é a volta à situação inicial, agora, redimida pela intervenção mágica, divina e, por isso, premiado: o bem, pelas virtudes; o mal, pelo castigo, podendo, até chegar à morte.

Estratégias de leitura dos Contos de Grimm - a microestrutura

O ponto de vista apresentado é que a macroestrutura discursiva do gênero em estudo também se reflete nas escolhas linguísticas do produtor do texto. A fim de exemplificar esse postulado, selecionamos, para ilustração, alguns desses recursos, demonstrando a intrínseca relação entre a macro e a micro estrutura.

a) O caráter maniqueísta nos contos maravilhosos

Para explicitar essa característica comum ao gênero em estudo um dos recursos utilizados é a polarização de comportamentos dos personagens, marcados por suas atitudes e características. Do ponto de vista linguístico, essa caracterização está realizada nas escolhas semânticas, o que caracteriza cada núcleo dos personagens. Os personagens protagonistas, heróis românticos, são submetidos às provas para alcançar o que almejam. São muitas as provas, mas todas da mesma natureza repetitiva, assim como as características

desses personagens. Impera um protagonista bom, virtuoso, afável, suave, etéreo, mártir, pois sofre, sem reclamar, submisso às provas que o levará à felicidade eterna. Em geral, essas são as características dos personagens femininos; aos masculinos, cabem as características da coragem, do destemor, da resistência, da inteligência, do sentimento varonil, do amor intenso. Em contrapartida, o núcleo do antagonista está marcado por um campo semântico negativo que revela suas maldades. Portanto, o antagonista é feio, capaz de atrocidades, invejoso, sente raiva, astucioso, capaz de planejar coisas vis para atingir a seus objetivos. Essas características se manifestam tanto do ponto de vista físico quanto do ponto de vista psicológico.

Assim, podem ser visualizados abaixo dois campos semânticos opositivos que caracterizam a visão maniqueísta, estruturante do gênero, contos de encantamento.

PROTAGONISTA

Protagonista
Bom, modesto, puro,
obediente, recatado,
(principalmente, os
personagens femininos);
Vigor físico, corajoso,
determinado,
honestidade (personagens
masculinos).

ANTAGONISTA

mau, feio na
aparência,
prepotente,
astúcia voltada
para o mal,
 vaidade,
soberba,
ambição
negativa.

O desenvolvimento da capacidade de leitura precisa ocorrer, sistematicamente, nas aulas de leitura. Logo, a leitura prazerosa

de um texto deve pautar a descoberta do que faz “aquele texto ser o texto”. Nesse sentido, a condução da descoberta do que vamos denominar as características do gênero deverá propiciar ao leitor “uma escavação textual”, marcada pelos elementos da superfície do texto, os recursos linguísticos, que levam às implicitudes do projeto de dizer do produtor do texto. KOCH (2002) nos salienta que o que está na superfície textual é, apenas, a ponta do iceberg do querer dizer do texto. Dessa forma, uma alternativa metodológica altamente produtiva para o estudo proposto é a apresentação dos campos semânticos que organizam a estrutura textual, mostrando a estreita relação de duas classes de palavras os adjetivos (belo, feio) e os substantivos (beleza, feiura).

b) A presença do narrador-observador e sua relação com os personagens.

Por estar ligado à tradição oral, nas narrativas do fantástico-maravilhoso, predomina o narrador em terceira pessoa, aquele que observa, que tudo sabe, tudo vê, e pode conduzir o leitor nas peripécias do herói. Esse narrador caracteriza a “contação” de histórias. Logo, do ponto de vista linguístico, há, claramente, indicada a fala em terceira pessoa, marcada pelo discurso indireto, e pelo discurso direto, com travessão ou aspas, introduzindo a fala/o pensamento dos personagens.

Nesse sentido, é importante desenvolver no leitor, ao longo do estudo do gênero, o reconhecimento dessas estruturas para indicar aquele que fala, sua intenção comunicativa. Além disso, cabe ressaltar que é no discurso direto que se perceberão as implicitudes de características e ações dos personagens, por meio da apreensão das características dos personagens.

Exemplo 1:

Era uma vez uma menina tão doce e meiga que todos gostavam dela. A avó, então, a adorava, e não sabia mais que presente dar à criança para agradá-la. Um dia, ela presenteou-a com um chapeuzinho de veludo vermelho. O chapeuzinho agradou tanto a menina e ficou tão bem nela, que ela queria ficar com ele o tempo todo. Por causa disso, ficou conhecida como Chapeuzinho Vermelho.

Um dia sua Mãe lhe chamou e lhe disse: [...]

(Chapeuzinho Vermelho – Irmãos Grimm)

O narrador-observador sabe o que ocorre na história e apresenta ao leitor o personagem, a situação inicial – equilibrada, ambiente agradável, harmonioso, característica aconselhável ao viver cotidiano. É testemunha das ações ocorridas, por isso pode levar o leitor à primeira interlocução entre mãe e filha, personagens da narrativa. Essa condução ao discurso direto são sempre introduzidas pelos verbos *discendi*.

Exemplo 2:

Sua avó morava no meio da floresta, distante uma hora e meia da vila.

Logo que Chapeuzinho entrou na floresta, um Lobo apareceu na sua frente.

Como ela não o conhecia nem sabia que ele era um ser perverso, não sentiu medo algum.

(Chapeuzinho Vermelho – Irmãos Grimm)

O narrador situa o leitor no tempo e no espaço, orientando para a sequência de ações da narrativa. É na voz do narrador que ocorre, no caso, a primeira apresentação das características em oposição, por intermédio, das adjetivações, caracterizando, de forma explícita os dois campos semânticos opositivos.

Exemplo 3:

O Lobo pensou consigo: "Esta tenra menina é um delicioso petisco. Se eu agir rápido, posso saborear sua avó e ela como sobremesa".

(Chapeuzinho Vermelho – Irmãos Grimm)

Nessa fala/ pensamento do Lobo, introduzida pelo verbo *discendi* e por aspas, o discurso direto, o leitor deve inferir que o Lobo é astuto, com ações e desejos voltados para o mal. O narrador não diz de forma clara, mas leva o leitor à inferência. Trata-se de uma inferência simples, de fácil compreensão, mas absolutamente, necessária para o desenvolvimento da capacidade de leitura do leitor.

Exemplo 4:

Então o Lobo disse:

– Escute Chapeuzinho, você já viu que lindas flores há nessa floresta? Por que você não dá uma olhada? Você não está ouvindo os pássaros cantando? Você é muito séria, só caminha olhando para frente. Veja quanta beleza há na floresta!

(Chapeuzinho Vermelho – Irmãos Grimm)

O exemplo 4 mostra a fala direta do antagonista, que, de forma explícita, apresenta uma característica do personagem protagonista, relacionada à sua virtude. O narrador é o mestre que conduz o fluxo narrativo.

Portanto, na relação narrador / personagem são recursos linguísticos a serem estudados nas aulas de leitura: a pontuação, a explicitude e implicitude de informações, os verbos *discendi*, que conduzem e introduzem as mudanças de turno, ao longo da sequência narrativa, propiciando, inclusive, o fluxo gradual das ações narradas, “fazendo a história acontecer”.

c) **O aspecto atemporal e a relação dos verbos presentes na sequência narrativa.**

Do ponto de vista dos usos verbais, há duas características importantes a serem consideradas, a saber: o aspecto atemporal da narrativa, o que imprime ao texto o caráter de atualidade. O exemplo 1 nos mostra a introdução da narrativa com a expressão típica das narrativas do fantástico-maravilhoso – **Era uma vez**. Além disso, sabe-se que o fluxo narrativo ocorre no jogo de dois tempos verbais distintos, mas que se complementam: o pretérito perfeito, das sequências de ações narrativas; pretérito imperfeito, que estrutura, por exemplo, a caracterização do ambiente.

Exemplo 5:

Chapeuzinho **continuava** colhendo flores na mata. E só quando não **podia** mais carregar nenhuma é que retornou ao caminho da casa de sua avó.

Quando ela chegou lá, para sua surpresa, encontrou a porta aberta.

(Chapeuzinho Vermelho – Irmãos Grimm)

Os dois primeiros verbos ambientam o leitor no cenário em que as ações ocorrem, expandem o mundo textual, o que permite ao leitor uma “visualização” do espaço narrativo, servindo de fundo para a(s) ação (ões) narrada(s). No episódio apresentado, no exemplo 4, diz respeito à chegada da protagonista à casa da avó, atendendo ao “conselho” do lobo mau, que a induziu a colher flores pelo caminho, retardando sua chegada, para que pudesse o antagonista agir com seu plano de acabar com a vovozinha. Há muitos outros exemplos a ilustrar o jogo discursivo entre o mundo comentado e o mundo narrado. Essa é uma abordagem que pode contribuir para o desenvolvimento da competência discursiva dos estudantes, percebendo como se constrói a narrativa, por

consequente, desenvolvendo a capacidade de uso desses recursos linguísticos, disponíveis aos falantes. Dominar a língua no sentido mais amplo do termo é ser capaz de produzir os sentidos do texto e fazer esses sentidos acontecerem em seu próprio texto.

d) **Os elementos sequenciadores da narrativa.**

Para finalizar a proposta de estudo da microestrutura nos Contos de Grimm, optou-se por apresentar um recurso linguístico fundamental na construção da narrativa: os sequenciadores temporais. Cabe enfatizar, no entanto, que outros tantos recursos merecem destaque na construção de sentidos na leitura dos Contos.

Por se tratar de um texto narrativo, o uso de elementos conjuntivos temporais imprime ao texto a velocidade de realização das ações. Nesse sentido, há um conjunto de elementos utilizados que merecem ser considerados não só pela perspectiva gramatical, mas, sobretudo, pela perspectiva discursiva. Por exemplo, é importante que o leitor reconheça as relações lógico-discursivas, marcadas pelas conjunções, pelos advérbios e pelas locuções adverbiais, bem como deve ser capaz de estabelecer as relações lógico-discursivas, identificando substituições e repetições que contribuem para a continuidade do texto.

Nas narrativas, para atender à sequenciação das ações, são utilizados as conjunções e advérbios, conforme exemplo a seguir.

Exemplo 6:

A avó, **então**, a adorava, e não sabia mais que presente dar a criança para agradá-la. **Um dia** ela presenteou-a com um chapeuzinho de veludo vermelho. O chapeuzinho agradou tanto a menina e ficou tão bem nela, que ela queria ficar com ele o **tempo todo**.

(Chapeuzinho Vermelho – Irmãos Grimm)

Observa-se a utilização de três elementos conjuntivos tem-

porais, com funções discursivas diferentes. O primeiro – então – é quase um expletivo, cuja função é intensificar a ideia de a menina ser muito amada, muito querida por todos. Estabelece uma relação específica, de continuidade com a ideia anterior. O segundo - Um dia- é um típico sequenciador das ações narradas. Observe-se o caráter de atemporalidade impresso na escolha lexical, o que corrobora o exposto anteriormente, em relação à não marcação do tempo nas narrativas desse gênero. O terceiro – o tempo todo- apresenta um caráter semântico mais localizado, fazendo referência ao tempo sem segmentações.

Tomando como exemplo para análise a conhecida narrativa Chapeuzinho Vermelho, são utilizados para estabelecer relações lógico-discursivas os seguintes elementos conjuntivos, distribuídos ao longo dos parágrafos.

então, quando, logo que, o tempo todo, e (indicando tempo), enquanto isso, depois que, e assim, enquanto, antes que.

Ressalte-se que são elementos que estabelecem relações lógicas da mesma natureza, nesse caso, semanticamente temporais. A função discursiva, entretanto, é que muda, dependendo da localização no parágrafo, podendo ser mais localizado, estabelecendo relações mais pontuais, ou mais abrangentes, estabelecendo relações em nível da macro estrutura.

Considerações finais

No dizer de Trouche (2006, p. 144), a leitura como atividade pedagógica requer do professor uma experiência como leitor capaz de permitir uma orientação segura a seus alunos, para que sejam leitores menos ingê-

nuos, ao lidar com as diferentes construções textuais. Acrescento a essa visão a premência de se incorporarem no fazer das salas de aulas abordagens teórico-metodológicas, a exemplo do exposto nesse artigo, a fim de se cumprir, efetivamente, a função de desenvolver a capacidade de leitura e de escrita dos estudantes do ensino básico. Para o professor, somente o desenvolvimento de sua capacidade plena de leitura lhe permitirá a elaboração de materiais didáticos que fujam da mesmice, da leitura superficial, da mera localização de informações explícitas do texto.

Em tempos de novas tecnologias, é preciso registrar que estudar os textos clássicos, a literatura não está “fora de moda”, não é uma atitude de um professor desatualizado. Enfatizo que, a despeito da modernidade, o processamento cognitivo do processo de aquisição do conhecimento ocorre da mesma forma. É preciso investir nos modelos, na repetição. É preciso experimentar, fazer uso dos recursos da língua na produção de sentidos. Essa é uma longa caminhada. Por isso, ler contos de fadas, contar histórias de encantamento não está ultrapassado. É mister uma análise, efetivamente, literária para que mais e mais os horizontes de nossos estudantes, leitores em potencial, sejam ampliados, inquietados.

Termino citando, Cecília Meirelles, a quem uno minha voz:

Os livros que têm resistido ao tempo são os que possuem uma essência de verdade, capaz de satisfazer a inquietação humana por mais que os séculos passem.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COELHO, Nelly Novaes. *Panorama Histórico da Literatura Infantil/ Juvenil Das origens indo europeias ao Brasil contemporâneo*. 3. ed. refundida e ampliada. São Paulo: Quíron, 1985.
- ESTES, Clarisse Pinkola. *Contos dos Irmãos Grimm*. Tradução de WylesLiv. São Paulo: Rocco Editora, 2011.
- IRMÃOS GRIMM. *Contos Comerciais Infantís e domésticos (1812-1815)*. Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Editora Cosac Naif, Apoio Instituto Goethe, 2012.
- KOCH, Ingedore. *Desvendando os segredos do texto*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

- MARCUSCHI, Luiz Antonio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: *Gêneros textuais & ensino*. DIONÍSIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Org.). 4. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.
- PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris: Gallimard, 1970.
- RODARI, Gianni. *Gramática da Fantasia*. São Paulo: Summus Editorial, 1982.
- SOARES, Gabriella Pellegrino. *Semear horizontes: uma história da formação de leitores na Argentina e no Brasil, 1915-1954*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- TROUCHE, Lygia Maria Gonçalves. Polifonia e intertextualidade: as vozes da notícia. In: PAULIUKONIS, Maria Aparecida; SANTOS, Leonor Werneck dos (Orgs.). *Estratégias de Leitura: texto e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006.



Contos de fadas e o ensino de línguas adicionais

ROBERTA SOL STANKE

Era uma vez dois irmãos, chamados Jacob Grimm e Wilhelm Grimm, que em 1812 publicaram as narrativas do folclore oral (os chamados *Volksmärchen*, em alemão). Há 200 anos, nasceu, assim, a coletânea de “contos infantis e domésticos” dos irmãos Grimm.

Para Hass (1984, p. 296), os contos de fadas⁵⁰ são a mais antiga “herança literária, que a tradição manteve⁵¹”. Os contos de fadas são descritos por Bolte, Polívka & Schade (1992, p. 4), “desde Herder e dos irmãos Grimm, como uma narração, principalmente do mundo encantado, concebida com fantasia poética, uma história maravilhosa não ligada às condições da vida real, ouvida com prazer, mesmo que seja inacreditável⁵²”. Já para Lüthi (1962, p. 4), “o conto popular é uma obra da poesia épica propagada de boca em boca, principalmente da poesia em prosa, de diferente

⁵⁰ Utilizo a tradução “contos de fadas” para o termo original do alemão “Märchen”.

⁵¹ „literarisches Kulturgut, das die Überlieferung aufbewahrt hat“.

⁵² (...) seit Herder und den Brüdern Grimm eine mit dichterischer Phantasie entworfene Erzählung besonders aus der Zauberwelt, eine nicht an die Bedingungen des wirklichen Lebens geknüpfte wunderbare Geschichte, die hoch und niedrig mit Vergnügen anhören, auch wenn sie diese unglaublich finden.

caráter (contos mágicos, aventurecos, do dia-a-dia), cujo objetivo é a representação de um conteúdo ficcional⁵³”.

Na aula de línguas adicionais⁵⁴ (doravante LA), os textos literários, incluindo os contos de fadas, nem sempre tiveram o mesmo espaço nos diferentes métodos e abordagens para o ensino. No método gramática e tradução, os textos trabalhados em sala de aula eram basicamente literários. Já no método audiolingual e audiovisual, os textos eram quase que exclusivamente diálogos com temas do cotidiano.

A partir dos anos 1970, a abordagem comunicativa começou a se tornar preponderante no ensino de LA. O objetivo central da aula era a comunicação baseada em situações do dia-a-dia, a fim de tornar o aprendiz capaz de ter um comportamento linguístico adequado para compreender e ser compreendido com sucesso nos diversos contextos situativos do cotidiano das pessoas e dos países da língua-alvo. Por essa razão, os textos das aulas baseadas na abordagem comunicativa tinham ainda o diálogo como principal tipo de texto e a oralidade como principal habilidade comunicativa. Isto se tornou alvo de críticas e levou ao uso de outros tipos de textos, como os literários, e trouxe à tona a importância das habilidades de leitura escrita (BISCHOF, KESSLING & KRECHEL, 1999, p. 17). Dessa forma, o texto literário volta à baila em uma segunda fase da abordagem comunicativa – ao lado daqueles de cunho pragmático, informativo e ficcional – principalmente na abordagem intercultural, a partir da segunda metade dos anos oitenta (NEUNER & HUNFELD, 1993).

É, então, a partir dos anos oitenta que a didática do ensino de LA começa a se ocupar da questão “como se pode trabalhar com textos lite-

⁵³ Das Volksmärchen ist ein von Mund zu Mund weitergegebenes Werk der epischen Dichtung, vornehmlich der Prosadichtung, verschiedenen Charakters (Zauber-, Abenteuer-, Alltagsmärchen), dessen Ziel die Darstellung eines erfundenen Inhalts ist.

⁵⁴ Utilizo o conceito “línguas adicionais” na acepção de “língua estrangeiras”.

rários na aula de alemão como língua estrangeira?⁵⁵” (HUNFELD, 1980; BREDELLA, 1985 apud BISCHOF, KESSLING & KRECHEL, 1999, p. 7).

Língua X Cultura X Literatura

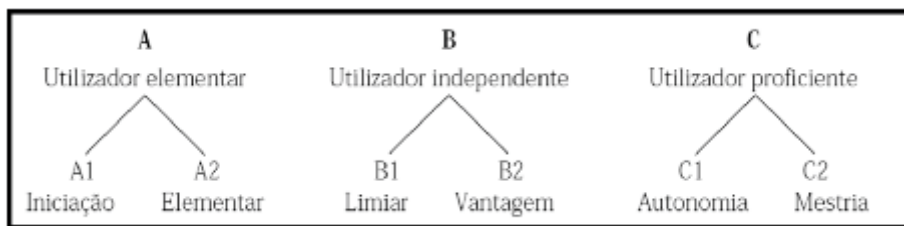
Para Kramersch (1996, p. 4), com o desenvolvimento da Crítica Literária e o crescimento da Linguística como ciências, o ensino de LA e da cultura literária começaram a se distanciar. A aquisição de uma LA tornou-se sinônimo da aquisição de habilidades, de comportamentos verbais automáticos, que não tinham valores culturais em si mesmos, mas que dariam acesso à literatura nacional, literatura essa que possui um valor cultural.

Em 2001, o Conselho da Europa (CoE) publica o Quadro Europeu Comum de Referência para Línguas (QECR), com o intuito de fornecer “uma base comum para a elaboração de programas de línguas, linhas de orientação curriculares, exames, manuais, etc., na Europa” (CoE, 2001, p. 19). O QECR define as competências e “os níveis de proficiência que permitem medir os progressos dos aprendentes em todas as etapas da aprendizagem e ao longo da vida”. (idem).

O QECR, mesmo sendo um documento da Europa, preocupado com o ensino das línguas no contexto europeu, é o documento que guia, de modo geral, o ensino de alemão no Brasil, seja em escolas, cursos livres ou universidades. Um dos conceitos-chave deste documento é a “transparência”, pois

ao fornecer uma base comum para a explicitação de objectivos, conteúdos e métodos, o QECR reforçará a transparência de cursos, programas e qualificações, promovendo, assim, a cooperação internacional na área das línguas vivas. A apresentação de critérios objectivos na descrição da proficiência facilitará o reconhecimento recíproco de qualificações obtidas em diferentes contextos de aprendizagem [...]. (CoE, 2001, p. 19).

Ao definir os níveis de proficiência que o aprendiz pode alcançar, o QECR fornece uma “dimensão vertical”, esboçando uma série ascendente de níveis comuns de referência. São utilizados três níveis referência comuns de referência, que se subdividem formando uma escala composta por seis níveis, conforme mostra a tabela:



No QECR é feita, o entanto, a ressalva, com relação aos níveis de referência, de que “devemos ser prudentes na interpretação de conjuntos de níveis e escalas de proficiência em língua e não considerá-los uma medida linear semelhante a uma régua. Nenhuma escala ou conjunto de níveis pode afirmar-se assim tão linear” (CoE, 2001, p. 40).

É no nível B2, segundo o QECR (2001, p. 53, grifo meu), que o aprendiz terá condições de compreender textos literários em prosa. Lê-se a seguinte descrição da capacidade do aprendiz no que diz respeito à compreensão de textos escritos: “Sou capaz de ler artigos e reportagens sobre assuntos contemporâneos em relação aos quais os autores adotam determinadas atitudes ou pontos de vista particulares. Sou capaz de **compreender textos literários** contemporâneos **em prosa**”. No nível C1, a compreensão de textos escritos é descrita da seguinte forma: “Sou capaz de **compreender textos longos e complexos, literários** e não literários, e distinguir estilos. Sou capaz de compreender artigos especializados e instruções técnicas longas, mesmo quando não se relacionam com a minha área de conhecimento” (idem). E no nível C2, a capacidade de compreensão de textos escritos é descrita da seguinte maneira: “Sou capaz

de **ler com facilidade praticamente todas as formas de texto escrito**, incluindo textos mais abstractos, linguística ou estruturalmente complexos, **tais como** manuais, artigos especializados e **obras literárias**” (idem, grifo meu).

O QECR também prevê o uso, na aula de LA, de textos literários ao descrever os usos estéticos da língua: “Os usos artísticos e criativos da língua são tão importantes por si mesmos como do ponto de vista educativo. As actividades estéticas podem ser produtivas, receptivas, interactivas ou de mediação [...], e podem ser orais ou escritas”. (CoE, 2001, p. 88). Como exemplo de usos estéticos da língua são citados:

- o canto (canções de embalar, cancionero popular, canções *pop*, etc.);
- a reescrita ou o reconto de histórias, etc.;
- a audição, a leitura, a escrita ou a narração oral de textos criativos (histórias, rimas, etc.), incluindo textos audiovisuais, banda desenhada, fotonovelas, etc.;
- representação de peças de teatro escritas ou improvisadas, etc.;
- **a produção, a recepção e a representação de textos literários**, p. ex.: ler e escrever textos (contos, novelas, romances, poesia, etc.); representar em/assistir a recitais, peças, ópera, etc.
- (CoE, 2001, p. 88-89, grifo meu)

Tomando ainda como base o QECR, os textos literários podem (e devem) ser contemplados na aula de LA, pois

as literaturas nacionais e regionais dão um contributo da maior importância para a herança cultural europeia, e o Conselho da Europa entende-as como 'um recurso comum precioso a ser pro-

tegado e desenvolvido'. Os estudos literários têm várias finalidades educativas, intelectuais, morais e afetivas, linguísticas e culturais e não apenas estéticas. (CoE, 2001, p. 89).

Texto literário no ensino de línguas adicionais

De acordo com Bischof, Kessling & Krechel (1999, p. 21), o uso de textos literários no ensino de LA “oferece, devido à sua riqueza de significados, muitas possibilidades de motivar, interessar e incentivar os alunos a se ocupar com um texto⁵⁶”. Os autores (1999, p. 29) advertem, no entanto, que é preciso levar em consideração alguns critérios para a escolha do texto que será trabalhado em aula. A escolha do texto – e do tema – deve estar de acordo com o contexto de aprendizagem, o objetivo de aprendizagem, o interesse, a idade e o nível linguístico do aprendiz. Se o tema escolhido não for, por exemplo, familiar ao aluno, especialmente em textos com temas relacionados a aspectos culturais, será necessária uma complementação do texto com fotos, imagens e texto informativo (*Hintergrundinformationen*), para dar suporte ao conhecimento prévio desse aluno, que deve ser ativado antes da leitura.

No trabalho com o texto literário em sala de aula – considerando-o um texto escrito –, é importante, dessa forma, que se observe o processo de leitura e compreensão textual. Segundo Bischof, Kessling & Krechel (1999, p. 22), é preciso atentar para dois aspectos, principalmente, com relação à utilização do texto escrito em sala de aula:

- a compreensão textual é facilitada quando o conhecimento prévio dos alunos é ativado antes ou durante a leitura;
- para que um novo conhecimento seja adquirido é preciso

⁵⁶ (...) bieten literarische Texte aufgrund ihres Reichtums an Bedeutungen viele Möglichkeit, Schüler zu motivieren, zu interessieren und anzuregen, sich mit einem Text zu befassen. Darstellung eines erfundenen Inhalts ist.

que ele tenha relação com um conhecimento já existente. Dessa maneira, é aconselhável selecionar para a aula textos e conteúdos que tenham ligação com o conhecimento prévio dos alunos.

O trabalho com o texto escrito implica ter em mente que ler um texto significa compreendê-lo, que a compreensão é um processo ativo e dinâmico, no qual o leitor mobiliza seu repertório de conhecimentos prévios (linguístico, textual e de mundo) e sua capacidade de raciocínio, para que, juntamente com as marcas linguísticas do texto, possa construir o seu sentido (KLEIMAN, 2004a, 2004b, 2004c; KOCH & ELIAS, 2006). Pesquisas na área de leitura (KLEIMAN, 2004a, 2004b, 2004c; KOCH & ELIAS, 2006) trazem à tona que a atividade de leitura “não é um recebimento passivo de informação, mas sim um processo ativo, no qual o aprendiz emprega estratégias próprias de leitura e compreensão⁵⁷” (KRUMM, 1990, p. 20). Compreender a leitura como uma habilidade receptiva ou passiva seria, então, adotar uma atitude reducionista diante dessa atividade, descrita por diversos estudiosos da área como uma atividade cognitiva complexa (KLEIMAN, 2004a; KLEIMAN; 2004b; FULGÊNCIO & LIBERATO, 2004; LEFFA, 1996; KOCH & ELIAS, 2006), que envolve, assim como qualquer outra atividade de ordem cognitiva, fatores como percepção, processamento de informação, atenção, memória, inferência, dedução e outros.

Nessa concepção de leitura, um leitor proficiente tem as expectativas certas diante do texto escrito, checar suas expectativas e hipóteses no momento da leitura e lê buscando e construindo um sentido para o texto, a partir de seus objetivos de leitura. (WESTHOFF, 1997)

⁵⁷“Verstehen ist kein passives Aufnehmen von Information, sondern ein aktiver Prozess, in dem die Lernenden eigenes Wissen, eigene Lese- und Verstehensstrategien einsetzen.“

Texto literário no livro didático de alemão

O QECR (CoE, 2001) prevê o trabalho com textos literários somente a partir do nível B2, porém, no livro *Eurolingua Deutsch*, utilizado no curso de graduação em Letras – Português/Alemão da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), no volume 2 (indicado para o nível A2), a lição 16 tem como tema os Contos de Fadas.

Em um *chat*⁵⁸, promovido pelo Instituto Goethe em 2007, perguntou-se ao prof. Hans-Jürgen Krumm como lidar com textos difíceis, que, seguindo a máxima “não existe texto difícil demais, mas sim exercícios difíceis demais”, frequentemente aparecem nos livros didáticos. Krumm afirma que “de fato, o ensino de estratégias de leitura é importante para mostrar que se pode reconhecer a mensagem também em textos 'difíceis'⁵⁹”. Dessa forma, explica-se *Chapeuzinho Vermelho* aparecer já no nível A2. É preciso mencionar, também, que foi utilizada uma versão mais curta e facilitada deste conto de fadas no referido livro didático.

O trabalho com os contos de fadas começam no livro *Eurolingua Deutsch 2* com um exercício que busca ativar os conhecimentos prévios do aluno em relação a esse gênero textual – o conhecimento textual – e a determinados contos de fadas que provavelmente já são do conhecimento desse aluno, como *Cinderela*, *A Bela Adormecida*, *João e Maria* e *Chapeuzinho Vermelho* (cf. figura 1).

O exercício seguinte introduz o conto de *Chapeuzinho Vermelho*, através da apresentação dos personagens principais e trabalho com vocabulário que aparecerá no conto. A seguir, o conto é apresentado em um texto de áudio e, ao ouvir o texto, os alunos devem colocar figuras na ordem

⁵⁸ O protocolo deste chat pode ser acessado na página do Instituto Goethe através do link <http://www.goethe.de/lhr/prj/mac/msp/de2148236.htm>.

⁵⁹ “Es gibt keine zu schwierigen Texte, sondern nur zu schwierige Aufgaben.”

em que as cenas são narradas. No próximo exercício, os alunos leem o texto de *Chapeuzinho Vermelho* e devem perceber que esta versão do texto tem um final um pouco diferente, e dizer que final diferente é esse em relação à versão que conhecem. (cf. figuras 2 e 3).

Em seguida, são trabalhados os verbos irregulares no pretérito que apareceram no texto de *Chapeuzinho Vermelho*. Logo após, utilizando os verbos no pretérito e palavras-chaves previamente elaboradas, os alunos devem recontar o referido conto de fadas. Por fim, os alunos, em um exercício que envolve criatividade, devem recontar a história de Chapeuzinho Vermelho a partir da perspectiva de um dos personagens do conto, da própria Chapeuzinho Vermelho, do lobo, do caçador, da mãe de Chapeuzinho Vermelho ou de sua avó.

É importante observar que, em geral, nos livros didáticos, os contos de fadas são apresentados na forma de texto escrito. Em *Eurolíngua Deutsch*, no entanto, os autores tentaram aproximar da sua tradição oral, ao apresentá-lo primeiramente através de um texto de áudio, pois originalmente, antes de sua compilação, os contos de fadas eram textos narrativos de cunho oral.

Texto literário e formação de professores

No ano de 2006, os cursos de Licenciatura em Letras da UERJ passaram por uma reforma curricular. Alguns Departamentos do Instituto de Letras criaram, então, disciplinas que tinham como foco o ensino de literatura nas aulas de língua estrangeira⁶⁰. Um exemplo de Departamento que

⁶⁰ O fluxograma dos cursos de Letras da UERJ podem ser acessado na página da Universidade através do link http://www.dep.uerj.br/paginas_internas/fluxogramas.html, no qual podem ser observados todos os cursos que criaram, a partir da reforma curricular, disciplinas voltadas para o trabalho com texto literário nos cursos de Licenciatura.

criou esse tipo de disciplina foi o Departamento de Letras Neolatinas, que aprovou a criação da disciplina “Prática II: o ensino do texto literário em língua espanhola”. (SANTOS, 2008).

De acordo com Santos (2008, p. 2288), a disciplina “Prática II: o ensino do texto literário em língua espanhola”, com um a carga horária de 30 horas/aula por semestre, e é ministrada no terceiro período e dividida em duas partes: uma primeira parte teórica e uma segunda parte prática.

Na primeira, apresenta-se uma discussão teórica dos principais textos que abordam o tema. Na segunda há uma aplicação prática da disciplina, em que se formulam exercícios que tenham como objetivo a exploração dos textos literários em língua espanhola como material didático para as aulas de espanhol como língua estrangeira (E/LE). Esses exercícios devem enfatizar o valor estético do discurso literário e mostrar que esse discurso exige a utilização de estratégias diferentes das utilizadas pelo leitor quando lê textos de outras tipologias. (SANTOS, 2008, p. 2288-2289).

Em comemoração aos 200 anos da publicação dos “contos infantis e domésticos”, o Instituto Goethe apresentou, em seu site⁶¹, no ano de 2012, didatizações de diversos contos de fadas, compilados por Jakob e Wilhelm Grimm. Esse foi certamente um “presente” também para alunos e professores. Porém, sem uma formação didática e metodológica adequada por parte dos professores, esse “presente” pode acabar sendo “sub-utilizado”. Dessa forma, um curso de formação de professores deve contemplar, a exemplo dos colegas de Espanhol da UERJ, o trabalho com textos escritos em sala de aula, mas também com o texto literário, dentre eles os contos de fadas.

⁶¹ Os contos didatizados podem ser acessados na página do Instituto Goethe através do link <http://www.goethe.de/lrn/prj/mlg/deindex.htm>.

Considerações finais

Nos livros didáticos, de forma geral, observa-se que são os contos de fadas mais conhecidos do público em geral, como *Chapeuzinho Vermelho*, *Branca de Neve e os Sete Anões*, *João e Maria*, por exemplo, que são apresentados nesses livros. Isso se deve ao fato de se levar em consideração o conhecimento prévio do aprendiz, pois ao apresentar textos que com temáticas que já são de conhecimento do aprendiz-leitor, a leitura e a compreensão textual serão facilitados.

Há que se comentar ainda, no entanto, que no trabalho com os contos de fadas e textos literários na aula de LA, percebe-se ainda uma tendência do uso desses tipos de texto como “pretexto” para se ensinar estruturas gramaticais. No exemplo observado no livro *Eurolingua Deutsch 2*, na lição 9 – que tem *Märchen* (Contos de Fadas) como tema –, o conto de *Chapeuzinho Vermelho* aparece integrado com os seguintes objetivos de aprendizagem: 1) trabalhar um texto literário (*einen literarischen Text erarbeiten*); 2) falar sobre contos de fadas (*über Märchen sprechen*); 3) narrar um conto de fadas (*ein Märchen erzählen*) e 4) pretérito: verbos irregulares (*Präteritum: unregelmäßige Verben*). Vê-se que o único objetivo não é o ensino dos verbos irregulares no pretérito através dos contos de fadas, mas é também *um* objetivo, através do texto.

Apesar dos contos de fadas serem um gênero textual originalmente de cunho oral, na aula de LA estes textos são, geralmente, apresentados na forma de texto escrito. Sendo assim, os contos de fadas precisam ser tratados como textos escritos. É preciso que sejam propostos *exercícios antes da leitura*, para que os conhecimentos prévios do aprendiz sejam ativados; *exercícios durante a leitura*, para dar suporte ao trabalho de leitura, possibilitando uma compreensão mais detalhada do texto e *exercícios depois da leitura*, para que o que foi aprendido a partir do texto

escrito seja transferido a outros contextos. No trabalho com o texto escrito é importante se ter em mente que a leitura é um processo interativo entre leitor, texto e autor, que exige do leitor uma atitude ativa diante do texto, isto é uma atividade que exige o engajamento do seu conhecimento prévio para a construção do sentido.

Por fim, não se pode deixar de comentar que, a exemplo do curso de Licenciatura em Letras – Português/Espanhol da UERJ, o trabalho com textos literários precisa ser contemplado nos cursos de formação de professores de línguas, pois já desde os anos 1980, com os desdobramentos da abordagem comunicativa e o desenvolvimento da abordagem intercultural, o texto literário voltou a ser parte integrante do ensino de línguas adicionais.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS


- BISCHOF, Monika; KESSLING, Viola; KRECHEL, Rüdiger. *Landeskunde und Literaturdidaktik*. Berlin: Langenscheidt, 1999.
- BOLTE, Johannes; POLÍVKA, Jeri; SCHADE, Ernst. *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Hildesheim; New York: Olms-Weidmann, 1992.
- CONSELHO DA EUROPA. *Quadro europeu comum de referência para as línguas – Aprendizagem, ensino, avaliação*. Porto, Lisboa: Edições Asa, 2001.
- FULGÊNCIO, Lúcia; LIBERATO, Yara. *Como facilitar a leitura*. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- FUNK, H.; KOENIG, M. *Eurolingua Deutsch 2*. Berlin: Cornelsen Verlag, 2006.

- GLABONIAT, Manuela et al. *Profile Deutsch*. Berlin: Langenscheidt, 2003.
- HAAS, Gerhard (Hrsg). *Kinder- und Jugendliteratur*. Ein Handbuch. 3. Aufl. Stuttgart: Reclam, 1984.
- KLEIMAN, Angela. *Leitura: ensino e pesquisa*. 2. ed. Campinas: Pontes, 2004.
- _____. *Oficina de leitura: teoria e prática*. 10. ed. Campinas: Pontes, 2004.
- _____. *Texto e Leitor: Aspectos Cognitivos da Leitura*. 9. ed. Campinas: Pontes, 2004.
- KRAMSCH, Claire. The cultural component of language teaching. In: *Zeitschrift für interkulturellen Fremdsprachenunterricht*, v. 1, n. 2, 10 p., 1996. Disponível em: <<http://zif.spz.tu-darmstadt.de/jg-01-2/beitrag/kramsch2.htm>>. Acesso em: 19 abr. 2012.
- KRUMM, Hans-Jürgen. Vom Lesen fremder Texte. Textarbeit zwischen lesen und schreiben. In: *Fremdsprache Deutsch*, München, 1990. H. 2. p. 20-23,
- KOCH, Ingedore V.; ELIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender: os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2006.
- LEFFA, V. J. Fatores da Compreensão na Leitura. In: *Cadernos do IL*. Porto Alegre, v. 15, n. 15, p. 143-159, 1996. Disponível em: <<http://www.leffa.pro.br/fatores.htm>>. Acesso em: 06 jan. 07.
- LÜTHI, Max. *Märchen*. Stuttgart, Metzler, 1962.
- NEUNER, G.; HUNFELD, H. *Methoden des fremdsprachlichen Deutschunterrichts*. Eine Einführung. Berlin: Langenscheidt, 1993.
- SANTOS, Ana Cristina. Didática da literatura e o ensino de E/LE: teoria e prática. *Anais do V Congresso Brasileiro de Hispanistas e I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanista*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008. v. 1, p. 2.287-2.296. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%202010-2501/Did%20E1tica%20da%20literatura.pdf>. Acesso em: 23 set. 2012.
- WESTHOFF, Gerard. *Fertigkeit Lesen*. Berlin: Langenscheidt, 1997.


Figura 1

Einheit 16: Märchen


- einen literarischen Text erarbeiten
- über Märchen sprechen
- ein Märchen erzählen
- Präteritum: unregelmäßige Verben




Dornröschen



Achsenputtel



Hänsel und Gretel



Rotkäppchen

1. Schauen Sie sich die Bilder an. Welche Märchen kennen Sie?
2. Was ist typisch für Märchen? Sammeln Sie Ideen im Kurs.



Einheit 16 – 167 – hundertsechsenundachtzig

Figura 1

1.1 **Erinnern Sie sich an den Inhalt von diesem Märchen? Was wissen Sie noch?**


Le Petit Chaperon rouge > Little Red Riding Hood > Cappuccetto rosso > Caperucita roja

1.2 **Hier sind die Hauptpersonen von „Rotkäppchen“. Schauen Sie sich die Bilder an und lesen Sie die Texte. Klären Sie unbekannte Wörter.**

	<p>Rotkäppchen ist ein Mädchen. Es ist sehr lieb. Vielleicht sogar naiv.</p>		<p>Die Mutter von Rotkäppchen ist die Tochter der Großmutter. Sie wohnt nicht im Wald. Ihre Kuchen schmecken am besten.</p>
	<p>Der Wolf ist groß und schwarz und böse und lebt im Wald. Er frisst gerne Menschen. Am liebsten Großmütter und kleine Mädchen.</p>		<p>Die Großmutter lebt auch im Wald, wie der Wolf. Sie wohnt ganz allein. Sie ist krank. Die Großmutter ist auch sehr lieb und naiv.</p>
			<p>Der Jäger ist jung und dynamisch. Er hat ein Gewehr und ein Messer. Er geht gerne im Wald spazieren. Er ist nicht naiv. Viele sagen, dass er sehr klug ist. Ach ja, er liebt Wein.</p>

1.3 **Schauen Sie sich die Bilder an und hören Sie das Märchen. Bringen Sie die Bildreihen 1–4 in die richtige Reihenfolge. Jeweils drei stehen schon richtig zusammen.**

1

		
--	--	--

2



		
---	---	---

Figura 3



Reihenfolge:

1.4 Lesen Sie nun das Märchen. Stellen Sie sich beim Lesen vor, dass Sie laut lesen.

Es war einmal ein kleines, liebes Mädchen. Die Großmutter hatte das Kind sehr lieb und eines Tages schenkte sie ihm ein rotes Käppchen aus Samt. Das gefiel dem Mädchen sehr und es trug das Käppchen jeden Tag. Deshalb nannte jeder es Rotkäppchen. Da sagte einmal die Mutter zu dem Kind: „Deine Großmutter ist krank. Bring ihr den Kuchen und den Wein, aber geh nicht vom Weg ab.“

Rotkäppchen ging los. Es musste durch den Wald gehen. Dort traf es den Wolf. Der Wolf fragte: „Wohin gehst du?“ „Zur Großmutter“, antwortete Rotkäppchen. „Hu“, sagte der Wolf, „wills du deiner Großmutter nicht Blumen mitbringen?“

„Eine gute Idee“, dachte Rotkäppchen. Es suchte Blumen und es verirrete sich im Wald. Der Wolf aber lief zum Haus der Großmutter, öffnete die Tür und fraß die Großmutter.

„Ihre Kleider gefallen ihm. Er zog sie an und legte sich in ihr Bett.“

Dann kam Rotkäppchen. Es wunderte sich über Großmutters große Ohren: „Si, Großmutter, was hast du für große Ohren!“ „Damit ich dich besser hören kann.“ Dann schaute das Rotkäppchen auf den großen Mund: „Aber Großmutter, was hast du für ein entsetzlich großes Maul!“ „Damit ich dich besser fressen kann.“

Da sprang der Wolf aus dem Bett und fraß auch das arme Rotkäppchen. Er legte sich ins Bett, schlief sofort ein und schnarchte laut.

Der Jäger kam am Haus vorbei und hörte das Schnarchen. Er wunderte sich und schaute durch das Fenster. Da sah er den Wolf.

Zuerst wollte er ihn totschießen. Aber dann dachte er: „Vielleicht hat er die Großmutter gefressen.“ Er nahm sein Messer und schnitt dem Wolf den Bauch auf.

Großmutter und Rotkäppchen sprangen heraus. Alle drei freuten sich sehr. Sie aßen den Kuchen und tranken den Wein.

Rotkäppchen aber fuhr brav mit dem Fahrrad nach Hause und dachte an die Warnung seiner Mutter, immer auf dem Weg zu bleiben. Alle lebten glücklich. Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute.

1.5 Etwas stimmt nicht bei dieser Version von „Rotkäppchen“. Haben Sie es bemerkt?

85
Liris sazun i bsi sazun hera duoder sumia
hapt heptidan sumaherile zidun iuraxia
bodun umbicuomo uudi insprinc
bandun inuar uigan lan .ff.

Pol ende uodan uorum ziholza dnuuoz
demobalderes uolon sinuuoze brenkeie
thubiguolen simitigom. sumnactrasuster
thubiguolen ma uolla trasuster thu
biguolen uodanone uod. cunda
sesibnrenkeie. h. bluoer. ma. roselid
renkeie. ben. zibena. bluoer. bluoer
lul. zig. liden. so. zigel. m. id. an.

Omiss seper ne di qui facis mirabilia mag
na solus. p. tendr sup. famulu tuu. N. & sup
cunc. tas. congregaciones. illis. co. missas. spm
grate. salutaris. & ut. in. ueritate. tibi. compla
ceant. p. p. tuum. est. rorem. tue. benedictio
nis. infunde. .ff.

Magias e encantamentos – fabulações germânicas do passado

ÁLVARO ALFREDO BRAGANÇA JÚNIOR

Dentro do mundo mágico dos irmãos Grimm encontram-se elementos que remetem o leitor a partir do século XIX a centúrias anteriores, percorrendo um caminho diacrônico que o leva à Antiguidade e à Idade Média germânica. Castelos, gigantes, florestas, elementos do cotidiano e do imaginário europeus ao longo de mais de mil anos representam uma parte da materialidade legada por aquelas épocas pretéritas. Contudo, na pena dos Grimm indícios de outra natureza remetem-nos da mesma forma àquele mundo. Fórmulas de encantamento, de cura e de esconjuro são comuns dentro das comunidades germânicas continentais e no espaço geográfico da atual Inglaterra até meados do século XI, quando o Cristianismo se afigura definitivamente como religião dominante. Até então, sente-se um processo de incorporação e adaptação de determinadas estruturas simbólicas pagãs pela religião monoteísta. As áreas de interpolação com o Cristianismo são inúmeras e várias passagens textuais servem de evidência aos estudiosos. O enunciado e a gestualização são os elementos físico-corporais que auxiliam no processo de contato com o sagrado. Todavia, antes de apresentarmos nessas poucas linhas exemplos

de *Zaubersprüche* – fórmulas encantatórias - oriundas do espaço germânico continental e anglófono, é mister que partamos de uma discussão prévia, porém sucinta, sobre magia, encantamento e religiosidade.

Da magia da palavra ao gesto mágico – discussões preliminares

Sem nos atermos a considerações mais específicas sobre a dificuldade de estabelecimento de conceitos uniformes sobre magia, encantamento e religiosidade⁶², podemos perceber que os autores romanos, César em seu *De bello gallico* (livro 6) e Tácito na *Germania* (livros 2, 8, 9, 10, 43 e 45), atestaram práticas de religiosidade e superstição germanas. De acordo com essas fontes, a palavra pronunciada, entoada ou cantada em tom solene acompanhava rituais mágicos em que se implorava a proteção e o auxílio das divindades da tribo. Como Meyer bem define (s.d, p.136), *em vez de ser reunida à runa, a sentença ou canto pode ser ligada a uma ação simbólica que represente a vontade do suplicante*. Para o estudioso alemão, esta seria a verdadeira sentença mágica – *Zauberspruch*, a “palavra que encanta”, a qual teria na ação expressa por aquela a parte principal da magia, que ele denomina ação simbólica⁶³. Magia, pois, poderia ser entendida, como afirma Ines Priegwitz (2008, p. 4), “de modo geral como o efeito de uma força que pode atuar nos homens e nos objetos. Aquele que dela lança mão tenta conscientemente e controladamente utilizá-la para alcançar um resultado determinado”.

A esta devem ter-se juntado versos com que se acompanhavam sacrifícios e oráculos, perfazendo assim um ritual específico. Nestas fórmulas

⁶² A bibliografia sobre religiosidade, fórmulas de encantamento e magia é imensa.

Sobre os referenciais textuais utilizados para este artigo confira o capítulo VI.

⁶³ Para uma apreciação mais completa das concepções teóricas acerca das leis ou ações que regem a magia e o pensamento mágico cf., dentre outras obras, DEROLEZ (1974), LANGER (2005), MEYER (s.d.), PRIEGNITZ (2008).

mágicas, há que se incluir em toda a amplitude as preocupações e as expectativas quotidianas de uma sociedade de troca que vivia da caça, da agricultura e da criação de gado⁶⁴.

Neste sentido procuramos entender a imbricação entre a voz e o gesto. Ao gesticular, o sacerdote⁶⁵ deve sempre se lembrar de que o gesto é apenas a essência do que se quer exprimir. Ao ser parte inerente do ritual, o gesto deve preceder, isto é, acontecer antes, adiantar-se à palavra, ou acompanhá-la. Ao sucedê-la, ele impõe o fechamento do ritual mágico.

Desta forma, percebemos o ritual como um conjunto de gestos, palavras e formalidades, várias vezes atribuídas de um valor simbólico, cuja performance daquelas é usualmente prescrita por uma prática religiosa, religião ou por tradições de uma comunidade. Seus propósitos são variados, incluindo, por exemplo, a concordância com obrigações religiosas ou ideais, satisfação de necessidades espirituais ou emocionais dos praticantes. A religiosidade é manifestada como a forma de crença no contato com a divindade com vistas à realização de um desejo ou ao agradecimento por tê-lo obtido.

As Zaubersprüche – interfaces entre paganismo e cristianismo

No mundo germânico, o termo *Zaubersprüche* engloba os encantamentos, (*charms*, em inglês). Entretanto, uma outra categoria – as *Segen* – (bênçãos) às vezes é erroneamente incorporada como uma tipologia de encantamentos, o que já fora apontado por Bacon (1952, p. 225). Evidentemente, a questão de um sincretismo de práticas pagãs germânicas com os rituais cristãos usados aflora, a partir do momento em que no século VIII

⁶⁴ Não entraremos aqui em considerações acerca da distinção magia privada X magia pública.

⁶⁵ No sentido etimológico “daquele que lida com o sagrado”.

Carlos Magno lega à Igreja a missão de unir e manter coeso seu império. As zonas de interface entre a oralidade pagã e a escritura cristã começam indubitavelmente a se afigurar. As fórmulas de encantamento, com seu teor de crença mágica e rituais orais e gestuais, prestam-se a propagar a fé em Cristo.

Esse processo de incorporação e adaptação das tradições germânicas ligadas ao mundo dos deuses⁶⁶ estende-se no continente e nos reinos anglo-saxões da Inglaterra do século VIII ao XI. Nesse recorte espaço-temporal coletamos dois *corpora* de fórmulas, que, embora incompletos, passamos a listar⁶⁷:

Encantamentos em Antigo-Inglês	Encantamentos em Antigo-Alto-Alemão
Encantamento 1: Para a terra infrutífera	Encantamento de defesa
Encantamento 2: O encantamento das nove ervas	Para um cavalo manco
Encantamento 3: Contra um anão	Para o fluxo de sangue do nariz
Encantamento 4: Para uma repentina pontada	Para a enfermidade dos cavalos a qual se denomina morte
	Para marcar a casa contra o demônio
	Para o verme que está no cavalo

⁶⁶ Devido ao espaço limitado deste artigo não trataremos aqui das relações entre as práticas de religiosidade germânicas e os elementos mitológicos presentes nos textos literários, principalmente nas sagas.

⁶⁷ Os corpora apresentados constam dos sítios: http://www.northvegr.org/lore/anglosaxon_met/index.php, acessado em 15 de junho de 2006 e http://de.wikisource.org/wiki/Kategorie:Althochdeutsche_Zauberspr%C3%BChe, acessado em 10 de março de 2005.

Encantamento 5: Para a perda de gado	Oração ao sangue de Bamberg Contra paralisia “alemã” ⁶⁸
Encantamento 6: Para o nascimento atrasado	Contra paralisia Contra exostose
Encantamento 7: Para a doença do elfo aquático	Contra o verme que devora Encantamento contra a doença dos cavalos
Encantamento 8: Para um enxame de abelhas	A benção das abelhas de Lorsch As fórmulas mágicas de Merseburg
Encantamento 9: Para a perda de gado	Dor nos olhos Para o enfermo
Encantamento 10: Para a perda de gado # 2	Contra vermes Encantamento para viagem
Encantamento 11: Encantamento para viagem	Oração ao sangue de Estrasburgo Oração pelos cães de Viena
Encantamento 12: Contra um quisto	

Enfermidades em seres humanos, doenças com animais, problemas com o solo árido, proteção para viajantes e animais, eis um rol de encantamentos que servem para diversas áreas da vida. Louis Rodrigues (1994, p. 29) partilha dessa opinião ao afirmar que funcionam “os encantamentos mágicos contra desordens naturais, enfermidades e feitiços hostis ou como protetores gerais”. Meyer também sumariza os objetivos da magia como de cura, para reverter o processo causado por ferimentos demoníacos⁶⁹ e de

⁶⁸No sentido etimológico de “popular, do povo”.

⁶⁹Entenda-se demoníacos por proveniente de espíritos, em grego clássico, no singular, daemon.

proteção, a fim de se impedir os ferimentos. Para ele, as bênçãos, como também as maldições são ações mágicas, onde se pede a ajuda ou a ira de uma determinada divindade com relação à solicitação feita.

Sobre o tema, assevera o estudioso,

Exemplos de bênçãos e maldições são conservados várias vezes e em parte de forma bastante detalhada. Os casos principais de uso eficaz são: primeiramente o uso privado em maldições ou bênçãos através do prejudicado ou de seus protetores; ou em ocasiões especiais (bênçãos por ocasião de uma despedida) ou sob seu efeito imediato... (s.d., p. 140)

Os romanos, segundo Derolez (1974, p. 223), sumarizaram três grandes tipos de artes mágicas para os germanos: as *incantationes* (conjurios), os *maleficia* (malefícios) e os *veneficia* (poções mágicas). Interessamos o primeiro grupo, pois ponto de convergência dessas reflexões dos autores citados é o fato de que em **encantamento** está presente o sema **canto**, portanto é conferida à expressão mono ou dialógica com a divindade o caráter de uma certa musicalidade, talvez benfajeza aos ouvidos e mente do evocador.

DuBois (1999, p. 106) afirma sobre as fórmulas de encantamento – *charms* – (cf. o português “encantar”), que estas apresentam forte teor de persuasão para convencer o ouvinte da relação próxima e fiel, por ele ambicionada, entre a deidade e seu seguidor na Terra. Para o autor (1999, p. 107), há dez elementos freqüentes presentes nas fórmulas mágicas, sendo que as cinco seguintes são recorrentes à forma própria do encantamento: “1. contém uma porção épica; 2. apelo a um espírito superior; 3. a enunciação ou escritura de nomes ou letras poderosas; 4. a listagem de caminhos para atar ou libertar do ferimento ofensivo e 5. e a jactância de poder do recitador sobre o inimigo”. A seguir, ilustraremos esses comentários com um dos mais significativos textos de origem germânico-pagã.

Exemplos de fórmulas mágicas: oral e gestual em ação

A segunda fórmula mágica de Merseburg – versos em antigo-alto-alemão, século X

Texto em antigo-alto-alemão	Proposta de tradução para a língua portuguesa
Phol ende Uodan vuoren zi holza. dû uuart demo Balderes volon sîn vuoz birenkî. thû biguolen Sinthgunt, Sunna era suister, thû biguolen Frîja; Volla era suister; thû biguolen Uuodan, sô hê uuola conda: sôse bènrenkî, sôse bluotrenkî, sôse lidirenkî: bên zi bêna, bluot zi bluoda, lid zi gelidin, sôse gelîmida sîn!	Vol e Wotan foram ao bosque. Aí o potro de Baldur torceu a pata. Neste lugar rezaram sobre ele Sinthgunt e Sonne, sua irmã Neste lugar rezaram sobre ele Frija e Volla, sua irmã Neste lugar rezou sobre ele Wotan, tão bem quanto pôde: Seja torção de pé, seja de sangue, seja dos membros Osso a osso, sangue a sangue, Membro a membro, como se fossem colados.

As *Fórmulas mágicas de Merseburg* são textos desse tipo. A segunda, da qual nos ocuparemos, inicia-se com um relato épico, contido em dois versos longos aliterados: Phol e Wotan dirigem-se a cavalo para a floresta, quando um dos cavalos torce uma pata. É a um segundo nível de enunciação que se processa a tentativa do esconjuro mágico, tentativa empreendida por três vezes, porque nas duas primeiras nada resulta. Apenas quando o próprio Wotan é invocado na sua qualidade de patrono da magia é que se

anuncia a cura do cavalo. O deus cura a pata do cavalo de Baldur, pois ao entoar de seu canto – *biguolen* – a força mágica age. Como diz DuBois (1999, p. 108), “lembrando ao deus de sua benevolência e sucesso no passado, o executor ou possuidor do encantamento parece instigá-lo a uma ação similar no presente. As linhas subsequentes do encantamento podem representar uma citação das próprias palavras de cura do deus ou um sumário de seus efeitos”. Lembremo-nos da capacidade do deus supremo, Odin, em curar. Seguem-se depois a um terceiro nível de enunciação, imperativo, a invocação da doença e a ordem de cura. Pelo exposto, a ênfase para se alcançar os objetivos pretendidos é colocada na enunciação. Por outro lado, há todo um gestual que acompanha, fortalece e coparticipa com aquela. Na área de imbricação entre o falado e o gesticulado, o ritual se concretiza.

Diversos são os materiais à disposição do sacerdote para auxiliar aquele que o procura. Em especial, ervas e plantas de variadas espécies constituem-se em um acervo de medicamentos, caseiros, oriundos do conhecimento íntimo do campo por parte dos agricultores e que acabam por se tornar o que hodiernamente se denomina medicina popular⁷⁰. Entre os germanos ocupantes do atual espaço anglófono encontram-se informações, que demonstram a importância e o conhecimento dos homens de então na manipulação das ervas e plantas com propriedades curativas. Aqueles que praticavam todas as formas de cura eram denominados em antigo-inglês *leechcraft*, palavra coletiva para praticantes de medicina.

Várias obras sobreviveram da medicina à época anglo-saxã na Ingla-

⁷⁰ De forma idêntica à nota 1, a bibliografia sobre magia, medicina popular e sua relação com a ciência é extensa. Cf., por exemplo, como introdução a esses estudos BRONOWSKI, J. *Magia, ciência e civilização*. Lisboa: Edições 70, 1986; MAGALHÃES, Jósa. *Medicina folclórica*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1966; OLIVEIRA, Elda Rizzo de. *O que é medicina popular?* São Paulo: Abril Cultural; Brasiliense, 1985.

terra, dentre as quais o *Herbarium Apuleii Platonici* (480-1050)⁷¹, um dos manuscritos herbais mais copiados. Esta obra contém receitas e uses de mais de 100 ervas. Uma outra obra é o *Leechbook of Bald* (925)⁷², que contém muitas fórmulas e remédios à base de ervas em um sistema terapêutico finamente sofisticado, porém com muitas noções supersticiosas acerca de como fazer tratamentos com ervas, como abaixo exemplificado com os versos iniciais do *Encantamento das nove ervas*, escrito em antigo-inglês e de datação circunscrita aos séculos X ou XI:

***O Encantamento das Nove Ervas –
versos em antigo-inglês, séculos X ou XI***

Gemyne ðu, mucgwyr, hwæt þu ameldodest, hwæt þu renadest æt Regenmelde. Una þu hattest, yldost wyrta. ðu miht wið <i>III</i> and wið <i>XXX</i> , þu miht wiþ attrē and wið onflyge, þu miht wiþ þam laþan ðe geond lond færð. Ond þu, wegbrade, wyrta modor	Lembre-se, Artemisa, o que você revelou, o que você preparou em Regenmeld. Você foi chamada Una, a mais antiga das ervas, Com poder contra três e contra trinta, Com poder contra veneno e contra peçonha, Com poder contra o inimigo que viaja sobre a terra. E você, Tanchagem, mãe das ervas,
---	---

⁷¹ A edição do *Herbarium*, datada de 1481, encontra-se parcialmente digitalizada para consulta no sítio http://www.abocamuseum.it/bibliothecaantiqua/Book_View.asp?Id_Book=181&Display=P&From=S&Id_page=-1. Os espaços mais largos entre as palavras procuram corresponder à forma gráfica encontrada no texto que nos serviu de base para esse artigo.

⁷² A edição do *Leechbook of Bald* pode ser encontrada em <http://www.archive.org/details/leechdomswortcun02cock>. Os espaços mais largos entre as palavras procuram corresponder à forma gráfica encontrada no texto que nos serviu de base para esse artigo.

eastan openo, innan mihtigu;	Abrindo-se em direção ao leste, intimamente poderosas;
ofer ðe crætu curran, ofer ðe cwene reodan,	Sobre vocês, carroças, que rangem, sobre vocês, rainhas, escarnecidas,
ofer ðe bryde bryodedon, ofer þe fearras fnærdon.	Sobre vocês, noivas, que gritaram, sobre vocês, touros, que baliavam.
Eallum þu þon wiðstode and wiðstunest;	A todos estes vocês contrariou e resistiu;
swa ðu wiðstonde attre and onflyge	Assim você pode resistir ao veneno e à peçonha,
and þæm laðan þe geond lond fereð.	E ao inimigo que viaja sobre a terra.

Esta fórmula de encantamento é extremamente interessante, pois apresenta aquilo que denominamos sincretismo germano-cristão, pois elementos da mitologia germânica como Odin (v. 30, “*ða genam Woden IIII wuldortanas*”, em português, “então Odin pegou nove varas maravilhosas”) convivem lado a lado com a nova força mágico-curativa representada por Cristo (v. 55, “*þa wyrte gesceop witig drihten, / halig on heofonum, þa he hongode;*” - em português, “foram criadas pelo sábio Senhor, sagrado no céu, enquanto estava crucificado;”)⁷³. Contudo, nosso foco centra-se na concatenação do oral e do gestual, que encerra o encantamento ao evocar a atuação da força divina:

Mugcwyr, wegbrade þe eastan open sy, lombescyrse,	Artemisa, tanchagem que se abre em direção ao leste, cardamina - pilosa,
--	---

⁷³ Os espaços mais largos entre as palavras procuram corresponder à forma gráfica encontrada no texto que nos serviu de base para esse artigo.

<p>attorlaðan, mageðan, netelan, wudusuræppel, fille and finul, ealde sapan. Gewyrc ða wyrta to duste, mængc wiþ þa sapan and wiþ þæs æpples gor. Wyr slypan of wætere and of axsan, genim finol, wyl on þære slyppan and beþe mid æggemongc, þonne he þa sealfe on do, ge ær ge æfter. Sing þæt galdor on ælcra þara wyrta, <i>///</i> ær he hy wyrce and on þone æppel ealswa; ond singe þon men in þone muð and in þa earan buta and on ða wunde þæt ilce galdor, ær he þa sealfe on do.</p>	<p>esporão -de-galo, camomila, urtiga, maçã-silvestre, cerefólio e funcho, sabão velho. Moa as ervas até as transformar em pó, misture-as com o sabão e com suco de maçã. Faça uma pasta de água e cinzas, pegue o funcho, ferva-o na pasta e o banhe com um ovo mexido, ou antes ou depois de ele aplicar a pomada. Entoe esta palavra mágica sobre cada erva, três vezes antes de ele prepará-las e também sobre a maçã; entoe a mesma palavra mágica dentro da boca e das orelhas do homem e a mesma palavra mágica na ferida, antes de aplicar a pomada.</p>
---	---

Seja contra problemas de saúde e físicos oriundos de causas naturais como venenos, infecções, pústulas e bolhas, seja contra efeitos de atuação sobrenatural como o demônio, a bruxaria e o logro, presentes em todo o texto, o efeito da cura está indissociavelmente ligado à palavra mágica – *galdor* ⁷⁴, a qual, simbolicamente, deverá ser pronunciada trinitariamente sobre cada erva, e à transformação das matérias-primas vegetais em um tipo de pomada a ser aplicada na região das feridas.

Se na fórmula mágica em antigo-inglês, exemplo de simbiose de

⁷⁴ Citado em LANGER, Johnni. Religião e magia entre os Vikings: uma sistematização historiográfica. In: *Brathair*, 5 (2), 2005, p. 55-82.

práticas pagãs germânicas e cristãs, a força da palavra proferida contribui decisivamente para se alcançar a cura, em *Pro Nussia/Contra uermes*, escrito no século IX e encontrado em Tegernsee, Alemanha, palavra e gesto completam-se e agem no mesmo momento:

<p>Gang uz, nesso, mit niun nessinchilinon, uz fonna marge in deo adra, vonna den adrun in daz fleisk, fonna demu fleiske in daz fel, fonna demo velle in diz tulli. Ter pater noster Gang ut, nesso, mit nigun nessiklinon, ut fana themo marge an that ben, ut fan themo bene an that fleg, ut fan themo flegske an thia hud, ut fan thera hud an thesa starla! Drohtin, uuerthe so!</p>	<p>Saia, verme, com nove outros verminhos do tutano para as artérias, das artérias para a carne, da carne para a pele, da pele para esta estaca. Três vezes Pai-Nosso Saia verme, com nove outros verminhos, do tutano para os ossos, dos ossos para a carne, da carne para a pele, da pele para esta estaca, e desta estaca para esta flecha! Senhor, que assim seja!</p>
---	---

O poder mágico da *verbum* e o *gestum* incisivo unem-se no momento em que, segundo Ines Priegnitz (2008) denomina “princípio da emanação”. Tanto no caso de uma enfermidade, quanto no caso de uma infecção causada por parasita deve-se deixar o mal “escorrer”, para então expulsá-lo ou destruí-lo. Neste caso, embora notemos uma perspectiva prática na expulsão do(s) verme(s) ou parasita(s) do corpo da pessoa infectada, tal fórmula equipara-se quase a um ritual de exorcismo, de expulsão de demônios. A doença do corpo é uma consequência ou extensão da atuação de forças do mal.

Os textos conservados das Zaubersprüche revelam a intrínseca relação entre palavra e gesto nas práticas ritualísticas germânicas e germano-cristãs. Como bem asseverou Wimpf (1975, p. 69) é difícil estabelecer fronteiras rígidas entre aquelas, pois magia, encantamento e religiosidade acabam se fundindo em uma só tipologia textual. Interpolações, simbioses, apropriações sincréticas de elementos mitológicos compõem o pano de fundo, em cuja superfície se insere o texto inscrito, a palavra pronunciada, a gestualização requerida. Acreditava-se na eficácia daquelas, pois compartilhavam-se das mesmas idéias básicas e imagens do mundo. Cristo ou Wotan, Freia ou Maria, Phol ou um santo, não há diferença: são denominações de portadores de poder, aos quais as pessoas se colocam dispostas e das quais se teme esperança de auxílio. Assim como Wipf, pensamos que o mundo germânico continental e insular até o século XI ligava o homem de então às divindades. Àquele, circundado por uma natureza plena de sortilégios, augúrios e manifestações do mundo divino, cabia procurar entender e desvendar o código, o canal de comunicação com o plano superior. O sacerdote que intercedia, a voz que pedia, o gesto que clamava eram as manifestações visíveis da crença invisível no poder de deus(es). Conheciam-se e aplicavam-se pomadas e unguentos feitos a partir de plantas, contudo, a medicina popular também fazia parte do plano divino, pois que a natureza é o campo do(s) deus(es). Desta forma, as fórmulas mágicas em antigo-inglês e antigo-alto-alemão, mesmo presas ao passado longínquo, evidenciam as transformações do pensamento e das práticas de religiosidade, em que a oralidade, fixada posteriormente na escrita, e o gesto por ela sugerido conduzem o homem, suas inquietações e dúvidas até os dias de hoje.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACON, Isaac. Versuch einer Klassifizierung altdeutscher Zaubersprüche und Segen. *Modern language notes*. v. 67, n. 4, p. 224-232, 1952.
- BRAGANÇA JÚNIOR, Álvaro A. Práticas religiosas germânicas à luz da Literatura; Natureza, Asgard e Céu. In: LUPI, João (Org.). *Druidas, cavaleiros e deusas*. Florianópolis: Insular, 2011. p. 75-82.
- DAVIDSON, Hilda. *Deuses e mitos do norte da Europa*. São Paulo: Madras, 2004.
- DEROLEZ, R. *Götter und Mythen der Germanen*. Wiesbaden: Suchier und Englisch Verlag, 1974.
- DUBOIS, Thomas A. *Nordic religions in the Viking age*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.
- GRÖNBECH, Wilhelm. *Kultur und Religion der Germanen*. Darmstadt: Primus, 2002. v. 1.
- KIECKHEFER, Richard. *Magie im Mittelalter*. München: C. H. Beck, 1992.
- LANGER, Johnni. Religião e magia entre os Vikings: uma sistematização historiográfica. *Brathair*. v. 5, n. 2, p. 55-82, jul./dez. 2005.
- LERATE, Luiz. *Beowulf y otros poemas anglosajones*. Madrid: Alianza Tres, s.d.
- MAUSS, Marcel. *Les techniques du corps*. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/techniques_corps.pdf>. Acesso em: 20 déc. 2008.

- MEYER, R. M. *Altgermanische Religionsgeschichte*. Essen: Athenaion, s.d.
- MONTERO, Paula. *Magia e pensamento mágico*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1990.
- RODRIGUES, Louis. *Anglo-saxon verse charms, maxims & heroic legends*. Middlesex: Anglo-Saxon Books, 1994.
- PÁLSSON, Gísli. The power of words and the context of witchcraft. In: *The textual life of savants: ethnography, Iceland, and the linguistic turn*. Switzerland: Harwood, 1995.
- PRIEGNITZ, Ines. *Eine Betrachtung der merseburger Zaubersprüche mit Vergleich des zweiten merseburger Zauberspruchs mit dem Trierer Pferdesegen*. Disponível em: <<http://www.grin.com/e-book/112517/eine-betrachtung-der-merseburger-zaubersprueche-mit-vergleich-des-zweiten#>>. Acesso em: 05 Dez. 2008.
- RUFF, Margarethe. *Zauberpraktiken als Lebenshilfe*. Frankfurt: Campus, 2003.
- VOIGTS, Linda. Anglo-saxon plant remedies and the anglo-saxons. *Isis*. v. 70, n. 2, p. 250-268, 1979.
- WESTON, L. M. C. Women's medicine, women's magic: the old English metrical childbirth charms. *Modern Philology*, v. 92, n. 3, p. 279-293, 1995.
- WIPF, K.A. Die Zaubersprüche im Althochdeutschen. *Numen*, v. 22, n. 1, p. 42-69, 1975.



"Os dois irmãos", conto dos dois irmãos Grimm: tradição e plasticidade

PEDRO ARMANDO DE ALMEIDA MAGALHÃES

Narrativas direcionadas a crianças e jovens, os contos de fadas também cativam o público adulto. Para a ciência e história da literatura, sua importância é colossal, revelando traços marcantes da cultura popular. Tais como chegaram até nós, os contos de fadas podem ser definidos como registros escritos de uma tradição popular oral cuja origem se perde no tempo e no espaço. Transmitidos oralmente por pessoas comuns quando foram finalmente coletados por escrito, os contos de fadas têm origem desconhecida: o relato-fonte desapareceu no tempo deixando um grande rastro de versões nos mais diversos países. O que ficou são adaptações modificadas, retocadas, embelezadas do que era patrimônio de um povo muitas vezes inculto.

Se observarmos a versão de Charles Perrault, os célebres *Contos da mãe gansa* (1697), perceberemos claramente o intuito de educar, ensinar, alertar os jovens leitores ou ouvintes através não só de recursos metafóricos, mas também por intermédio de moralidades que explicitam as lições e advertências, como é comum nas fábulas.

Todavia, no mundo a versão mais famosa dos contos de fadas é aquela elaborada por dois irmãos alemães, Jacob e Wilhelm Grimm, cuja primeira

edição veio a lume em 1812. Obra que obtém imediatamente sucesso estrondoso, até hoje é muito vendida e conhecida, ganhando, em seu bicentenário, uma tradução cuidadosa para o português de seus primeiro e segundo volumes originais, pela editora brasileira Cosac Naify.

Dentre os contos dos irmãos Grimm, existe um conto datando de 1819 que despertou especialmente nosso interesse : “Os dois irmãos”⁷⁵. De tamanho acima do usual, ele chama a atenção pelo acúmulo de simbolismos e forma narrativa, mais complexa e desviante⁷⁶. O conto impressiona pelo grande número de acontecimentos, concatenados habilmente. Incluído somente na segunda edição dos *Contos maravilhosos infantis e domésticos*, apresenta elementos que remetem a vários outros contos de fada e canções de gesto medievais.

De antemão devemos assinalar algo curioso envolvendo a autoria dos contos de fadas que só reforça nosso interesse por este conto em especial, uma coincidência que traz certa carga de mistério: se o trabalho dos dois irmãos Grimm é notável pelo grau de cumplicidade, o que aguça nosso interesse pelo tratamento do tema, no caso do francês Charles Perrault, poucos sabem mas ele era o mais jovem de dois gêmeos, tendo sido, segundo um de seus biógrafos, assombrado pela morte prematura de seu irmão⁷⁷.

Além desta curiosidade histórica que aguça nosso interesse por nar-

⁷⁵ GRIMM, Jacob & Wilhelm. “Die zwei Brüder”. In: ———. *Kinder- und Hausmärchen*. Düsseldorf e Zürich: Artemis & Winkler Verlag, 1997. p. 338-357.

⁷⁶ O agente ou figura central muda ao longo da narrativa: os irmãos antagonistas do início são “substituídos” pelos dois gêmeos da geração seguinte e depois unicamente pelo gêmeo mais jovem. Pouco antes do final, o gêmeo mais velho ocupa sozinho o espaço central da narrativa para salvar o irmão.

⁷⁷ É justamente o que afirma o pesquisador Marc Soriano na introdução da coletânea de contos de Perrault publicada pela editora Flammarion: “Jumeau survivant confronté à un frère virtuel qui le fait douter de sa propre existence, Charles Perrault languit et accumule les retards scolaires. Puis soudain tout change. [...] Cette 'constellation psychologique' ou plus exactement psychanalytique, marque profondément l'inspiration et jusqu'au style de Charles Perrault. Des thèmes dominants apparaissent avec insistance: celui du reflet et du double, du miroir et de l'écho.” (p. 14)

rativa tratando justamente de dois irmãos, há longuíssima tradição sobre o tema do amor fraterno: Esaú e Jacó, Castor e Pólux, Ami e Amile são alguns dos personagens irmãos que precedem a publicação dos *Contos* de Grimm. No Brasil, só para citar dois exemplos mais próximos, lembremo-nos dos gêmeos Pedro e Paulo, personagens de Machado de Assis, ou de Yaqub e Omar, personagens do romance *Dois irmãos* (2000) de Milton Hatoum⁷⁸.

Visamos, através do presente trabalho, demarcar a posição do conto “Os dois irmãos” com relação a outras obras relevantes tratando da relação fraternal: a canção de gesta medieval *Ami e Amile* em sua versão francesa (século XIII) e o romance *Esaú e Jacó* (1904) de Machado de Assis. O estudo não pretende ser exaustivo; ele se limitará à análise de alguns elementos representativos.

Como o conto “Os dois irmãos” não é tão conhecido, resumiremos aqui a sucessão dos acontecimentos narrados:

O conto começa da forma tradicional (*Es waren eimal...*). De início tem-se a impressão de que os dois irmãos do título são os citados primeiramente. Eles se opõem seja pela situação profissional e econômica como pelo caráter: um é rico, ourives e mau, o outro é pobre, vassoureiro e bom. A falta de generosidade do rico contrasta com a credulidade e bonomia do pobre. Pois justamente o pobre é o pai dos verdadeiros irmãos protagonistas do conto, irmãos gêmeos, idênticos e companheiros.

Um primeiro episódio maravilhoso se descortina: o pobre descobre na floresta uma ave de ouro. Por três vezes a encontra. Na primeira vez obtém uma pena de ouro; na segunda um ovo de ouro. Vende-os a seu irmão rico, que lhe pede a própria ave. Na terceira vez, o pobre trata de atender ao pedido do irmão, que lhe recompensa devidamente.

⁷⁸ Romance primoroso sobre o antagonismo entre dois irmãos gêmeos, a narrativa parece privilegiar a formação e superação de um deles, Yaqub.

Entretanto o rico tem planos de comer a ave, pois sabe que quem come o coração e fígado de tal animal raro, terá sua fortuna garantida. Por uma ironia do destino, os gêmeos que costumavam comer as sobras da casa do tio rico, acabam por comer justamente os órgãos importantes do pássaro de ouro.

Percebendo que os seus filhos eram diariamente recompensados com duas moedas de ouro, graça concedida aos que tivessem ingerido o coração e fígado do pássaro maravilhoso, o ingênuo vassoureiro resolve consultar o irmão a respeito de tal mistério. Este, ladino e pérfido, cheio de ira, resolve se vingar insinuando que os gêmeos estariam ligados ao diabo e que isso iria trazer desgraça. Convencido de que não tinha escolha, o pobre abandona os dois filhos à própria sorte na floresta. Como o pequeno polegar de Perrault⁷⁹, as crianças não conseguem retornar ao lar. Mas têm a sorte de encontrar um caçador de boa índole, que resolve adotá-los e criá-los até a idade adulta. Os gêmeos então adquirem uma formação melhor do que a que tivessem obtido caso continuassem sob o jugo do ingênuo e subser-viente pai.

Crescidos, passam por teste de iniciação e resolvem partir para o mundo, com a anuência do pai adotivo, que lhes dá objeto mágico, uma faca que, fincada em árvore, é capaz de sinalizar o estado de cada gêmeo. Em uma floresta densa, os dois irmãos recebem de animais falantes duas lebres, duas raposas, dois lobos, dois ursos e dois leões. Cada irmão fica com um exemplar de cada espécie no momento da separação necessária.

⁷⁹ Biógrafo de Charles Perrault, Marc Soriano assinala na introdução dos Contos da editora Flammarion: “Le plus étrange, en définitive, c'est que les milliers de commentateurs qui se sont intéressés au recueil de *Ma mère l'Oye* n'aient pas remarqué cette insistance sur les jumeaux. A mon avis, cela tient à la manière feutrée et pour ainsi dire sournoise dont cette obsession se manifeste: dans *Riquet à la Houppe*, il est question d'enfants qui naissent à quelques heures d'intervalle; dans *Le petit Poucet*, d'une bûcheronne qui a la mauvaise habitude de faire deux (enfants) à la fois. Le mot jumeaux n'est jamais prononcé.” (p. 29)

Um parte para o leste o outro para oeste, após juras de amor fraterno até a morte.

O gêmeo mais jovem passa então a ocupar sozinho o centro da narrativa. Após a separação, ele chega uma cidade ameaçada por um dragão que tinha o hábito de sacrificar uma jovem pura a cada ano. Como a princesa era a última que restava, seria a vez dela. O rei havia anunciado que daria sua filha em casamento e todo o reino como herança àquele que derrotasse a besta. O jovem caçador resolve então lutar contra o dragão. Sobe à montanha onde o terrível animal se encontra e o mata, com espada encontrada nas redondezas. Corta as línguas das sete cabeças, como prova de sua vitória. Depois disso, dorme, na companhia da filha do rei e dos animais. O marechal se dirige então ao local onde todos se encontravam e resolve tomar para si a vitória, cortando a cabeça do jovem caçador e raptando a princesa, que é coagida a mentir para sobreviver. A moça confirma a mentira do marechal, mas impõe o prazo de um ano para que o casamento seja realizado. Os animais, ao acordarem, ficam desesperados. A culpa recaí sobre a lebre, que propõe uma solução milagrosa: ela mesma iria buscar raiz capaz de curar todos os males. E assim é feito. A cabeça do caçador é recolocada no corpo e a raiz, ao contato com a boca, realiza o milagre da ressurreição. Entretanto, o jovem não retorna imediatamente para a cidade, mas perambula por um ano por toda parte, na companhia de seus animais. Ao retornar finalmente, já estavam sendo realizados os preparativos para o matrimônio entre o marechal e a jovem princesa. Ele acaba por se apresentar ao rei e provar ser o verdadeiro assassino do dragão. O marechal é executado e ele recebe a mão da princesa. Vive com ela tranquilamente até que decide caçar em floresta, onde é enfeitiçado por bruxa, junto com seus preciosos animais. Seu irmão gêmeo ressurgente então na narrativa, para salvá-lo. Tudo termina bem ao final, a bruxa derrotada e os mal-entendidos esclarecidos.

O conto apresenta características comuns aos demais contos de fada: marcas claras de oralidade através de repetições, discurso direto proferido até mesmo por animais e monstros, objetos e seres maravilhosos, natureza misteriosa, violência de atos, amor extremado, números cabalísticos e oposições nítidas entre personagens, denotando certo maniqueísmo. Também o que é extraordinário é apresentado como natural.

No caso deste conto, a longa extensão narrativa permite a presença de várias histórias dentro da história ou sucessão de histórias e peripécias até o desenlace final. O traço educativo é patente sobretudo através dos animais falantes, como ladainhas ou refrões, que ajudam o público ouvinte infantil no processo de apreensão de estruturas frasais complexas⁸⁰.

Se há uma clara oposição de *status* e caráter entre o tio e pai dos gêmeos, estes, além da semelhança física, são muito unidos e não apresentam diferenças de temperamento. Uma geração de antagonismo dá lugar a uma geração de união entre irmãos. A rixa fraterna entre tio e pai, oriunda talvez da necessidade de definição da individualidade, se dilui nos gêmeos, que se separam fisicamente para que haja certa delimitação existencial.

Os cinco animais que acompanham os gêmeos caçadores representam provavelmente a aquisição de amadurecimento, ilustrando características necessárias à vida adulta: a lebre representaria a rapidez na solução de problemas, refletindo traços mercurianos de locomoção e acesso ao mundo dos vivos e dos mortos; a raposa expressaria a astúcia de que o homem faz uso para sobreviver; o lobo a agressividade e voracidade que leva à obtenção de resultados e o domínio da situação; o urso a dose de força e doçura que amainam as reações indesejadas; o leão a autoridade, clareza e comando ligados ao poder.

⁸⁰ Os cinco animais do conto parecem estar associados às repetições. Quando surgem pela primeira vez o discurso proferido por cada espécie é o mesmo: “lieber Jäger, laß mich leben, ich will dir auch zwei Junge geben.” Quando interagem entre si ou quando são mensageiros do gêmeo mais jovem na corte do rei, os animais também têm discurso idêntico.

Acompanhamos assim a trajetória dos jovens gêmeos, da infância pobre até o amadurecimento “completo” do mais jovem como rei. A dualidade dos irmãos se singulariza nas peripécias do mais novo para depois se refazer, seja com a aparição do gêmeo mais velho, seja através da concomitância entre o velho rei e o jovem rei. Portanto, de forma alegórica, pode-se dizer que o conto trata da formação (*Bildung*) de um indivíduo até a maioridade efetiva⁸¹. As oposições são resolvidas, a individuação se perfaz muito embora perdure alto grau de semelhança entre os irmãos ao final da narrativa.

O percurso é repleto de perigos e desafios. A morte é superada diversas vezes com a ajuda da lebre e sua raiz mágica. A natureza traz deste modo a solução para o desengano. Por outro lado, a ressurreição dos irmãos também remete a valores religiosos. Com efeito, na trama a igreja tem posição de destaque na montanha onde se encontra o dragão. É justamente no altar da igreja que o jovem caçador toma ciência da existência da espada que o fará vencer o dragão. Para que a obtenha é obrigado a beber o conteúdo de três cálices dispostos no altar. A igreja também serve de refúgio para a jovem princesa durante a luta.

Os inimigos são bem delineados. O marechal na corte do rei e a bruxa na floresta constituiriam, no nosso entender, duas tentações distintas, o da civilização e o da natureza. Depois de vencidos esses dois obstáculos, o gêmeo mais jovem, herói que se diferencia, chega a suspeitar da fidelidade do irmão, não conseguindo domar um rompante de ciúme. O que era perigo externo passa a ser interno para o jovem herói e a solução à violência irrefletida contra alguém tão caro é solucionada rapidamente com a ajuda da lebre.

⁸¹ A formação (*Bildung*) do indivíduo burguês, obsessão da sociedade alemã ao final do século XVIII, já havia sido tratada de forma exemplar por Goethe no romance *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796).

A presença da religião não é gratuita. Assim como Charles Perrault se interessou no final de sua vida por dois gêmeos mártires, santos que tiveram suas cabeças cortadas, Saint Gervais e Saint Protais (*Contes Pieux*)⁸², há uma longa tradição na literatura medieval europeia tratando do amor fraternal, eivado de religiosidade cristã, bem ao espírito das cruzadas e nostalgia das conquistas do Imperador Carlos Magno, como o expresso através da canção de gesto *Ami e Amile*.

Podemos facilmente aproximar tal canção do século XIII do conto em tela, unidos pela mesma temática e por marcas visíveis de oralidade. Como no conto de Grimm, a canção de gesta francesa narra a história de dois personagens cuja semelhança física impressiona, a ponto de poder confundir quem os encontra. Mas diferentemente do conto de Grimm, não fica claro que sejam gêmeos e irmãos. Concebidos na mesma noite, nascem no mesmo dia. A este respeito a presença da religião já se faz notar, o que se repetirá ao longo de toda a narração em verso: um anjo anuncia a lealdade que os unirá, de natureza divina e excepcional. Os dois serão batizados também no mesmo dia pelo mesmo padrinho, o próprio papa, de quem receberão ricos presentes, dentre os quais dois cálices idênticos. Criados em partes distintas da França, receberão a educação tradicional de cavaleiro medieval para em seguida se colocarem a serviço de Carlos Magno. O encontro entre os dois, depois da longa separação, se faz no campo e é seguido de promessa de amor fraterno. Nobres condes, levam uma vida a serviço do imperador, sempre fiéis um ao outro. Como no conto “Os dois irmãos”, há oponente claro, pérfido e traidor, que faz de tudo para ganhar a estima do chefe político. Se não há bruxa, há mulheres traiçoeiras ou más, de caráter duvidoso, prontas para enganar se for o caso. Se a esposa de Ami, pelo grau de parentesco com o vilão Hardré, não tarda a revelar sua agressi-

⁸² In: PERRAULT, Charles. *Contes*. Paris, Flammarion, 1991. p. 308-312.

vidade, crueldade, a filha do imperador emprega artifícios duvidosos para forçar sua união com Amile, provocando indiretamente uma série de infortúnios em cadeia. Face aos problemas, os dois amigos se valem da perfeita semelhança física, tal qual os gêmeos de Grimm. Trocando de lugar com Ami, Amile é obrigado a colocar a espada sobre a cama para evitar contato físico com a esposa do amigo, episódio que também ocorre em “Os dois irmãos”. As referências religiosas entretanto não cessam. Ami substitui Amile em combate e em cerimônia de casamento, o que lhe vale punição exemplar divina. Acometido de peste, só recebe cura por intermédio de sacrifício religioso, prova de devoção a Deus e extremo amor fraterno: como no caso do sacrifício de Isaac pelo pai Abraão, episódio marcante da Bíblia, Amile é posto à prova, devendo sacrificar os próprios filhos para salvar o amigo. Não hesita e é recompensado com duplo milagre, a cura de Ami e a ressurreição das crianças.

Podemos observar assim que há diversos pontos que ligam o conto de fadas à canção medieval: oralidade através de repetições e discurso direto; amor fraterno; semelhança entre os dois protagonistas; natureza como espaço privilegiado de reencontros; certo grau de maniqueísmo; inimigos claros, tanto masculino quanto feminino; presença da religião; morte por decapitação; ressurreição; lealdade entre cavaleiros nobres; espada como elemento de defesa e elemento de preservação da fidelidade; estratégia de substituição face ao perigo.

Vale ainda notar que não há consenso sobre a origem de tal lenda envolvendo dois amigos inseparáveis⁸³. Se para alguns especialistas ela pertence ao folclore germânico, para outros as versões medievais existentes de

⁸³ O pesquisador Peter F. Dembowski, na introdução à obra do século XIII, afirma: “La chanson de geste d'Ami et Amile n'est qu'une des nombreuses versions d'une légende très célèbre et très répandue au moyen âge: celle de l'amitié quasi surhumaine de deux hommes.” (p. IX)

Ami e Amile derivam de uma canção de gesta perdida, originária do sul da França.

No Brasil, o tema da relação fraternal ganhou destaque em obra um tanto enigmática de Machado de Assis. Não mais canção de gesta ou conto, a forma escolhida reflete a época de sua publicação: *Esaú e Jacó* (1904) é um romance burguês. O título, que faz referência a personagens bíblicos conhecidos, já anuncia a rivalidade que pautará a narrativa. Entretanto, o antagonismo político reiterado pelos gêmeos idênticos Pedro e Paulo parece bastante superficial tendo em vista a inconsistência das oposições partidárias no país. Acompanhamos a trajetória dos dois desde a gravidez da mãe, até a idade adulta. Como os dois gêmeos do conto alemão, almeja-se a diferenciação. Mas esta, no romance brasileiro, parece ser somente uma etiqueta, vestimenta ou gravata que metaforiza a falta de consistência ideológica⁸⁴. Talvez seja um engano acreditar que os protagonistas sejam os dois gêmeos. O protagonista real talvez seja o narrador ambíguo, duplo, que faz contínuas advertências a seu leitor. Fino e irônico, ele se duplica em personagem fictício observador, conciliador: o diplomata Aires, cético quanto aos rumos do país e observador dos desvarios dos jovens rapazes. Duas esferas se sobrepõem ou se intercalam: a esfera dos personagens e a esfera entre narrador e leitor “textual”. Sutilmente, por vezes o narrador parece criar passarelas entre as duas esferas se fundindo ao personagem do conselheiro Aires. O jogo é bastante complexo, como a partida de xadrez evocada no capítulo XIII do romance.

Nesse contexto, uma personagem feminina reforça a indistinção profunda entre os gêmeos. Flora, nome que evoca a natureza, não con-

⁸⁴ ASSIS, Machado de. (1904) p. 62-63: “As barbas não queriam vir, por mais que eles chamassem o buço com os dedos, mas as opiniões políticas e outras vinham e cresciam. Não eram propriamente opiniões, não tinham raízes grandes nem pequenas. Eram (mal comparando) gravatas de cor particular, que eles atavam ao pescoço, à espera que a cor cansasse e viesse outra. Naturalmente cada um tinha a sua.”

segue, como a princesa do conto “Os dois irmãos” diferenciar os irmãos. Diferentemente do conto, onde a individuação se realiza interna e metaforicamente, não sendo superficial ou aparente⁸⁵, no romance Flora tem uma razão essencial para seu dilema existencial, pois apesar da oposição alar-deada por Paulo e Pedro, não consegue se deixar enganar pelas aparências, pelas etiquetas. Ela percebe que ama, mas qual dos dois ela prefere, se ela não consegue separá-los em sua mente ou coração⁸⁶?

O drama é o de ideias políticas inconsistentes, que solapam valores genuínos, autênticos. A moralidade tão cara a Perrault está longe. Mas a reflexão crítica não está ausente. Ela se encontra nas entrelinhas, no olhar *fraterno* do narrador dirigido a seu leitor. A ironia é o único filtro capaz de revelar o que se esconde por traz do jogo da aparências ou por traz da dança do poder. Monarquista ou republicano, liberal ou conservador, o arrivismo não conhece barreiras, e tudo se confunde tristemente no final das contas. Pedro e Paulo se odeiam ao final do romance, apesar da semelhança profunda.

Se no conto “Os dois irmãos” acompanha-se atentamente o processo de individuação do gêmeo mais jovem, até o final feliz, em que recebe provas concretas da fidelidade do irmão, evidenciando-se claramente e intimamente o que os distinguia apesar das aparências (a própria existência, trajetória individual), em *Esau e Jacó* as oposições são um engodo que só se presta a mascarar a inconsistência das elites dirigentes. A formação do indivíduo, esboçada no conto de Grimm, ganha contornos irônicos fortes no romance machadiano, desvendando por seu intermédio traços de uma sociedade cuja elite é bastante versátil, exercendo larga-

⁸⁵ Cabe ressaltar que de forma reiterada a princesa se confunde diante dos gêmeos, só sabendo distingui-los através de objetos externos.

⁸⁶ ASSIS, Machado de (1904). p. 194: “[...] a situação moral de Flora era a mesma, – o mesmo conflito de afinidades, o mesmo equilíbrio de preferências.”

mente um oportunismo que denuncia o aparente auto-engano, falta de escrúpulos ou de princípios ideológicos profundos.

Como podemos perceber, o conto “Os dois irmãos” se inscreve facilmente em tradição literária adulta, não se limitando absolutamente a público infanto-juvenil. O cotejo com canção de gesta medieval francesa e com romance social brasileiro do início do século XX nos revela o quanto o tema do amor fraternal é uma obsessão universal. A análise comparatista revela traços peculiares, similitudes e soluções complexas, realçando os elementos metafóricos, alegóricos, o jogo de aparências por vezes enganosas. O gênero literário se modifica ao longo do tempo, mas o tema perdura, recebendo novas reformulações e desconhecendo fronteiras geográficas.

O conto “Os dois irmãos” é prova de que os contos de fadas ultrapassam o âmbito infantil e juvenil, constituindo tradição popular que interage com obras “adultas” do passado e da posterioridade, estabelecendo posição referencial na cultura universal.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Machado de. *Esau é Jacó*. Rio de Janeiro: Garnier, 1988.
- DEMBOWSKI, Peter F. (Dir.) *Ami et Amile*: chanson de geste. Paris: Librairie Honoré Champion, 1987.
- DUFOURNET, Jean (Dir.) *Ami et Amile*: une chanson de geste. Tradução de Joël Blanchard & Michel Quereuil. Paris: Librairie Honoré Champion, 1985.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Contos maravilhosos infantis e domésticos (1812-1815)*. Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. *Kinder- und Hausmärchen*. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler Verlag, 1997.
- HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- MAGALHÃES, Pedro Armando de Almeida. “Vozes da narração em *Esau e Jacó*”. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.) *À roda de Machado de Assis: ficção, crônica e crítica*. Chapecó: Argos, 2006.
- PERRAULT, Charles. *Contes*. Paris: Flammarion, 1991.
- _____. *Contes de ma mère l'oye*. Paris: Gallimard, 2006. (Collection Folioplus Classiques, 9).



O religioso e o satírico em "O asno de ouro", de Apuleio, e "Lúcio ou o asno", de Luciano de Samósata

FERNANDA LIMA

Na Antiguidade clássica e, mais especificamente, no período imperial romano, deparamo-nos com narrativas que podemos considerar como romanescas. Tal ocorre com o respaldo de Michail Bakhtin, que em sua obra *Questões de Literatura e estética: a teoria do romance* já discute a construção da narrativa romanescas na Antiguidade greco-romana, bem como com o aval de Allan Billaut, ao estudar a criação romanescas grega no período imperial romano, ou ainda, de Jacyntho Lins Brandão, em cujo livro *a Invenção do romance*, busca esquadrihar os processos de construção das narrativas helênicas. Ou seja, mesmo antes da criação da nomenclatura, é possível afirmar que o mundo antigo produzira uma forma literária que pode ser considerada semelhante ao romance. Em sua maioria, o mundo greco-romano legou à posteridade uma série de narrativas de aventuras fantásticas, em que o deslocamento espacial, muitas vezes, não se adequaria ao transcurso temporal, caso típico do “romance grego de aventuras”.

Entretanto, as duas narrativas ficcionais às quais nos dedicaremos, no presente estudo, embora ofereçam uma excelente mostra de aventuras,

trazem o deslocamento, sem dúvida, até mesmo por ser a temática de viagem extremamente propícia para que seus protagonistas passem por aventuras, mas um deslocamento que gira em torno de uma região específica e significativa da Grécia: a Tessália.

A viagem, por si só, já constitui, enquanto movimento de deslocamento, a possibilidade de conhecer outros lugares, povos e costumes. Na segunda épica da literatura grega, a *Odisseia*, deparamo-nos com o insigne varão que, dotado de *métis*, não mede esforços para aproveitar sua viagem, conhecer e suprir sua curiosidade em relação às experiências que se apresentam, todavia, se o faz, será sempre com prudência. Por esse motivo, Odisseu pode experimentar o canto das sereias e sair incólume de seu encontro com Circe.

A prudência deveria servir de norte aos viajantes, não obstante, aos protagonistas das duas narrativas que estudaremos aqui, de nada vale, pois, se ambas as personagens têm a sede de conhecimento semelhante à do lendário Odisseu, eles não guardam em si a prudência necessária para atravessar o território da Tessália, conhecido na Antiguidade como lar da magia, em que mulheres magiperitas habitam e exercitam seus poderes em jovens imprudentes.

As duas narrativas ficcionais em foco são *Libri Methamorphoseon* ou *Aureo asinus*⁸⁷ (*Metamorfoses* ou *O Asno de ouro*), de Apuleio, e *Lúcio ou o asno*, de Luciano de Samósata⁸⁸. Ambas as obras tratam das aventuras fantásticas vividas pela personagem de nome Lúcio – nas duas obras – e que, desde o início das narrativas demonstra uma curiosidade ávida por

⁸⁷ Título atribuído por Agostinho.

⁸⁸ De acordo com Magueijo (1992), a autoria de *Lúcio ou o burro* é questionada por conta da linguagem utilizada na obra, elemento a destoar do restante da obra de Luciano. Entretanto, o tradutor da edição portuguesa argumenta que, pelo seu caráter popular, Luciano possa ter optado por manter uma linguagem mais simples na obra em questão.

histórias envolvendo magia e metamorfoses⁸⁹. Embora cada uma das narrativas guarde peculiaridades, em linhas gerais, temos um jovem imprudente que se vê metamorfoseado em asno e passa por uma série de situações até poder retomar sua forma humana.

Todavia, se ao relatar esse pequeníssimo resumo das obras, parece tratarem-se de obras extremamente semelhantes, a leitura de ambas demonstrará que as mesmas convergem apenas no que diz respeito às metamorfoses, a alguns contos, algumas vezes, libidinosos, e às provações de Lúcio, o protagonista. Mas, em termos de simbologia, religiosidade e crítica social, os textos de Apuleio e Luciano divergem tremendamente.

De acordo com Fócio, tanto o livro de Apuleio, quanto a obra de Luciano, teriam sido inspiradas no original de Lúcio de Patras, infelizmente perdido para a posteridade. É relevante frisar o processo de emulação encontrado entre as três obras. De acordo com Longino, no tratado *Do sublime*, o processo de imitação criativa ou emulação seria o ideal, na medida em que haveria a exaltação da grande obra ao ser realizada sua imitação. Nesse sentido, vale lembrar que o conceito de originalidade não se aplica a esse contexto literário, não havendo nenhuma espécie de “plágio” entre as obras a ser considerado.

Christopher Robinson aponta esse dado epocal em sua obra sobre Luciano, afirmando:

Imitation in the principal that underlies the educational curriculum in the Roman empire. To learn about life is to learn about life as codified, analysed and exemplified in great Works of art. To write about life is to reproduce the picture of life as presented in the same works of art. [...] Ancient thorists either recommend this double

⁸⁹ É interessante destacar alguns trabalhos que versam sobre as obras em pauta, tais como o texto de FERRÃO (1999), que busca observar a simbólica dos animais nas duas narrativas, e o estudo de SILVA (2009), sobre os aspectos religiosos e filosóficos em Apuleio.

imitation of theme and form, or accepted it as inevitable, so that the whole post-Romantic notion of originality is irrelevant to their concept of literary creation. (ROBINSON, 1979, p. 4-5).

Para situar as divergências, é interessante primeiramente falar dos autores em questão. Iniciemos, pois, com Apuleio.

Lúcius Apuleius, teria vivido entre cerca de 125 e 170 . Teria vivido, portanto, os reinados de Adriano e Marco Aurélio, períodos em que o estímulo aos estudos filosóficos foram impulsionados pelos dois imperadores. Nesse momento, temos a segunda sofística se desenvolvendo, bem como, o “médio-platonismo”⁹⁰. Tais observações merecem destaque por termos, em *Asno de ouro*, uma espécie de diálogo com o platonismo e seus desdobramentos posteriores.

As obras de Apuleio apresentam alguns títulos que merecem destaque, dentre eles: *De Platone et eius dogmate* (uma discussão sobre física e ética na obra de Platão), *De deo socratis* (em que se discute a natureza do *daimon*), *Apologia* (L. *Pro se de magia liber*), uma defesa à acusação de magia a ele imputada. No referido texto, Apuleio afirmaria um conhecimento de magia, mas com práticas determinadas e lícitas, ligadas à religião oficial de Roma. Estamos tratando, portanto, de teurgia, que engloba processos mágicos com base filosófica-religiosa, ou como afirma Jacyntho Lins Brandão, a magia com base científica. Sobretudo, deve-se destacar que se trata de um processo mágico ligado à prática do bem e, portanto, aos seres celestes, distante da magia que se serve de elementos “baixos” para sua realização, como a feitiçaria que se utiliza de pedaços de cadáveres, apresentada em *Metamorfoses* no episódio de Télifron, logo no livro II. Entre-

⁹⁰ O médio-platonismo é uma nomenclatura utilizada nos estudos filosóficos e se refere a um momento dos estudos que envolvem o pensamento platônico anterior a Plotino (ou seja, ao neoplatonismo). Nesse período, a aproximação entre filosofia, religião e teurgia é bastante constante.

tanto, cabe ressaltar que a divisão entre *goetea* e *teurgia* não é bem evidente na Antiguidade romana.

Outra obra que traz uma coletânea de seus discursos enquanto sacerdote em Cartago é *Florida*. Sua quarta criação de destaque foi o romance de que tratamos aqui, no qual ele aproveita as inúmeras narrativas de caráter fantástico para, segundo Almeida (2003, p. 129), fazer “uma autêntica obra-prima em que revela a preocupação com a ornamentação da frase, embora sem sobrecarga de recursos estilísticos, com realismo descritivo e a força da expressão”.

Relevante será guardarmos para nossas reflexões os conteúdos das outras duas obras de Apuleio, uma vez que, tanto a magia – e a crítica à maneira violenta e ilegal como a mesma é aplicada – e a religião serão temáticas mescladas às aventuras de *O asno de ouro*.

Luciano de Samósata, o provável autor das aventuras de Lúcio, é um polígrafo de origem Síria, que viveu entre 125-181 d.C, e escreveu também durante os reinados de Adriano e de Marco Aurélio. Brinca com diversos gêneros literários, sempre buscando adicionar o riso à crítica das práticas sociais. Sua obra bastante extensa, conta com os *Diálogos dos mortos*, um sátira à vida no Hades; o romance *Das narrativas verdadeiras*, o *Diálogo das cortesãs*, *Como escrever a história* entre tantas outras peças literárias. É considerado um filósofo cínico por alguns e o representante da sátira menipeia, célebre por seus diálogos que mesclam o filosófico ao riso. Almeida (2009, p. 2) define bem a vertente da obra luciânica:

A sátira luciânica, continuadora da tradição menipeia, caracterizava-se pela suspensão do juízo moral do narrador quanto à ação dos personagens, ou seja, na sátira do sírio havia uma ambigüidade em que se negava a moralização do mundo, ambigüidade esta que se sustentava no equilíbrio harmonioso entre o cômico e o austero. O riso, neste caso, não estava a serviço de qualquer virtude ou ordem justa. Era um riso sem censura e sem “moral da história”.

Uma frase retirada à obra *Hermótimo* (ou *As seitas*), como indica Custódio Magueijo, ilustra igualmente, a posição niilista de Luciano: as pessoas que se dedicam à filosofia lutam pela sombra de um burro. O autor faz referência à fábula contada por Demóstenes, *Sobre a sombra do burro*, em que dois homens discutem se, ao alugar o burro, alugou-se também a sombra do burro.

A partir dessas considerações, percebermos como a vertente literária e filosófica de cada autor terá uma marca forte no texto, algo que levará a um contraste imenso em relação às obras de Apuleio e Luciano.

Passemos agora às narrativas que são objetos de investigação de nosso estudo: *Livros das metamorfoses* e *Lúcio ou o asno*. O título de Luciano, mais explícito e simples, apresenta de antemão a imagem do protagonista das aventuras repletas de “magias, encantamentos e metamorfoses”, para parafrasear o título do presente evento: *Lúcio ou asno*, coloca como equivalente o nome próprio Lúcio, podendo o mesmo ser trocado pelo substantivo que designa a besta em que o protagonista se vê transformado por conta de sua curiosidade incontida. Creio que possamos pensar na relação direta entre a imagem do homem curioso e tolo com a do asno, animal, em geral, associado à ignorância, bem como às forças do “mal” (no caso do Egito) e à libido, algo extremamente marcado em ambas as narrativas, sobretudo no que concerne às cenas de zoofilia.

Entretanto, o que pensar em relação ao título atribuído por Apuleio à sua obra? Note-se que Asno de ouro foi o nome atribuído à obra por Agostinho. O título *Livros das metamorfoses* pode nos levar a conjecturas bastante interessantes, sobretudo, ao nos darmos conta do caráter religioso e filosófico que perpassa a obra, apesar de, ao mesmo tempo, haver diversas narrativas picantes. As metamorfoses não seriam apenas às referentes aos feitiços mágicos, mas à própria metamorfose do protagonista enquanto iniciado que tem por missão aprender e se purificar, para então poder ser

livre do invólucro assino metafórico. Diferente do que encontraremos na narrativa grega, há um crescimento da personagem e a intervenção divina para que Lúcio torne-se humano novamente.

Interessante perceber, ainda com relação ao título, que seu desenrolar narrativo contempla outras tantas histórias as quais, algumas vezes, apresentam relação direta com o processo de amadurecimento do neófito em iniciado, como o caso da lenda de Amor e Psiquê, contada pela velha escrava dos bandoleiros que o roubaram. Não nos esqueçamos que a imagem do casal sagrado figura, por exemplo, no templo de Mitra⁹¹. Em especial, podemos notar como é trabalhada na narrativa dos caminhos a serem trilhados por Psiquê – com o direito a uma visita à casa de Prosérpina – a fraqueza partilhada igualmente por Lúcio: a curiosidade e a vontade de experimentar. Duas vezes, Psiquê cai em tentação. Na primeira, ela descumpra as ordens de seu marido e decide tentar ver sua imagem durante a noite. Por acidente, ela queima a macia pele do menino-deus e provoca seu afastamento. Na segunda, ao carregar a caixa com a beleza divina, decide olhar dentro e tomar um pouco para ela. Ganha um sono mortal e adia seu encontro com Amor. Apenas o deus poderá acordar a menina adormecida e, com o consentimento de Júpiter pai, ela é levada ao Olimpo e toma da ambrosia, tornando-se, assim, imortal. Tal narrativa traduz, de certa maneira, os processos pelos quais a alma/psiquê deve passar para chegar à sua imortalidade, partilhando da alegria eterna com as divindades e pode ser rastreado na tradição platônica e, em especial, no diálogo Fedro, de Platão, que trata justamente dos diferentes tipos de amor (do carnal incompleto ao mais elevado e completo). Processos da alma a serem retomados no livro XI da narrativa de Apuleio, com todas as iniciações a serem realizadas por Lúcio.

⁹¹ Divindade de origem indo-ariana cultuada em territórios do Império Romano, com larga difusão junto ao exército.

A partir da diferença de título, seguimos pontuando as semelhanças e as divergências entre as obras. O livro de Apuleio, talvez posterior ao de Luciano, é uma obra mais elaborada, que se vale de pequenos pretextos para contar outras narrativas que possam elucidar e deleitar o leitor. Nesse sentido, a abertura de seu romance ilustra a filiação de sua obra:

Muitas fábulas quero apresentar-te, em variada sequência, nesta conversa de estilo milésio, e agradar teus benévolos ouvidos com um álaçre sussurro, no caso em que não desdenhes ler o papiro egípcio, coberto de letras gravadas pelo fino estilete de um caniço, do Nilo. Veras, encantado, seres humanos, despojados de sua imagem e condição, tomarem outra forma; depois, ao contrário, e por uma ordem inversa, serem convertidos em si mesmos. [...] Da Grécia veio esta história. Atenção, leitor: ela vai-te alegrar. (APULEIO, s.d., p. 15).

Logo na abertura da narrativa, leitores, somos conduzidos a olhar o texto, que promete ser alegre, como tendo uma origem helênica e, observe-se ainda, tendo sido escrito em papiro egípcio e com um caniço retirado ao sagrado Nilo. Assim, um duplo caráter parece apontar desde as primeiras linhas do romance: a história de entretenimento, que visa ao deleite e a algo mais profundo, a base religiosa calcada nos mistérios egípcios. A metamorfose já é marcada desde o início, bem como os processos encantatórios a serem vistos. Não são poucas, aliás, as vezes em que surgem as imagens de mulheres mágicas, advinhas, que se vingam dos homens que as deixaram, caso da primeira narrativa fantástica apresentada no texto, ou que querem pedaços de cadáveres para executar seus feitiços, como no episódio de Télifron, que teve suas orelhas e nariz cortados durante a ação das bruxas da Tessália.

Por sua vez, a narrativa luciânica se mostra mais direta, sem promessas de narrativas intercaladas e, sobretudo, sem apresentar traço algum relativo a possíveis redenções por intervenção divina. Há o mágico, sem

dúvida, mas não há a dimensão do divino salvador no romance de Luciano. Tomemos suas linhas iniciais: “Uma vez, ia eu a caminho da Tessália, onde, em nome de meu pai, devia celebrar um contrato com um homem daquela região. Um cavalo transportava-me a mim e à bagagem, e fazia-me acompanhar de um único criado”.

Entretanto, se a narrativa de *Lúcio ou o asno* é mais direta, as motivações dos protagonistas de ambos os romances são semelhantes. Vejamos, primeiramente, em Luciano:

[...] Mas isso (da viagem à Larissa) era fingimento: na verdade, o que eu ardentemente desejava era permanecer ali e encontrar algumas dessas mulheres peritas em artes mágicas, e presenciar algo de incrível, como, por exemplo, uma pessoa a voar ou transformar-se em pedra. (LUCIANO, 1992, p. 31)

O desejo de ver é marcado pelos termos gregos *tw erwti thv qeav tauthv*. Ele está entregue a um *erwti*, ou seja, algo que flerta com os outros tipos de desejo aos quais se entregará, unindo a vontade de ver as mulheres mágicas em ação ao desejo erótico, exercitado com a escrava de seu hospedeiro, de nome Palestra. Seu desejo desmedido de ver e de experimentar levará o jovem Lúcio a pedir à sua amante, Palestra, para mostrar a sua senhora em ação. Isso se dá pelo fato de a esposa de seu hospedeiro ser, ela mesma, uma feiticeira perigosa. O conhecimento desse fato se deu por Abreia, amiga da mãe de Lúcio que residia na cidade por ele visitada, ter alertado para o fato de a esposa de Hiparco ser *magov dein*, feiticeira temível, além de lasciva – *maxlov* – e que, literalmente, lançava o olho a todos jovens (*pasi toiv neoiv epiballei ton ofqalmon*).

Em Apuleio, encontramos um Lúcio tão curioso quanto no romance anterior. Embora seja apresentada a vontade de conhecer a magia da Tessália apenas no livro II, o caminho até a cidade Hípata, no livro I, já nos apresenta uma narrativa fantástica, ouvida por acaso pelo protagonista que

“apura os ouvidos”, ao escutar uma discussão entre viajantes, sobre a veracidade do relato. Percebe-se claramente como Apuleio aproveita cada instante para contar mais uma história de acontecimentos mágicos, como essa em que o jovem, durante a madrugada, tem seu sangue colhido e seu coração arrancado por *magoi*, especialmente, por sua ex-amante Méroe, mulher que não admite ser abandonada pelo jovem Sócrates. Apenas após essa narrativa, Lúcio chega à casa de seu hospedeiro e é recebido por Fótis, nome que corresponde à da personagem palestra, em Luciano.

Esmaeceu a noite, veio um novo sol e fez-se o dia. Emergindo ao mesmo tempo do sono e do leito, com o espírito sempre ansioso e ávido ao mais alto ponto de conhecer fatos raros e maravilhosos, encontrei-me pois no coração da Tessália, nesse país que o mundo inteiro concorda em celebrar como o berço das artes mágicas e dos encantamentos [...] (APULEIO, s.d., p. 28).

Acima, observamos a abertura do livro II da obra de Apuleio. Marcado está na imagem do protagonista, portanto, a avidez em conhecer fatos incríveis, próprios daquela região da Grécia, “berço das artes mágicas e encantamentos”. Mais ainda, no segundo parágrafo do mesmo livro, o próprio Lúcio admite estar “obsedado, fascinado, tornado estúpido por um desejo que era [...] tormento”. Tal obsessão traduz a desmedida de desejo semelhante a que observamos no romance de Luciano, avivada, da mesma maneira, pela conversa de uma senhora conhecida de sua mãe. Ou seja, o caminho para a metamorfose de Lúcio, em ambas as obras, é semelhante. Difere, entretanto, os processos de narração e, sobretudo, a riqueza de histórias em Apuleio, algo a contrastar com a narrativa mais direta de Luciano.

Todavia, se não há tantas histórias intercaladas em Luciano, há a presença da curiosidade que leva à perdição de Lúcio, pois é seu desejo de ver as artes mágicas e a metamorfose e, em seguida, experimentá-la que o levam ao seu estado de asno. Tomemos a passagem em que há a metamor-

fose da mulher em corvo: “Tira um pouco desse produto, besunta-se toda [...] e eis que de súbito, lhe começa a despontar um par de asas; depois o nariz se tornou córneo e adunco... enfim, tinha todos os pertences e atributos das aves [...]”. (LUCIANO, 1992, p. 51).

Em seguida, é a vez de Lúcio, na obra do Sírio, querer experimentar a metamorfose:

Então, eu cuidando estar a sonhar, esfregava as pálpebras com os dedos, sem acreditar nos meus próprios olhos [...] roguei a Palestra que me desse asas, besuntando-me com aquela droga, e que me proporcionasse levantar vôo. Na verdade, pretendia saber, por experiência própria, se, ao deixar de ser homem, também ficaria pássaro quanto ao pensamento. [...] e eu, num ápice, dispo-me ebezunto-me todo... todavia, desgraçado de mim!, não me transformo num pássaro, mas, eplo contrário, nasceu-me uma cauda no traseiro, e quanto aos dedos, foram sei lá para onde: apenas fiquei, ao todo, com quatro unhas, que mais não eram que cascos [...] as orelhas ficaram enormes, o rosto, comprido. [...] observando em todo a volta via um burro. (LUCIANO, 1992, p. 51-53).

Embora, como já mencionei, tenhamos uma narrativa marcada por detalhes que podem ser considerados como místicos e outra mais “terrena” – mesmo assim, trazendo a magia dos acontecimentos que levam Lúcio a se metamorfosear em burro – nas duas há a presença forte do erotismo, seja nas cenas de Lúcio em enlace amoroso com a escrava de seu hospedeiro (Palestra/Fótiis), seja no desejo de uma mulher da alta sociedade pelo asno/ Lúcio e sua “vantagem” sexual.

Além disso, observamos um episódio comum às duas narrativas: o momento em que Lúcio ainda asno é comprado para carregar a imagem da deusa Síria. Nada é dito contra a divindade, mas a maneira como os dois romances apresentam os sacerdotes como pederastas lascivos, que promoviam um espetáculo bizarro em nome da deusa, é idêntica. Há uma crítica violenta aos falsos sacerdotes. Tal crítica é esperada em uma obra da

lavra de Luciano, cujos textos são extremamente mordazes em relação às religiões e às filosofias. Inscrito na tradição da sátira menipéia, Luciano brinca com diversas crenças em diferentes textos, algo que não haveria de faltar nessa obra.

Entretanto, em Apuleio, a chacota parece ser endereçada a charlatões específicos, especialmente, se tomarmos em contrapartida a aparição da deusa Isis no livro XI, oferecendo a Lúcio o caminho para recobrar sua forma humana. Há uma censura a servir de alerta ao leitor para perceber os cultos verdadeiros e os diferenciar dos falsos. Aliás, desde a Eneida de Virgílio, observamos a exaltação do bom sacerdote: a ele é reservado um lugar nos Campos Elíseos, lugar dos bons e justos. Poderíamos pensar, ainda, na tradição da sátira latina, que de certa maneira se mescla nessa obra híbrida que se constitui o romance latino. Assim, poderíamos pensar que o episódio dos falsos sacerdotes, extremamente ridículo, especialmente, no momento em que o asno, diante da cena bizarra de sexo grupal, acaba por zurrar e chamar a atenção de pastores que descobrem as diversões sexuais dos sacerdotes. A cena se dá da seguinte maneira em Apuleio:

Na volta do banho, trouxeram como convidado, um robusto camponês, cujos flancos intrépidos e baixo ventre eram avantajados. Depois de terem provado algumas guloseimas, antes do repasto propriamente dito, eis que esses desavergonhados imundos, ardendo de um fogo impuro, se abandonaram às mais escandalosas desordens de uma paixão contra a natureza. O moço, deitado de costas, completamente nu, foi cercado de todos os lados e assediado com abomináveis solicitações. Meus olhos não puderam suportar por mais tempo essas infâmias. “Socorro, quirites!” tentei gritar [...]. (APULEIO, s.d., p. 135-136).

O zurro do asno chama a atenção de pastores para o local e surpreendem os “sacerdotes” “a pique de se entregar às suas ignomínias”. Logo a notícia se espalha e há a chacota geral a respeito da castidade edificante por eles praticada.

De certo modo, podemos falar do *ridendo castigat mores*, mesmo em se tratando de uma narrativa, pois, como aponta Almeida:

A sátira romana, [...] tinha por princípio a exposição dramática dos vícios e maus costumes citadinos, e, por meio da ridicularização desses vícios, tinha-se o propósito de re-educar moralmente a população. O riso era uma forma de auto-flagelação pública e deveria deixar clara a afirmação de uma moralidade a ser preservada. (ALMEIDA, 2003, p. 117).

Esse processo de censura dos maus sacerdotes e valorização dos cultos sérios se confirma, em Apuleio, através da recuperação da forma humana de Lúcio em um cortejo religioso. Em ambas as obras, são rosas vermelhas que podem transformar Lúcio em homem novamente. A escolha das rosas vermelhas dialoga com a simbologia da flor como representação da alma, da perfeição, do amor, de regeneração e de iniciação aos mistérios (cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 788-790). Será das mãos do sacerdote de Isis que o asno receberá as rosas e as comerá, com calma e reverência, na obra de Apuleio. Diferente do que veremos em Luciano, o asno não corre atabalhoadamente em direção das pétalas de rosa e as devora. Ao contrário, seguindo as indicações da deusa – aparecida a Lúcio após ele ter se purificado na água do mar, mergulhando por sete vezes, e ter realizado uma prece –, ele aproxima-se respeitosamente do sacerdote que porta a guirlanda de rosas e, seguindo as instruções da deusa, oferece-a ao asno. Assim, Lúcio recobra sua forma humana, recebe uma túnica branca e é consolado pelo sacerdote: “Ei-lo, aí está, livre das antigas atribulações, pela providência da grande Isis, eis aí, Lúcio, que triunfa alegremente da fortuna. Entretanto, para estar mais seguro e garantido, engaja-te na santa milícia [...]. Consagra-te, desde já, às observâncias de nossa religião”. (APULEIO, s.d., p. 188).

Após recobrar a forma humana, a personagem Lúcio de Apuleio se dedicará mais e mais aos cultos egípcios, realizando as três iniciações

recomendadas pelas divindades. Em vários pontos da narrativa do livro XI, são mencionadas as razões para as iniciações e a maneira de o neófito proceder diante delas e do serviço no templo.

Na narrativa luciânica, por sua vez, tem-se Lúcio, ao recobrar a forma humana de maneira atrapalhada, a explicar o que sucedeu com ele aos magistrados. Reconhecida sua origem e, após encontrar seu irmão, ele resolve voltar à casa da senhora com quem se relacionava enquanto em forma de asno, ou seja, Lúcio continua colocando os desejos acima de tudo. Evidentemente, ele será enxotado da casa, pois não terá mais os dotes sexuais de asno, deixando de ser um objeto erótico interessante para a senhora. A narrativa finda, desta feita, com um Lúcio a contar sua mais recente desventura ao irmão e embarcar para casa, onde celebra um sacrifício por ter regressado.

Não obstante, se há a menção ao sacrifício, este se dá por ter sido Lúcio “salvo, não do cu do cão, como de acordo com a fábula, mas da curiosidade do asno”. O texto, portanto, termina, não com uma menção à tradição de sacrifícios em agradecimento, mas com um ditado chulo. Enfim, entre Lúcio e o asno acabou por não haver diferença, daí a simetria do título que alterna um com o outro como elementos equivalentes: afinal, asno ou humano, Lúcio continua o mesmo. Retomamos aqui a questão da sátira menipeia, em que há o riso, há a crítica às atitudes tolas, mas não há a afirmação de preceitos morais.

Já a narrativa de Apuleio busca construir uma conclusão espiritualmente elevada, em que a personagem Lúcio segue os desígnios determinados pela deusa, tornando-se sacerdote de seu culto e predizendo um futuro feliz. Ao encerrar sua narrativa dessa maneira, Apuleio optou claramente por demonstrar como a metamorfose não se dá apenas de homem

em burro e vice-versa. Ela se dá, em verdade, na modificação profunda no caráter leviano da personagem, que amadurece com o sofrimento e percebe o caminho de enlevo a ser seguido com o auxílio da deusa Ísis. Reafirmam-se as práticas religiosas e, igualmente, uma filosofia de amadurecimento da alma, que dialoga com uma base platônica, recuperada pelo médio-platonismo e mais tarde, pelo neoplatonismo. Ambos momentos do pensamento filosófico em que a magia se alia à lógica filosófica para a afirmação da teurgia.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Zélia Cardoso. *A Literatura Latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- APULEIO. *O asno de ouro*. Tradução de Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance*. Brasília: Editora da UNB, 2005.
- BILLAUT, Alain. *La création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*. Paris: PUF, 1991.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- FERRÃO, Cristina Maria Gomes. A simbólica dos animais no romance de Apuleio. *Humanitas*, v. LI, p. 99-139, 1999.
- ANPUH. Anais do Primeiro Encontro do GT Nacional de História das Religiões e Religiosidades. Maringá, 2009. v. 1, n. 3. ISSN 1983-2859. Disponível em: <<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pub.html>>. Acesso em: 17 ago. 2012.
- ROBINSON, Christopher. *Lucian*. Oxford: Duckworth, 1979.



A historiografia árabe entre a história e o mito

MAMEDE M. JARUCHE

É problemático o registro de práticas historiográficas entre os árabes no período anterior ao surgimento da religião muçulmana, no início do século VII. Os especialistas costumam fazer derivar o início dessa prática de necessidades internas do Islã, simultâneas à constituição de um vasto império, que já no início do século VIII abarcava boa parte do mundo então conhecido.

Isso não elide o fato, porém, da existência de eventos para os quais se encontrou alguma forma de registro anteriormente ao Islã. O grande problema é que a sua fonte de transmissão foi basicamente oral durante largo período, e só foram fixados por escrito no decorrer do segundo século da Hégira, isto é, IX d.C., e mais de um especialista acredita que interesses posteriores podem ter contribuído para modificar a forma original desses relatos orais quando de sua fixação por escrito.

O Islã nascente atribuiu, ao período anterior ao seu próprio surgimento, a denominação de *jahiliyya*, vocábulo sobre cujo sentido exato existem divergências. Como a palavra deriva do adjetivo *jáhil*, que significa “ignorante”, tratar-se-ia, compreensivelmente (segundo a ótica muçulmana, claro), do período da ignorância, não de uma ignorância disseminada e indiscriminada, mas sim de ignorância em relação à verdade suprema

revelada pelo Islã, a qual pressupunha, entre outras coisas, a prevalência das relações oriundas de laços tribais entre os homens (uma variante da *'asabiyya* de que falaria o historiador norte-africano Ibn Khaldun no século XIV), em detrimento dos valores universais de justiça e fraternidade pregados pela religião nascente.

A Península Arábica era habitada por duas espécies de grupos: beduínos, que viviam de uma economia basicamente pastoril, e sedentários, concentrados em poucos conglomerados urbanos formados nas proximidades de fontes e oásis. E os habitantes da península haviam vivenciado graus civilizacionais díspares.

No sul da península, que corresponde ao atual Iêmen, região conhecida pelos antigos como *Arabia Felix*, foram encontradas inscrições que apontam para a existência de quatro reinos que se sucederam no vasto período entre 1200 a.C. e 528 d.C. Esses reinos teriam marchado em direções similares, tendo-se iniciado como teocracias governadas por um chefe-sacerdote que exercia os poderes secular e espiritual, transformando-se em seguida em reinos pouco mais ou menos “laicos” governados por famílias de guerreiros e proprietários de terra. Conforme as informações atualmente disponíveis, sistematizadas pelo orientalista francês Jacques Rychmans, tais reinos deixaram registros epigráficos, do século VIII a.C. ao século VII d.C., de atividades tão diversas como atos de caridade, devoção e pagamento de impostos, projetos de irrigação, construção de muralhas e fortificações, campanhas militares. A maioria desses registros é religiosa, embora alguns sejam, basicamente, registro de atividades atribuídas aos seres humanos e não a alguma divindade, com a tentativa de imortalizar feitos importantes, em geral sem cronologia, pois esta somente foi estabelecida por volta de 115 a.C., a partir de marcos próprios desse mundo, fato esse que leva a crer na existência de alguma espécie de consciência histórica, diga-se assim. Ademais, antigos historia-

dores muçulmanos mencionam documentos e registros do reino sudarábico de Himyar, os quais, embora hoje desconhecidos, teriam sido preservados e utilizados por historiadores posteriores, bem como a registros genealógicos conservados por algumas tribos e sub-tribos. Contudo, esses relatos sudarábicos citados nas fontes islâmicas mais antigas apresentam um caráter mítico, e mesmo eventos relativamente próximos no tempo, como os do século VI d.C., são relatados de modo confuso para os padrões contemporâneos. A maneira como chegaram até os nossos dias, após sofrerem manipulação de autores que vivenciaram o surgimento do islamismo e a ele se converteram, parece mais próxima do que se chamaria hoje de narrativa ficcional, em que uma espécie de épica popular aparece misturada a relatos fantásticos. A tentativa, ao que tudo indica, era de valorizar a importância dos árabes do sul, atribuindo-lhes ancestrais destacados na guerra, nos ofícios, na língua, nas artes do decoro (*funun aladab*) e até mesmo na religião, a fim de que não parecessem menos gloriosos que os árabes do norte, dos quais descendia o profeta Maomé, fundador da religião muçulmana. Historiadores contemporâneos como o estudioso 'Abdul'azíz Addúri não hesitam em atribuir boa parte desses relatos, aos quais eles costumam chamar de *akhbár mulaffaqa*, algo como “notícias forjadas”, à rivalidade entre árabes do sul e do norte e a uma espécie de ciúmeira entre os do sul pela prevalência do norte nos tempos do Islã. Essa rivalidade continuaria a exercer, mais tarde, importante papel na eclosão de revoltas e no estabelecimento de alianças políticas. Mas a conclusão final, quanto à historiografia do sul, é que os seus relatos são poucos, pobres e com uma visão extremamente pragmática do fazer histórico. Pairam igualmente dúvidas quanto à linguagem em que teria sido exarada tal história, uma vez que a língua do sul da península, o himyarita, é um dialeto semita distinto do árabe propriamente dito – os lingüistas o denominam “sudarábico” –, sendo o seu alfabeto também inteiramente diverso do alfabeto árabe.

No norte da península o destino da historiografia anterior ao Islã também parece não ter sido muito melhor. No extremo norte, nos reinos cristianizados de Ghassán e Híra, próximos, respectivamente, dos gregos bizantinos e dos persas, menciona-se a elaboração de relatos genealógicos e biografias de reis e líderes, que teriam sido conservados em igrejas e depois lidos ou ao menos conhecidos por autores muçulmanos. Nada disso, porém, se conservou ou é referido pelos historiadores muçulmanos posteriores de maneira que não deixe dúvidas quanto à sua existência efetiva, ou pelo menos quanto à sua importância. Se efetivamente existiram, ademais, esses registros históricos devem ter sido escritos num árabe em algum grau diverso do corânico, uma vez que nessa região o alfabeto adotado era o nabateu, muito diferente do árabe, e a diferença no alfabeto sempre redundava em alguma espécie de distorção.

O que chegou em profusão aos dias de hoje foram os relatos dos feitos guerreiros praticados em alguma das guerras inter-tribais travadas na região – conhecidas como *ayyám al'arab*, espécie de gesta traduzível como “os dias dos árabes” – entremeados de poesias que procuram destacar a façanha, o feito heróico. Tais relatos foram acolhidos pelos historiadores do Islã, e o seu caráter épico fez com que lograssem enorme sucesso nas compilações de *adab*, “decoro” ou “boas letras”, que vicejaram durante séculos no Islã, nas quais eram reproduzidos e apresentados como paradigma e exemplaridade, de coragem, de narrativa. Nos primeiros séculos do Islã, o conhecimento dessas gestas era considerado fundamental para a formação do letrado da corte, ao lado de conhecimentos mais diretamente técnicos como cálculo, jurisprudência religiosa e caligrafia.

Na verdade, semelhante valorização se estendeu por largo período, pois, já em tempos modernos (meados do século XVII), o compilador turco Hájjí Khalifa escreveu, em sua obra *Desvelamento das Suposições Acerca dos Nomes dos Livros e das Artes*, ampla enciclopédia sobre a bibliografia

islâmica, que os relatos dos “dias dos árabes” eram um ramo do conhecimento no qual “se estudam as grandiosas ocorrências e os terríveis sucesos entre as tribos dos árabes, devendo ser colocados como uma das partes da história”. Para o prolífico historiador árabe contemporâneo 'Abdul'azíz Addúri, em seu estudo *Nash'at 'ilm attaríkh 'inda al'arab (O Surgimento da Ciência Histórica Entre os Árabes)*, “os dias dos árabes” consistiam “num conjunto de narrativas orais, tribais e coletivas, domínio comum da tribo, e assim permaneceram até o século II H./VIII d.C., quando foram então reunidas e registradas por escrito. O que se deve observar, porém, é que o período inicial do Islã, por meio de suas correntes políticas e sociais, afetou a literatura dos 'dias dos árabes', cuja narrativa, já de si confusa do ponto de vista cronológico, não está, de modo geral, imune à '*asabiyya (neste caso, 'solidariedade tribal')*”, apresentando o ponto-de-vista de apenas um dos lados dos envolvidos nas batalhas. Além disso, faltam consistência e coerência a essas narrativas, e tampouco nelas se pode vislumbrar qualquer idéia de história”. A despeito disso, conforme o mesmo autor, tais narrativas contêm alguns fatos históricos, e seu interesse básico reside em sua permanência nos primórdios do Islã, e no processo de apropriação a que foram submetidas, por seu turno, durante a formação da historiografia muçulmana. De um lado, esses relatos, com sua narrativa direta e plena de vivacidade, tornaram-se parte prévia da própria história islâmica, e as poesias neles enxertadas foram objeto de interesse também dos estudiosos de língua e dos genealogistas. Mas foi somente no século XIII que o historiador Ibn Alathír tentou, em seu importantíssimo e volumoso *O Livro Perfeito em História (Alkámil fi attaríkh)*, submetê-los a uma cronologia organizada. Com efeito, esses relatos estão intimamente ligados à própria estrutura de pensamento tribal, caracterizada pelo conservadorismo, por certa indiferença à cronologia, pela preocupação com façanhas e feitos heróicos. Na verdade, trata-se de um decorrer temporal em que os saltos qualitativos

são pontuados por eventos considerados grandiosos, dos quais frequentemente se lança mão como marco, logo substituído pela eclosão de algum outro evento cuja grandiosidade é constituída como igual ou maior.

O surgimento do Islã no início do século VII, com sua mensagem universalista e seu proselitismo, marca o início de uma nova era em todos os sentidos. A civilização árabe tomaria outro rumo. De cultura de certo modo ensimesmada que era, passa a ser, com intensidade, uma cultura de caráter nitidamente universalizante. Não se pretende aqui descrever os percalços do Islã, suas dificuldades iniciais, as batalhas que afinal resultaram em seu triunfo; anote-se somente que ele surgiu quase no centro da península, num lugar, Meca, que já era considerado sagrado pelos árabes, e que, ao mesmo tempo, era um dos menos dotados de “história” naquela região.

Embora por mais de um motivo o Islã continue associado aos árabes – pois foi em sua língua que se deu a revelação de seu livro sagrado, o portador de sua mensagem era um profeta árabe, e árabes foram os primeiros a expandir a religião muçulmana e militar na conversão de outros povos – é justo dizer que a partir dele deixa-se de lado uma cultura de âmbito local, limitada, sem horizontes, e se dá início a uma expansão mundial que em dado momento pareceu irresistível a todos quantos a vivenciaram.

Como texto, o Alcorão se organiza de modo sensivelmente diverso do da Torá judaica ou dos Evangelhos cristãos. Suas narrativas não possuem a completude das desses livros, nem sua organização temporal se lhes assemelha. Nele não há nada parecido com as “crônicas”, ou “reis”. Não existe ali nenhum relato extenso que se pretenda estritamente linear. O Alcorão lida com o passado de modo sintético e não raro alusivo, procurando extrair sua força da poética que a concisão lhe confere. Mesmo a escatologia corânica não é tão detalhada como a bíblica. O Alcorão agrupa os eventos por exemplaridade, rara vez por linearidade. Aqui cabe uma pequena observação: normalmente, fala-se em “surgimento” do Islã, mas não é assim que

essa religião se vê a si mesma; na verdade, o Islã se pensa como revelação de uma mensagem divina à humanidade, existente desde sempre e, por conseguinte, preexistente à sua formulação histórica na Península Arábica. Ou seja, o “Islã” não passa de uma das formas particularizadas da manifestação da vontade de Deus, que é eterna e portanto está fora do tempo. Nesse sentido, trata-se de intervenção do “não-tempo” divino, diga-se assim, no interior do tempo humano, dotando-o de qualidade. Por isso, embora a nós nos pareça anacrônico, o Islã afirma que personagens como Abraão, Moisés, Salomão e Jesus Cristo eram muçulmanos, pois portadores, em essência, da mesma mensagem divina trazida por Maomé. A verdade da mensagem religiosa preexiste a si mesma, pairando fora do tempo, mas, ao intervir nele, sofre atualizações determinadas pelas circunstâncias específicas do momento de sua intervenção, tornando-se, assim, histórica.

Embora não apresente uma visão cronológica dos eventos, embora nem sequer procure assim organizá-los, baseado que está numa concepção qualitativa do mundo, das coisas e do próprio modo de narrar, o Alcorão evidencia aos árabes, de um lado, toda a limitação de seu conhecimento histórico, e, de outro, a necessidade de se estudar e aprender com o passado histórico, cujos eventos podem ser plenos de “lições para quem reflete” (*'ibar li-man ya'tabiru*), conforme se diz em conhecida formulação característica dessa língua.

Seja como for, o Islã e o Alcorão colocam também a necessidade do desenvolvimento de novos modos de produção histórica, que atendessem aos novos interesses. Para além do imperativo de se conhecer o mundo e, portanto, a sua história, consoante a universalidade de sua mensagem, surgem igualmente necessidades engendradas no interior da própria sociedade muçulmana; a vida mesma do profeta Maomé, que logo após a sua morte se viu envolta em controvérsias e disputas, clamava por uma bio-

grafia, por mais de um motivo: corria a pleno vapor o processo de visava erigir em modelo ideal para os muçulmanos as coisas ditas e feitas pelo profeta; logo, urgia estabelecer quais tinham sido essas coisas, isto é, separar o que se constituía como coisas que de fato ele havia dito ou feito do que se constituía invencionices a respeito. Independentemente dos inevitáveis e legítimos questionamentos que se possam a fazer quanto a sua exatidão, o fato é que esse processo levou à elaboração de um método de coleta baseado no *isnád*, isto é, na cadeia de narradores (“ouvi de fulano, que ouviu de beltrano, que ouviu de sicrano”, etc. etc., num encadeamento que podia chegar a dezenas de narradores) e comparação de informações que exigia ampla erudição, além de capacidade de trabalho e de agrupamento de dados, ainda que com o propósito de forjar narrativas. A própria organização política do nascente e já vasto império muçulmano também carecia de legitimação por meio de coisas que o profeta supostamente havia dito ou feito (quem deveria sucedê-lo no governo, como deveria ser esse governo, como tratar os súditos, etc.). Enfim, a biografia do profeta (*assíra annabawíyya*) e o conjunto das coisas ditas e feitas por ele (*hadith*) servia para complementar aspectos sobre os quais o Alcorão não se manifestara, num mundo cujos grupos dominantes desde cedo procuraram pautar seus métodos de dominação pela suposta observância da lei religiosa.

Paralelamente a isso, e também ligadas à biografia do profeta, começaram a ser elaborados trabalhos sobre as *magházi*, as batalhas travadas pelos muçulmanos, sob comando do profeta, para defender a nascente e então ameaçada religião muçulmana. Relatos que beiram o épico, as *magházi* caíam bem ao gosto árabe e eram objeto predileto de conversas e discussões, superando de longe as façanhas narradas nas já referidas gestas dos “dias dos árabes”.

Outra tendência historiográfica dos primórdios do Islã foi a continuidade do interesse pelos feitos e pela genealogia das tribos, ao que as

vastas conquistas muçulmanas acrescentaram novas glórias e façanhas, agora revestidas de aura religiosa. O próprio crescimento do império islâmico, com o deslocamento de tribos inteiras para as suas cidades, conquistadas ou construídas, logo fez surgir uma *'asabiyya* local, com o orgulho da pertinência a ele.

Recorde-se que, de maneira análoga à do cristianismo, o Islã adotou um marco próprio para a datação, qual seja, a Hégira (*hijra*), ou migração, do profeta Maomé de Meca a Medina, ano esse correspondente ao ano de 622 da era cristã. A palavra árabe para história é *ta'rikh*, que em sentido mais estrito significa “datação”, e é nesse sentido, inicialmente, que o calendário a partir da Hégira é adotado, conforme contam os historiadores, que relatam ter o califa 'Umar perguntado: “a partir de quando estabeleceremos data para as coisas?” Ter-lhe-iam respondido: “a partir da Hégira do nosso profeta para Medina”. Esse marco é também, de certo modo, o início do período que a historiografia muçulmana posterior erigiu como ideal e exemplar, e no qual se desenvolveu o conceito de *umma*, palavra que pode ser traduzida como “comunidade” ou, mais modernamente, “nação”, e que inicialmente indicava um grupamento coeso e harmônico com interesses e aspirações comuns, e que nasceu justamente em Medina, cidade que abrigara o profeta e dele fizera seu líder político, além de religioso. Esse conceito prático, que implicava o abandono definitivo dos antigos princípios da *jahiliyya*, baseados fundamentalmente na solidariedade de cunho consanguíneo, é tão fundamental para compreender o universalismo islâmico quanto a crença num único Deus que fala de igual modo a todos os homens sobre justiça, devoção e compaixão. Logo, porém, esse conceito seria instrumentalizado por outros interesses, como sói ocorrer em toda e qualquer sociedade.

Após a morte do profeta, sucedem-se como califas, isto é, líderes espirituais e temporais da *umma*, quatro de seus companheiros, e depois

deles se inicia a época das dinastias: primeiro a omíada, da segunda metade do século VII à segunda metade do século VIII, quando é destronada pela segunda, a abássida, que governa até meados do século XIII, quando é destronada pelas hordas mongóis comandadas por Hulago, que exterminaram fisicamente a maioria dos membros da dinastia e destruíram Bagdá.

Não chegaram aos dias de hoje, na íntegra, obras de historiadores do período omíada, mas somente relatos pontuais colhidos por escrito (ou copiados) posteriormente; nesse período, também se verifica a continuidade dos princípios anteriormente referidos. Não houve atividade historiográfica assentada e sistemática no período omíada, decerto porque ainda não havia clareza suficiente da necessidade de uma história universal como instrumento para legitimação do poder, e também porque os próprios líderes omíadas talvez não tivessem claro quais as diretrizes que deveriam ser seguidas para se obter tal legitimidade.

A historiografia muçulmana se consolida efetivamente no período seguinte, o abássida (meados do século VIII), quando já havia, inclusive, razoável distanciamento histórico em relação às raízes muçulmanas. Aparece então uma infinidade de historiadores, muitos dos quais estreitamente ligados à dinastia abássida. Também se redigem algumas histórias universais cujos títulos falam por si sós: *Livro Perfeito em História*, de Ibn Alathír, *História organizada dos estados e dos reis*, de Ibn Aljawzi, *História dos profetas [ou das nações] e dos reis*, de Attabari, *Pradarias de Ouro e Minas de Pedras Preciosas*, de Almas'údi, ou simplesmente obras denominadas *História*, como a de Alya'qúbi. Em todas, o método de exposição consiste em começar com a própria história da criação, o que implicava também a discussão a respeito de Deus, da revelação, do profetismo etc. Em seguida, passa-se à sucessão dos reinos, procurando-se descrever, com maior ou menor minúcia, as civilizações anteriores ao Islã. Quando chega ao Islã, Attabari, do século IX d.C., faz uma inovação que outros, como Ibn Alathír,

adotam, que é a divisão dos eventos por ano. Desse modo, a narrativa é introduzida por frases como, por exemplo, “e quando foi o ano quinze”, seguida de tudo quanto chegara ao conhecimento do historiador. Ao lado desse princípio de agrupamento de eventos, verifica-se outro, que não raro com ele se cruza: o do agrupamento dos eventos sob o nome do soberano que então governava.

Para elaborar suas obras históricas, os historiadores da época operavam com a acumulação de relatos sobre um determinado evento. Tais relatos são referidos a personagens díspares, num método muito semelhante ao da cadeia de transmissão que fora inaugurada para o estabelecimento das falas e atos do profeta Maomé. Ocorria muitas vezes de os relatos, embora atribuídos a personagens diversas, serem praticamente os mesmos, o que servia para corroborar a veracidade, diga-se assim, da narrativa. Ocorria ainda que aparecessem relatos divergentes entre si, em graus variados, sobre um mesmo evento, o que confere a essa historiografia um caráter muito interessante pelo espaço concedido ao contraditório.

Era comum que o historiador não interviesse com juízos quando os relatos apresentassem grandes disparidades, deixando o julgamento ao leitor. Quando o fazia, porém, costumava usar o argumento da verossimilhança: “Mas o mais aceitável, porém, é que...”, apresentando em seguida o fato que lhe parecesse mais aceitável.

Um dos trabalhos desses historiadores era a separação daquilo que julgavam ser relatos legitimamente históricos dos mitos e fábulas. Tratava-se de uma espécie de “peneiragem” que obedecia a critérios de verossimilhança e adequação que nem sempre são claros hoje, como se dá, por exemplo, no caso da construção da cidade de Alexandria. Segundo o historiador Almas'údi, do século XI, monstros marinhos destruíam à noite o que os trabalhadores construía durante o dia, o que obrigou Alexandre a descer ao mar numa espécie de caixão com tampa de vidro, acompanhado

de dois de seus homens; foi então que ele constatou que se tratava de demônios com corpo humano e cabeça de feras, munidos de machados, serrotes e bastões, “imitando os artífices e trabalhadores” que então construía a cidade. Alexandre e seus auxiliares fizeram desenhos dos tais demônios, retornaram à superfície e mandaram construir estátuas semelhantes àqueles animais, colocando-as na praia. Quando anoiteceu, os demônios vieram destruir as fundações da cidade, mas toparam com as estátuas, assustaram-se e nunca mais voltaram. E Alexandria pôde finalmente ser construída. Nos *Prolegômenos* à sua obra histórica (cujo título inusual, traduzido, é *Livro das Lições e Registro do Sujeito e do Predicativo a Respeito dos Dias dos Árabes, dos Persas, dos Berberes e Daqueles Dotados de Grande Poder Que lhes Foram Contemporâneos*), Ibn Khaldun, polígrafo norte-africano do século XIV, critica esse relato de seu antecessor Almas'údi, afirmando tratar-se de “uma longa narrativa composta de fábulas e absurdos, pois os reis não se envolvem em semelhantes aventuras [...], e tampouco se conhecem as formas específicas dos gênios [*os demônios marítimos*], que podem assumir diversas formas; quando se mencionam suas múltiplas cabeças, o objetivo é ressaltar sua feiúra e seu horror, e não dizer a verdade” (v. 1, p. 88-89).

Já em seu já citado e fundamental “Livro Completo em História”, Ibn Alathir procura estabelecer, para além do critério de verossimilhança, o de pertinência ao gênero, afirmando na Introdução: “Quando contemplei [os livros de história escritos antes do meu], constatei que eram contras-tantes na busca do objeto, quase transformando a essência do conhecimento em incidente, alguns prolongando-se demasiado nos caminhos e relatos, e outros resumindo e falhando em muito do que ocorreu; apesar disso, todos deixavam de lado as ocorrências mais grandiosas e os sucessos mais conhecidos, e muitos preencheram suas páginas com pequenas questões que seria mais apropriado descartar e mais adequado não registrar, como

quando dizem 'um fulano não muçulmano, amigo de um vagabundo, perdeu a vergonha', 'o preço subiu em tantos centavos', 'fulano foi dignificado', 'fulano foi humilhado'[...]” (v. 1, p. 2). Assim, para Ibn Alathir, a pertinência de qualquer relato pretensamente histórico será determinada, primeiro, por sua adequação ao gênero, e, segundo, por sua verossimilhança.

Como quer que seja, porém, o inegável é que os relatos históricos, entre os muçulmanos, serviram, em primeiríssimo plano, para legitimar o Islã. Isso é absolutamente inquestionável, ficando muito claro na própria separação que fazem entre os fatos religiosos e aquilo que chamavam de *khurafât* (traduzível como “mitos”, “invençionices”) ou *isra'iliyyat* (“invençionices dos israelitas”), as quais somente devem ser usadas, como nota Ibn Kathir, “naquilo que a lei [religiosa] permitiu e que não contraria o livro de Deus [o Alcorão] e a tradição de seu enviado [Maomé], e que constitui a parte que não se autentica nem se desmente, e também que simplifica algo que entre nós se está resumido, ou designa alguma obscuridade em nossa lei [religiosa], naquilo cuja designação a nós não traz benefício, e então o mencionamos a título de ornamentação, não de necessidade nem de dependência” (v. 1, p. 6). Desnecessário dizer que, para o espírito laico e materialista, não deveriam existir diferenças entre uma entidade oculta qualquer que fala a um homem, ou entre alguém que morre e ressuscita para salvar o mundo, ou entre demônios marinhos que se disfarçam de artífices, visto que todas essas coisas pertencem ao domínio do supracognitivo, do sobrenatural; já a mentalidade religiosa opera de outro modo, enxergando como natural aquilo que pertence ao domínio de sua fé religiosa, ou que pode ser assimilado pela escatologia que lhe é própria, mas aquilo que, sendo sobrenatural, está fora dela, passa a ser, amiúde, mito ou invençionice. Seria o caso de dizer, não sem alguma reserva, que os “nossos” mitos são superiores aos mitos alheios. Ou que o nosso bode cheira melhor que os bodes alheios.

Em segundo plano, mas com frequência atuando como a sua principal força impulsionadora, está a tentativa do historiador de legitimar a dinastia ou o soberano local a quem serve. Como letrado, o historiador não estava infenso a essa tendência, constatável desde que existem letrados.

Destarte, como modo de classificação dos eventos, os historiadores muçulmanos buscam uma espécie de categorização que os insira e se adéque aos princípios históricos por eles adotados, nos quais era fundamental uma idéia de verossimilhança que obviamente não é a nossa, mas sim interna ao próprio modo de pensar islâmico, o que não significa que seja sempre igual, pois, conforme se viu, um historiador muçulmano pode considerar histórico um evento cuja historicidade algum outro historiador muçulmano considere impossível. É por esse motivo que, segundo afirmava pioneiramente a pesquisadora árabe-estadunidense Nabia Abbott, estabeleceu-se a divisão entre *tarikh*, história propriamente dita, e *khabar*, “crônica”, que a própria Nabia traduziu como “relato quase-histórico”. Tratava-se quase sempre de relatos meio anedóticos nos quais havia a participação de personagens históricas, mas que muita vez não podiam ser confirmados de modo seguro, de acordo com os critérios dos historiadores. Muitos dos *khabar*, crônicas ou relatos quase-históricos (que para um historiador como Ibn Alathir, como se viu, seriam descartados por impertinentes ao gênero histórico), foram alimentar obras que hoje são consideradas puramente literárias, como o *Livro das Mil e uma Noites*, ou tiveram seu primeiro registro em obras desse gênero, como *Libertação Após Aflição* e *Conversações de Mesa*, do século X, ambas atribuídas a um juiz de Bagdá chamado Almuassin Attanúkhi.

Como modo de organização da matéria, os historiadores muçulmanos, conforme já se disse, adotam a linearidade absoluta. Nessa linha, pensam sim o tempo como sucessão, mas na qual ocorrem variações qualitativas das quais a seguinte narrativa “não-histórica”, constante da

compilação *Recortes de Toda Arte Considerada Bela*, do egípcio Alibshíhi, autor do século XV, constitui boa ilustração:

Perguntaram a Al-Khidr [uma espécie de santo da crença islâmica], que a paz esteja com ele, sobre qual a coisa mais espantosa que ele já presenciara em suas longas viagens e travessias de desertos e regiões inóspitas. Ele respondeu: A coisa mais espantosa que presenciei foi a seguinte: passei por uma cidade que eu jamais vira mais bela sobre a face da terra, e perguntei a alguns de seus moradores quando ela fora construída. Eles responderam: “Louvado seja Deus! Nem nossos pais, nem nossos avôs se lembram quando foi construída. Ela é assim desde o dilúvio!”. Então, retirei-me dali por quinhentos anos, quando então tornei a passar, e eis que estava vazia e arruinada; sem ter a quem perguntar, avistei alguns pastores de ovelhas dos quais me aproximei e perguntei: “Onde está a cidade que aqui existia?”. Responderam: “Louvado seja Deus! Nem nossos pais, nem nossos avôs mencionam que tenha existido alguma cidade!”. Então me ausentei por mais quinhentos anos e tornei a passar por lá, e eis que no lugar daquela cidade havia um mar no qual mergulhadores extraíam algo semelhante a pedras preciosas. Perguntei aos mergulhadores: “Desde quando este mar está aqui?”. Responderam: “Louvado seja Deus! Nem nossos pais, nem nossos avôs se lembram de algo diferente desde mar desde a época do dilúvio!”. Ausentei-me então por outros quinhentos anos e retornei, e eis que as águas do mar haviam mingüado, e em seu lugar havia uma lagoa na qual pescadores pescavam peixes em pequenos barcos. Perguntei a alguns deles: “Onde está o mar que aqui existia?”. Responderam: “Louvado seja Deus! Nem nossos pais, nem nossos avôs se lembram de ter aqui havido um mar!”. Ausentei-me então por mais quinhentos anos e retornei àquele local, e eis que era uma cidade da mesma condição da primeira, com fortalezas, castelos e mercados. Perguntei a alguns [moradores]: “Onde está a lagoa que aqui havia? E quando foi construída esta cidade?”. Responderam: “Louvado seja Deus! Nem nossos pais, nem nossos avôs mencionam algo que não seja esta cidade tal como está desde a época do dilúvio”. Ausentei-me então por outros quinhentos anos e retornei, e eis que a cidade estava de cabeça para baixo,

dela saindo densa fumaça; não encontrando ninguém a quem perguntar, fui até um pastor e perguntei: “Onde está a cidade?”. Ele respondeu: “Louvado seja Deus! Nem nossos pais nem nossos avôs se lembram de algo diferente deste lugar tal como está”. Esta foi a coisa mais espantosa que vi em minhas viagens. Louvado seja o exterminador dos homens, aniquilador dos países, herdeiro da terra e de todos quantos sobre ela estão, e ressuscitador de quem a partir da terra foi criado após a ela o ter devolvido. (Beirute, 1996, v. II, p. 428-429).

Situada num capítulo destinado a provar como o mundo, com suas vicissitudes e a constante alteração de suas condições, não merece mais que o ascetismo, essa narrativa, como já se disse, não pertence, *stricto sensu*, ao gênero histórico – embora as tópicas que então justificavam a atividade historiográfica a ela se adéquem, como se pode notar, *v.g.*, na abertura de Attabari à sua história –, ilustrando bem uma ideia recorrente na historiografia árabe: a de que somente o historiador pode manter viva a memória e mostrar as diferenças qualitativas que se operam no tempo, ou por ele são operadas, pois, caso contrário, os homens viverão na eterna ilusão de que as coisas foram e têm sido as mesmas desde o início dos tempos.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBOT, Nabia. “A ninth-century fragment of the 'Thousand nights'. New light on the early history of the Arabian nights”. *Journal of Near Eastern Studies*, Chicago, v. VIII, n. 3, p. 129-164, 1949.

ADDÚRI, 'Abdul'azíz. *Nash'at 'ilm attarikh 'inda al'arab* (O surgimento da ciência histórica entre os árabes). Damasco: Markaz Addirasát Al'arabiyya, 1999.

ALIBSHÍHI. *Almustatrafi fi kull fann mustazraf* (Recortes de toda arte considerada

- bela). Beirute: Dár Ihyá' Atturáth, 1996. 2 v.
- ALMAS'ÚDI. *Murúj Addahab wa Ma'ádin Aljawhar* (Pradarias de ouro e minas de preciosidades). Beirute: Dár Alandalus, 1996, 2 v.
- ALYA'QÚBI. *Tà'ríkh Alya'qúbi* (História de Alya'qúbi). Beirute: Dár Sádir, s/d. 2 v.
- ANÔNIMO. *Kitáb Alf Layla wa Layla* (Livro das mil e uma noites). Leiden: Brill, 1984.
- ARAÚJO, Richard Max de. *Ibn Khaldun: a idéia de decadência dos Estados*. São Paulo: Humanitas/USP, 2007.
- ATTABARI. *Tà'ríkh Arrusul wa Almulúk* (História dos profetas e dos reis). Cairo: Dár Alma'árif, 1979. 12 v.
- ATTANÚKHI, Almuassin. *Alfaraj ba'da Ashidda* (Libertação após aflição). Beirute: Dár Sádir, 1978. 5 v.
- ATTANÚKHI, Almuassin. *Nishwár Almuhádera wa Akhbar Almudhákara* (Conversações de mesa). Beirute: Dár Sádir, 1995. 8 v.
- BASHIR, Sulayman. *Muqaddima fi Tarikh Alákhhar. Nahwa Qara'a Jadida Lirriwáya Alislámiyya*. (Introdução à história do outro. para uma nova leitura dos relatos islâmicos). Beirute/Bagdá: Manshurat Aljamal, 2012.
- HOURANI, Albert. *Uma história dos povos árabes*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
- IBN ALATHÍR. *Alkámil fi attaríkh* (O livro completo de história). Beirute: Dár Sádir, 1982, 15 v.
- IBN ALJAWZI. *Almuntazam fi Tà'ríkh Almulúk wa Alumam* (História organizada dos reis e das nações). Beirute: Dár Alkutub Al'ilmíyya, 1992, 19 v.
- IBN KATHÍR. *Albidáya wa anniháya* (O começo e o fim). Cairo: Dár Sádir, 1977. 12 v.
- IBN KHALDUN. *Prolegômenos*. Tradução de José Khoury e Angelina B. Khoury. São Paulo: Comercial Safady Editora, 1958-1960. 3 v.
- KHALIDI, Tarif. *O Jesus muçulmano*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2001.



O bicentenário de um clássico: Poesia do maravilhoso em versão original⁹²

MARCUS MAZZARI

*O conto maravilhoso, que ainda hoje é o primeiro
conselheiro das crianças porque foi outrora
o primeiro da humanidade, continua a
viver secretamente na narrativa. O primeiro
e verdadeiro narrador é e permanece
sendo o narrador de contos
maravilhosos.*

(Walter Benjamin,
“O Narrador”).

Quando os jovens irmãos Jacob (1785 – 1863) e Wilhelm Grimm (1786 – 1859) trazem a público, em dezembro de 1812, um volume com 86 narrativas recolhidas na tradição oral, certamente não podiam imaginar que estava nascendo então uma das obras mais significativas não só da literatura, mas também de toda a cultura alemã. Três anos depois vêm a lume 72 novas narrativas e, em 1822, um terceiro volume de caráter filológico, pois enfeixando notas e comentários assim como variantes referentes ao material anteriormente publicado, isto é, os 158 textos representados na cuidadosa edição que aqui se oferece ao leitor brasileiro.

⁹² Este texto foi publicado originalmente como prefácio ao volume *Contos maravilhosos infantis e domésticos* (1812 – 1815), de Jacob e Wilhelm Grimm (tradução de Christine Röhrig), publicado em outubro de 2012 pela Editora Cosac Naify (São Paulo).

Mas o trabalho nesse projeto continua pelos anos e decênios subsequentes, até que em 1857 é publicada a última edição organizada pelos irmãos (mais propriamente por Wilhelm Grimm), com 211 das 240 peças que foram recolhidas no total e que iam sendo acrescentadas – por vezes também excluídas – de edição a edição. Quando surge, entretanto, essa edição definitiva, a obra já havia se consagrado plenamente na Alemanha e enveredava, partindo de duas antologias traduzidas para o dinamarquês em 1816 e para o holandês em 1820, por uma carreira internacional não menos extraordinária. Presentes em praticamente todos os países do mundo, as narrativas dos irmãos Grimm ocupam hoje o primeiro lugar entre os livros alemães mais traduzidos, na frente do difundidíssimo *Manifesto Comunista* de Marx e Engels, e sua importância para a constituição da identidade cultural alemã permite uma comparação até mesmo com a Bíblia de Lutero ou o *Fausto* de Goethe.

Todavia, com todo o êxito internacional que se abriu à coletânea de Jacob e Wilhelm Grimm, é digno de nota que a designação de gênero que atribuíram às suas narrativas não possua correspondência exata em nenhum dos inúmeros idiomas que as acolheram. Trata-se do substantivo neutro *Märchen*, forma diminutiva derivada da palavra *maere*, que no médio-alto-alemão (estágio da língua que vigorou entre aproximadamente 1050 e 1350) significava “notícia”, “mensagem” ou “relato” relativo a um acontecimento notável, que merecia permanecer registrado. *Märchen* se traduz geralmente por formas compostas – *fairy tales* (inglês), *contes de fées* (francês), *cuento de hadas* (espanhol), *fiaba popolare* (italiano) – ou então por termos que não guardam nenhuma relação com a etimologia do original alemão, como *sprookje* (holandês), *eventyr* (dinamarquês), *skazka* (russo). Em português temos “contos de fadas”, “contos das carochinhas” ou ainda “contos maravilhosos”, sendo que esta última possibilidade talvez seja a mais apropriada, pois se as histórias designadas por *Märchen* poucas

vezes apresentam fadas ou carochas, não podem prescindir jamais da dimensão do “maravilhoso”.

A coleção dos irmãos Grimm ostenta, no entanto, um título mais longo, *Kinder- und Hausmärchen*, o qual pode ser traduzido por “contos maravilhosos infantis e domésticos”. O porquê dessa formulação é explicitado por Wilhelm Grimm, num ensaio de 1819 (“Sobre a essência do conto maravilhoso”), nos seguintes termos: “Contos maravilhosos infantis são narrados para que em sua luz suave e pura os primeiros pensamentos, as primeiras forças do coração despertem e vicejem; uma vez, porém, que sua singela poesia, sua íntima verdade pode alegrar e instruir todo e qualquer ser humano e, ainda, uma vez que eles permanecem e são transmitidos adiante no círculo familiar, eles também são chamados de contos maravilhosos domésticos”. Mas se estas palavras de Wilhelm Grimm representam uma explanação isolada, que pouca consequência teve para a história do gênero, à própria coletânea coube o grande mérito de consolidar efetivamente no espaço linguístico alemão o conceito, até então pouco valorizado, de *Märchen*, que se associou de maneira tão inextricável ao nome Grimm. que o crítico holandês André Jolles, em seu livro *Formas simples*, define *Märchen* como “uma narrativa ou história da mesma espécie constituída pelos irmãos Grimm em seus *Contos maravilhosos infantis e domésticos*”.

Não é difícil perceber, contudo, que estamos diante de uma definição circular, a qual não elucida o que vem a ser propriamente tal “espécie” narrativa estabelecida por Jacob e Wilhelm Grimm em sua coletânea. Uma possível resposta breve e simples a essa questão diria que se trata de histórias transmitidas oralmente, estruturadas por algumas fórmulas recorrentes (como o “era uma vez...” que abre algumas delas) e nas quais eventos maravilhosos se dão de maneira inteiramente natural. Pois aqui se tem de fato o elemento que distingue *Märchen* de uma lenda hagiográfica, por exemplo, em que um acontecimento maravilhoso desdobra profundo

impacto sobre as personagens envolvidas, chegando a atuar assim enquanto verdadeiro milagre. Já nas narrativas dos Grimm, um sapo pode dirigir a palavra a uma princesa aflita, como em “O rei sapo ou o férreo Henrique”, ou uma outra princesa (“A Bela Adormecida”), pode despertar de um sono centenário, após ser beijada pelo príncipe, sem que ninguém veja nisso nada de assombroso.

A naturalidade do maravilhoso mostra-se, portanto, como a verdadeira essência das narrativas enfeixadas neste volume. Outra de suas características fundamentais é a introdução, logo com a primeira frase, do herói ou de uma circunstância diretamente relacionada ao desafio a ser enfrentado e superado na história. E isso porque em seu sentido mais autêntico esses contos nos dão notícia da vitória de seres inocentes e frágeis – crianças, animais, jovens aflitos – sobre terríveis adversidades ou poderes malignos, encarnados por bruxas, ogros, adultos cruéis e desnaturados. Apresentam-nos um mundo em que os acontecimentos se desenvolvem no sentido de corresponder por fim ao nosso mais profundo sentimento de justiça e ética. Mas é justamente esse sentido utópico que passa a ensejar, sobretudo a partir da publicação da coletânea dos irmãos Grimm, o emprego irônico do termo *Märchen* em outros contextos. É assim que, já no início do *Manifesto Comunista* (1848), Marx e Engels postulam a necessidade de se fazer frente ao “conto maravilhoso” (*Märchen*) que, segundo os autores, teria se constituído em torno do “espectro do comunismo” – talvez já se aludindo a escabrosidades como o apetite da bruxa em “João e Maria” por tenras criancinhas ao forno. Permanecendo no plano político, vale assinalar que também os nazistas se apropriaram a seu modo do termo, imputando a muitos de seus opositores e vítimas a acusação de difundirem “contos maravilhosos de atrocidades” (*Greulmärchen*) com a finalidade de conspurcar a imagem do regime.

Incontáveis são os narradores e poetas alemães que incorporaram às

suas obras referências e alusões aos contos maravilhosos, conforme fez Goethe – para citar em primeiro lugar o nome máximo dessa literatura – com a extraordinária narrativa “Da árvore de zimbro”, anotada inicialmente, em dialeto baixo-alemão, pelo pintor romântico Philipp Otto Runge (1777 – 1810) e incluída depois pelos irmãos Grimm em sua coletânea. A história fala de uma mulher que assassina o seu pequeno enteado e o prepara, com requintes culinários, para a refeição do marido; mas os ossos do menino, recolhidos e depositados pela irmãzinha debaixo de uma árvore de zimbro, transformam-se num pássaro, que denuncia o infanticídio por meio de belíssima canção e acaba por recobrar a condição humana após a madrasta ser esmagada por uma pedra de moinho. Goethe conhecia essa história pela tradição oral e associou-a magistralmente à tragédia de Margarida, na pungente cena final da primeira parte do *Fausto*. No século XIX pode-se mencionar Heinrich Heine como um dos mais contumazes leitores da coletânea dos Grimm, o que transparece já no título de seu longo poema satírico, publicado em 1844, *Alemanha. Um conto maravilhoso de inverno* (*Deutschland. Ein Wintermärchen*) e explicita-se com admirável beleza no capítulo XIV dessa sátira. Também para a literatura do século XX, a coletânea permanece uma referência de primeira grandeza. Bertolt Brecht, cuja peça *Terror e miséria do Terceiro Reich* trazia por título original *Alemanha, um conto maravilhoso de atrocidades* (*Deutschland – Ein Greulmärchen*), alude no poema “Ó Falada, que aí estás pendurado” à comovente narrativa “A pastora dos gansos” (publicada em 1815) para denunciar a frieza e indiferença sociais através do cavalo falante Falada, que é morto e tem a cabeça decepada e pendurada na viela sombria de uma cidade. Pródiga em referências e alusões a narrativas dos irmãos Grimm é também a obra épica de Thomas Mann, começando com o seu romance de estreia (*Buddenbrooks*, 1901), no qual estão presentes explícita e implicitamente, entre outras, as histórias da “Bela adormecida”, do “Rei sapo e

do férreo Henrique”, de “Rumpelstilzchen”, “Rapunzel” e a história daquele “que sai pelo mundo para conhecer o medo”, a qual se intitula na edição de 1812 “Bom jogo de boliche e de cartas”. A presença dos Grimm é ainda mais intensa na obra épica de Günter Grass, cujo personagem mais célebre – o liliputiano Oskar Matzerath que narra sua biografia no romance *O tambor de lata* (1959) – tem no Pequeno Polegar uma inspiração decisiva, segundo confessa o próprio autor no livro de 2010 *Palavras de Grimm – Uma declaração de amor*: “Ainda te lembras, Oskar, quão permanente foi o caminho que o Pequeno Polegar te apontou, quão resistente ele te fez, como te despachou para o que desse e viesse? Dize obrigado, Oskar, dize obrigado!” E lembremos ainda dois outros romances de Grass profundamente tributários da tradição dos contos maravilhosos: *O linguado* (1977), que desdobra em mais de 600 páginas a história “O pescador e sua mulher” (recolhida originalmente, tal qual “Da árvore de zimbro”, em dialeto baixo-alemão pelo pintor Runge) e *A ratazana* (1986), em que Grass não apenas se vale de figuras como João e Maria, Branca de Neve, Rumpelstilzchen, Rapunzel, Gata Borralheira, Chapeuzinho Vermelho etc., mas também transforma os próprios irmãos em personagens da trama romanesca, figurando Jacob enquanto Ministro para o Meio Ambiente e Wilhelm na condição de Secretário de Estado.

Na mesma medida, porém, em que constituem uma referência proeminente para poetas e prosadores, os contos maravilhosos ocupam lugar privilegiado também na teoria literária, em especial nas reflexões sobre o épico. Em seu primoroso ensaio “O Narrador”, Walter Benjamin vislumbra no gênero consolidado pelos irmãos Grimm uma célula primordial das formas literárias ligadas à tradição oral e popular. Com o postulado de que todos os autênticos representantes da arte da narrativa trazem dentro de si o narrador de contos maravilhosos, Benjamin levanta uma fecunda hipótese, que poderia ser pensada até mesmo à luz do uni-

verso ficcional das *Primeiras estórias* e de outras narrativas de Guimarães Rosa que colocam os personagens em sintonia anímica com a “voz da Natureza”, resquício de uma dimensão temporal e espacial em que os animais, na formulação inicial de “Conversa de bois” (*Sagarana*), ainda conversavam entre si e com os homens, fato este “certo e indiscutível, pois que bem comprovado nos livros das fadas carochas”. Seria o tempo da “poesia ingênua”, lembrando a sugestão feita por Schiller em seu tratado *Sobre poesia ingênua e sentimental*, quando toda a Natureza, da perspectiva do conto maravilhoso, entrava em cumplicidade com o ser humano para ajudá-lo a prevalecer sobre as forças colossais que se lhe opunham – tempo, ainda, em que Odisseu percorre a sequência dos desafios narrados por Homero, como o encontro com a feiticeira Circe ou o ciclope Polifemo, episódios que não por acaso revelam fundas afinidades com a esfera do maravilhoso, o que pode ser exemplificado com a astúcia que o menino João põe à prova para, aliado à sua irmã Maria, derrotar a bruxa devoradora de criancinhas, conforme narrado no 15º conto desta antologia.

Na perspectiva articulada por Benjamin no ensaio em questão, o conto maravilhoso continua sendo o primeiro conselheiro das crianças, assim como em tempos remotos fora o primeiro conselheiro da humanidade, tendo-lhe ajudado a “desvencilhar-se do pesadelo que o mito depositara em seu peito”. E prossegue o filósofo, aludindo a peças aqui representadas: “ele [o conto maravilhoso] mostra-nos, na figura do tolo, como a humanidade 'se fez de tola' diante do mito; mostra-nos, na figura do irmão mais jovem, como suas chances aumentam com a distância do tempo mítico primordial; mostra-nos, na figura daquele que saiu pelo mundo a fim de conhecer o medo, que as coisas que tememos são inteligíveis; mostra-nos, na figura do astuto, que as perguntas que o mito coloca são simplórias; mostra-nos, na figura dos animais que vêm em socorro da criança do conto maravilhoso, que a Natureza não se sente obrigada apenas em relação ao

mito, mas que lhe é preferível saber-se reunida em torno do ser humano”.

O empenho de Walter Benjamin em valorizar o papel afirmativo desempenhado pelos contos maravilhosos e, mais ainda, em elucidar os seus vínculos com a tradição oral, anônima e popular vai plenamente ao encontro dos esforços filológicos que Wilhelm e, sobretudo, Jacob Grimm desenvolveram em prol de sua coleção e do gênero *Märchen*. Na fecunda polêmica que travou com o poeta romântico Achim von Arnim (1781 – 1831) – que entre os anos de 1805 e 1808 publicou, em parceria com Clemens Brentano (1778 – 1842), uma compilação de canções populares da Idade Média até o século XVIII (*A tromba mágica do menino*) – Jacob Grimm procurou apresentar os *Contos maravilhosos infantis e domésticos* como a mais genuína manifestação da “poesia da Natureza”, criação espontânea de uma coletividade anônima. Esforçou-se igualmente em distinguir os contos populares (*Volksmärchen*), que coletara ao lado do irmão, dos artísticos (*Kunstmärchen*), os quais ostentariam vestígios nítidos da elaboração literária individual (como se verifica claramente em *fairy tales* de Oscar Wilde ou Hans Christian Andersen, para citar exemplos posteriores). Contos populares, ao contrário, possuem o seu *habitat* na tradição oral e, com frequência, iletrada, na qual ingressam diretamente da “alma do povo”, conforme a expressão empregada por Jacob no espírito romântico então vigente. Por isso, esses contos exigiriam do compilador a mais estrita fidelidade, que Jacob exemplifica a Arnim mediante a seguinte imagem: se, ao quebrar um ovo, não é possível evitar que um pouco da clara fique na casca, fidelidade no sentido proposto seria preservar a gema intacta, da mesma maneira como o essencial da narrativa oral deve passar o mais incólume possível para a forma escrita.

No entanto, sabe-se hoje, sobretudo a partir de pesquisas desenvolvidas no século XX, que os irmãos Grimm não apenas deixaram bastante clara na casca do ovo, como também não mantiveram a “gema” das

narrativas propriamente intacta. Na passagem da versão oral para a escrita, houve certa elaboração estilística, houve trabalho de padronização e homogeneização, trechos fragmentários foram complementados, contradições abrandadas etc. Isso se deu, porém, de modo bem mais acentuado a partir da segunda edição dos *Contos maravilhosos infantis e domésticos* (1819) e, principalmente, mediante a intervenção de Wilhelm Grimm que, tornando-se responsável por essa e todas as futuras edições da coletânea, procurou cada vez mais moldar as narrativas – que ademais iam se revelando um grande sucesso entre o público infantil – à leitura das crianças, em primeiro lugar atenuando as passagens de cunho sexual mais explícito. Um exemplo: na edição de 1812, que subjaz a esta tradução, Rapunzel diz num belo dia à fada: “Sabe, senhora Gothel, as minhas roupas estão tão apertadas que não estão querendo servir mais em mim”. Isso acontece após ter recebido secretamente inúmeras visitas do príncipe, alçado à torre pelas longas tranças da moça. Mas na edição de 1819, Wilhelm Grimm substitui esse nítido indício de gravidez (Rapunzel irá conceber um casal de gêmeos) por uma tênue alusão: “Sabe, senhora Gothel, vai ficando cada vez mais difícil para mim puxar a senhora aqui para cima do que alçar o jovem príncipe”. E a continuação é a mesma em ambas as versões: “‘Ah, menina maldita, o que sou obrigada a ouvir’, disse a fada, fora de si, vendo que havia sido enganada. Então ela agarrou os lindos cabelos de Rapunzel, deu-lhe algumas palmadas com a mão esquerda e com a direita apanhou a tesoura e rip, rip, rip, os cabelos estavam cortados”.

Sob o ensejo dessa substituição (ou “autocensura”) pode-se afirmar com segurança que, entre as dezessete edições que os *Contos maravilhosos infantis e domésticos* conheceram durante a vida dos Grimm, a primeira – justamente a que o leitor brasileiro tem agora em mãos – é a que mais se aproxima da concepção de “poesia da Natureza” que Jacob atribuíra às narrativas coletadas, em sua maioria, na região do Hesse (onde fica

Frankfurt sobre o Meno), ocupada na época, a exemplo de outros estados alemães, pelas tropas napoleônicas. Essa primeira edição, portanto, diferencia-se substancialmente, no que diz respeito ao teor cru e drástico de não poucas narrativas, das edições subsequentes organizadas por Wilhelm Grimm – e, nesse aspecto, distingue-se igualmente de coletâneas anteriores, como as napolitanas de Giovanni Straparola (*As noites agradáveis*, 1550 – 53) e de Giambattista Basile (*Pentamerone*, 1634 – 36), a alemã de Johann Augustus Musäus (*Contos maravilhosos populares dos alemães*, 1782 – 86) ou a famosa coleção francesa de Charles Perrault (*Contos da mamãe gansa*, 1697), com a qual a obra dos Grimm – em grande parte por influência da imigração huguenote no século XVII – compartilha algumas das peças mais conhecidas: “Chapeuzinho Vermelho”, “A Bela Adormecida”, “O Pequeno Polegar”, “O Gato de Botas” ou ainda “Barba Azul”, que Machado de Assis aproveita magistralmente, no conto “O espelho”, para caracterizar a terrível crise psicológica vivenciada pelo herói Jacobina.

Entre as pequenas obras-primas que o leitor tem aqui em mãos assomam em primeiro lugar as histórias mais genuinamente “maravilhosas”, como “O rei sapo ou o férreo Henrique”, “Gata Borralheira”, “Branca de Neve”, “O querido Rolando”, “Serve-te mesinha”, “A senhora Holle”, também aquelas elaboradas por Goethe, Brecht e Günter Grass (“O pé de zimbro”, “A pastora dos gansos”, “O pescador e sua mulher”) e tantas mais. Várias outras são protagonizadas por animais e revelam afinidades com o domínio das fábulas: “Gato e rato em sociedade”, “O gato de botas”, “A raposa e os gansos”, “O rei da sebe e o urso”. Há também histórias que lembram a estrutura de uma lenda hagiográfica (“A protegida de Maria”) e outras mais próximas do burlesco, como “O alfaiate valente”, “Bom jogo de boliche e de cartas”, “O ferreiro e o diabo” ou ainda, para mencionar outra peça que conduz a um inferno que não deve aterrorizar tanto as

crianças, “O diabo e seus três fios de cabelo dourado”, com sua mensagem final de coragem: “Por isso, quem não teme o diabo pode arrancar-lhe os cabelos e conquistar o mundo”.

Mas é necessário ressaltar, acima de tudo, que o leitor encontrará todas essas narrativas em sua versão primordial, que muitas vezes diverge consideravelmente da forma sob a qual se tornaram famosas. Já o exemplo acima da gravidez de Rapunzel ilustra a diferença, no tocante a motivos relacionados à sexualidade, entre a primeira edição e todas as demais, retrabalhadas por Wilhelm Grimm. E vale observar também que, logo na primeira história, o sapo não recobra a sua forma anterior de príncipe por meio de um beijo da bela filha do rei (conforme consta em todas as edições posteriores), mas sim após esta ser acometida por irrefreável acesso de fúria e arremessar o asqueroso bicho contra a parede, a fim de espatifá-lo.

Tão logo tenha percorrido as primeiras páginas deste volume, o leitor se verá num reino que talvez possa causar-lhe certo estranhamento, pois muito distante das imagens e versões mais amenas comumente associadas aos contos dos irmãos Grimm. Violências e atrocidades irão ao seu encontro sob as configurações mais variadas: crianças em extrema aflição – abandonadas, por exemplo, na floresta para morrerem de fome ou serem devoradas pelas feras; meninas ou jovens mulheres submetidas a toda sorte de injustiças e perseguições (e mesmo ao desejo incestuoso do próprio pai, o rei que vê na filha a única beleza comparável à da falecida rainha, em “Mil peles”); judeus expostos ao aviltamento e suplício públicos (“O judeu entre os espinhos” e, em forma atenuada, “A luz do sol revelará”), mostrando-se assim raízes remotas do antissemitismo que na Alemanha nacional-socialista se converteria em genocídio. Mas se essa esfera da violência é componente praticamente corriqueira do universo dos Grimm, em não poucas narrativas o leitor a encontrará sob formas extremadas, o que pode ser ilustrado com “A moça sem mãos”, que tem os membros decepados

pelo próprio pai e mais tarde é obrigada a vagar pela terra acompanhada apenas do filho recém-nascido. Ou ainda “Os doze irmãos”, história que se abre com a determinação do rei de assassinar seus doze filhos após o nascimento de uma menina: tempos depois, buscando desencantar os irmãos transformados em corvos, a heroína é obrigada a suportar calada, durante longos anos, todos os sofrimentos infligidos pela maligna oponente, até a calúnia, punível com a morte na fogueira, de ter devorado os dois filhos recém-nascidos. E eis que a crueldade continua mesmo no momento final de se reparar a injustiça: “O que fazer com a madrasta malvada? Ela foi colocada num barril cheio de óleo e repleto de cobras venenosas, tendo de morrer uma morte horrível”.

Que significado se poderia atribuir a semelhantes passagens? Desempenhariam elas o papel de valorizar tanto mais a mensagem positiva de emancipação que os contos maravilhosos querem transmitir às crianças? Ou a crueldade no fundo não é sentida enquanto tal, uma vez que, não se destacando da dimensão do “maravilhoso”, aparece igualmente impregnada da naturalidade que envolve todos os detalhes da história? Ou talvez não seja sentida porque o conto maravilhoso, como é característico de toda

autêntica narrativa oral, não impinge ao leitor a disposição psíquica e anímica dos personagens que sofrem as provações e punições, permanecendo portanto a crueldade num plano meramente exterior? Questões como esta vêm suscitando, desde a publicação pioneira da coleção dos irmãos Grimm, as mais diversas interpretações, de cunho antropológico, literário, mitológico, pedagógico, psicanalítico, sociológico etc. E assim haverá certamente de continuar, o que permite dizer que novas descobertas estão à espera do leitor brasileiro neste volume que lhe descortina 158 narrativas em sua versão primordial, a mais próxima da tradição oral em que nasceram e ganharam forma. Oferecendo-nos não apenas uma tradução acurada dos *Contos maravilhosos infantis e domésticos*, mas também 40 ilustrações de José Borges, a editora Cosacnaify presta uma digna homenagem ao empenho com que Jacob e Wilhelm Grimm recolheram essas pequenas maravilhas da “poesia da Natureza” e, há duzentos anos, ofereceram-nas pela primeira vez aos alemães e aos demais povos do mundo.





Na engenhosa trilha das gatas sem botas e d'“O gato de botas”

DELIA CAMBEIRO

Algumas raízes e atualizações

Nesse breve estudo, objetivamos fazer a leitura de variantes da conhecida história d'“O gato de botas”, passando por duas dedicadas gatas, que, em oposição à versão masculina, não se apresentam calçadas de botas. Seja gata ou gato, com botas ou sem botas, o tema, incrustado no imaginário cultural, eternizou-se magnificamente e foi tratado sob a forma de uma personagem que, por meio do engano e da tramoia, promove a ascensão de seus donos. É inegável muito já ter sido explorado sobre a origem dos contos de fadas e dos contos maravilhosos, suas devidas diferenças, a importância de tal acervo literário, de lastro oral e popular pleno de implicações, em relação ao imaginário coletivo e aos arquétipos. Por isso, focalizaremos o conteúdo dos textos selecionados, comentando-os no que toque a diferenças e identidades contidas no desenvolvimento da matéria narrada por Straparola e Basile, com o objetivo de chegarmos à versão de Perrault.

Nosso desejo é contrastar, portanto, as excepcionais gatas delineadas pelos autores italianos, para chegar ao gato do escritor francês, já munido de botas.

Iniciamos, então, nossa busca, na trilha do século XVI, para assinalar o escritor Giovan Francesco Straparola⁹³ (1480-1558), autor de *Le piacevoli notti* (*Noites prazerosas*), que, no conto “La gatta di Costantino”, também “Constantino Fortunato” (“A gata de Constantino”; “Constantino Fortunato”), propõe-nos, através de um dos narradores, a história de uma gata que, literalmente, faz de tudo para ajudar o seu dono.

Já no século XVII, Giovan Battista Basile⁹⁴ (1572-1632), no conto “Cagliuso”, um dos narradores relata, no *Pentamerone* ou *Lo cunto de li cunti* (*Pentameron* ou *O conto dos contos*), a história de uma gata, que, da mesma forma, empenha-se ao máximo para promover a felicidade de seu dono. Basile, porém, surpreende-nos com um ditado, ou uma moral, proferida pela dedicada gata.

Ainda no século XVII, Charles Perrault⁹⁵ (1628-1703), em *Contes de ma mère l’oye* (*Contos da mamãe gansa*), retomou a instigante figura do felino esperto e decidido, já na forma de um gato, não de uma gata, acrescentando novo personagem, a ser comentado. Assim, Basile e Perrault concederam perspectivas diversas das anunciadas por Straparola.

Convém ressaltar que ao pesquisarmos obras ficcionais, cuja figura central fosse o gato, observamos algumas conhecidas atualizações para a televisão e o cinema. Citamos o Manda-Chuva, um gatinho maneiroso, agindo com a malandragem, a esperteza e a camaradagem de sua gangue de gatos pobres e famintos, moradores de um beco de Nova York. Manda-Chuva comanda os companheiros Batatinha, Xuxu, Bacana, Gênio e outros, que tentam enganar o guarda Belo, que, por sua vez, os fiscaliza e os repreende, dentre outras coisas, por usarem ilegalmente o telefone exclusivo da polícia. Lembramos também o famoso Garfield, exemplo de gato guloso,

⁹³ Indicamos o texto completo na respeitada biblioteca virtual www.liberliber.it

⁹⁴ Apontamos para Basile a obra completa encontrada em www.letteraturaitaliana.net

⁹⁵ PERRAULT, Charles. Paris: J’ai lu/Flammarion, 2001.

preguiçoso, sarcástico, paquerador, que chuta o cachorro de seu dono, caça passarinhos, mas odeia caçar ratos.

Interessante atualização é, ainda, o “gato-zorro”, explorado em filme de 2011, no qual vem caracterizado como um espadachim nascido em Acapulco e leitor das histórias do Zorro, seu grande herói. Ele se mete em aventuras, ao lado de mais duas personagens, com o fito de apanharem os feijões mágicos de um casal fora da lei, mas o trio deseja mesmo é ter a gansa dos ovos de ouro: a trama do filme alude claramente à história de João e o pé de feijão; e à “mamãe gansa”.

Em verdade, tais histórias de gatas, contadas pelos italianos, sem dúvida, configuram atualizações de temas circulantes continuamente revigorados no imaginário cultural em séculos anteriores a Straparolla, Basile, Perrault, mas perpetuados em épocas posteriores, por força do registro literário desses autores citados e de outros. E não podemos negar, uma farta mitologia trata do simbolismo desse animal, que, para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1982, p. 214-216), vem assinalado como bem heterogêneo, oscilando entre tendências benéficas e maléficas. Tal ambiguidade talvez possa ser explicada por um comportamento ao mesmo tempo afável, doce e arredo, atribuído à espécie. Associado às deusas Isis e Bast, no antigo Egito, o gato era venerado como um ser benéfico, protetor do homem, simbolizando força e agilidade, que a deusa tutelar colocava a seu serviço, para ajudar os homens a triunfar sobre os inimigos.

Dentre muitas concepções de vários povos e culturas antigas, lemos em Chevalier e Gheerbrant que o gato era, ainda, exemplo de habilidade, reflexão e engenho, era observador, malicioso. Para esses povos, encarnava um ser sagrado e só poderia ser morto com a finalidade sacrificial, durante a qual se observassem os devidos ritos. Do atributo da esperteza e da malícia, chegamos ao dom da clarividência, assim, o gato pressentiria o futuro, saberia o que estivesse velado nos seres e nas coisas.

Como já comentamos, os gatos dos italianos Straparola e Basile, em verdade, são gatas e, além disso, não calçam botas; em suas narrativas, também não está indicada a cor da pelagem dos animais. Quanto a tal detalhe, apenas à guisa de comentário, seria interessante referirmo-nos à francesa Marie-Catherine Le Jumel de Barneville (1651-1705), baronesa d'Aulnoy, criadora das aventuras de um príncipe e de uma gata no conto “A gata branca”. De sua vasta produção - reunida nos *Contes des fées* (*Contos de fadas*), seguidos dos *Contes nouveaux* (*Novos contos*) ou *Les Fées à la mode* (*As fadas da moda*) - pertencem, além de “A gata branca”, também “O pássaro azul”, “A bela e a fera” e “A moça dos cabelos de ouro” e tantos outros. Acrescentamos que alguns textos do imenso arsenal maravilhoso da autora francesa receberiam uma tradução para o italiano, feita em 1875 por Carlo Collodi⁹⁶, autor de uma das mais famosas histórias infantis *Storia di un burattino*, conhecida como *Pinóquio*.

A ação de duas gatas laboriosas a favor dos donos

No encaixe histórico da tradição narrativa, Ricardo Bruscatelli (2005, p. 138-139) comenta ter sido um episódio interessante na novelística do século XVI italiano a reatualização de fábulas, que, vindas da tradição oral, entraram no domínio da literatura. Como já indicamos, o primeiro a se aventurar nessa trilha foi Straparola (1480-1558) que, entre 1550 e 1553, publicou *Noites prazerosas*. As histórias constantes dessa obra reproduziam, com certa fidelidade, as formas típicas dessas narrativas, tais

⁹⁶ Convém registrar, em *Contos de fadas*, o que diz Collodi, no Prólogo da obra: “Ao traduzir em italiano os *Contos de fadas*, dei o máximo de mim, para conservar-me fiel ao texto francês. Parafrazeá-lo, livremente, pareceu-me um sacrilégio. Assim mesmo, aqui e ali, achei válido introduzir ligeiras variantes, seja de vocabulário, de tamanho dos períodos, seja na forma de narrar: e isso quis explicar logo no início, evitando comentários, surpresas e escrúpulos gramaticais ou de vocabulário. Pecado confessado, meio perdoado: assim espero”. Edição completa dos contos traduzidos estão em www.liberliber.it acesso em 2 mar 2013.

como, salienta Bruscasti (op.cit., p.138) “a ambientação metahistórica ou fantástica, expressivo espaço destinado a componentes mágico-ritualísticos, morfologia repetitiva [...] (que a moderna classificação propiana nos divulgaria: distanciamento do protagonista, [...] uso de meios mágicos, superamento da prova etc.)”.

Não foi por acaso que Straparola publicaria sua obra em Veneza, sede de uma indústria editorial aberta à experimentação e ávida de novidades. Tal pormenor explicaria, além da qualidade literária, o grande sucesso de público, pois, a recepção encontrada desencadearia, na segunda metade do quinhentos, vinte edições da obra.

Se o trabalho de elaboração artística das “noites” rendeu resultados positivos ao escritor, também acrescentou mais uma obra de importância cultural ao Ocidente; o mesmo afirmamos quanto a Basile, que nos deixou um repertório considerável, capaz de dar continuidade e de expandir o legado oral e popular existente, recebido por ele e seu antecessor.

Nesse ponto de nosso ensaio, importa apresentarmos uma síntese das duas histórias e comentar a interessante diferença imaginada por Basile.

Começaremos cronologicamente por Straparola. Seu conto narra sobre um rapaz que recebeu de herança uma gata, após a morte da mãe. Nada mais possuindo, ficou à mingua, porém, o sofrimento de Fortunato fez a gata prometer ajudá-lo. Com tal propósito, entrou no bosque e caçou uma lebre, foi ao castelo ofereceu-a ao rei. Nas várias vezes em que de lá saía, roubava um alimento para seu dono. Com o tempo, achou melhor colocar em prática o plano de um falso afogamento, que consistia em Fortunato se jogar no rio, a gritar por socorro. Assim fizeram.

Naquele instante, passava pelas imediações a comitiva real, portanto, quando se ouviram os pedidos de socorro, o rapaz foi imediatamente salvo e levado ao castelo. O rei soube ter sido Fortunato quem lhe mandara tantos

presentes, por isso, recebeu a princesa em casamento. A necessidade, porém, de o rapaz oferecer à noiva um castelo digno, levou a gata a se adiantar velozmente ao cortejo. Em missão salvadora do dono, ela ameaçava, pelo caminho, cavaleiros, agricultores, mendigos, para que afirmassem serem todas aquelas terras, inclusive todos eles, de propriedade do senhor Fortunato, até mesmo um castelo abandonado, nunca reclamado por ninguém, após a morte do antigo castelão. Com o casamento e a rápida subida de Fortunato à classe nobre, Straparola fecha o conto.

A história da gata protetora, que tudo faz e consegue, na intenção de promover a felicidade do dono, foi retomado por Basile, em “Cagliuso”, conto inserido em obra duplamente intitulada e aqui já mencionada, *Conto dos contos*, com o subtítulo *Pentamerone*⁹⁷ (*Pentameron*).

Basile faria algumas modificações, que, sempre dão um acento novo à história, valorizam “[...] criações dos contistas e nos esclarecem sobre a imaginação” (PROPP, 1973, p. 260) dos autores. Inscrevem-se na linha da paródia e da crítica social”. Interessante ressaltar que, para Sônia Salomão Khéde (1990, p. 33), contemporaneamente, as possíveis modificações a serem encontradas nos contos de fadas, “[...] de modo geral, [...] estão a favor da desconstrução de estereótipos que aprisionem as atitudes comportamentais das crianças. Inscrevem-se na linha da paródia e da crítica social”.

As modificações, para Vladimir Propp, são chamadas de inversões, pois, a “forma fundamental se transforma por vezes em sua oposta” (op.cit., p. 256), gerenciaram a imaginação do escritor italiano, nos seguintes pontos: ao invés de um bosque, colocou a ação no porto de Nápoles; ao invés de lebres, a gata presenteava o rei com peixes; o rei é o rei de Nápoles e o protagonista é Cagliuso, que dá nome à novela. Em geral, o enredo

⁹⁷ Apontamos, não só pelo título, mas, principalmente, pela divisão em jornadas, a influência de Giovanni Boccaccio e seu *Decamerone*, que consideramos a primeira grande obra moderna ocidental de temática urbana.

corresponde ao do antecessor, já que o casamento com a princesa concede ao rapaz a oportunidade de comprar terras, ascender socialmente ao ganhar o título de barão.

Notemos, entretanto, que, do ponto em que Straparola concluiu, Basile deu continuidade à intriga, modificou o desfecho, ao introduzir uma certa moral na história. A imaginação de Basile desenvolveu a situação de que, já rico e nobre, Cagliuso prometeu a sua “gata-fada madrinha” proporcionar-lhe felicidade eterna e bom trato, mesmo depois de morta. Por se tratar de um animal fora da normalidade, pressentindo algo e querendo colocar à prova o seu amo, um belo dia ela se fingiu de morta. O dono, enobrecido e rico às custas de sua protetora, ao vê-la morta no chão, mais que depressa lança seu corpo pela janela. O autor efetivou, na ficção, os atributos mágicos apresentados em Chevalier e Gheerbrant, ao dar voz à gata pretensamente morta. No exato momento em que seria jogada pela janela, para espanto de seu ingrato e mal-agradecido dono, ela emite um exemplar ditado, uma moral, de cunho pedagógico, que podemos considerar dirigidos a nós leitores, com o fito de nos advertir: “Deus te guarde do rico empobrecido e do mendigo enriquecido”⁹⁸. Esse adágio final, no conto de Basile, leva-nos às criações, cuja mensagem ao leitor, guarda a sutil finalidade de transmitir um preceito moral, ou um conselho, uma advertência sobre o que é passível de acontecer ao ser humano.

Não desconhecemos que a história da Literatura infantil ficou marcada por uma forma ideológica, uma espécie de narrativa com finalidade pedagógico-doutrinária, em que estavam disseminados recursos retóricos de objetivos éticos e morais. Dessa maneira, inquiria-se sobre a fraqueza moral, o comportamento ético: ensinavam-se valores, passavam-se padrões a serem respeitados e seguidos. Além de tudo isso, os textos de Straparola e de Basile - sem pensarmos nos possíveis anteriormente produzidos -

⁹⁸ No original: “Dio te guarde de ricco ´mpoveruto e de pezzente quanno è resagliuto”.

constroem uma teia intertextual, formam entre eles uma semelhança, mas, eles se distinguem a partir de determinados elementos constituintes da narrativa. Na estrutura essencial do enredo de Straparola, que partira de narrativa já cristalizada na cultura oral transferindo-a à escrita, Basile dispôs novos dados, detalhes de sua invenção; recontou a mesma história; guardou a mesma carga conotativa; adicionou, no entanto, a interessante passagem final, à qual já nos referimos.

Os comentários anteriores, no que toca à [re]criação de um texto a partir de outro já existente, remetem-nos, sem dúvida, à discussão a respeito da intertextualidade, leva-nos a categorias que não serão aqui examinadas, limitamo-nos a acrescentar outras, tais quais, paródia, estilização, dialogismo e outras, a serem desenvolvidas em futuro ensaio sobre o tema. Quanto a tais categorias, como bem nos lembra Sônia Salomão Khéde (1983, p. 55), “através de processos lúdicos e alegóricos está a relação intratextual e intertextual que os personagens estabelecem entre si e entre personagens de outros livros, inaugurando um diálogo rico pela discussão dos valores e das formas de viver”.

Voltamos ao passo em que falávamos sobre o ditado da gata e sublinhávamos que, no que se refere às insinuações de ordem moralizante, os títulos italianos em tela nos oferecem um antigo lastro de tradição popular, repletos de ensinamentos edificantes. Fugindo a tais indicações, os contos, tanto de um como de outro autor italiano, não se destinavam especificamente às crianças. Os de Basile, publicados postumamente, denominados pelo autor de *Contos dos contos ou o passatempo das crianças*⁹⁹, afasta-se de tal propósito. Em verdade, a obra era, segundo Erminia Ardisino (2005, p. 142-143), “[...] destinada aos frequentadores dos círculos literários napolitanos. O objetivo [...] era dar um modelo normativo para consagrar o

⁹⁹ No original, *Lo cunto de li cunti overo lo trattenimento de ' peccerille*, traduzido como *La fiaba delle fiabe ovvero il passatempo dei bambini*.

dialeto a nível literário”. Entendemos com Ardisino (op.cit, p. 143), que Basile conseguiu arrebanhar o mundo da fábula popular, orquestrando-o com “variados registros linguísticos e retóricos. A matéria foi elaborada com humor, concedendo “vivacidade e brio às invenções populares” (op. cit., p.143), sem objetivos de dar passatempo às crianças. Da mesma forma que Basile, Straparola não objetivava escrever para esse público mirim. Seus contos tiveram um tratamento literário, “já oriundos das mais variadas procedências, inclusive de material colhido em Apuleio” (op. cit., p. 142-143). Em suas “noites”, Straparola procurou o riso e a curiosidade, desenhando, no fundo, torná-las mais prazerosas.

O prazer da história dessas gatas seria ampliado no século XVII, com a companhia de um gato, dessa vez, calçando botas.

As gatas descalças e “O gato de botas”

De fato, a gata de Straparola e a de Basile ganhariam a companhia de um gato de botas criado pelo francês Charle Perrault (1628-1703), que se abre à vida literária ao participar na famosa “Querelle des Anciens et des Modernes”. O ideal estético de seu tempo era dominado, desde a Renascença, pela concepção da superioridade dos escritores da Antiguidade grega e latina. Em seus *Contes de ma mère l’Oye* ou *Histoires du temps passé*, (*Contos da mamãe gansa* ou *Histórias de antanho*) Perrault publicou uma seleta de narrativas eternizadas no folclore e com essa literatura “[...] autenticamente francesa e, portanto *moderna*, Perrault pretendia provar a identidade de valores entre a criação dos novos povos e a produção dos antigos” (COELHO, 1987, p. 66). O livro, por nós anteriormente traduzido como *Histórias de antanho*, ao invés de *Histórias do tempo passado*, abriu a recepção para os contos de fadas, arcabouço pleno de figuras do imaginário da Idade Média, farto material circulante, mas, “[...] já em declínio, transformad[o] em narrativas populares folclóricas e esvaziad[o] de seu

verdadeiro significado.” (COELHO, 1987, p. 65). Os contos de Perrault são considerados, sem nenhuma dúvida, os promórdios da Literatura infantil, “que hoje conhecemos como clássica. [...] todos eles originários dos *lais* [...] que, com o tempo, já haviam perdido seus significados originais” (COELHO, 1987, p. 68).

A fim de prosseguirmos e concluirmos esse breve estudo, interessamos buscar os fios que unem e que separam, no processo criativo, gatas e gato personagens dos contos de Straparola, Basile e Perrault. Já conhecemos a narrativa que o primeiro nos confiou, no século XVI; as modificações propostas pelo segundo, no XVII; agora, então, após uma síntese de “O gato de botas”, de Perrault, publicado nesse mesmo século, tentaremos estabelecer identidades e diferenças entre tais narrativas.

Lemos em Perrault que um moleiro, ao morrer, deixou um gato, como herança, para o filho mais novo, que se perguntou o que faria com o bichano. Ao escutar a pergunta, responde a seu novo dono que lhe traria o que comer, se lhe desse um par de botas e um saco. Assim feito, o gato coloca dentro do saco um pouco de chicória e uma cenoura, deixando-o aberto e, no bosque, deitou-se no chão, como se fosse morto. Coelhoos que estavam perto, ao sentirem o odor dali exalado, entraram dentro do saco, que imediatamente foi fechado. O gato se levantou e correu velozmente de volta, entregando a seu dono seis coelhos, reservando outros seis para o rei. Ao chegar ao palácio com o presente, entregou-o com grande reverência, dizendo ter sido enviado por seu amo, o marquês de Carabas. A partir de então, o gato passou a levar, regularmente, para o rei, perdizes, faisões, patos selvagens e, toda vez, o monarca elogiava o marquês por sua gentileza.

Certo dia, ao saber que o rei iria passear, em companhia da filha, na beira do rio, instruiu seu dono para que lá fosse se banhar, mas, ao sentir a aproximação do rei, o gato começou a gritar, dizendo que o marquês estava-se afogando. Logo foi socorrido por soldados e, por estar nu, recebeu

vestimentas, que deram uma bela aparência ao filho do moleiro. A princesa não ficou insensível à beleza do rapaz, pediu-lhe que entrasse na carruagem e a partir desse convite, o gato já imaginava a sorte de seu dono. Em seguida, correu para se afastar da carruagem, gritando aos que estavam nos campos para que dissessem, à passagem do rei, que as vinhas, os campos, o rebanho, os pomares à beira da estrada, eram do marquês de Carrabas.

Mais adiante, o gato se deparou com um castelo, dentro dele, estava um novo personagem na tradição das histórias anteriormente contadas: o dono era um ogro, muito rico, vaidoso e malvado. O esperto gato quis saber se era verdade ter o ogro a perícia de se transformar em qualquer tipo de animal, logo o presunçoso se transformou em leão. Tal metamorfose o deixou mais convencido e presunçoso, por causa da aparência de medo demonstrada pelo gato. Ao fingir medo da imponente figura de leão, que o ogro materializou, o gato lhe pediu que se metamorfoseasse em um animal menos perigoso e apavorante, poderia ser, por exemplo, um rato. Imediatamente o vaidoso ogro passou para a forma de um rato branco e o gato o abocanha, com isso, o marquês se tornou dono do castelo. Ao entrar no castelo, o rei se admirou com a bela habitação de Carabas, que afirma ser do rei tudo o que possui. Com tal recepção, recebeu do rei a princesa em casamento, tornou-se príncipe e transformou seu gato em nobre.

Retomada das trilhas

Nesse estudo, vimos que, simbolicamente, a figura do gato nos aponta a ideia de malícia, engenhosidade, esperteza. Em meio a outros dotes, ele manifesta o dom da clarividência - de prever o que for passível de acontecer e assim se deu com o projeto de ajuda aos donos.

Tais qualidades estão bem desenvolvidas nos contos dos autores aqui visitados, pois, os três felídios conseguiram executar tarefas não exequíveis por seus donos humanos e não dotados de poderes. As gatas de Straparola e

de Basile, além do gato de Perrault, desencumbiram-se perfeitamente de seus desejados objetivos, quais sejam, proteger e promover os donos.

Quanto ao comportamento dos animais, insistimos fossem movidos pela engenhosidade em planejar, a malícia em cativar os donos e a espreiteza em enganar alguns homens, personagens passivas da trama: reis, soldados, cavaleiros, agricultores e outros.

Vale ressaltar o comportamento dos respectivos donos, sempre coniventes com as tramoias, sempre reconhecidos pelos serviços prestados, felizes frente aos resultados. Não se coloca por inteiro nessa fileira o dono da gata napolitana, exemplo de homem com duvidoso caráter. A falha no aspecto do feitio moral desse dono, inesperadamente, sugeriu-nos a correspondência de espreiteza e malícia da gata, pois, ao colocar à prova o reconhecimento do dono, a industriosa gata - ao se fingir de morta - conseguiu tirar sabedoria da malograda experiência de eterna felicidade.

Se em Basile conferimos um desagradável final reservado à gata, Straparola e Perrault nos deixaram exemplos de recompensa aos laboriosos agentes de quatro patas, efetivada por donos que iriam usufruir de bens, de posição social. Desnecessário afirmar - já que a isso bem nos remete a leitura feita - a possibilidade de ser extraída dos três contos uma questão ético-moral ligada à humanidade, exemplarmente elaborada pelos escritores italianos e pelo francês. O sentimento de gratidão pela ajuda e proteção recebidas foi desconstruído por Basile, porém, nos demais textos a troca foi confirmada, o pacto ficou assentado.

O que nos atraiu, entretanto, nas histórias foi a existência de duas gatas, despojadas de qualquer peça de vestuário ou calçado - e aqui nos referimo às botas -; também a presença de um gato que, para executar seus trabalhos, barganha a posse de um par de botas, além de um saco-

armadilha. É indiscutível serem todos importantes objetos, indicações para o avanço da narrativa, no entanto, mostra-se de singular valor o gato de Perrault reivindicar algo de uso no mundo nobre e cavaleiresco como as botas.

Chamamos a atenção, antes de dar fecho ao ensaio, para um mosaico de 1165, piso da catedral de Otranto, Itália, apresentando um gato calçado com botas apenas nas patas esquerdas. Finalmente confessamos terem sido essas tão sutis diferenças e identidades - expostas a partir da leitura dos contos “Constantino Fortunato”, de Giovan Francesco Straparola; “Cagliuso”, de Giovan Battista Basile; “O gato de botas”, de Charles Perrault - que tanto nos atraíram a atenção e nos levaram/levarão, ainda mais, a nos enveredar, com o tempo, na engenhosas trilhas das gatas sem botas e do gato de botas.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARDISSINO, Erminia. Il Seicento. In: BATTISTINI, Andrea (Org.) *Storia della letteratura italiana*. Bologna: Mulino, 2005. v. 2.
- BRUSCAGLI, Riccardo. Il Quattrocento e il Cinquecento. In: BATTISTINI, Andrea (Org.). *Storia della letteratura italiana*. Bologna: Mulino, 2005. v. 3.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Mythes, rêves, costumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987.
- PROPP, Vladimir. As transformações dos contos fantásticos. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *História da literatura*. Formalistas russos. Tradução de Ana Mariza Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973.

Os Autores

KARIN VOLOBUEF

É docente da UNESP-Araraquara desde 1992 e pesquisa Romantismo, contos de fadas e fantástico, tendo publicado *Mito e magia* (Edunesp, 2011) e *Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso* (Cultura Acadêmica, 2011), *Vertentes do fantástico na literatura* (Annablume, 2012), além de traduções de E.T.A. Hoffmann, Tieck, Fouqué, Lessing, Brant, dentre outros.

RAINER BETTERMANN

Docente de Alemão como Língua Estrangeira na Friedrich-Schiller-Universität Jena. Foi Leitor de Alemão em Lisboa (1976-1981) onde editou o livro *Poesia da R.D.A. Breve antologia* (1980, com Álvaro Pina). Traduziu para o alemão os romances *Levantado do chão* (1985, com Rosi Bettermann) e *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1988) de José Saramago.

REGINA MICHELLI

Professora Associada de Literatura Portuguesa na UERJ, DE, doutora, desenvolvendo projetos de pesquisa em Literatura Infantil e Juvenil, acerca das identidades de gênero (configurações arquetípicas do masculino e do feminino) e do maravilhoso.

WILMA PATRÍCIA MAAS

Professora de língua e literatura de expressão alemã na Unesp-Araraquara e líder do grupo de pesquisas “Literatura, arte e filosofia na Época de Goethe”. Desenvolve pesquisas sobre Goethe, Friedrich Schlegel, *Bildungsroman*, Primeiro Romantismo Alemão (*Frühromantik*) e é autora do livro *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura* (EDUNESP, 2000).

MAGALI MOURA

Docente da UERJ atua na Graduação e Pós-graduação em Letras com bolsa do Programa Prociência UERJ/FAPERJ. Tem como foco de pesquisas a chamada Época de Goethe, com várias publicações sobre o tema em revistas e livros, líder do grupo de pesquisas “Literatura, arte e filosofia na Época de Goethe”. Atualmente dedica-se à tradução do *Livro de Fausto (Faustbuch)* de Spiess e a preparação de uma edição crítica das peças de juventude de Goethe.

MARIA CRISTINA BATALHA

Maria Cristina Batalha é professora do Instituto de Letras da UERJ desde 1997. É bolsista do Programa Prociência da UERJ/FAPERJ e bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Possui doutorado em Literatura Comparada pela UFF (2003) e Pós-Doutorado em Paris 3-Sorbonne Nouvelle. Autora dos livros *O fantástico brasileiro: contos esquecidos* (Caetés, 2011), *Nelson Rodrigues, persona* (EDUERJ, no prelo).

MARIA TERESA TEDESCO VILARDO ABREU

Prof^a. Adjunta da UERJ, desde 1985, Doutora em Linguística pela UFRJ, Maria Teresa Tedesco dedica-se à pesquisa em ensino de língua portuguesa. Autora de artigos científicos e de livros especializados, pesquisadora Jovem Cientista do Nosso Estado, em níveis de Letramento na escrita. Atua no ensino básico e na formação de professores (CAp); Graduação, Pós-Graduação, da Especialização ao Doutorado em Língua Portuguesa (I Letras).

ROBERTA SOL STANKE

A autora é Professora Assistente de Língua Alemã na UERJ, possui Graduação em Letras - Português/Alemão (UFRJ), Especialização em Ensino de Alemão como Língua Estrangeira (UFBa, Universität Kassel, Goethe-Institut) e Mestrado em Linguística Aplicada (UFRJ). Atualmente é Doutoranda (UFRJ), centrando suas pesquisas na formação de professores.

ÁLVARO ALFREDO BRAGANÇA JÚNIOR

É bacharel e licenciado em Letras (Português-Alemão) e (Português Latim) pela UFRJ, mestre em Linguística e Filologia Românica pela UFRJ, doutor em Letras Clássicas pela UFRJ e pós-doutor em História Medieval pela Ruhr-Universität Bochum, Alemanha. É Professor Associado da UFRJ do Setor de Alemão e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em História Comparada do Instituto de História, UFRJ.

PEDRO ARMANDO DE ALMEIDA MAGALHÃES

Pedro Armando de Almeida Magalhães é Professor Adjunto do Departamento de Letras Neolatinas (Setor de francês) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutor em Literatura Comparada (UERJ), possui Mestrado em Língua e Literatura Francesa (UFRJ). Integra o grupo de pesquisa « Literatura, arte e filosofia na época de Goethe ».

FERNANDA LIMA

Fernanda Lemos de Lima é professora adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e atua na graduação de Letras – nas áreas de Cultura Clássica, Língua e Literatura Gregas – e no mestrado em Literatura Comparada e Teoria da Literatura. Publicou o estudo *Entre quartos ruas e cafés: imagens da poesia homoerótica de K. P. Kaváfis*, dentre outros textos e é tradutora de poesia grega antiga e moderna.

MAMEDE JAROUCHE

Professor de Língua e Literatura Árabe na USP, pesquisador e tradutor.

MARCUS MAZZARI

Marcus V. Mazzari é professor de Teoria Literária na USP, tradutor e também autor, entre outros, de *Labirintos da aprendizagem* (Editora 34, 2010). Elaborou os prefácios, comentários e notas aos volumes *Fausto I* (Editora 34, 2004 – edição revisada e ampliada: 2010) e *Fausto II*, de Goethe (Editora 34, 2007), em tradução de Jenny Klabin Segall.

DELIA CAMBEIRO

Professora Associada UERJ. Doutora e Pós-Doutora em Literatura Comparada. Docente da Graduação e da Pós-Graduação. Bolsista do Programa Prociência UERJ/FAPERJ; publicou, em 2010, *Visões e revisões em Literatura Comparada*, além de artigos em capítulos de livros e em várias revistas especializadas. Prepara, sob a ótica Literatura e Cidade, um livro sobre a lírica urbana do poeta carioca Reynaldo Valinho Álvarez e outro com artigos críticos. Ex-professora da Alliance Française. Tradutora.





Através da iniciativa dos Irmãos Grimm, figuras tais como Gata Borralheira, Bela Adormecida, Rapunzel, Chapeuzinho Vermelho e Branca de Neve, entre outras, romperam as fronteiras do mundo germânico, propagaram-se por solo europeu, singraram os mares e alcançaram o novo mundo. São histórias sem tempo nem lugar que aparecem e ressurgem no imaginário de distintos povos em várias épocas e formas. Elas possibilitam o estreitamento de laços entre culturas, formando uma rede trans-cultural.

Os ensaios reunidos neste volume propiciam o enfoque não só de contos específicos, mas também promovem a discussão do ato de fabulação enquanto exercício imagético e didático, abarcando várias culturas e épocas históricas. Dessa forma é proporcionado ao leitor brasileiro um espaço ímpar e raro, no qual se acham especialistas de distintas literaturas nacionais, cujos textos traçam um amplo panorama. Através deles nos encontramos com antigas narrativas míticas do mundo greco-romano, com histórias da Idade Média, do Renascimento e do Oriente antigo, passando com vagar pela época dos Grimm.

ISBN 978-85-60559-16-9



Ensaí^os de

Karin Volobuef

Rainer Bettermann

Regina Michelli

Wilma Patrícia Maas

Magali Moura

Maria Cristina Batalha

Maria Teresa Tedesco Vilardo Abreu

Roberta Sol Stanke

Álvaro Alfredo Bragança Júnior

Pedro Armando de Almeida Magalhães

Fernanda Lima

Mamede M. Jarouche

Marcus Mazzari

Delia Cambeiro

Co-edição

Programa de Pós-Graduação em Letras – UERJ

APA-Rio

Associação Goethe do Brasil

Apoio

