



**ANAIS DO SIMPÓSIO**

**200 ANOS DOS  
CONTOS MARAVILHOSOS  
DOS IRMÃOS GRIMM**



**MAGIAS,  
ENCANTAMENTOS E METAMORFOSES**

*Fabulações modernas e suas expressões  
no imaginário contemporâneo*



Magali Moura  
Delia Cambeiro  
Organizadoras





*Anais do simpósio*

**200 anos dos *Contos Maravilhosos* dos Irmãos Grimm**

*Magias, encantamentos e metamorfoses*

*Fabulações modernas e suas expressões no imaginário  
contemporâneo*

Comunicações livres



**Magali Moura**  
**Delia Cambeiro**  
Organizadoras

**200 anos dos *Contos Maravilhosos* dos Irmãos Grimm**

Anais do simpósio

*Magias, encantamentos e metamorfoses*

*Fabulações modernas e suas expressões no imaginário  
contemporâneo*

Comunicações livres

Rio de Janeiro

APA-Rio

2013

Direitos Autorais © 2013, dos Autores.



Associação de Professores do Estado do Rio de Janeiro  
Rua do Passeio, 62, 1, andar - Centro  
CEP 20021-290 – Rio de Janeiro – RJ  
E-mail: contatoapario@gmail.com



CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S612 200 Anos dos Contos Maravilhosos dos Irmãos Grimm (1. :2013 : Rio de Janeiro)

Magias, encantamentos e metamorfoses: fabulações modernas e suas expressões no imaginário contemporâneo: comunicações livres / Magali Moura, Delia Cambeiro organizadoras. – Rio de Janeiro : Apa-Rio, 2013.

100 p.

ISBN 978-85-65350-03-7

Acima do título: “Anais do simpósio”.

1. Contos de fada – História e crítica - Congressos. 2. Literatura fantástica - História e crítica - Congressos. 3. Grimm, Jacob, 1875-1867 - Crítica e interpretação - Congressos. 4. Grimm, Wilhelm, 1786-1859 – Crítica e interpretação - Congressos. I. Moura, Magali dos Santos. II. Praça, Delia Cambeiro. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. IV. Título.

CDU 830-343.4 (063)



Simpósio “*Magias, encantamentos e metamorfoses. Fabulações modernas e suas expressões no imaginário contemporâneo*”

Realizado entre os dias 08 e 12 de outubro de 2012 no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

### **Comissão Organizadora**

Magali Moura  
Delia Cambeiro  
Patrícia D. Maas  
Roberta Stanke  
Ebal Bolacio

### **Comissão Científica**

Marcus Mazzari  
Maria Cristina Batalha  
Álvaro Bragança  
Karin Volobuef

### **Órgãos financiadores**

CAPES  
FAPERJ  
DAAD  
Goethe Institut-Rio  
Apa-Rio  
Programa de Pós-graduação em Letras / Uerj  
Sub-Reitoria de Pesquisa – SR2 / Uerj



## SUMÁRIO

**7 ♦ Apresentação**

*Magali Moura  
Delia Cambeiro*

**11 ♦ Fabular, iludir, encantar: aspectos da fabulação épica na obra de Robert Musil**

*Érica Gonçalves de Castro*

**25 ♦ Herder, os Contos dos Grimm e a *Volkspoesie***

*Orlando Marcondes Ferreira Neto*

**37 ♦ Mitologia japonesa e os Irmãos Grimm: entrecruzamentos (in)esperados na literatura midiática**

*Janete Oliveira*

**57 ♦ Convergência entre o desejo e a lei: uma leitura do conto “A protegida de Maria”**

*José Carlos de Lima Neto*

**67 ♦ “Chapeuzinho vermelho”: uma poética da voz através dos séculos**

*Catharina Helena Salviatto Depieri*

**81 ♦ O sequestro dos contos de fadas na formação do indivíduo. Contribuições das obras de Grimm e de suas (re)leituras à formação dos indivíduos na atualidade**

*Patrick da Silva Dias*

**93 ♦ “O Pequeno Polegar” de Charles Perrault: pontos de referência com a vida burguesa e o fenômeno da ‘trapaça justificada’**

*Bruna Cardoso Brasil de Souza*

## Apresentação

O presente volume reúne a seleção de trabalhos apresentados como comunicações livres no simpósio em comemoração aos 200 anos da primeira edição dos contos de fadas populares coletados pelos Irmão Grimm e intitulada de *Contos maravilhosos para crianças e para o lar* (*Kinder- und Hausmärchen*).

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 da dupla se estendeu até o ano de 1815 e a obra foi publicada de acordo com o espírito romântico de resgate das origens e saberes populares. Configura-se 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.

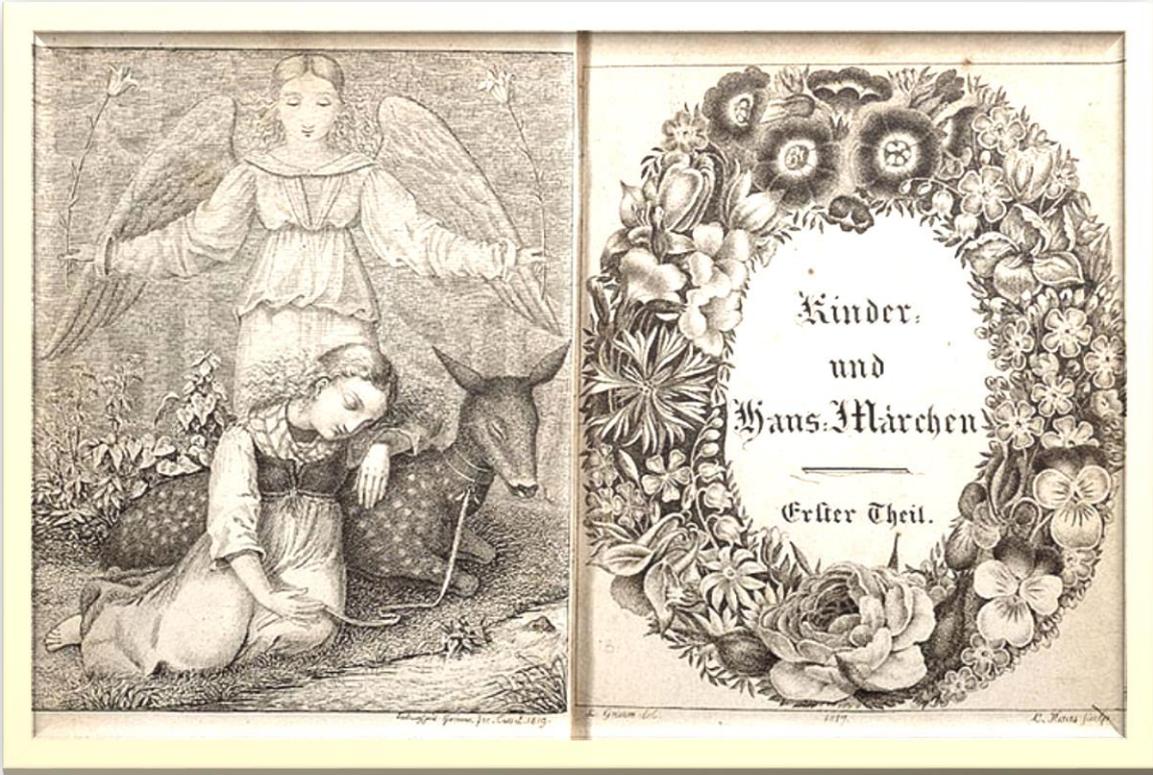
Com esta seleção, em conjunto com o volume que reúne as palestras do simpósio, *Magias, encantamentos e metamorfoses. Fabulações modernas e suas expressões no imaginário contemporâneo*, almeja-se propiciar e alargar um fórum de debates acerca de temas que, com frequência, são relegados a um segundo plano 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 infante-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.

Cabe ainda salientar que o evento se consagrou como o segundo encontro do Grupo de Pesquisa “Literatura, arte e filosofia na Época de Goethe” e como o segundo evento da Associação Goethe do Brasil.

À título de encerramento, gostaríamos de agradecer tanto aos participantes do evento quanto às instituições que possibilitaram a realização do simpósio: CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), FAPERJ (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro), Instituto Goethe - Rio, DAAD (Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico), Apa-Rio (Associação de Professores de Alemão do Rio de Janeiro), Sub-Reitoria de Pesquisa da UERJ e Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ. Gostaríamos também de reconhecer o apoio recebido do Instituto de Letras da UERJ em cujas instalações se realizou o evento.

Magali Moura  
Delia Cambeiro





## Fabular, iludir, encantar: aspectos da fabulação épica na obra de Robert Musil

Érica Gonçalves de Castro  
FFLCH /USP

### Introdução

A fabulação épica é uma questão central na poética musiliana, e que se faz notar tanto no extenso e inacabado romance *O homem sem qualidades* quanto em narrativas mais breves. O presente trabalho procura explorar alguns aspectos da concepção de épica na obra de Robert Musil a partir de sua relação ambivalente com o gênero dos contos de fadas. Ao mesmo tempo em que se mostrava atento ao perigo de, na modernidade, a narrativa tradicional se transformar em um instrumento de alienação, um “artifício com o qual as amas-de-leite já acalmavam as criancinhas”, como se pode ler em uma passagem capital de *O Homem sem Qualidades*, Musil também reivindicava o poder de encantamento da fabulação, que deveria ser preservado mesmo diante da exigência de atualizá-la à luz das contingências da história.

A dificuldade de encontrar um fio épico que atribua sentido seja à narrativa seja à própria existência, é o tema comum às obras que serão abordadas aqui. De início, será mostrado como Musil desenvolve, no romance *O Homem sem qualidades*, a ideia de uma fabulação épica que pode se converter em alienação. A seguir, veremos como essa mesma questão é trabalhada em duas narrativas breves de *Obra póstuma publicada em vida*, “contos de fadas para adultos”, que deixam o leitor suspenso entre o encantamento e o despertar crítico.

## Fabular e iludir

O conflito do *Homem sem qualidades* Ulrich é ter perdido o “sentido épico primitivo” de sua vida, “aquela ordem simples que consta de poder-se dizer: depois de isso acontecer, aconteceu aquilo!” (MUSIL, 1996, p. 689). No romance, o protagonista finalmente consegue formular tal reflexão no capítulo “No caminho de casa” (*Heimweg*), o penúltimo da primeira parte da obra<sup>1</sup>, após mais de seiscentas páginas tentando transformar-se em alguém “importante” (*bedeutend*) – ou em um homem *com* qualidades. Ulrich, no entanto, fracassa em sua tarefa, pois se sente “como se tivesse nascido com um talento para o qual não havia objetivo no presente” (idem, p. 79).

Subjacente a essa percepção da personagem está a ideia da discrepância entre linguagem e vida interior, tornada ainda mais aguda na modernidade, quando as relações e os fenômenos atingem um tal nível de complexidade, que qualquer esforço de traduzi-los em linguagem – ou de *narrá-los* – será necessariamente precário. Uma narração que se pretende fechada e plena de sentido, portanto, se revela um “engodo”<sup>2</sup> porque forja uma causalidade:

[...] é isso que o romance utilizou artificialmente [...] o leitor sente-se confortável, e isso seria difícil de entender se esse eterno artifício da obra épica, com o qual já as amas-de-leite acalmam as criancinhas, esse eficiente “encurtamento em perspectiva da razão”, já não fizesse parte da própria vida. No relacionamento com si mesmos, a maioria dos homens são contadores de histórias. [...] a impressão de que suas vidas têm um “curso” protege-os de alguma forma no caos. (MUSIL, 1996, p. 689).

Tal passagem poderia dar a entender que o caráter alienador da fabulação épica tem origem nos contos de fadas. Ainda que o termo *Märchen* não apareça em nenhum momento desse capítulo, não há dúvida que aqui Musil faz alusão

---

<sup>1</sup> Musil publicou o romance em duas partes, em 1930 e em 1932. Estava tentando concluir a terceira e última parte quando faleceu, em 1942.

<sup>2</sup> Diz uma passagem central do ensaio de ADORNO sobre o narrador contemporâneo: “*Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo*”. (2003: 57).

a essa modalidade épica com a qual somos iniciados no mundo da literatura. É preciso, contudo, observar que a afirmação de que a épica é um “artifício” leva em conta o momento histórico em que o autor escreve, nas primeiras décadas do século XX, quando esse “encurtamento em perspectiva da razão” não se restringe apenas à literatura, podendo ser observado em todos os âmbitos da vida empírica. Não se trata, pois, da crítica de um gênero literário específico, mas da postura que ele representa, à sua revelia – uma postura de objetividade, em que seria possível uma nítida distinção entre o sujeito e o mundo – e que não se adapta mais a um contexto que já não oferece a ordem e o sentido existentes no mundo antigo. Como aponta LUKÁCS na *Teoria do romance*, a modernidade é uma era “para a qual a totalidade da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática” (2000, p. 55). É nesse sentido que Musil reivindica uma narração que faça jus às contradições da realidade e à “arrebatedora multiplicidade da vida” (idem), em vez de reduzi-la a uma única e simplificadora dimensão.

Agora tocamos mais de perto na questão dos contos de fadas. A relação com a leitura começa na infância, com essas narrativas que, apesar de contarem com uma estrutura e um desfecho já conhecidos, prendem a atenção do leitor até o fim. Essa relação passiva com a leitura, contudo, pode resultar em um anestesiamiento do intelecto. Segundo Musil, seria preciso repensar a relação do sujeito moderno com a leitura, com o intuito de *reestruturá-la*, mas nunca extingui-la<sup>3</sup>.

De um modo geral, a obra poética de Musil se notabiliza por uma tensão constante entre o desejo de narrar e a reserva crítica em relação a esse anseio. GLANDER (2005, p. 165) observa que essa tensão transforma o leitor em um colaborador [*Mitarbeiter*], uma vez que a construção do sentido também dependerá dele. Assim, ao lado da recusa em simular uma realidade que seria agradável ao leitor, permanece a fascinação pelo ato de fabular. Ainda seguindo

---

<sup>3</sup> Nos *Diários* de Musil, é possível localizar quando essa preocupação começa a ganhar forma em seu pensamento. Em dezembro de 1920, ele toma notas a partir da leitura de um artigo intitulado “*Das Publikum als Autor*”, que havia sido recém-publicado no periódico vienense *Neue Freie Presse*. Depois de resumir o conteúdo do artigo (escrito por Alice Schalek), ele endossa a conclusão da autora, de que o grande público que lê não o faz movido por uma “tensão intelectual” ou “curiosidade”; na verdade, esse público seria acometido por uma “evolução de sentimentos” que provocaria um “relaxamento” ou uma “massagem no intelecto” (MUSIL, 1978, p. 516)

com GLANDER, é essa leitura fácil e rotineira que Musil combate reiteradamente (idem). Veremos mais adiante que essa experiência de leitura inaugural e nostálgica será belamente retratada no conto *O Melro*.

É conhecido o papel fundamental da narração na constituição da identidade. Em seu estudo *Tempo e narrativa*, RICCEUR (1984) demonstra que a identidade se concebe como operação narrativa; ou seja, o sujeito se conhece a partir do que conta e do que contam a respeito dele. Mas como a narração pode dar conta de atribuir uma identidade ao sujeito moderno, se ela se dispuser a reproduzir o ritmo desordenado dos eventos e a fragilidade desse mesmo sujeito em relação ao mundo que o cerca? A perda do “fio narrativo” da própria vida, questão central de *O Homem sem qualidades*, é a representação literal condição existencial moderna.

## **Fabular e encantar**

Vimos em que medida *fabular* e *iludir* se relacionam; cabe agora contemplar a questão do *encantamento*. Uma narrativa infantil, que em geral é também de caráter maravilhoso, é dotada de características que por si só provocam encantamento: animais que falam, criaturas com poderes sobrenaturais que intervêm nos destinos humanos, uma luta contra um inimigo poderoso, mas que termina com a justa vitória do mais fraco. De acordo com TODOROV, ainda que nessas narrativas a introdução do elemento maravilhoso não cause estranhamento nem nas personagens envolvidas nem no leitor em potencial, elas conservam o poder de encantar, pelo fato de explorarem a realidade universal de maneira quase totalizante (1977, p. 63). Nos contos maravilhosos, o sentido é fechado, não havendo a necessidade de se refletir para além do que é narrado.

Em seu conhecido ensaio “O Narrador”, Walter BENJAMIN afirma que o conto de fadas é o primeiro conselheiro das crianças: “Esse conto sabia dar um bom conselho, quando ele era difícil de obter” (1985, p. 215), escreve o crítico alemão nesse ensaio que tem como um dos eixos centrais a relação entre a capacidade de narrar e a de dar conselhos, pois a fonte do narrador é a

experiência transmitida de pessoa a pessoa ao longo dos tempos. Contudo, o teor dessa experiência se transforma consideravelmente na idade moderna<sup>4</sup>.

O narrador moderno não pode mais recorrer ao mito, ele se encontra tão desorientado quanto seus leitores. A obra de Musil é uma das que adotam de forma mais radical essa desorientação como matéria. É preciso reiterar, porém, que esse posicionamento crítico não anula o encantamento que a experiência com a literatura deve supor. O sentido da leitura como uma experiência inaugural, um momento de descobrimento e de construção de um sentido não se perde nessa revisão do conceito de épica proposta por Musil. Muito pelo contrário, é ao se tornar mera repetição que a literatura corre o risco de perder a capacidade de proporcionar esse estado poético. O encantamento, contudo, não deve significar alheamento. A literatura sempre será, para ele, um “abrigo no caos” (1996, p. 689), mas um abrigo temporário, que tem como função nos devolver, enriquecidos, a esse mesmo caos, para melhor enfrentá-lo.

Em algumas narrativas de *Obra póstuma publicada em vida*<sup>5</sup>, a condensação da forma breve permite a Musil representar, de diversas maneiras, a tensão entre a ingenuidade infantil e o olhar “adestrado” do adulto. A ironia presente no título da coletânea já dá pistas de que o estilo da obra foge do convencional. O autor deixa claro na *Introdução* ao volume que não se trata de uma reunião de escritos inéditos, que teriam lugar em seu futuro espólio, mas sim da reimpressão de antigos trabalhos, com o claro intuito de garantir algum sustento material ao autor, que se encontrava em sérias dificuldades financeiras, sem conseguir concluir seu romance. Assim, subliminar à ideia, embutida no título, de uma “espoliação” da própria literatura - tornada moeda de troca a fim de garantir sua própria sobrevivência -, surge a questão do sentido, e não só daquilo que está sendo narrado, mas também o da própria literatura, diante das premências da vida “real”.

Abordemos mais de perto aqui as narrativas “História infantil” e “O Melro”. A primeira se encontra na terceira das quatro seções em que o volume

---

<sup>4</sup> Diz BENJAMIN: “[...] nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência da estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes”. (1985, p. 198).

<sup>5</sup> A tradução brasileira optou pelo título *O Melro e outras histórias de Obra póstuma publicada em vida*, dando assim destaque à principal narrativa da coletânea.

se subdivide, e é a que mais se aproxima de um estilo próprio ao dos contos de fadas, por contarem com animais falantes e situações que se localizam entre as categorias do estranho e do maravilhoso<sup>6</sup>. As semelhanças, porém, se restringem a esses dados, pois há sempre uma perspectiva crítica que se impõe, como já se depreende do título da seção: *“Histórias que não são”*. Ora, histórias precisam de heróis, de ação, de clímax, começo, meio e fim. Tais características se desenvolvem de modo difuso nessas narrativas, de modo que o conflito gira em torno da pergunta pelo sentido do narrado. Antes de nos determos nas duas histórias, vale destacar o modo pelo qual o narrador apresenta o “herói” pouco convencional da primeira narrativa desse grupo, “O Gigante SOGOAP”: *Quando o herói dessa pequena narrativa – e, de fato, ele era um herói! – arregaçava as mangas, deixava à mostra dois braços tão finos quanto o som de uma caixinha de música.* (MUSIL, 1996, p. 79).

A caracterização, longe de idealizar a figura apresentada, é índice da distância que o narrador musiliano toma das convenções do gênero *Märchen*. Ele não pretende iludir seus leitores. Será justamente a debilidade física do “herói” que o faz apelar para o “gigante”, que nessa narrativa não será uma figura típica dos contos maravilhosos, mas tão somente um ônibus, do qual o herói faz uso para compensar sua fragilidade. Sentado no andar superior do veículo, ele sente como se o restante do mundo estivesse submetido a ele<sup>7</sup>. O heroísmo depende, portanto, do progresso e da técnica, que além de serem fatores externos ao indivíduo, podem ser explicados racionalmente. “Não é necessária muita imaginação [...] basta um pensamento lógico. Pois se é verdade, como dizem, que a roupa faz o homem, por que não o faria também um ônibus?” (idem, p. 81). A literalidade das situações é outro recurso de que o narrador lança mão para destacar a distância de um mundo encantado, em que a ordem sempre pode ser restabelecida. Uma fórmula recorrente nos finais dos contos de fadas diz: “Se não morreram, vivem felizes até hoje”. A história do gigante Sogoap segue o mesmo padrão, mas em uma perspectiva mais próxima

---

<sup>6</sup> Baseio-me aqui na distinção estabelecida por TODOROV: no *estranho*, as leis da realidade podem explicar os fenômenos descritos; já no *maravilhoso*, novas leis são admitidas para a explicação dos fenômenos (1977, p. 41).

<sup>7</sup> SOGOAP seria uma sigla para “Sociedade Geral de ônibus e Atletas Populares”, na tradução brasileira. No original, “AGOAG”: *“Allgemein-geschätzte-Omnibus-Athleten-Gesellschaft”*.

da vida prática: “Sonhava em possuir um passe de longo percurso. E se o conseguiu, e não morreu, nem foi esmagado ou atropelado, nem caiu do ônibus, nem está num manicômio, decerto continua até hoje viajando com esse passe” (idem).

Nas narrativas que contam com figuras dos animais, esses não surgem enquanto alegorias dos seres humanos, como na fábula tradicional de Esopo; sua função é, antes, evidenciar a falta de sentido da situação representada e causar estranhamento nos envolvidos com suas falas. Em “História infantil”, cabe a um coelho a função de desestabilizar a narração, causando espanto e medo nos três homens que pretendiam caçá-lo. Aqui, na verdade, o “eterno artifício da obra épica” já começara a ser rompido desde as primeiras linhas, quando o narrador joga com a expectativa do leitor adulto que, diferentemente de uma criança, não se sente confortável com o que lê.

O senhor Piff, o senhor Paff e o senhor Puff saíram juntos para caçar. E porque era outono, nada crescia nos campos; nada além de terra que, de tão escalavrada pelo arado, sujava de marrom os canos de suas botas. Terra era só o que havia e, até onde a vista alcançava, não se enxergava outra coisa senão ondas marrons e tranqüilas; sobre a crista de uma dessas ondas podia-se divisar por vezes uma cruz de pedra, uma imagem de santo ou um caminho deserto; de resto, era a mais pura solidão. (MUSIL, 1996, p. 95).

A frase que abre a narrativa pode até dar a ideia (ou a ilusão) de que se trata de um conto de fadas. Mas o que vem a seguir já lança uma dúvida ao leitor: a descrição não é tão idílica como de hábito nesses contos: solidão, outono, sensação de vazio, a cor que predomina é o marrom, tudo contrasta com o jogo lúdico dos nomes das personagens. A monotonia do cenário será quebrada pelo aparecimento do coelho falante que, por sua vez, não joga conversa fora: ele é capaz predizer o futuro e como cada um dos caçadores vai morrer.

Os três homens rejeitam as predições apelando a argumentos racionais. Como o coelho desaparece repentinamente, eles têm a chance de questionar se aquilo aconteceu de fato, se não teia sido uma alucinação coletiva. Aos poucos,

o acontecido se desvanece, “como um sonho que sonhamos acordados, porque o que os três haviam ouvido e visto não pode ser um segredo, nem portanto um milagre, quando muito uma ilusão” (idem, 99). A dificuldade de atribuir um sentido racional ao que vivenciaram, aliado ao medo de que as predições pudessem ser verdadeiras têm de ser remediados de alguma forma. Eles buscam na própria experiência uma explicação razoável:

– O fato é que hoje nós bebemos muita aguardente, e de estômago vazio; isso não é coisa que um caçador deva fazer.

– É verdade – disseram os três, e começaram a entoar uma alegre canção sobre caçadas que falava do verde, e atiraram pedras num gato que, não ligando à proibição, atravessava ladino o campo para apanhar uns ovos de coelho; os caçadores, agora, já não temiam mais o coelho.

Porém, essa última parte da história não é tão afiançável quanto o restante dela, pois há pessoas que afirmam que os coelhos só põem ovos durante a Páscoa. (MUSIL, 1996, p. 99).

O narrador não permite que o sentido unívoco se estabeleça. Sua ironia, ainda que não seja percebida pelas personagens, não escapa ao leitor, que percebe a introdução de um elemento que abala o caráter supostamente afiançável do acontecido. Aqui, a preocupação de desconstruir um sentido que seria o esperado pode até assumir uma feição mais lúdica, mas não menos comprometida com a ideia de desmascarar uma ordem e de subverter a expectativa do leitor.

O grande tema que perpassa as narrativas de *Obra póstuma publicada em vida* é abordado de forma mais evidente em “O Melro”. Aqui, as personagens envolvidas sequer têm um nome – são identificadas apenas como *Aum* e *Adois*. O título pode dar a impressão de que o pássaro será o protagonista mas, logo nas primeiras linhas, vemos que esse papel caberá a Adois. Há um jogo entre a impessoalidade das designações das personagens e o teor íntimo do que será narrado, o que atribui à desorientação e à angústia de Adois uma certa trivialidade.

Este assume a voz narrativa um firme propósito: “Quero contar-lhe minhas histórias para descobrir se são verdadeiras” (MUSIL, 1996, p. 108). E assim ele conta ao amigo três episódios que vivera; na verdade, três momentos distintos de fragilidade emocional, cujo único nexos que admite reconhecer está no fato de o melro lhe ter aparecido em todas elas. Adois pressente que o pássaro é apenas o primeiro indício de uma relação mais profunda entre as experiências, e nem mesmo o fato de este lhe dirigir a palavra o incomoda. Aqui, o caráter “maravilhoso” de um pássaro que fala se dilui diante da pergunta mais geral pelo motivo de seu estado existencial naqueles momentos.

Chama atenção uma afirmação de Adois: “há anos que não posso trocar impressões com nenhum outro homem” (idem). Logo saberemos que o narrador esteve na guerra e que fora atingido por uma flecha aérea – como o fora o próprio Musil. No contato, ainda que breve, com a morte, ele encontra o pássaro pela segunda vez, que vem a seu encontro sempre que ele se sente ameaçado, proporcionando-lhe, por instantes, alguma paz. Na figura de Adois se convertem os dois pólos da fabulação épica – a alienação e o encantamento. Ele quer experimentar a verdade ao narrar, mas, à medida que o faz, também deixa transparecer um certo encantamento pelo vivido, pela impossibilidade de encerrar, na linguagem, a intensidade de uma experiência: “Em momentos assim nos sentimos naturalmente predispostos a acreditar no sobrenatural; é como se tivéssemos passado nossa infância num mundo encantado”. (MUSIL, 1996, p. 106).

E assim, quanto mais se aproxima de um sentido, mais Adois é levado a perceber a história humana como movimento sem sentido. Paradoxalmente, é essa insuficiência que resguarda o encantamento da fabulação, já que esta não será mais a concretização ou a representação de um sentido pleno, mas tão somente uma via de acesso a ele.

Valeria recorrer mais uma vez ao ensaio de BENJAMIN, mencionando agora conhecida formulação sobre o romance: a origem deste “é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações [...] Escrever um romance significa levar o incomensurável a seus últimos limites”. (BENJAMIN, 1985, p. 201).

Eis a situação do narrador de “O Melro”, ao buscar sua verdade, depara-se com limites que vão muito além da possibilidade ou não de ter ouvido um pássaro falar. O contato mais próximo que tem com o melro e, por conseguinte, com a possibilidade de atingir um sentido, acontece em uma esfera onírica; a clareza se dá apenas de modo fugaz, como a flecha aérea que o atinge na trincheira.

- E sabe como se deu? Não como um pressentimento terrível, mas sim como uma felicidade até então jamais esperada! [...] Naquele instante, ao perceber que eu era o único a ouvir o canto sutil, algo dentro de mim veio à tona para lhe opor resistência: um raio de vida, tão infinita quanto aquele que a morte enviava do céu. Não estou inventado tudo isso, estou apenas procurando descrevê-lo da forma mais simples possível; [...] não há dúvida de que, em certa medida, tudo ocorreu como num sonho, quando imaginamos falar com toda clareza, enquanto as palavras brotam confusas. (MUSIL, 1997, p. 111).

Mesmo sem a certeza da existência do melro, Adois exalta a experiência que este lhe proporciona, de suspensão do tempo, de uma “clareza” jamais vivida e que, a certa altura, ele compara a um encontro com Deus. Sem a cumplicidade com a natureza e com o mito, Adois experimenta a transcendência que é possível dentro dos limites que seu mundo o impõe.

### **Fabular, iludir, encantar**

Percebemos melhor agora como tais narrativas se constituem como contos de fadas para adultos: elas conservam seu viés educativo e formador, mas, em vez de recorrerem ao mito, buscam suas fontes nas forças anônimas atuantes no mundo moderno.

No primeiro exemplo, a história infantil fornece um modelo no qual o maravilhoso e o lógico se chocam, para que surja uma nova situação narrativa, cujo sentido permanece em aberto. A introdução de um elemento maravilhoso como um coelho falante instaura uma situação de estranhamento que deveria atingir o homem comum em também em outras situações, inclusive as mais

corriqueiras. O sentido não depende do enredamento dos acontecimentos num “fio narrativo”, mas sim da motivação individual do leitor, que é levado a encarar a narração sem o apoio de leis e ideias pré-estabelecidas, tal como o fez Adois, devidamente inspirado pelo reencontro com seu quarto de leitura na infância:

Reencontrei também o cômodo que, há mais de trinta anos, havia sido meu quarto de criança [...] haviam-no deixado como era, quando eu me sentava à mesa de pinho, sob a luz do candeeiro. Passava muitas horas do dia ali sentado, lendo, como uma criança que não consegue alcançar os pés do chão. Que nossa cabeça penda para os lados ou que não se erga por nada, a isso estamos acostumados, pois temos algo sólido sobre os pés; mas a infância, bom, a infância significa não ter qualquer segurança por nenhum dos dois lados e sentar-se diante de um livro como se navegássemos pelo espaço numa pequenina folha de papel. O que eu estou tentando lhe dizer é que eu não conseguia verdadeiramente tocar o chão sobre a mesa (MUSIL, 1996, p. 117).

O homem adulto percebe que não se encontra em estágio muito distante do infantil. Percorrendo as páginas de sua infância, reconhecendo as marcas de seus dedos infantis, os rabiscos a lápis, o sujeito recupera um pouco de sua identidade. : “Assim que mergulhava em suas páginas, apoderava-me de seu conteúdo, como um navegante que enfrenta todos os riscos” (idem). A analogia entre a disposição de um sujeito em busca de si mesmo e o mar também se faz notar no ensaio de BENJAMIN: o romancista, o indivíduo solitário, percorre o mar “sem objetivo nenhum”, atravessando-o “sem terra à vista”<sup>8</sup>. Ele ainda está à procura de um “abrigo no caos”, pois não se sente parte da realidade que o circunda.

---

<sup>8</sup> “No sentido da poesia épica, a existência é um mar. Não há nada mais épico que o mar. Naturalmente, podemos relacionar-nos com o mar de diferentes formas. Podemos, por exemplo, deitar na praia, ouvir as ondas o colher moluscos arremessados na areia. É o que faz o poeta épico. Mas também podemos percorrer o mar. Com muitos objetivos, e sem objetivo nenhum. Podemos fazer uma travessia marítima e cruzar o oceano, sem terra à vista, vendo unicamente o céu e o mar. É o que faz o romancista”. (BENJAMIN, 1985, p. 54).

Retomando agora a “História infantil”, vemos que esta pode ter seu título justificado pelo fato de que aqueles personagens adultos, diante da impossibilidade de atribuir sentido a uma experiência insólita, preferem agir como crianças diante de um episódio maravilhoso que lhes é contado: recorrendo à emergência do mito que, na idade moderna, é reduzido à condição de um estado de embriaguez. Por outro lado, se o herói dos contos de fadas, em plena comunhão com as forças da natureza, estava em condições de vencer um desafio ou uma injustiça<sup>9</sup>; o sujeito moderno já não consegue mais “fazer-se de tolo diante do mito” (BENJAMIN, 1985, p. 215), porque se vê diante de um inimigo muito mais poderoso, e que não assume uma forma única, pois estende-se por toda a multiplicidade dos fenômenos. A narração dessa luta inglória e já fadada ao fracasso não pode acontecer de outra forma que não a de uma pergunta sem resposta.

“Soubesse eu o sentido, certamente não teria por que lhe contar. É como ouvir um sussurro ou um simples murmúrio, sem saber distingui-los!” (MUSIL, 1997, p. 119): as últimas palavras de Adois não pretendem encerrar seu relato. Os ouvintes /leitores que se esforcem para distinguir murmúrios de sussurros. É assim que a literatura pode desempenhar dignamente seu papel de “ama-de-leite” para adultos desorientados e à procura de um abrigo, ainda que temporário, no caos.

## Referências bibliográficas

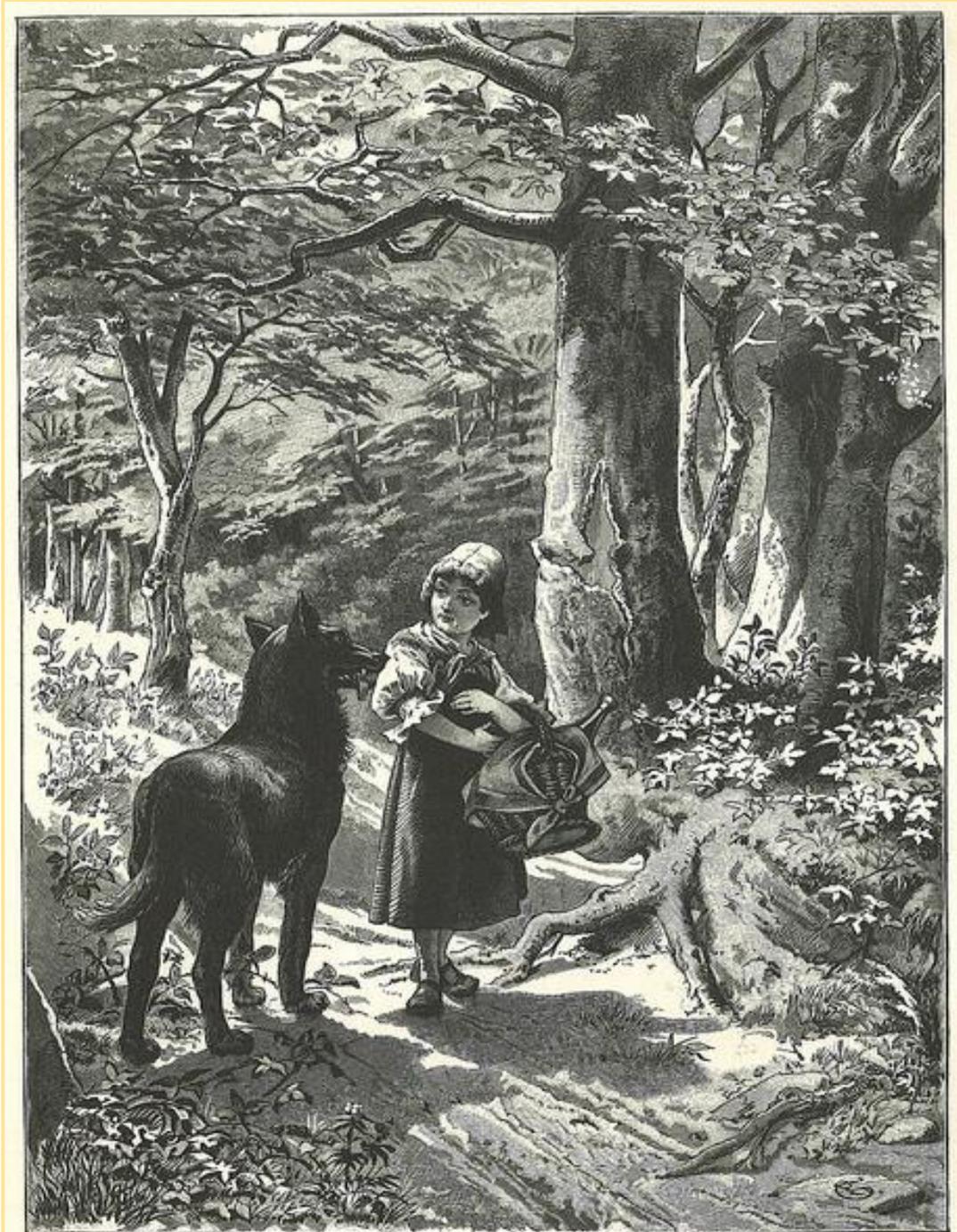
- ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”, in: *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge Almeida. São Paulo, Duas Cidades /34, 2003, pp. 55-63.
- BENJAMIN, Walter. « O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. ». in : \_\_\_\_\_. *Magia, técnica, arte e política. Obras escolhidas I*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense 1985, pp. 197-221.

---

<sup>9</sup> A esse respeito, ver o prefácio de GRIMM (2012, pp. 26-27).

- GLANDER, Kordula. *Leben, wie man liest. Strukturen der Erfahrung erzählter Wirklichkeit in Musils Roman « Der Mann ohne Eigenschaften »*. St. Ingberg, Röhrig Universitätsverlag, 2005.
- GRIMM, J. & W. « Prefácio », in : \_\_\_\_\_. *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. Tradução: C. Röhrig. São Paulo, Cosac&Naif, 2012.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance*. Trad. José Marcos M. de Macedo. São Paulo, Duas Cidades /34 2000.
- MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Trad. Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro, Nova Fronteira 2006.
- \_\_\_\_\_. *O Melro e outras histórias de Obra póstuma publicada em vida*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo, Nova Alexandria, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Tagebücher*. Org. Adolf Frisé. Reinbeck b. Hamburg, Rowohlt 1978.
- RICCEUR, Paul. *Temps et récit II*. Paris, Seuil, 1984.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Lisboa, Moraes, 1977.





Rotkäppchen.

## Herder, os *Contos dos Grimm* e a *Volkspoesie*<sup>10</sup>

Orlando Marcondes Ferreira Neto<sup>11</sup>

**E**m 1812 foram publicados pela primeira vez os *Kinder- und Hausmärchen* (*Contos maravilhosos infantis e domésticos*), coleção de contos de fadas que desfrutou de imensa popularidade durante e após o século XIX (GRIMM, 2004).

Ao contrário de que geralmente se crê, os *Contos* não foram dirigidos desde o princípio a um público infantil, mas participaram de um amplo projeto filológico (MAHONEY, 2004, p. 183) que envolvia estudos linguísticos, de história do direito e, posteriormente, o monumental plano do *Dicionário Alemão* (*Deutsches Wörterbuch*). Coletados da tradição oral, os *Contos* expressavam a intenção dos Grimm de estudar aspectos do que denominavam *Volkspoesie*, ou “poesia popular”, que para eles era reveladora do caráter do povo alemão (Idem, p. 178). Segundo o historiador Peter Burke, o projeto dos *Contos dos Grimm* é manifestação de uma tendência presente na cultura alemã desde a década de 1770 e que será uma das preocupações centrais da intelectualidade europeia no século XIX, a compreensão do povo (BURKE, 1978, p. 31-49). Este foco nos estudos da cultura popular, na época inovador, também manifesta o desejo da construção de uma identidade nacional germânica (Idem).

Considerando estes aspectos, nosso objetivo neste artigo é situar algumas implicações sociais e culturais do conceito de *Volkspoesie* formulado por Herder na época do *Sturm und Drang*,<sup>12</sup> e outros conceitos a ele associados, sabendo de

---

<sup>10</sup> Este breve artigo trata de temas abordados em um pré-projeto de pesquisa para o Doutorado em Teoria da História.

<sup>11</sup> Mestre em História pela UNICAMP.

<sup>12</sup> “Tempestade e ímpeto (ou impulso)” é a tradução corrente em português. Tradicionalmente, o *Sturm und Drang* é tratado como “pré-romantismo” pela crítica literária. ROSENFELD (1965, p. 7) é um exemplo. Preferimos pensar o evento como primeiro momento do romantismo alemão em formação.

sua importância para a compreensão adequada do projeto dos *Contos* dos Grimm.

Como a maioria dos jovens alemães<sup>13</sup> envolvidos no ambiente cultural do *Sturm und Drang*, Herder era oriundo de uma família de classe média pietista,<sup>14</sup> um jovem pastor luterano profundamente envolvido com estudos estéticos e literários. Em Königsberg teve aulas com Kant e tornou-se próximo do teólogo J. G. Hamann, amizade que marcaria profundamente sua trajetória intelectual. Em 1769 Herder viajou a Paris. Chegando lá, contudo, não conseguiu o almejado acesso aos salões dos filósofos. Tudo em Paris lhe pareceu artificialmente requintado e fútil (BERLIN, 2001, p. 39). Escreveria mais tarde em sua *Filosofia da História* sobre as grandes cidades, esses “abismos que drenam as forças vitais da humanidade” (Herder, 1950, p. 77). Não havia identificação possível entre ele, o jovem pastor provinciano, a vida alegre e agitada da grande metrópole e os produtos culturais deste meio (BERLIN, 2001, p. 37-38).<sup>15</sup> De Paris, Herder se dirige a Estrasburgo, onde ocorre seu famoso encontro com Goethe. Ambos publicam em 1773 uma coletânea de textos intitulada *Von deutscher Art und Kunst (Da arte e do caráter alemão)*,<sup>16</sup> na qual enunciam as bases estéticas do *Sturm und Drang*, movimento fundador do romantismo alemão.

O *Sturm und Drang* é tradicionalmente considerado pela crítica como um movimento literário irracionalista, no que se salienta sua atuação contra o

---

<sup>13</sup> Utilizamos no texto as palavras “Alemanha” e “alemão” por razões de conveniência, sabendo que eles não exprimem a complexidade das divisões políticas do território que hoje designamos como Alemanha.

<sup>14</sup> Segundo BERLIN (2001, p. 36-37) “o pietismo é um ramo do Luteranismo e consiste no estudo cuidadoso da Bíblia e num respeito profundo pela relação pessoal do homem com Deus. Logo, havia uma ênfase na vida espiritual, desprezo pelo conhecimento, desprezo pelo ritual e pela forma, desprezo pela pompa e cerimônia, e uma ênfase grandiosa sobre a relação pessoal da alma humana individual sofredora com o Criador”. O pietismo floresceu depois da derrota alemã na Guerra dos 30 anos, em 1648.

<sup>15</sup> Em sua *Filosofia da História*, HERDER (1950, p. 77, 105) afirma que a cultura medieval e provinciana é mais virtuosa que a da Europa moderna e cosmopolita. Neste contexto as cidades são locais de dissolução moral.

<sup>16</sup> Esta publicação é fundamental para o *Sturm und Drang*, na medida em que enuncia o “programa estético” do movimento. É composto por dois textos de Herder, *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker (Extrato da correspondência sobre Ossian e as canções dos povos antigos)*, e *Shakespeare; Von deutscher Baukunst. D. M. Ervini a Steinbach (Sobre a arquitetura alemã)*, de Goethe; *Versuch über die gothische Baukunst, (Ensaio sobre arquitetura gótica)*, de Paolo Frisi; e *Deutsche Geschichte (História alemã)*, por Justus Möser (HERDER, 2011).

Iluminismo e a influência francesa na Alemanha (ROSENFELD, 1965, p. 7). Como afirmou Isaiah Berlin, havia entre os românticos alemães de formação pietista um grande ressentimento em relação ao predomínio do Iluminismo francófono (BERLIN, 2001, p.37-38), que estimulou o caráter essencial do *Sturm und Drang* como movimento de revolta contra a Ilustração. Ainda segundo BERLIN (Idem), este sentimento tem raízes profundas na sociedade alemã, sendo decorrente, a princípio, da derrota na Guerra dos Trinta Anos em 1648, que deixou o país devastado e empobrecido, ocasionando sua fragmentação política e inferioridade cultural diante da França.<sup>17</sup>

Norbert Elias salienta outros aspectos da sociedade alemã que se evidenciam necessários para compreender aspectos essenciais do *Sturm und Drang*. Na Alemanha, afirma, ao menos até meados do século XIX, não havia o grau de mobilidade social que caracterizava, por exemplo, a sociedade francesa do século XVIII, na qual um burguês abastado podia ascender à nobreza (ELIAS, 1990, p. 38). Na Alemanha, pelo contrário, além da ausência de mobilidade social, havia uma rígida separação entre as classes (Idem). Além disso, esta cisão social se manifestava na questão da partilha do poder na Alemanha; enquanto a nobreza detinha o poder, a burguesia era totalmente excluída da política (Idem, p. 33, p. 43-44)

É desta burguesia que surge a *intelligentsia* de classe média que dará origem ao *Sturm und Drang* (Idem, p. 25). São indivíduos que ocupam cargos burocráticos, religiosos e educacionais, que muitas vezes servem aos príncipes e à nobreza, e que se veem enredados e eventualmente humilhados pelas relações de patronato e dependência que caracterizam a sociedade do Antigo Regime (Idem). Neste sentido, a posição dos *Stürmer und Dränger* contra o Iluminismo também expressa, ao menos tangencialmente, um posicionamento crítico em relação à nobreza alemã, ao ter como alvo a tradição cultural francófila que ela partilhava. Como afirma Goethe em suas memórias,

---

<sup>17</sup> Talvez Berlin tenha exagerado um pouco em sua proposição de que o Romantismo “é produto da sensibilidade nacional ferida”, do sentimento de impotência cultural e do ressentimento alemão diante da vitória francesa. Contudo, não é possível deixar de considerar o papel do sentimento antifrancês no romantismo, visto que ele permaneceu no século XIX, a princípio em função da ocupação francesa durante as guerras napoleônicas. (A este respeito cf. BERLIN, 2001, p. 38; ELIAS, 1990, p. 29).

[...] em Estrasburgo, na fronteira francesa, libertamo-nos imediatamente do espírito dos franceses. Descobrimos que seu estilo de vida era regulamentado e aristocrático demais, fria sua poesia, destrutiva sua crítica literária, e abstrusa e insatisfatória sua filosofia (Goethe, citado em ELIAS, 1990, p. 35).

É preciso pensar também em como estes jovens intelectuais e poetas percebem as críticas que a Ilustração realiza a respeito dos mais variados aspectos da cultura germânica. O que a Ilustração declara a seu respeito? Que sua língua era rude, sua literatura inexistente (ELIAS, 1990, p. 30-32), que sua arquitetura era bárbara; que seus costumes eram fundados em preconceitos, sua religião era um corolário de superstições e sua história uma época de trevas.

Mauvillon, por exemplo, afirma em 1740 em suas *Lettres Françaises et Germaniques*, a respeito da língua alemã, que é “uma língua (...) semibárbara, que se fraciona em tantos dialetos diferentes como a Alemanha tem províncias.” (Idem, p. 31). Sua cultura lhe parece tosca e atrasada, assim como sua literatura: “Milton, Boileau, Pope, Racine, Tasso, Molière e praticamente todos os poetas importantes foram traduzidos na maioria das línguas europeias (...) os poetas alemães, na maior parte, são apenas tradutores” (Idem, p. 39).<sup>18</sup>

Todo o passado germânico, sobretudo a Idade Média também sofriram um processo de detração fundado na dicotomia iluminista entre as luzes e as trevas. O Iluminismo estabelecia uma rígida distinção entre a verdade (atributo da filosofia e da ciência) e a mentira, reconhecida no campo que hoje denominaríamos do imaginário, que comportava as religiosidades e crenças, os mitos e as tradições populares. Voltaire se refere a tudo que emana do povo,<sup>19</sup> incluindo as fábulas, como falsidade: se a história “é a narração dos fatos considerados verdadeiros, (...) [a] fábula [é a] narração de fatos considerados falsos” (VOLTAIRE, 1973, p. 188, p. 209-210); e toda narrativa que não

<sup>18</sup> Deve-se notar que o próprio Frederico II partilhava dessa opinião (ELIAS, 1990, p. 32-33).

<sup>19</sup> O povo, segundo o verbete homônimo da Enciclopédia, é formado pelos pobres, pelos trabalhadores assalariados, pelos que trabalham pela nação, mas que não a constituem como a burguesia e a nobreza (A ENCICLOPÉDIA, 1974, p. 151-153). Para VOLTAIRE (1973, p. 294) o povo é “a canalha” ou “a população mais vil”. Na perspectiva da Ilustração (exceto para Rousseau, é bem verdade) o povo jamais seria fonte de conhecimento, de verdade, de saber, como seria depois para o Romantismo, pelo contrário, é a “zona de treva” na qual se manifestam os demônios do iluminismo: o erro, o preconceito e a superstição. Cf. verbetes “Preconceito” e “Superstição” (Idem, p. 294, p. 292-294 e 274-276).

comportasse “fatos verdadeiros” deveria ser inserida na “história das opiniões e das tolices” (Idem, p. 188, p. 210). A este respeito ele acrescenta que:

[...] as fábulas dos povos primitivos foram mais tarde grosseiramente imitadas por povos [germânicos] rudes e sem imaginação (...) Ai deles, coitados, povos ignorados e ignorantes, que nunca conheceram uma arte agradável ou útil, que até o nome de geometria desconheciam, como podiam afirmar que inventaram fosse o que fosse? Pois se nem descobrir novas verdades, nem mentir com habilidade souberam? (Idem, p. 188).

Cobra um esforço imaginativo de nossa parte compreender a dimensão do mal-estar sentido pela parcela dos alemães que não se conformavam com a imposição oficial da cultura Francesa e do Iluminismo na Alemanha. À medida que a burguesia alemã toma consciência de si como classe (ELIAS, 1990, p. 37, 47), processo que se acentua na segunda metade do século XVIII, ela percebe cada vez mais a distância que se impõe entre seu estilo de vida e valores e os da aristocracia de corte (Idem, p. 46-47). Daí surge sua necessidade de afirmação de uma cultura própria que pudesse fazer frente à Ilustração (Idem). Esse sentimento e esta necessidade afloram no movimento *Sturm und Drang* na década de 1770. Ele expressa o esforço consciente de um grupo de jovens intelectuais para fazer frente à detração do mundo germânico pelas Luzes, defendendo aspectos culturais que consideram característicos da “germanidade” (Idem, p. 35).<sup>20</sup>

A tarefa que Herder assume neste momento é elaborar um arcabouço teórico e conceitual capaz de enfrentar as acusações da Ilustração. Este seria expresso em obras de caráter abertamente provocativo, uma verdadeira “literatura de combate”, no sentido em que assumiu um viés abertamente anti-iluminista. Num segundo momento, esta base teórica desempenharia um importante papel, fornecendo instrumentos para os românticos (como os

---

<sup>20</sup> Não é certo, contudo, julgar que Herder tenha rompido com a Ilustração em todos os sentidos. Além do universo luterano, ele foi formado no contexto das Luzes e expressa portanto contradições inerentes a este movimento cultural. Ele opera sua crítica partindo do instrumental teórico oferecido pelo Iluminismo, mesmo quando volta as armas teóricas da Ilustração contra ela. Um exemplo é quando acusa ironicamente os críticos de Shakespeare de serem “preconceituosos”, e por isso de terem uma visão caricatural deste autor (Herder, 2008, p. 3-4).

irmãos Grimm), procederem a pesquisas que conscientemente obravam pela definição do caráter nacional alemão, atuando pela formação do que seria vivido e pensado socialmente, desde então, como o “ser realmente alemão” (Idem, p. 49-50).

O campo de luta escolhido por Herder é o da filosofia, da crítica literária e da literatura. Toda discussão a respeito do povo e do caráter alemão em sua obra será realizada tendo como ponto focal temas de cunho estético. Em sua *Filosofia da História*<sup>21</sup> de 1774, Herder mantém este direcionamento. Seu objetivo nesta obra é fundar uma teoria da história que pudesse fazer frente à concepção de história da Ilustração, fundada na ideia de progresso da razão. Ainda que opere com uma base teórica e conceitual legada pelas Luzes, Herder a perverte e a coloca a serviço de sua concepção da história fundada num conceito novo e particular de cultura. A concepção da história de Herder, ao invés de ser a de uma trajetória linear do progresso da razão, fundada na crença na existência de verdades universais e necessárias, tende ao relativismo.<sup>22</sup>

Herder salienta a presença, na história, de uma multiplicidade de grupos humanos, cada um com seus valores, costumes e crenças e culturas (os hebreus, os egípcios, os gregos, os romanos, os germanos, a Europa medieval e a Europa Moderna). Cada grupo é uma unidade orgânica que nasce, vive e morre. O que é bom para um grupo não é para outro, não existem critérios universais que permitam julgar um bem universal, que serviria para todos. Não há verdades que, sendo conhecidas, possam se somar como um grande quebra-cabeça, estabelecendo o real, como os iluministas pensavam. O que é bom para um grego, pode não ser – como geralmente não é, afirma Herder – bom para o homem moderno. Não existe, por exemplo, como concebiam os iluministas, uma felicidade universal que nós, sabendo quais são as necessidades humanas fundamentais, poderíamos realizar. Cada época é radicalmente diferente da outra, cada época possui necessidades específicas e uma ideia diferente do que é a felicidade. Daí a sua acusação de que o Século das Luzes estava radicalmente

---

<sup>21</sup> O título original desta obra é *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit/ Uma outra filosofia da história para a formação (educação) da humanidade* (HERDER, 1950). Por razões de praticidade, neste artigo nos referimos a esta obra como *Filosofia da história*.

<sup>22</sup> Apesar dele ter rompido com o universalismo das Luzes, não sustentamos que Herder seja um relativista. A este respeito cf. BERLIN (1991, p. 69-83).

equivocado ao se compreender como momento pleno de realização da razão, na qual as grandes verdades humanas estariam sendo reveladas. Para Herder, este era um dos maiores equívocos da Ilustração.<sup>23</sup>

Em seu ensaio sobre Shakespeare no qual defende o autor inglês das críticas de iluministas como Voltaire,<sup>24</sup> HERDER (2008) procede na mesma direção. Voltaire não teria compreendido o teatro shakespeariano por acreditar que as regras expostas na *Poética* de Aristóteles deveriam servir como critério universal para julgamento da arte dramática. Segundo Herder, porém, Aristóteles não havia definido nenhuma regra universal, ele havia apenas estudado o teatro grego, as peças de Sófocles e de outros autores trágicos, descrevendo suas regras. Os teatros grego e shakespeariano não foram instituídos intencionalmente, segundo um plano pré-estabelecido por algum teórico, mas surgiram na história “naturalmente”, como uma planta, de “solos” culturais diferentes. Este solo cultural no qual germinam as obras de arte é pensado por Herder como sendo constituído pelo que denomina “preconceitos nacionais”: a “história, a tradição, os costumes, a religião, o espírito da época, do povo, da emoção, do idioma” (Idem, p.25-26). Por se harmonizar com estas condições, o teatro grego e o shakespeariano, por mais diferentes que sejam entre si, foram ambos, segundo Herder, uma “instituição nacional”, a “expressão mais elevada do caráter nacional desse[s] povo[s]” (Idem, p.22).

Para Herder, a ambição dos franceses de transplantar o teatro grego para o século XVIII jamais poderia dar origem a uma planta saudável (Idem, p. 15, 21). O teatro francês – e aqui Herder acusa Corneille, Racine e Voltaire (Idem, p. 16) – seria então mera “macaquice”, “efígie”, “imitação” “sem alma” do teatro grego; uma “grotesca caricatura”:

Não é tragédia sofocliana. É uma efígie que se assemelha externamente ao drama grego; mas a efígie não possui espírito, vida, natureza, verdade – ou seja, todos

---

<sup>23</sup> Trata-se neste parágrafo de um resumo sucinto das ideias centrais da obra *Uma outra filosofia da história para a educação da humanidade*. (HERDER, 1950).

<sup>24</sup> VOLTAIRE (1973, p. 39) afirmou numa de suas *Cartas Inglesas* que o teatro shakespeariano era “sem a menor chama do bom gosto e sem o menor conhecimento das regras”, e que Shakespeare teria criado “farsas monstruosas, chamadas tragédias”.

os elementos que nos comovem; o propósito trágico e a realização deste propósito. (Idem, p. 15, 21).

Portanto, de um modo muito diferente dos iluministas, Herder atribui valor extremo a elementos culturais em sua estética.<sup>25</sup> Mais do que isso, ele funda a própria visão historicista que privilegia o contexto histórico na compreensão da arte (ou de qualquer artefato cultural), que para nós parece comum, mas que era radicalmente diferente da visão que predominava na estética do século XVIII. Voltaire jamais avaliaria uma obra de arte por sua adequação às condições culturais que lhe deram origem. Ele ficaria horrorizado com a afirmação de Herder de que os “preconceitos nacionais” (ou seja, o campo do imaginário e das crenças) pudessem ser a baliza para a avaliação de uma obra de arte, ou de qualquer coisa que fosse (Idem, p. 25). Para Voltaire, a arte deveria, assim como a filosofia, exprimir verdades a respeito do ser humano e não preconceitos.<sup>26</sup>

Assim sendo, Herder realiza um deslocamento importante no que concerne aos critérios normativos para avaliação das obras de arte. Não serão mais critérios estéticos com pretensões universalistas, – como era o caso do Iluminismo – mas sua afinidade com condições culturais específicas e com um processo histórico orgânico, compreendido em sua individualidade. O teatro shakespeariano, por exemplo, cresceu em um solo e nele frutificou – é daí que advém o seu valor. O teatro francês, pelo contrário, é considerado artificial por Herder justamente por não ter, segundo ele, esta afinidade cultural com um solo, é formulado segundo regras acadêmicas, teóricas, frias, portanto, é destituído de vida. As canções, a literatura, a religião, os contos populares, ou

---

<sup>25</sup> O próprio conceito de cultura, aliás, já se apresenta neste texto de Herder investido de um caráter moderno (antropológico, diríamos hoje), dirigido a uma compreensão propriamente cultural dos teatros grego e shakespeariano. Ele aprofundará esta perspectiva em sua *Filosofia da história* (HERDER, 1950).

<sup>26</sup> Herder, ao investir ousadamente contra a Ilustração, subverte o significado de um dos seus conceitos mais caros, o “preconceito” (defendendo, de modo irônico o termo que Voltaire e seus pares mais execram), ao mesmo tempo em que oferece uma base teórica radicalmente nova para pensar as criações humanas, fundada na cultura. HERDER (1950, p. 59) mantém esta estratégia na *Filosofia da História* de 1774, na qual ele sustenta, num registro irônico e provocativo, que “o preconceito é aceitável em sua época, porque traz a felicidade”. Nesta obra ele também faz referência ao preconceito “útil”, ao “preconceito belo”, e aos “bons costumes, inclusive preconceitos” (Idem, p. 31, 57, 97).

qualquer manifestação cultural assumem valor supremo para ele, portanto, na medida em que surgem espontaneamente – possuem “espírito, vida, natureza [e] verdade” (Idem, p. 22). É a isso que Herder se refere quando afirma que a obra de Shakespeare é natural ou está de acordo com a natureza.

Daí o sumo valor atribuído por Herder e seus seguidores românticos às tradições populares de criação anônima e imemorial, como os contos de fadas e canções populares, a todo tipo de manifestação “espontânea” da cultura popular.<sup>27</sup> Herder denomina estas criações *Volks poesie* (poesia popular). O conceito foi utilizado em 1772 para denominar os *Cantos de Ossian*, no ensaio publicado juntamente com o artigo *Shakespeare: Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* (*Extrato da correspondência sobre Ossian e as canções dos povos antigos*, HERDER, 2011; NISBET, 2009, p. 15-16). Segundo ele, a *Volks poesie* consiste em textos que sobrevivem na oralidade ou textos de autores que expressam profundamente a cultura na qual foram gerados, como Ossian, Shakespeare, Homero e os profetas do Velho Testamento (Idem, p. 16).<sup>28</sup>

O conceito herderiano de *Volks poesie* foi adotado posteriormente, no início do século XIX, pelos poetas Clemens Brentano e Achin von Arnin, que o definiram, de modo semelhante ao de Herder, como um processo de criação espontânea, natural e orgânico, que surge do povo no decorrer da história (LAMPART, 2004, p. 177-178).<sup>29</sup> A influência exercida por Herder sobre os irmãos Grimm se revela sobretudo nos seus textos produzidos no começo do século XIX,<sup>30</sup> quando se associam ao grupo de Brentano e von Arnin num projeto de coleta e publicação de contos populares (Idem). Brentano – que já havia realizado um projeto semelhante, a coleção de canções populares *Des Knaben Wunderhorn* (*A cornucópia mágica do menino*, 1805-1808) – solicitou o auxílio dos Grimm para a coleta de contos tendo em vista uma nova publicação

---

<sup>27</sup> Daí Herder considerar a linguagem como a criação suprema da cultura (ROSENFELD, 1965, p. 16).

<sup>28</sup> Segundo as teses de Herder e de Hamann que sustentam o valor da “espontaneidade” e “naturalidade” na arte, a tradição oral é valorizada, em detrimento do texto (Idem).

<sup>29</sup> A influência que Herder exerceu sobre os irmãos Grimm, portanto, deve ser avaliada considerando o debate que estabelecem com o círculo de Brentano. A este respeito cf. LAMPART (2008, p. 177-178; ZIPES, 2002, p. 31).

<sup>30</sup> Principalmente a coletânea de ensaios *Altdeutsche Wälder* (*Antigas florestas alemãs*) publicado entre 1812 e 1816. Segundo ZIPES (2002, p. 68), o próprio título desta coleção de textos dos Grimm é sintomático de seu interesse por Herder, por se remeter ao ensaio *Kritische Wälder*, (*Florestas críticas*), publicado por Herder em 1761.

(ZIPES, 2002, p. 26). Os Grimm se associaram a ele, mas em 1808 se desligaram do projeto (Idem, p. 30). Além do desinteresse de Brentano, que se voltou para outras atividades, sabemos que ocorreram uma série de divergências entre ele e os Grimm a respeito da fidelidade que, para estes, deveria ser observada na transcrição dos relatos orais (Idem). Brentano defendia sua liberdade, como poeta e editor, de realizar alterações estilísticas e até mesmo de acrescentar passagens às narrativas originais, enquanto os Grimm sustentavam que os contos deveriam ser o mais fiéis o possível à oralidade (LAMPART, 2004, p. 177-178). Os contos coletados pelos Grimm passam então a integrar seu próprio projeto dos *Contos maravilhosos infantis e domésticos* (ZIPES, 2002, p. 30).

O fato da concepção dos *Contos* dos irmãos Grimm se delinear justamente a partir de sua divergência com Brentano é revelador de um caráter essencial de seu projeto. Segundo LAMPART (2004, p. 177-178), a recusa dos Grimm em interferir nos relatos, seu apego à fidelidade às narrativas orais, se sustenta em sua compreensão filológica dos contos de fadas como *Volkspoesie*. Na medida em que para os irmãos Grimm era impossível a recriação, na Europa moderna, das condições históricas que permitiram a formação dos contos de fadas como criação coletiva do povo, toda interferência do editor nos relatos seria um impedimento para que o texto pudesse manter seu caráter de *Volkspoesie*; os contos se tornariam mera criação moderna, deixando de ser expressão do “passado coletivo” alemão (Idem).<sup>31</sup>

O grande sucesso desfrutado pelos dos *Contos* dos irmãos Grimm, especialmente a partir da segunda edição em 1819, aponta para o fato de que a visão de Herder e dos Grimm a respeito da arte – como expressão da nova visão romântica da sociedade, da história e da nacionalidade – estava se tornando dominante na Alemanha naquele momento. Como realização cultural emblemática deste momento histórico, os contos abrem uma série de possibilidades para a reflexão a respeito do romantismo. Assim como a obra de Herder, os *Contos* oferecem um acesso para a reflexão sobre os dilemas vivenciados pela burguesia alemã ascendente no início do século XIX – o desejo

---

<sup>31</sup> Sabe-se que nas edições posteriores os Grimm fizeram cada vez mais concessões à sua idéia original de fidelidade aos relatos orais, interferindo e adaptando os relatos. Porém, isso não afeta nossa argumentação, visto que tratamos de sua intenção inicial no projeto dos *Contos* (LAMPART, 2004, p. 184).

de afirmação de seus valores, visão de mundo e modos de vida – assim como para o problema, que percorre todo o século XIX, da definição da identidade cultural alemã.

## Referências bibliográficas

- A ENCICLOPÉDIA*. Trad. Lisboa: Ed. Estampa, 1974.
- BERLIN, Isaiah. *The roots of Romanticism*. Trad. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Limites da utopia: capítulos da história das ideias*. Trad. São Paulo: Cia. Das Letras, 1991.
- BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. Trad. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Trad. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- GRIMM, J.L.C e W.C. *Grimm's fairy tales*. Trad. Londres: CRW, 2004.
- HERDER. Johann Gottfried. *Filosofia de la historia para la educación de La humanidad*. Trad. Buenos Aires: Nova, 1950.
- \_\_\_\_\_. *Shakespeare*. Trad. Princeton: Princeton University Press, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Von deutscher Art und Kunst*. Toronto: University of Toronto, 2011
- LAMPART, Fabian. The Turn to History and the Volk: Brentano, Arnim, and the Grimm Brothers. In: MAHONEY, Dennis. *The Literature of German Romanticism*, vol 8. Nova York: Candel, House, 2004.
- MOORE, Gregory. Introduction. In: HERDER, *Shakespeare*. Trad. Princeton: Princeton University Press, 2008.
- NISBET, H. B. Introduction. In: *German Aesthetic and Literary Criticism: Winckelmann, Lessing, Hamann, Herder, Schiller and Goethe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

ROSENFELD, Anatol. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *Autores pré-românticos alemães*. São Paulo: Herder, 1965.

VOLTAIRE. Cartas Inglesas; Dicionário Filosófico. In: *Os Pensadores*. São Paulo, Abril, 1973.

ZIPES, Jack. *The Brothers Grimm: From Enchanted Forests to the Modern World*. Nova Yorque: Palgrave Macmillan, 2002.



## Mitologia japonesa e os Irmãos Grimm. Entrecruzamentos (in)esperados na literatura midiática

Janete Oliveira  
PUC-RIO

**N**o ano de 2012 completam-se 200 anos da publicação do livro *Contos para as crianças e para a família (Kinder und Hausmärchen)* na Alemanha pelos irmãos Grimm, inaugura-se então uma sequência de leituras e releituras do que chamamos “contos de fadas”. Ao contrário do mito, o conto de fadas não visa dar um sentido ao mundo em que se vive e sim aliar o elemento mágico, manter o inexplicável como personagem e agente de mudanças dentro da narrativa fantástica. Uma ficção que não se propõe como realidade mas que deseja permanecer como elemento de sonho e irreabilidade. Em seu livro, *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, Bettelheim diferenciaria o mito e o conto de fadas da seguinte maneira:

Não existem apenas semelhanças essenciais entre os mitos e os contos de fadas; há também diferenças inerentes. Embora as mesmas figuras exemplares e situações se encontrem em ambos, e acontecimentos igualmente miraculosos ocorram nos dois, há uma diferença crucial na maneira como são comunicados. Colocado de forma simples, o sentimento dominante que um mito transmite é: isto é absolutamente singular; não poderia acontecer com nenhuma outra pessoa, ou em qualquer outro quadro; os acontecimentos são grandiosos, inspiram admiração e não poderiam possivelmente acontecer a um mortal comum como você ou eu. A razão não é tanto que os eventos sejam miraculosos, mas porque são descritos assim. Em contraste, embora as situações nos contos de fada sejam com frequência inusitadas e improváveis, são apresentadas como

comuns, algo que poderia acontecer a você ou a mim ou à pessoa do lado quando estivesse caminhando na floresta. Mesmo os mais notáveis encontros são relatados de maneira casual e cotidiana. Uma diferença ainda mais significativa entre estas duas espécies de estória é o final, que nos mitos é quase sempre trágico, enquanto sempre feliz nos contos. (BETTELHEIM, 2002, p. 47)

A antiga separação *mito* e *logos* tem a sua fronteira esmaecida pela falência desse último enquanto lugar seguro e livre de incertezas. Há então uma procura por uma nova referência que na ficção se constitui no sonho, na magia, na sombra. O antigo mito que organizava o mundo se transmutou em uma outra experiência humana transpassada pelo mágico, pelo fantástico. Não se pode recuperar a aura da narrativa mítica grega pois o mundo de certa forma já possui um sentido distanciado da lógica passada, mas com as novas tecnologias e o “real” sendo testado a todo momento, essa narrativa propositora de sentido transcodifica-se em metáfora a qual aparece nas ficções contemporâneas em várias mídias entrecortadas por referências interculturais inimagináveis nos tempos gregos. Essa ficção tem atraído cada vez mais o imaginário não apenas infanto-juvenil, mas também adulto.

*As an art form of widely acclaimed autonomous caliber, anime has consistently come into fruitful collusion with themes, images and symbols (archetypes included) associated with the fairy tale tradition. This phrase does not, it must be emphasized, allude to stories that literally feature fairies but rather denotes, in keeping with contemporary scholarship in the field, stories where a prominent place is accorded to otherworldly phenomena, where the boundary between reality and fantasy is boldly and even grotesquely transgressed, and where the capriciousness of human destinies is repeatedly exposed - it is no coincidence, after all, that the word 'fairy' is derived from the Latin *fatum*, or 'fate'. (CAVALLARO, 2011,p.1)<sup>32</sup>*

---

<sup>32</sup> Como uma forma de arte de calibre autônomo largamente aclamada, o anime tem consistentemente entrado em frutífera colisão com temas, imagens e símbolos (arquétipos incluídos) associados com a tradição dos contos de fada. Essa frase não, isso deve ser enfatizado, alude a histórias que literalmente dispõem sobre fadas mas sim denota em consonância com a erudição contemporânea na área, histórias onde o lugar de destaque é concedido aos fenômenos sobrenaturais onde o limite entre realidade e fantasia é corajosamente e mesmo grotescamente transgredido e onde o capricho dos destinos humanos é repetidamente exposto – e não é coincidência, no final das contas, que a palavra 'fada' seja derivada do Latim *fatum*, ou 'destino'.(tradução livre da autora)

Nesse imaginário de fábulas contemporâneas, tem-se destacado a ficção japonesa disseminada através, principalmente, das animações para TV e cinema. O que surpreende é como construções culturais tão distintas possam harmonizar imagens/conteúdos que metaforizem significativamente para ocidente e oriente. O autor Jun’ichiro Tanizaki ressalta essas diferenças entre os dois lados:

A que se deve tanta diferença? Creio que nós, os orientais, buscamos satisfação no ambiente que nos cerca, ou seja, tendemos a nos resignar com a situação em que nos encontramos. Não nos queixamos do escuro, mas resignamo-nos com ele como algo inevitável. E se na claridade é deficiente, imergimos na sombra e descobrimos a beleza que lhe é inerente. (TANIZAKI, 2007, p. 48)

Mas a recorrência ou referenciamento à narrativas ou produtos midiáticos japoneses levanta a questão sobre se essas diferenças entre Ocidente e Oriente são tão irreconciliáveis como se apresentam em sua aparência. As tênues e não tão aparentes afinidades e também não tão frequentemente estudadas entre as literaturas de Oriente e Ocidente podem ser harmonizadas pela imaginação tomando como parâmetro a análise de Armstrong.

Outra característica peculiar da mente humana é a capacidade de ter ideias e experiências que não podemos explicar racionalmente. Possuímos imaginação, uma faculdade que nos permite pensar a respeito de coisas que não se situam no presente imediato e que, quando as concebemos, não tem existência objetiva. A imaginação é a faculdade que produz a religião e a mitologia. (ARMSTRONG, 2005, p. 8)

Esse imaginário poderia, através das metáforas que emergem de uma mitologia ressuscitada, ser a ferramenta de aproximação entre os dois lados. Começando principalmente pelas atuais releituras e novas abordagens do conto de fadas na contemporaneidade que parecem misturar-se com uma ficção

originada na mitologia japonesa. No entanto, mito e contos de fada, como bem notado por Bettelheim possuem diferenças.

Na antiguidade, os mitos eram as narrativas que conferiam sentido à realidade de então, atribuindo uma experiência simbólica que era transmitida oralmente através das gerações dentro de uma concepção cíclica do tempo.

Com a narrativa, a inovação semântica consiste na invenção de uma intriga que é, ela também uma obra de síntese: virtude da intriga, objetivos, causas, acasos, são reunidos sob a unidade temporal de uma ação total e completa. É esta a síntese do heterogêneo que aproxima a narrativa da metáfora. Nos dois casos o novo - o ainda não dito, o inédito - surge na linguagem: aqui a metáfora viva, isto é, uma nova pertinência na predicação, ali uma intriga fingida, isto é uma nova congruência no agenciamento dos incidentes. (RICOUER, 1994, p. 9)

Narrar daria ordem ao caos percebido no mundo, geraria concordância a partir das discordâncias. O fatos são ordenados de acordo com uma determinada lógica, funciona como um processo consolador dando uma ilusão de ordem que, a priori, inexistente. O ato de narrar aparece então como maneira de se orientar no mundo, de organizar o seu caos visando imprimir-lhe sentido.

No caso que pretendemos analisar do entrecruzamento de referências entre a animação de 1997 do diretor japonês Hayao Miyazaki, *Princesa Mononoke* (*Mononoke Hime*) e o filme dirigido por Rupert Sanders de 2012 – *Branca de Neve e o Caçador* (*Snow White and the Huntsman*), o mito de imaginário ligado à criações baseadas no mundo natural de caráter explicativo confunde-se com o conto de fadas de imaginário fantasioso ligado à criações baseadas no mundo humano de caráter lúdico-educativo.

No caso da mitologia japonesa, a relação estabelecida e firmada na antiguidade entre o homem e a natureza permeia diversas dimensões da sociedade, tendo alguns valores como harmonia, transitoriedade, impermanência, forte sentimento grupal, hierarquia atuando como norteadores da cultura nipônica. Isso acontece porque considerando que, desde a fixação de residência dos povos os quais constituíram o que hoje chamamos de Japão no arquipélago há mais de 10.000 anos atrás no período denominado de Jomon, a

percepção de que os fenômenos naturais estavam intimamente ligados não só ao dia-a-dia, mas também à sobrevivência está fortemente incorporada ao imaginário japonês. Desde o século X, a poesia, em primeiro lugar, assimilou esse imaginário e, mesmo com o contato com as influências ocidentais, a herança do tempo mítico continua transparecendo. Essa mitologia aparece pela primeira vez no “Kojiki” (Registro dos fatos antigos, século VIII) encomendado por ordem da corte imperial para explicar a criação do país e justificar a origem divina do imperador. No entanto, o Kojiki não cria o tempo, algo que lhe é pré-existente e corrobora a concepção temporal também presente na China Antiga que começou a exercer grande influência na produção artística e de conhecimento no Japão a partir do século 6.

Segundo o historiador de literatura japonesa Shuichi Kato, ao contrário dos gregos, o tempo chinês não estava interessado no movimento dos astros, mas sim na sociedade humana e o entendimento de uma visão histórica cíclica, pois alguns fatos como guerras se repetiam juntamente com a aceitação de um tempo em linha reta e a compreensão de que há acontecimentos que não se repetem. E embora não se considere um começo e um fim para a história, todas as coisas encontravam o seu fim, logo o momento = agora adquire um significado.

Por tudo o que foi citado, o país com uma localização geográfica que propicia quatro estações bem demarcadas por mudanças da paisagem natural notáveis, associou a cada mudança natural uma significação narrativa baseada em suas experiências e mitologias próprias. Sofrendo influência também da vizinha China, o país do sol nascente possui uma peculiar configuração na sua temporalidade conforme assinala Kato:

Dessa maneira, na cultura japonesa, coexistiam três modos de tempo diferentes. Ou seja, uma linha reta sem começo e sem fim = tempo histórico; o movimento cíclico sem começo e sem fim = tempo cotidiano; e o tempo universal da vida, que tem começo e fim. E todos os três tempos se voltam para a ênfase de viver o agora. (KATO, 2012, p.53)

Como já mencionamos, a ênfase no “agora” que não necessariamente é curto, possibilita uma distensão considerável no tempo que é determinado por elementos outros da linguagem que não especificamente o verbo. Assim, o jogo entre passado e presente serve para flexibilizar o “agora” como se presentificando e tornando mais vívido ao leitor e combinando-se na linguagem e procura-se causar um efeito estético de se estar próximo ou distante da cena descrita.

Como consequência, a mitologia japonesa atualiza-se continuamente uma vez que o passado/acontecimentos passados retornam ciclicamente acompanhando as tradições a cada estação do ano. Logo toda a mitologia permanece atual. O Brasil que possui uma ruptura mitológica e o mundo ocidental experienciador de uma aparente quebra entre mito e logos, têm encontrado, em termos de cultura de massa, na animação japonesa uma referência a uma mitologia atravessada por uma influência ocidental que em alguns momentos é assimilada como “contos de fada” quando se propõe a ser uma mitologia atualizada do próprio Japão.

Essa releitura por alguns da mitologia japonesa baseada em animismo/shintoísmo como conto de fadas no ocidente deve-se a uma metaforização eficiente de um mundo de sombra que parece ser no ocidente o “outro” inexistente, mágico, inexplicável, enquanto que para o oriente é a sombra criada em todo o lugar que se converte em beleza. (...), *nós, os orientais, criamos sombras em qualquer lugar e, em seguida, a beleza.* (TANIZAKI, 2007, p. 46)

Esse jogo de luz ocidental das fadas que encontra a sombra oriental dos espíritos/deuses pode revelar metáforas (in)esperadamente produtivas sobre afinidades e/ou diferenças trazidas à cena pela transposição literária para outras mídias.

As metáforas que emergem das obras tanto literárias como cinematográficas estão incorporadas neste nosso objeto de estudo na medida em que nos propomos a utilizar a visão metaforológica de Hans Blumenberg da ligação fundamental da metáfora com a linguagem e o mito, esse visto como uma reocupação do espaço criado no corte entre mito e logos, pretensamente implementado pela racionalidade moderna.

Especificamente no caso da linguagem japonesa que já é iminentemente visual, temos uma narratividade que emerge como um lugar rico de sentidos, de um descolamento da racionalidade e ao mesmo tempo conectada à uma temporalidade específica e realidade, ou seja, um lugar perfeito para o nascimento da metáfora. O cinema então aparece como um parceiro perfeito para a tradução desse universo principalmente o literário que cada vez mais vem ocupando outros meios de disseminação.

Foi-se o tempo em que a literatura estava circunscrita apenas à esfera da pena e do papel. Com o desenvolvimento das novas tecnologias de informação, uma tendência iniciada já pelo cinema toma corpo e forma: a literatura levada ao leitor por outras mídias sejam elas de áudio ou vídeo. Atualmente pode-se acessá-la através de audiolivros e outras formas de fruição do texto literário comparecem na contemporaneidade perante ao leitor. Essa tendência de migração para campos midiáticos outros além do textual começa a partir do teatro e do cinema e posteriormente também a TV. São inúmeros os exemplos de obras literárias que foram parar nas grandes telas do cinema ou do teatro.

Percebe-se que os meios de comunicação de massa principalmente TV e cinema têm se apropriado do texto literário não só para se aproximar da chamada cultura erudita, mas também para aproximá-la da cultura de massa através do consumo. Consumo de livros, de *tickets* de bilheteria e de propagandas veiculadas nos comerciais. A literatura midiaticizada não só massifica/populariza mas ao mesmo tempo tenta mercantilizá-la. Dizemos “tenta” porque a forma de apropriação dos textos pelos meios de comunicação é diferenciada até mesmo pelas peculiaridades de cada veículo e de quem o dirige/gerencia, sobre isso Ismail Xavier comenta:

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens. A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua

forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. (XAVIER, 2003, p. 61)

Ou seja, desde que o cinema (e mesmo a TV) apropriou-se do texto literário transformando-o em imagem cinematográfica, a marca autoral deixa-se notar. Através da perspectiva escolhida, opta-se por mostrar determinada narrativa intermediada por uma determinada trama, enredo que tem se distanciado cada vez mais de uma “fidelidade” completa ao texto original e, até mesmo por isso, ser praticamente impossível pelas idiossincrasias de cada veículo. Sobre isso, Xavier acrescenta:

Tais observações, ao destacar equivalências entre as palavras e as imagens, ou entre o ritmo musical e o de um texto escrito, entre a tonalidade de um enunciado verbal e a de uma fotografia, colocam-se no terreno do que chamamos de estilo. Tomam o que é específico ao literário (as propriedades sensíveis do texto, sua forma) e procuram sua tradução no que é específico ao cinema (fotografia, ritmo da montagem, trilha sonora, composição das figuras visíveis das personagens).” (XAVIER, 2003, p. 63)

Na perspectiva contemporânea, essas abordagens interartes combinam a literatura com outras formas de arte em uma leitura intersemiótica de sentido de duas narrativas as quais se interceptam e interseccionam reestruturando antigas metáforas e construindo novos *inputs* de sentido. Nesse contexto, encontramos nas narrativas japonesas um campo muito fértil para esse tipo de articulação. Isso porque por questões constitutivas da própria escrita ideográfica oriental, a visualidade da literatura é um dos seus aspectos mais notáveis.

Em relação ao cinema, no Japão, essa tendência é antiga e manifesta desde 1921, com o filme *Jasei no in* baseado na obra de *Akinari Ueda*, *Ugetsu Monogatari* seguido posteriormente de adaptações de outros clássicos. A marca autoral de diretores como *Akira Kurosawa*, *Takeshi Miike*, *Koreeda Hirokazu*, entre outros, passam a ser paulatinamente percebidas. Não seguir uma obra à risca significa também deixar a “obra aberta” (utilizando o termo cunhado por Humberto Eco) às interpretações ou a um direcionamento próprio do perfil do

diretor/adaptador e que escolhe qual a estratégia narrativa que irá por em prática para posicionar o texto imageticamente.

Trata-se, no caso da literatura, de um esforço para adaptar-se aos novos tempos, caracterizados pela proliferação de narrativas, disponibilizadas pelo mercado cultural, nos mais diferentes suportes. Proliferação esta que se constitui no interior de uma ampla rede em que os bens simbólicos circulam, de maneira descentrada, desfazendo-se antigas hierarquias, ao mesmo tempo em que o mercado, seguindo a lógica comercial, cria segmentações de acordo com o tipo de público a que o produto se destina. Textos e imagens deslizam de um suporte para o outro, intensificando-se o intercâmbio entre os diferentes meios, o que ocasiona mudança de significado dos objetos que se deslocam, exigindo mudanças nos protocolos de leitura. (FIGUEIREDO, 2010, p. 62)

Essa tendência se intensifica na direção do consumo/cultura de massa a partir de 1975 quando *Haruki Kadokawa* assume a presidência da *Kadokawa Shoten* (Disponível em <<http://www.imdb.com/name/nm0434392/>> acesso em 10 de novembro de 2012) e propõe criar um novo departamento que seria responsável pela produção de adaptações para o cinema de publicações (livros e quadrinhos) de sucesso da editora. Essa iniciativa abriu uma franquia e uma oportunidade para a migração em grande escala da literatura para os veículos de massa e uma mão-dupla no mundo comercial do entretenimento japonês no qual as publicações fluem das páginas para as telinhas e telonas quase como um padrão.

Seguindo esse fluxo, percebe-se que, ao fim da modernidade, há uma apropriação da cultura de massa de produtos culturais considerados sem valor pela chamada alta cultura, mas ao serem mesclados e manufaturados pela sociedade de consumo passaram a ocupar um papel de destaque, na citação abaixo Vera Figueiredo refere-se à retomada do romance policial, mas o conto de fadas sempre tomado como literatura campesina e infantil tem retornado contemporaneamente em várias releituras para TV e cinema para adultos e adolescentes tornando-se um produto de sucesso da comunicação de massa.

Com o declínio da estética da provocação, os autores contemporâneos, visando alcançar o difícil equilíbrio entre agradar o público, obtendo sucesso comercial, e preservar a complexidade, a dimensão crítica da obra, trabalham com uma multiplicidade de códigos, que se entrecruzam no texto, permitindo diferentes níveis de leitura, atendendo-se às exigências de um público variado. Preserva-se o enredo, sem preconceito para com aquele leitor que busca divertir-se com a intriga. Por outro lado, oferece-se algo além da intriga, uma dimensão metalinguística e reflexiva, reforçada por inúmeras citações, que permite a um outro tipo de leitor contemplar, de maneira distanciada e também nostálgica, as estratégias narrativas que criam o fascínio na primeira dimensão. (FIGUEIREDO, 2010, p. 61)

No que concerne à literatura japonesa como um todo, não só aos contos mitológicos, essa sempre foi influenciada pelas principais religiões japonesas como o shintoísmo e o budismo. Essa tendência tem suas origens nas bases animistas do shintoísmo e seus rituais de adoração aos deuses os quais os japoneses acreditavam serem responsáveis pelas boas colheitas. Por isso contos infantis que bebem dessa religiosidade ou de simbologias (principalmente ligada aos animais) existem em grande quantidade.

Apelando para esse componente animista da cultura japonesa, a produção cinematográfica acerta em cheio no princípio Maravilhoso que povoa os contos de fada e fábulas do Ocidente. Apesar de toda a mitologia e personagens utilizados na transposição para a tela grande estarem impregnados com o imaginário e a realidade das crianças japonesas que a (re)vivem nos seus festivais anuais, superstições e contos infantis, esses mesmos elementos soariam não tão familiares assim aos olhos ocidentais. Contudo, o elemento fantástico presente no desenrolar da trama que leva a um mundo mágico na obra cinematográfica vem de encontro a toda uma safra de bruxos, magos e duendes que habitam o um cenário de contos de fadas reinventado contemporaneamente em uma literatura midiática.

Apoiando-nos nos estudos Leste e Oeste que fazem parte da área de Literatura Comparada, propomo-nos a estudar os nexos percebidos entre esses dois grandes eixos culturais, tomando como elementos articulatórios as

questões comuns abordados nas obras japonesas que pretendemos analisar a fim de encontrar os pontos de contato os quais estimulam o consumo de uma narrativa tão pouco familiar aparentemente.

*We love over-emphasizing our little differences, our hatreds, and that is wrong. If humanity is to be saved, we must focus on our affinities, the points of contact with all other human beings; by all means we must avoid accentuating our differences.* (Borges, Jorge Luis. Citado em ZHANG, 2007, p. 9)

Para tentar, como nos diz Borges, evitar acentuar as diferenças e focar-nos nas afinidades, utilizaremos a aparente quebra pela filosofia entre o mito e o logos. Ruptura essa que Blumenberg vai mostrar que não suprimiu uma ferramenta importante do mito, a metáfora que ele chama de “metáfora absoluta”.

*También en el mito hay preguntas que se sustraen a una respuesta teórica, pero que no por esta comprensión se hacen renunciables. Aquí, la diferencia entre mito y <metáfora absoluta> no pasaría de genética: el mito lleva la sanción de su procedencia antiquísima, insondable, de su legitimación divina o inspiracional, mientras que la metáfora no tiene más remedio que presentarse como ficción, y su única justificación consiste en el hecho de hacer legible una posibilidad del comprender.<sup>33</sup>* (BLUMENBERG, 2003, p. 166)

Revisitando os conceitos dos contos de fadas em uma comparação entre Ocidente e Oriente, propomo-nos a analisar os dois tipos tomando por base as reflexões de Bruno Bettelheim e Hayao Kawai, pois esse advoga que os dois são diametralmente diferentes.

*Japanese fairy tales have a completely different structure from Grimm's tales. We seldom find a Japanese fairy tale in which a male hero attains the goal of marrying a beautiful woman*

---

<sup>33</sup> Também há no mito perguntas que escapam a uma resposta teórica, mas que não por essa compreensão se faz renunciáveis. Aqui a diferença entre o mito e <metáfora absoluta> não passaria de genética: o mito leva a sanção da sua procedência antiquíssima, insondável, de sua legitimação divina ou inspiradora, enquanto que a metáfora não tem mais escolha a não ser se apresentar como ficção e sua única justificativa consiste no fato de fazer legível uma possibilidade de compreender.

*after accomplishing the difficult tasks assigned to him. In this chapter, I try to make it clear that the mains thrust of Japanese fairy tales is aesthetic rather than ethical. Japanese fairy tales convey to us what is beautiful instead of what is good. (KAWAI, 1995, p. 8)<sup>34</sup>*

Embora Bettelheim e Kawai destaquem as diferenças como citamos no início do artigo, através do pensamento de Cavallaro nota-se que a animação japonesa tornou-se já uma referência como forma de arte com plena aceitação e bastante sucesso no Ocidente. Isso fica claro com a retomada dos contos de fada como produto da comunicação de massa em séries de TV recentes em canais da TV paga: a série policial *Grimm* e a de fantasia *Once Upon a Time*. Adicione-se a isso o lançamento de filmes baseados em releituras de um mesmo clássico dos irmãos Grimm em 2012, a *Branca de Neve: Espelho, Espelho meu (Mirror, Mirror)* e *Branca de Neve e o Caçador (Snow White and the Huntsman)*. O que chama a atenção nesse último é o entrelaçamento de referências de universos diferentes. Não só dá um outro enfoque ao tema do tradicional conto do fada, dando-lhe cores mais contemporâneas de uma força feminina, mas também mescla elementos das atuais sagas medievais que têm tido bastante sucesso editorial seguindo a trilha de best-seller *Harry Potter* e o *Senhor dos Anéis*. Nessa nova costura atualizada da fábula encontramos, insperadamente, em algumas cenas, a referência clara ao filme que marca a consolidação do mais famoso diretor de filmes de animação do Japão, *Princesa Mononoke* de Hayao Miyazaki de 1997.

No filme de 1997, o diretor japonês Hayao Miyazaki conhecido por alguns aficionados da animação japonesa por obras como *Meu Vizinho Totoro* (1988) no qual já explorava o mundo mitológico oriundo da natureza, traz para o Ocidente, pela primeira vez com ampla divulgação, uma das suas produções mais marcantes. Segundo o site imdb (Disponível em Internet Movie Database – <http://www.imdb.com/name/nm0594503/bio>, acesso em 14 de novembro de 2012):

---

<sup>34</sup> Os contos de fadas japoneses tem uma estrutura completamente diferente dos contos de Grimm. Nós raramente encontramos um conto de fadas japonês no qual um herói masculino alcança a meta de casar com uma mulher bonita depois de realizar difíceis tarefas designadas a ela. Neste capítulo, eu tento deixar claro que o impulso do enredo dos contos de fadas japoneses é estético e não ético. Os contos de fadas japoneses transmitem-nos o que é belo ao invés do que é bom.

*All of these films enjoyed critical and box office successes. In particular, Miyazaki's Princesa Mononoke (1997) received the Japanese equivalent of the Academy Award for Best Film and was the highest-grossing (about USD\$150 million) domestic film in Japan's history at the time of its release.*<sup>35</sup>

*Mononoke* significa espírito mau, um espírito vingativo e a personagem principal é a jovem *San*, criada pelo deusa-lobo *Moro* e que nutre um ódio grande pelos humanos e dedica a sua vida a proteger a floresta do deus veado *Shishigami*. Ela é a princesa *mononoke* e tenta proteger a natureza dos humanos que estão destruindo a floresta para extrair minério e produzir armas, os camponeses da cidade de *Tataraba* que fica no país de *Yamato* (nome do antigo Japão). No meio desse embate, chega o príncipe *Ashitaka* que contraiu uma maldição ao matar um javali possuído por espírito maligno e transformado em *tatari* (um amaldiçoado). *Ashitaka* vai amansar o coração de *San* e mostrar a importância do respeito à natureza para a líder de *Tataraba*, *Lady Eboshi*. Ou seja, o filme está repleto de referências à mitologia japonesa e, embora não tenha a sua ação fixada no tempo, é definido para Cavallaro como a era em que *os deuses andavam pela terra* (2006, p.58).

A análise de Susan Napier do filme japonês nos será muito útil para a aproximação com a produção americana *Branca de Neve e o Caçador*.

*Princess Mononoke is a powerful and moving work but also a disturbing one. Unlike previous Miyazaki films, which end on an unambiguous note of hope and reassurance even if they present visions of destruction and horror, Princess Mononoke's "message" fits much more appropriately into what can be termed the cinema of "deassurance". As anime critic Helen McCarthy points out, this is a filme about love in its many aspects – love of nature, love of family, love between the sexes-but it is also, as she says, a film about "the extent to which love involves loss of many things". It is a wake-up call to human beings in a time of environmental and spiritual crisis*

---

<sup>35</sup> Todos esses filmes gozaram de sucesso de bilheteria e crítica. Em particular, Princesa Mononoke (1997) de Miyazaki recebeu o equivalente japonês ao prêmio da Academia de melhor filme e foi a maior bilheteria de filme doméstico (cerca de 150 milhões de dólares) na história do Japão a época do seu lançamento. (Tradução livre da autora)

*that attempts to provoke its audience into realizing how much they have already lost and how much more they stand to lose.* (NAPIER, 2003, p.236)<sup>36</sup>

Isto porque o filme *Branca de Neve e o Caçador* apesar de trazer os elementos tradicionais do conto como os sete anões, a maçã envenenada e o beijo do príncipe, percebe-se uma nítida preocupação com citações contemporâneas do cinema e literatura, uma mocinha não tão indefesa, uma tentativa de afastamento do maniqueísmo tradicional dos contos de fada e questionamentos ambientais. Elementos já vistos em outras produções de sucesso como monstros *Trolls* e toda uma indumentária medieval com direito a armaduras e batalhas parecem visar o público consumidor de romances medievais. Branca de Neve é sim uma menina doce e bonita mas que consegue fugir sozinha da prisão no castelo da madrasta, se aventura em uma floresta ameaçadora e ainda comanda a rebelião dos expropriados do antigo reino de seu pai. A preocupação ambiental manifesta-se primeiramente na floresta agonizando sem vida onde nada consegue sobreviver e no esconderijo dos anões quando ela encontra com a própria versão do deus veado *shishigami* de *Mononoke Hime*, o veado branco (*The White Hart*) e um dos anões diz que Branca de Neve é a própria natureza ela mesma.

Essa última alteridade apresentada pelo filme (ecológica) traz as referências que nos interessam pois trazem as metáforas que aproximam Ocidente e Oriente. Como salientou Napier, *Princesa Mononoke* traz uma inquietação sobre o equilíbrio espiritual e ambiental que a separação homem e natureza tem causado. No caso do Ocidente, enquanto a razão era a norteadora do pensamento humano e o homem acreditava dominar e subjugar a natureza, talvez não pudéssemos traçar um paralelo tão claro entre as duas culturas. Contudo, com o fim das grandes narrativas e a razão e a ciência parcialmente

---

<sup>36</sup> Princesa Mononoke é uma obra poderosa e comovente, mas também perturbadora. Ao contrário dos filmes anteriores de Miyazaki, que terminam com uma nota inequívoca de esperança e confiança, mesmo se eles apresentam visões de destruição e horror, a "mensagem" de Princesa Mononoke encaixa-se muito mais apropriadamente no que pode ser denominado de um cinema de "desconfiança". A crítica de animação Helen McCarthy aponta que esse é um filme sobre o amor em seus diversos aspectos - o amor da natureza, o amor da família, o amor entre os sexos, mas é também, como ela diz, um filme sobre "o grau em que o amor envolve a perda de muitas coisas". É um sinal de alerta para os seres humanos em um momento de crise ambiental e espiritual que tenta provocar seu público a perceber o quanto já perdeu e quanto mais tem a perder.

desacreditadas a partir da Segunda Guerra Mundial e fenômenos como a *Shoá* (holocausto), essas crenças ficaram abaladas. Acrescente-se a isso o aquecimento global e todas as suas consequências amplamente divulgadas como resultado de um uso abusivo da natureza abalam o equilíbrio do indivíduo ocidental que tem buscado outras utopias e narrativas nas quais possa inferir sentido. Nesse espaço que se abriu na consciência ocidental, as narrativas japonesas criaram um terreno fértil para sua proliferação com seus enredos repletos de mitos que evocam o sobrenatural o “outro” ininteligível, que no caso da animação são absorvidas como contos de fada.

Ilustramos agora como as referências ao filme japonês são bastante nítidas na produção americana.<sup>37</sup>



**Figura 1** *Príncipe Ashitaka*

**Figura 2** *Príncipe William*



**Figura 3** *Caçador*



<sup>37</sup> Figura 1: Disponível em <<http://yonihon.wordpress.com/tag/ashitaka/>> acesso em 10/11/2012; Figura 2 disponível em <[http://www.twilightish.com/2012\\_09\\_11\\_archive.html](http://www.twilightish.com/2012_09_11_archive.html)>. Acesso em 10/11/2012; Figura 3 disponível em: <<http://www.therackedfocus.com/index/2012/06/03/snow-white-and-the-huntsman/>>. Acesso em 10/12/2012

A figura 1 mostra o príncipe Ashitaka o qual apesar de ser “príncipe” não aparece encaixado no estereótipo ocidental correspondente. Ashitaka é também um caçador, pois é ele que mata o Javali transformado em *tatari* e salva sua vila. Nas figuras 2 e 3 podemos ver essa divisão nos personagens do príncipe (figura 2) e do caçador (figura 3) que desfrutam da atenção amorosa de Branca de Neve. Na história original, essa tinha o feitiço quebrado pelo beijo do príncipe, no entanto foi o beijo do caçador que a desperta e ambos estarão presentes na sua coroação como rainha sem uma definição de quem seria sua escolha amorosa. Assim como em *Princesa Mononoke* que separa *San* e *Ashitaka*.



**Figura 4** *Kodama*



**Figura 5** *Fadas*

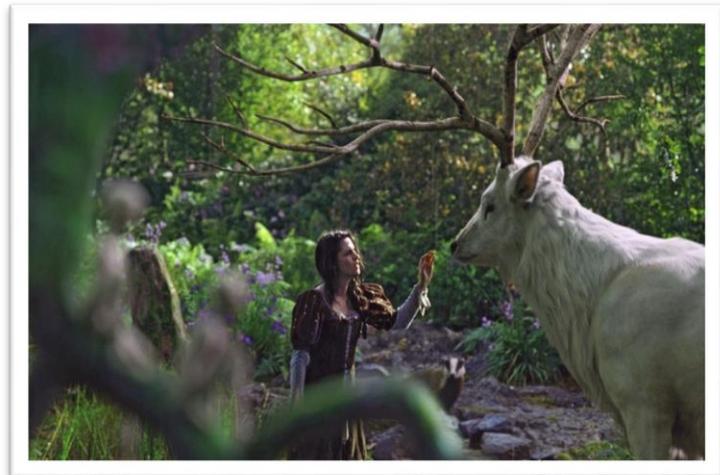
As figuras 4 e 5<sup>38</sup> mostram a similaridade entre os espíritos da floresta do filme japonês, os *kodama* e as “fadas” de Branca de Neve. Em termos de estereótipo de fadas, podemos perceber apenas as orelhas pontudas e mesmo no filme americano, como no japonês, fadas e *kodamas* atuam como guias e observadores dentro da floresta.



**Figura 6** *Shishigami*

**Figura 7**

*The White Hart*



Finalmente, as figuras 6 e 7<sup>39</sup> mostram a maior referência, a do deus veado shishigami que é reverenciado e temido (figura 6) e o deus da floresta,

---

<sup>38</sup> Figura 4 disponível em <http://reading-hour.blogspot.com.br/2012/06/into-forest.html>. Acesso em 10/10/2012; figura 5 disponível em Disponível em <http://reading-hour.blogspot.com.br/2012/06/into-forest.html>. Acesso em 10/10/2012.

<sup>39</sup> Figura 6, disponível em <http://www.cosplayisland.co.uk/costume/view/69851>. Acesso em 10/10/2012; figura 7 disponível em <http://reading-hour.blogspot.com.br/2012/06/into-forest.html>. Acesso em 10/10/2012)

“O veado branco” (*The White Hart*) que reconhece e reverencia Branca de Neve (figura 7) como a salvadora daquele reino e como parte ela mesmo da natureza.

## Considerações finais

A atualização contemporânea do conto dos irmãos Grimm que abordamos aqui, *Branca de Neve e o Caçador*, talvez não tenha conseguido harmonizar todas as propostas de releitura do clássico conto de fadas, mas com certeza mostrou uma nova faceta de apropriação desse. Uma Branca de Neve que luta e não se realiza com um casamento no final, mas sim com a recuperação do elo entre homem e natureza. E mesmo uma tentativa de afastamento do modelo maniqueísta de uma vilã essencialmente má e uma heroína essencialmente boa pode ser percebida. Tentativa essa explicitada em dois momentos: quando a madrasta recorda que o motivo de ter que se manter bonita teve origem devido à guerra para conseguir sobreviver; e quando, após derrotar a madrasta, Branca de Neve olha longamente para o espelho de *Ravenna* (a madrasta) e no espectador pode levantar a dúvida se ela própria não poderia cair na mesma armadilha. Apesar disso, o humano ainda é ainda tido como o elemento de salvação e os deuses se inclinam ao seu poder. Enquanto que na obra japonesa, o humano é questionado sobre a sua capacidade de manter o equilíbrio com o seu meio-ambiente.

A ausência desse maniqueísmo essencialista é também uma marca do cinema de Hayao Miyazaki e está presente em *Princesa Mononoke*, por exemplo, naquela que inicialmente pensava-se ser a vilã, *Lady Eboshi*. Ao final do filme ela se arrepende do uso abusivo da natureza e vai tentar buscar um meio de vida no qual a harmonia com o meio ambiente esteja incluída.

Esse entrelaçamento de narrativas que mesmo os estudiosos como Kawai e Bettelheim apontam como irreconciliáveis encontra um ponto de encontro nessa contemporaneidade de desequilíbrio e perda de referenciais através dessas metáforas que resgatam uma narrativa mítica perdida substituindo-a e tornando legíveis e intercambiáveis valores e simbologias. Mas há que se notar que, apesar de podermos encontrar metáforas que podem adquirir sentido similar, vemos bem que a absorção do que é mitologia e sua

função explicativa da realidade do mundo natural a qual tem influências reais no cotidiano humano como é mostrado no filme japonês, na sua contraparte americana é substituída pela fantasia que descola da realidade e apresenta-se como uma orientação lúdica de que o “bem vence o mal” sem imputar ao humano (pois *Ravenna*, a madrasta era má embora vítima da guerra) sua responsabilidade sobre o mal que impulsiona a história.

Tentamos então demonstrar nessa pequena comparação entre as duas produções cinematográficas que a mitologia japonesa acaba por se confundir com o conto de fadas ocidental por trazer metáforas cuja leitura passou a ser possível em uma contemporaneidade na qual as grandes narrativas baseadas em determinadas crenças racionalistas estão mais sensíveis e permeáveis ao atravessamento de outras. Por isso, pessoas que nunca tenham assistido ao filme japonês, provavelmente podem fazer uma leitura parecida ao se deparar com as similares de *shishigami*, *kodamas* etc. Lados opostos do globo, mas metaforicamente unidos pela literatura midiaticizada.

## Referências bibliográficas

- ARMSTRONG, Karen. *Uma Breve História do Mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ASSOCIAÇÃO DOS PRODUTORES DE CINEMA DO JAPÃO. *A história da literatura japonesa vista através do cinema* (Eiga de miru Nihobungakushi). Tóquio: Iwanami Hall
- BETTLELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fada*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- BITO, Masahide. *História da cultura japonesa* (Nihon bunka no rekishi). Tóquio: Iwanami Shoten, 2000.
- BLUMENBERG, Hans. *Paradigmas para una metaforología*. Madri: Editorial Trotta, 2003.
- CAVALLARO, Dani. *The Anime Art of Hayao Miyazaki*. EUA: McFarland&Company, Inc. Publishers, 2006

- \_\_\_\_\_. *The Fairy Tale and Anime: traditional themes, images and Symbols at Play on Screen*. EUA: McFarland&Company, Inc. Publishers, 2011.
- FIGUEIREDO, Vera Follain de. *Os Crimes do Texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Narrativas Migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7Letras, 2010.
- KATO, Shuichi. *O Tempo e o Espaço na Cultura Japonesa*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- KAWAI, Hayao. *Dreams, Myths & Fairy Tales in Japan*. Einsieden, Suíça: Daimon, 2012.
- \_\_\_\_\_. *A psique japonesa: grandes temas dos contos de fadas japoneses*. São Paulo: Paulus, 2007.
- LONGXI, Zhang. *Unexpected affinities: reading across cultures (Alexander lectures)*. Canada: University of Toronto Press, 2007.
- MURAKAMI, Shigeyoshi. *Nihon no shukyo*. 24ª edição. Tóquio: Iwanami Shoten, 2009.
- NAPIER, Susan Jolliffe. *Anime from Akira to Howl's Moving Castle: experiencing contemporary Japanese animation*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2003.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa* (tomo 1). Campinas: SP: Papyrus, 1994.
- TANIGAWA, Kenichi. *Nihon no Kamigami*. 2004, 14ª edição. Tóquio: Iwanami, 2004
- TANIZAKI, Jun'ichiro. *Em louvor da sombra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à narrativa fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC, 2003.



## Convergência entre o desejo e a lei: uma leitura do conto “A protegida de Maria”<sup>40</sup>

José Carlos de Lima Neto  
UERJ<sup>41</sup>

### O conto “A protegida de Maria” - resumo

**E**ste conto retrata a história de uma menina de três anos, filha de um lenhador muito pobre que não tinha como alimentá-la, devido a grande carestia que passava. Numa certa manhã, o lenhador, que estava muito preocupado por que não tinha mais comida para dar à criança, fora trabalhar na floresta e, repentinamente, apareceu-lhe uma mulher alta e muito bela, que trazia em sua cabeça uma coroa de estrelas cintilante. A mulher se denominou Virgem Maria, mãe do menino Jesus. Maria desejava levar consigo a menina para o céu no intuito de dá-la uma vida melhor e o pai, diante da pobreza, aceita.

A menina crescia feliz no céu. Passado muito tempo, quando a menina já tinha completado quatorze anos, Maria precisou viajar, e comentou com ela que iria ficar algum tempo fora. Deu sob a guarda da menina treze chaves do reino celestial, do qual somente doze ela poderia abrir e contemplar os esplendores que havia dentro delas; Maria somente ordena à menina que não abra a décima terceira porta, pois ela lhe traria muita infelicidade. A menina prometeu ser obediente às ordens dadas e, quando Maria viajou, a menina começou a vasculhar todos os cômodos do céu, juntamente com os anjinhos que se

---

<sup>40</sup> O conto no Brasil é conhecido comumente como “A protegida de Maria”, mas foi utilizada para este trabalho uma edição portuguesa cujo título é “A filha de Maria”. Optou-se por manter no título deste trabalho o nome já consagrado no Brasil.

<sup>41</sup> Mestrando em Literatura Portuguesa pelo Programa de Pós-Graduação da UERJ.

alegravam com as belezas que havia por trás das portas. Ela abriu todas as doze portas, faltava a décima terceira; o desejo de saber o que havia por trás da porta era muito grande e, então, acabou desobedecendo a ordem de Maria. Dentro deste décimo terceiro cômodo estava a Santíssima Trindade<sup>42</sup> sentada em meio ao fogo e à luz. A menina tocou de leve esfera brilhante, ficando com o dedo dourado. Saiu correndo dali e foi lavar a mão, mas a cor dourada não saía da ponta de seu dedo.

Maria retornou da viagem e pediu as chaves à menina. Em seguida, perguntou-lhe se havia aberto a décima terceira porta e a menina mentiu. Maria avistou o dedo dourado e comprovou o embuste; a menina, apesar da prova do dedo dourado, não desmentia e continuava persistindo na desobediência. Maria, diante dos fatos, diz à menina que não poderia continuar no céu.

A menina adormeceu e acordou na floresta, onde viveu durante alguns anos comendo somente frutas e raízes e, outro castigo infligido devido à sua mentira foi a mudez, pois, daquele dia em diante, não conseguiria mais falar. Sua roupa ficou toda esfarrapada e morava em um buraco debaixo de uma árvore. Até que, certo dia, o rei da região foi caçar naquela floresta e a avistou. Apaixonou-se por ela e a tirou daquela triste situação. Casaram-se e, em seguida, teve um filho. Numa noite, Maria apareceu e pediu que ela confessasse a verdade, mas a rainha continuou a afirmar que nunca abrira a décima terceira porta. Devido à reincidência da mentira, mesmo depois de muitos anos, Maria tomou o recém-nascido nos braços e desapareceu com a criança. Na manhã seguinte, começou a correr boatos de que a rainha comia crianças, mas o rei recusou-se a acreditar nestas acusações. Depois de mais um ano, tiveram outro filho e, novamente, Maria apareceu pedindo à rainha que confessasse a verdade, mas esta continuava a afirmar que nunca abrira a décima terceira porta. Maria levou para o céu o filho da menina. E mais uma vez o povo dizia que a rainha comia carne humana. O rei, mais uma vez, não acreditou nos boatos.

No ano seguinte, a rainha deu à luz uma linda filhinha. E, pela terceira vez Maria aparecera pedindo que ela confessasse e, mais uma vez, ela negou e Maria desapareceu com sua filhinha. O povo, mais uma vez, espalhou boatos de que

---

<sup>42</sup> A Santíssima Trindade é a crença da maioria das igrejas cristãs em um único Deus revelado em três pessoas distintas: o Pai (Criador do mundo), o Filho (Jesus, Redentor) e o Espírito Santo (o Santificador).

a rainha comia a carne de seus filhos e por isso eles desapareciam. O rei, não tendo mais como defender sua esposa, acabou deixando que ela fosse julgada; neste julgamento, ela fora considerada culpada e condenada a morrer na fogueira por comer carne humana. A rainha foi levada à fogueira. Quando acenderam a palha que ficava abaixo da haste, ela sentiu necessidade de confessar; no momento em que ela assumiu para si a culpa de ter aberto a décima terceira porta, neste instante começou a chover e esta chuva apagou o fogo que já se espalhava pela palha. Em seguida, ela recobrou a voz e a capacidade de falar, e Maria desceu do céu, trazendo os dois meninos um a cada lado e a sua filhinha no colo e os entregou para a rainha. Maria lhe explicou que quem fala a verdade tem seus erros todos apagados. Como recompensa, Maria dá para a rainha a felicidade para a vida inteira.

## **O desejo e a lei na Psicanálise**

Quando abordamos o desejo a partir dos conceitos da Psicanálise, devemos estudar e considerar o conceito da palavra *falta* em seu duplo aspecto: a falta como privação e como transgressão de preceitos. Apesar de serem homônimas, com grafias e pronúncias idênticas, mas com sentidos diversos, dentro do contexto psicanalítico elas se complementam, formando as bases do desejo. A falta, no sentido de privação, é vivenciada pelo sujeito quando se instaura a lei, impedindo-o de obter o objeto desejado e este só estará ao seu alcance se houver a falta, isto é, o sujeito deverá infringir a lei (transgressão) a fim de tomar posse do objeto do desejo.

Diante das considerações acima, afirmamos que o desejo e a lei possuem laços bastante estreitos que os unem de forma a poder sustentar o conceito de que o desejo somente existe porque há a lei. O homem em sua essência traz em si uma aspiração constante que jamais poderá ser saciada: a felicidade absoluta<sup>43</sup>. A esta aspiração denominamos desejo. Esta característica de impossibilidade nos remete à proibição do incesto, instaurada pela figura paterna; lembremos as bases cruciais da psicanálise: em linhas gerais, a criança, ao nascer, vive o drama edípico, o desejo de consumir o incesto com a mãe, mas este ato é impedido

---

<sup>43</sup> NASIO, 1993, p. 26

pela presença paterna, que a interdita ao filho. Assim, a impossibilidade do incesto estaria no cerne do desejo humano, criado a partir do “não” paterno. Diante desta premissa, fica em evidência que “todos os desejos humanos [...] permanecerão marcados pela experiência crucial de se ter tido que renunciar ao gozo com a mãe e aceitar a insatisfação do desejo” (NASIO, 1993, p. 36).

O desejo é um constante queixar-se da falta. No momento em que o sujeito alcança o objeto desejado, ele percebe que não era bem aquilo o que queria, mas outra coisa; nesse sentido, o desejo irá apresentar duas características em sua estrutura: a indestrutibilidade e a invariância<sup>44</sup>, pois ele sempre será o mesmo, mas a sua atenção se move de um objeto para outro<sup>45</sup>.

### **Leitura do conto “A protegida de Maria” a partir das considerações sobre o desejo e lei na teoria psicanalítica**

Na leitura do conto, o que chama a atenção do leitor é justamente a audácia da menina em aceder ao seu desejo de abrir a porta proibida pela Virgem Maria, sabendo que tal atitude poderia pôr em risco toda a felicidade que vivia no céu. Mas mesmo assim, a menina, que não tinha, em primeira instância, carência alguma, no momento em que Maria proíbe a abertura da décima terceira porta, nasce o desejo de conhecer o que há por trás dela.

Querida filha, vou fazer uma longa viagem. Confio-te as chaves das treze portas do reino dos céus. Podes abrir doze delas e contemplar as maravilhas que encerram, **mas a décima terceira, a que pertence esta pequena chave, está-te vedada.** Cuida de não a abrires, ou serás infeliz. (GRIMM, 2012, p. 61, **grifo nosso**)

O desejo vem à tona a partir da proibição da Virgem e isto rompe com a harmonia inicial em que a menina vivia no paraíso celeste. Lembramos, com isto, que na estrutura inconsciente, o desejo nasce a partir da falta, e tal desejo se torna interdito devido à proibição paterna do incesto. É importante salientar que quando falamos de proibição paterna não está em jogo o pai de

---

<sup>44</sup> FERREIRA, 2004, p.13

<sup>45</sup> Cf. FERREIRA, 2004, p.13-14

uma família real, mas se encontra em cena uma operação simbólica da fala paterna<sup>46</sup>, e, por isso, podemos reconhecer na voz da Virgem este acento da fala do pai; neste conto, a Virgem Maria é aquela que detém o falo, isto é, o conhecimento que há por trás da porta, e é ela quem irá impor o interdito, assumindo de vez a postura simbólica paterna.

A realização do desejo está na ordem mítica na psicanálise, pois não há possibilidades reais para tal concretização; lembremos que uma das características fundamentais do desejo é justamente a sua variância, isto é, o desejo persiste, mas o objeto que se deseja é sempre outro no momento em que o sujeito o alcança. Isto evidencia a impossibilidade da concretização do incesto; o que pode existir além do gozo do incesto é a infelicidade, como notamos no trecho acima.

Durante a narração dos fatos, torna-se concreto a proximidade entre os conceitos *desejo* e *pecado*.

Agora já só faltava a porta proibida. A jovem sentiu **uma enorme vontade** de saber o que ela escondia e disse aos anjos: “Não vou escancará-la, e também não vou entrar, mas vou entreabri-la só um bocadinho para espreitar pela fresta.” “Ai, não”, responderam os anjos. “Isso **seria pecado**. A Virgem Maria proibiu-o e podia ser tua ruína.” (GRIMM, 2012, p. 62 grifo nosso)

No trecho acima, entendemos que há aproximações de sentido entre a falta (no sentido de transgressão à regra) e o pecado e esta familiaridade entre eles se dá porque o cristianismo enxerga o desejo como causa de desgraça<sup>47</sup>. Podemos atrelar as ideias de infelicidade ao de pecado, concluindo que no cristianismo a realização do desejo é responsável pela danação da alma. O desejo concebido como algo mal, dentro da perspectiva cristã, deve ser contido de todas as formas para que se conquiste como prêmio final, após as lutas contra o desejo, a vida eterna ao lado de Deus.

Diante destas ideias, notamos que para não haver pecado a menina deveria refrear suas vontades.

---

<sup>46</sup> NASIO, 1993, p. 37

<sup>47</sup> FERREIRA, 2004 p. 13

Ela calou-se, **mas o desejo e a curiosidade continuaram a falar-lhe ao coração. Consumiam-na e atormentavam-na e não lhe davam descanso.**

E uma vez em que todos os anjos tinham saído, pensou: “Agora que estou completamente sozinha, podia dar uma espreitada e ninguém haveria de o saber.” Procurou a chave, pegou nela, enfiou-a na fechadura e girou-a. (GRIMM, 2012, p. 62, grifo nosso)

Neste trecho, tomamos contato com a ideia psicanalítica de recalque. Em linhas gerais, o recalque pode ser entendido como um mecanismo psíquico que relega para o inconsciente certos ideais que não condizem com as normas conscientes da sociedade vigente ou com a conduta idealizada pelo sujeito. No momento em que a menina procura calar o desejo dentro de si, fazê-lo sossegar, temos a ideia do recalque, isto é, repelir de sua consciência o plano de abrir a porta proibida por Maria. Mas o recalque exacerbado tem consequências; J. D Nasio (1993, p. 26) afirma que

[...] quanto mais intransigente é o recalque, mais aumenta a tensão. Diante do muro do recalque, o impulso do desejo vê-se estrangido, então, a tomar, simultaneamente, duas vias opostas: a via da descarga, através da qual a energia se liberta e se dissipa, e a via da retenção, em que a energia é conservada e se acumula como uma energia residual. Uma parte, portanto, atravessa o recalque e é descarregada no exterior, sob a forma do dispêndio energético que acompanha cada uma das manifestações do inconsciente [sonho, lapso ou sintoma]. É justamente essa descarga incompleta que proporciona o alívio [...]. A outra parte, que não consegue transpor a barreira do recalque e permanece confinada no interior do sistema psíquico, é um excesso de energia que superexcita, por sua vez, as zonas erógenas, e que superativa constantemente o nível da tensão interna. Dizer que esse excesso de energia mantém sempre elevado o nível de tensão equivale a dizer que a zona erógena, fonte do desejo, está permanentemente excitada. Podemos ainda imaginar um terceiro destino da energia psíquica, [...], absolutamente hipotética e ideal, uma vez que nunca é realizada pelo desejo, a saber, a descarga total da energia. Uma descarga efetuada

sem o entrave do recalçamento, nem de nenhum outro limite. Este último destino é tão hipotético quanto o prazer sexual absoluto e jamais alcançado de que fala Freud.

De acordo com a teoria, quanto mais confinado for o desejo, mais há a excitabilidade e de alguma forma esta energia deve ser liberada; no caso do conto, o desejo de abrir a porta era tão grande que, após tentar calá-lo, notamos que tal experiência dramática sufoca a personagem, deixando-a inquieta diante da possibilidade de concretização de seu desejo. Fica claro na narrativa que, ao silenciar o desejo, este tira sua paz, denotando, a partir da ideia psicanalítica, que o desejo recalçado faz força para a sua saída criando uma tensão psíquica interna que o ruma para a sua realização.

A menina realiza o seu desejo, abrindo a décima terceira porta. E a visão daquilo que vê lhe dá um imenso pavor:

A porta abriu-se e ela viu a Trindade envolta em fogo e esplendor. Quedou-se um momento em contemplação extasiada, depois roçou de leve com o dedo na luz e o dedo ficou todo dourado. Sentiu logo um medo violento, fechou a porta à pressa e foi-se embora a correr. Mas o medo não a largava, por mais que se esforçasse, e o coração batia-lhe forte e sem descanso, e o ouro permanecera no medo e não desaparecia, por mais que o lavasse e esfregasse. (GRIMM, 2012, p. 62)

Podemos afirmar que no conto a menina tomou contato com a realização plena do desejo, que em Psicanálise está relacionado intimamente com o incesto, o gozo desejado e proibido. Fica evidente que para entendermos a impossibilidade da realização completa do desejo, a Psicanálise criou todo um trajeto teórico para compreender que o ‘mais-além’ do desejo não pode ser tocado pelo homem e isto se dá pela percepção teórica de temas como o incesto, a castração e o falo. Mas, a leitura do conto nos afirma que a menina realiza o inalcançável quando abre a porta. E, ao tomar contato com o gozo absoluto, a menina foi tomada por um intenso pavor. A realização do desejo é prejudicial à menina, pois, como vimos acima, se ela desse voz a ele seria infeliz; de acordo

com a narrativa, o pavor, que a deixou com o coração acelerado, e o dedo dourado, com qual tocou a luz da Trindade, se tornaram as marcas da realização do desejo.

A consumação do desejo é puramente hipotética<sup>48</sup> na Psicanálise, pois esta imagem do incesto é essencialmente mítica, e não há qualquer aproximação com a realidade. A humanidade se depara a todo momento com os seus limites e falar do desejo pleno significa romper barreiras limítrofes que não são possíveis quando abordamos o ser humano. Não existem palavras que abordem a completa felicidade, pois os significantes faltam no momento de se escrever teoricamente sobre isto. Assim, tendo estas considerações psicanalíticas sobre o desejo, podemos vislumbrar neste conto o que seria esta realização plena. J. – D. Nasio (1993, p. 28) propõe algumas saídas para o gozo absoluto e uma delas é a morte, isto é, o fim total da tensão, pois, como o desejo principal da vida (realização plena) foi realizado e não há mais o que desejar, cessa-se o viver.

De acordo com esta perspectiva, podemos afirmar que a vida da menina no céu termina no momento em que ela cede ao desejo e, em seguida, mente sobre o acesso à décima terceira porta à Virgem Maria. Após vivenciar a tensão máxima do desejo o que lhe resta é ser expulsa do céu e ficar muda, como castigo pela sua desobediência. Podemos notar neste gesto de Maria a continuação da fala paterna que vai de encontro com a realização plena do desejo humano.

Podemos associar os acontecimentos deste conto ao mito do Éden bíblico. Adão e Eva foram colocados por Deus no paraíso edênico; não faltava nada para a existência do primeiro casal. Havia completude na relação Adão e Eva com Deus-Pai. Mas o Pai promulgou a lei proibindo o casal de comer determinado fruto. Nasce o desejo a partir da instauração da lei. O casal vislumbra no fruto a possibilidade de realização completa do desejo, mas Deus descobre a desobediência e os expulsa do paraíso, dando-lhes um castigo: o homem deveria trabalhar para sustentar a família e a mulher teria dores no momento do parto. A transgressão à lei divina é vista como pecado e o desejo

---

<sup>48</sup> NASIO, 1993, p. 28

é entendido como perdição<sup>49</sup>, devendo ser contido ao preço de uma imortalidade ao lado de Deus.

Em ambas as narrativas, vemos o desejo ser realizado e como causa desta transgressão há a expulsão da vida paradisíaca, que pode ser interpretada como a morte, isto é, a cessamento de uma vida edênica das personagens: a menina foi expulsa do céu; Adão e Eva, do paraíso. Inicia-se outra vida após a realização do desejo pleno de ambas as personagens e esta satisfação introduz as personagens num universo regido pelo desejo, onde este se apresenta a todo momento. Na narrativa dos irmãos Grimm, vemos isso quando, por exemplo, a menina passa a vivenciar necessidades básicas quando acordou na floresta, após ser expulsa do céu:

E a jovem caiu num sono muito profundo e, quando acordou, jazia na terra, no meio de um lugar deserto. Quis gritar, mas não conseguiu soltar som algum. Levantou-se e quis fugir, mas, para onde quer que se virasse, era barrada por espessas sebes de espinhos que não conseguia penetrar. Naquele ermo havia uma árvore velha e oca e era nesta árvore que tinha de viver. Chegada a noite, enfiava-se no tronco e ali dormia e, em caso de chuva ou tempestade, ali se abrigava. Mas era uma vida miserável e, quando pensava como fora feliz no céu, e como os anjos brincavam com ela, chorava amargamente. Alimentava-se de raízes e de bagas selvagens e ia apanhá-las o mais longe que podia. [...] E assim ficou, ano após ano, e provou todas as dores e misérias do mundo. ( GRIMM, 2012, p. 63)

O que nos torna diferentes dos outros animais é justamente o desejo; somos seres desejantes e nos sentimos incompletos diante da vida e é esta inserção no mundo do desejo que nos dá a capacidade de sempre quereremos progredir, avançar: somos humanos porque há desejo em nós.

No fim da história, a menina se casa com o rei, que a encontra na floresta e ela, por fim, se torna a rainha. Os três filhos que ela concebeu consecutivamente em três anos foram raptados pela Virgem Maria, pois a rainha continuava a mentir sobre a abertura da décima terceira porta. A história tem

---

<sup>49</sup> FERREIRA, 2004, p. 13.

um desfecho feliz, pois a rainha, no momento em que ateavam fogo na palha onde ela seria queimada pela acusação de comer a carne de seus filhos desaparecidos, confessa a verdade em seu coração sobre a abertura da porta e a Virgem desce do céu com as três crianças, entregando-as à mãe. Em geral, os contos de fadas expõem para a criança valores e padrões que são respeitados pela sociedade na intenção de fazê-las absorver este conteúdo moral ensinado a fim de que haja a prática futura dos princípios e bons costumes. Portanto, há intenção pedagógica no conto, mas ele faz mais do que isso, esclarecendo para nós aquilo que somos: seres movidos pelo desejo. Como esta realização sempre escapa de nossas mãos, constantemente somos impelidos para busca da felicidade, que é o verdadeiro motivo para esta vida.

## Referências bibliográficas

FERREIRA, Nadiá. *Teoria do Amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

GRIMM, Jacob, GRIMM, Wilhelm. *Contos da infância e do lar*. Volume I. Tradução Teresa Aica Bairos. Portugal: Circulo de Leitores e Temas e Debates, 2012.

NASIO, Juan-David. *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

\_\_\_\_\_. *Lições sobre os 7 conceitos cruciais da Psicanálise*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997



## “Chapeuzinho vermelho” Uma poética da voz através dos séculos

Catharina Helena Salviatto Depieri  
UEL<sup>50</sup>

### Uma poética da voz através dos séculos

**O**s leitores que se propuserem a ler esse artigo, com certeza se lembrarão de sua infância e de como essa narrativa em específico ou tantas outras contadas por seus pais e/ou professores o marcaram profundamente nessa etapa de sua vida e de como o tocam e encantam ainda na fase adulta.

No século XVIII, o conto Chapeuzinho Vermelho era narrado por camponeses em suas cabanas, em torno de lareiras para se aquecerem do frio nas noites de inverno francesas, como nos lembra Darnton (1996).

Darnton (1996) reproduz o conto “Chapeuzinho Vermelho” e afirma ser esta a versão “mais ou menos como era narrado em torno às lareiras...” (p. 21) e é a que segue:

Certo dia, a mãe de uma menina mandou que ela levasse um pouco de pão e de leite para sua avó. Quando a menina ia caminhando pela floresta, um lobo aproximou-se e perguntou-lhe para onde se dirigia.

\_ Para a casa de vovó - ela respondeu.

\_ Por que caminho você vai, o dos alfinetes ou o das agulhas?

\_ O das agulhas.

---

<sup>50</sup> Mestranda em Letras- Universidade Estadual de Londrina- catharinahelenasalviatto@hotmail.com.

Então o lobo seguiu pelo caminho dos alfinetes e chegou primeiro à casa. Matou a avó, despejou seu sangue numa garrafa e cortou sua carne em fatias, colocando tudo numa travessa. Depois, vestiu sua roupa de dormir e ficou deitado na cama, à espera.

Pam, pam.

\_ Entre, querida.

\_ Olá, vovó. Trouxe para a senhora um pouco de pão e de leite.

\_ Sirva-se também de alguma coisa, minha querida. Há carne e vinho na copa.

A menina comeu o que lhe era oferecido e, enquanto o fazia, um gatinho disse: "menina perdida! Comer a carne e beber o sangue de sua avó!"

Então, o lobo disse:

\_ Tire a roupa e deite-se na cama comigo.

\_ Onde ponho meu avental?

\_ Jogue no fogo. Você não vai precisar mais dele.

Para cada peça de roupa - corpete, saia, anágua e meias a menina fazia a mesma pergunta. E, a cada vez, o lobo respondia:

\_ Jogue no fogo. Você não vai precisar mais dela.

Quando a menina se deitou na cama, disse:

\_ Ah, vovó! Como você é peluda!

\_ É para me manter mais aquecida, querida.

\_ Ah, vovó! Que ombros largos você tem!

\_ É para carregar melhor a lenha, querida.

\_ Ah, vovó! Como são compridas as suas unhas!

\_ É para me coçar melhor, querida.

\_ Ah, vovó! Que dentes grandes você tem!

\_ É para comer melhor você, querida.

E ele a devorou.

(Darnton, 1996, p. 21-22)

Quando Darnton afirma ser esta a versão mais próxima daquela narrada em torno da lareira, podemos nos basear nas ideias de Zumthor (1997, p.57) quanto ao uso da voz: “Na sua função primeira, anterior às influências da escrita, a voz não descreve; ela age, deixando para o gesto a responsabilidade de

designar as circunstâncias.” Ao contar uma história, a voz do contador se modifica haja vista que a voz é viva e o momento em que ela é proferida é sempre único.

No capítulo “Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso”, do livro *O grande massacre de gatos*, Darnton (1996) refere-se ao momento histórico pelo qual os camponeses passavam, retratando a condição de miséria vivida por eles, as mortes ocorridas nesse período e a consequente composição familiar.

Dessa forma, passamos a entender as significações desse conto para aquele grupo. “Ódio, inveja e conflitos ferviam na sociedade camponesa”, segundo Darnton (1996, p. 29). A vida desse grupo era árdua e os contos os distraíam no final do dia, além de fazê-los refletir sobre fatos de seu cotidiano.

Darnton afirma ainda que a moral dessa história “para as meninas, é clara: afastem-se dos lobos.” (1996, p.22) E para os historiadores esse conto diz muito sobre o universo mental dos camponeses, além de evidenciar o papel fundamental que tiveram na transmissão oral dessas narrativas. Para ele,

[..]. os contos populares são documentos históricos. Surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram diferentes transformações, em diferentes tradições culturais. Longe de expressarem as imutáveis operações do ser interno do homem, sugerem que as próprias mentalidades mudaram [...] (DARNTON, 1996, p. 26).

Um questionamento que o autor revela em suas discussões é quanto à possibilidade de contarmos essa história transcrita acima para nossos filhos antes de dormirem. Isto é impensável nos moldes culturais vivenciados por nós neste século. Já “os contadores de histórias do século XVIII, na França, retratavam um mundo de brutalidade nua e crua” (Darnton, 1996, p. 29).

Portanto, os contos retratavam aquilo que eles vivenciavam todos os dias, distintamente do célebre final “E viveram felizes para sempre”, nas versões que sucederam esse conto.

Esse conto passou por atualizações, o próprio conceito de movência a que Zumthor (1993) se referia. Contudo, as modificações ocorridas ao longo do tempo não aboliram os índices de oralidade, entendidos por Zumthor como

[...] tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua *publicação*—quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos (p. 35).

Um exemplo marcante no conto Chapeuzinho Vermelho é a fala entre a menina e o lobo que se perpetuou na mente de crianças e adultos através dos séculos. A estrutura formular oral, utilizando comparativos, contribuiu para esse sucesso.

Na memória de todos permanecem as histórias e permanece também a performance daquele ou daquela que as contou, além das estruturas formulares orais utilizadas. Poderíamos citar a narrativa “Os três porquinhos” em que o diálogo, igualmente clássico, ocorre entre o lobo e os porquinhos. As crianças recordam-se do contador dessa história, sejam professores ou pais, principalmente quando estes utilizam gestos, como assoprar forte imitando o lobo.

Simplificadamente, *performance* para Zumthor (2005) é

[...] virtualmente um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe...Contrariamente ao que se passa na leitura, ato diferido, quando um poeta declama seu próprio texto, estamos diante dele numa situação de diálogo, uma imediatez se estabelece entre sua palavra, a percepção que temos dele e os efeitos de sentido (p.69-70).

Portanto, a performance é um aspecto relevante para o sucesso dessa narrativa e de tantas outras. A voz e a movimentação daquele que narra o conto, além da reação do público que o ouve, aliado a troca de olhares, expressão facial

e corporal. Enfim, essa interação entre intérprete e público modifica a maneira de narrar do contador a cada performance.

Um exemplo de performance e de como ela se reflete no imaginário infantil é dado por Ong (1998), ao contar a história “Os três porquinhos” a uma de suas sobrinhas.

Eu estava lhe contando a história dos “Três porquinhos”: “Ele soprou e bufou e soprou e bufou e soprou e bufou”. Cathy empertigou-se diante da fórmula que usei. Ela conhecia a história, e minha fórmula não era a que esperava. “Ele soprou e bufou e *bufou* e soprou e *soprou* e soprou e bufou”, disse ela, fazendo um beicinho. Reformulei a narrativa, cedendo à exigência do público por aquilo que havia sido dito antes, como outros narradores orais devem ter feito muitas vezes (p.80).

Assim como Ong, também o fez Charles Perrault quando

[...] realmente recolheu seu material da tradição oral do povo (sua principal fonte, provavelmente, era a babá de seu filho). Mas ele retocou tudo, para atender ao gosto dos sofisticados frequentadores dos salões, *précieuses* e cortesãos aos quais ele endereçou a primeira versão publicada de Mamãe Ganso, seu *Contes de ma mère l'oye*, de 1697 [...] (DARNTON, 1996, p. 24).

A diferença que há entre eles é que Ong simplesmente adequou uma fórmula oral para satisfazer a exigência de sua sobrinha, no momento de sua performance. Diferentemente de Perrault que adaptou os contos que ouvira anteriormente adequando-os ao ouvido de uma audiência (a nobreza), retirando aquilo que acreditava ser inadequado, publicando-os, para posterior performance. Ele retira os contos de uma tradição oral, passa a para a escrita, para depois ser novamente oralizada.

Após a escrita dos contos, Ong (1988) constata

[...] a mesma economia mnemônica ou noética impõe-se ainda nos lugares em que as molduras orais persistem em culturas escritas, como na narrativa de

contos de fadas para crianças: a extraordinariamente inocente Chapeuzinho Vermelho, o imensamente perverso lobo, o caule incrivelmente longo do pé de feijão que João tem de escalar – pois figuras não humanas adquirem dimensões heroicas também (p. 83-84).

O final feliz para a protagonista, como nos habituamos a ouvir, está presente no conto de autoria dos Irmãos Grimm, no século XIX, com o aparecimento do caçador que corta a barriga do lobo para salvar a menina e sua avó. Como sansão ao ato do lobo, o caçador com a ajuda de Chapeuzinho Vermelho, coloca pedras em sua barriga e a costura. Quando o lobo acorda e tenta caminhar, cai morto.

Nessa narrativa, a menina passa a ter a sua particularidade e é nomeada por ela, ou seja, o chapeuzinho vermelho.<sup>51</sup> Ainda com relação ao conto dos Grimm, após a comemoração dos protagonistas, há a demonstração de um aprendizado por Chapeuzinho Vermelho ao expressar: “De agora em diante, jamais me afastarei do caminho, desobedecendo minha mãe”. (GRIMM, 2008, p. 333)

É narrado outro fato ocorrido com Chapeuzinho em que ela não se desvia do caminho, apesar das tentativas de outro lobo. Ele tenta entrar na casa se passando por Chapeuzinho. No entanto, ela e sua avó já estão juntas no interior da casa e se preparam para lhe darem uma lição. O astuto lobo, com a pretensão de devorar Chapeuzinho quando voltasse para sua casa, pula no telhado e espera anoitecer.

Contudo, a avó nota o seu intuito e pede para que sua neta pegue o balde no qual havia cozinhado salsichas e jogue a água no cocho. Quando o lobo sente o cheiro das salsichas e começa a esticar o pescoço, escorrega do telhado e cai dentro do cocho, se afogando.

---

<sup>51</sup> No conto Chapeuzinho Vermelho dos Irmãos Grimm, o narrador explicita que a menina fora apelidada de Chapeuzinho Vermelho por não retirar o chapeuzinho de veludo vermelho que sua avó havia lhe dado. E por esse motivo fora apelidada de Chapeuzinho Vermelho e “praticamente ninguém a chamava por seu verdadeiro nome.” (GRIMM, 2008, p 327). No entanto, o verdadeiro nome não é revelado.

No Brasil, temos a tradução feita por Monteiro Lobato, um dos maiores escritores infantis da história do nosso país, e algumas variações e atenuações são percebidas ao relacioná-la à versão atribuída aos Grimm.

A versão do escritor brasileiro intitula-se *A menina da Capinha Vermelha*. Na cesta que Chapeuzinho leva a avó tem uma garrafa de vinho, no entanto, o doce que a menina leva para a avó é pão de ló. Após o lobo ter devorado a menina e sua avó, o lenhador o mata com três ou quatro valentes machadadas diferentemente da versão atribuída aos Grimm em que o caçador corta a barriga do lobo com uma tesoura.

Entretanto, após esse final trágico, o narrador afirma “Essa história é muito triste, mas bem pode ser que as coisas não tenham se passado exatamente assim” (2006, p.12). Posteriormente, o narrador revela a versão de um homem que morava perto dos fatos ocorridos, contando o que de fato acontecera.

A menina não conversou com o lobo na floresta, ela foi para a casa da vovó e contou lhe tudo. Quando o lobo vai até a casa e tenta se passar por Capinha Vermelha, as duas não respondem ao seu chamado e resolvem lhe dar uma lição. A avó coloca um caldeirão de água para ferver com um pedaço de carne dentro. O lobo faminto estava em cima do telhado e quando foi espiar, escorregou do telhado e caiu dentro do caldeirão. Morreu cozido.

Na versão traduzida por Monteiro Lobato há uma atenuação dos fatos ocorridos, o narrador exalta que a maneira como foi contada anteriormente deve-se a pessoas que não estavam próximas dos fatos ocorridos. E, portanto, a segunda parte seria a verdadeira história, o lobo realmente morreu, mas a menina e a avó não foram devoradas por ele.

No século XX, há uma gama de livros que dialogam com o conto infantil. Em uma pesquisa a uma biblioteca, livraria ou site de busca na internet é possível encontrar muitas outras variantes voltadas também para o público pré-adolescente e adolescente. Podemos citar exemplos consagrados como *Chapeuzinho Amarelo* de Chico Buarque e *Fita-Verde no Cabelo* de João Guimarães Rosa.

Podemos destacar ainda nesse século o livro *Chapeuzinho Vermelho, Teatrinho de Bonecos*, da editora Scipione, um projeto de Sophie Pons-Ivanoff, cuja tradução foi feita por Ana Maria Machado. O leitor mirim interage com os

fantoches que são parte integrante do livro e a composição estrutural do livro (possui janelas em cada página para que o fantoche possa percorrer as cenas da história) faz com que a criança também crie a partir dos elementos (visuais, verbais) ali dados. Este detém um caráter lúdico, próprio dos livros pop ups ou também denominados livros brinquedos.

Quanto à história, possui poucas variações em relação à história narrada pelos irmãos Grimm. Entre elas, o fato de Chapeuzinho levar para a avó bolo e manteiga e não bolo e vinho como na versão anterior. E no diálogo tão característico desse conto há a supressão da fala “Que orelhas tão grande, vovó?” na versão traduzida por Ana Maria Machado. O final da história é o mesmo, o caçador salva a menina e avó e enche a barriga do lobo de pedras.

No século XXI, temos muitas versões e paródias do conto transpostas para a mídia televisiva, seja em filmes ou desenhos animados.

A *Turma da Mônica* é um desenho animado sinônimo de sucesso entre as crianças. Em 2007, foi divulgado na internet um intertexto desse conto, intitulada *Magali em Chapeuzinho Vermelho 2*, produzido por Mauricio Produções. A personagem Magali entra na história da Chapeuzinho, por estar cansada de executar sempre o mesmo papel, lhe destina essa função. O desenho ressalta elementos recorrentes do conto, como o enredo e os personagens, mas trata de questões pertinentes a sociedade em que vivemos, como o consumismo (ir ao shopping), a fama (associado ao glamour de Hollywood) e o capitalismo (falta de emprego). A moral dessa história se resume em: devemos valorizar aquilo que somos e o que fazemos.

Em 2005, o filme *Deu a louca na Chapeuzinho* mantém os personagens (Lobo, Chapeuzinho, Vovó e Caçador) mas a narrativa é uma paródia do conto tradicional.

No início do filme, Chapeuzinho leva doces para sua avó e ao entrar na casa de sua avó se depara com o lobo e ocorre o clássico diálogo entre eles. Sua avó está presa no guarda-roupa e a figura do caçador se presentifica num personagem forte e com machado (posteriormente descobre-se que ele na verdade desejava ser estrela de um comercial de creme e fingia ser um lenhador para conquistar o papel no comercial).

Cada um deles passa a ser interrogado e revelará a sua versão sobre os fatos, já que as acusações entre eles são muitas: roubo de um livro de receitas, invasão a domicílio e uso de machado sem licença.

No filme são abordadas algumas práticas ligadas à sociedade contemporânea como, por exemplo, entrega em domicílio (feita pela Chapeuzinho utilizando uma bicicleta na floresta), a prática de esportes radicais (sugerindo que a avó é moderna e saudável por praticar esportes), a fama (na figura do caçador da história tradicional), espionagem (na figura do lobo que é dócil e cativante). Contudo, visualizamos nos personagens principais e em suas práticas, referências a fatos presentes em nosso cotidiano.

No final do filme, os personagens integram a Agência Final Feliz para Sempre com o intuito de cuidar da floresta. Em 2010, no filme *Deu a louca na Chapeuzinho 2*, a turma combate os vilões João e Maria e o final feliz é garantido.

Todavia, nesses filmes evidenciam-se além de paródias bem humoradas sobre o conto, a questão de valores que são tão discutidos nos dias atuais. O bem e o mal, o certo e o errado passam a ser relativizados. O ser humano não é dotado somente de bondade ou maldade. Devemos ouvir atentamente e analisar sem julgamentos prévios para posterior conclusão sobre pessoas e fatos.

Nesse século, embora a tecnologia exerça forte influência sobre as crianças, elas continuam se deliciando ao ouvir histórias. Pedem para que o adulto seja os pais, irmãos ou professores a repitam por diversas vezes.

Contudo, as crianças ouvem e leem histórias. Dentre o acervo de obras infantis nesse século, as crianças podem optar pelo conto tradicional ou ainda variantes, como por exemplo, o livro pop up *A verdadeira história da Chapeuzinho Vermelho*, de Agnese Baruzzi e Sandro Natalini (2008); *Chapeuzinho Vermelho uma aventura borbubante*, recontada por Lynn Roberts e traduzida por Denise Katchuian Dognini (2009); *Chapeuzinho Vermelho* recontada por Júlio Emílio Braz (2005); *Chapeuzinhos Coloridos* de José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta (2010), entre tantos outros.

*A verdadeira história da Chapeuzinho Vermelho* aborda fatos ocorridos anteriormente ao que vemos no conto tradicional. Revela a tentativa de Chapeuzinho fazer com que o lobo se transformasse em um “lobo bom” e, para

isso, faz com que ele se torne vegetariano. Quando o lobo consegue controlar os seus instintos e faz tudo o que Chapeuzinho lhe indicara para ser uma boa pessoa, a menina passa a ter inveja da popularidade do lobo. Nesse momento, ela lhe oferece um sanduíche misterioso (com salsicha) que faz com que o carnívoro até então recuperado retorne aos seus instintos e o final da história remete ao conto tradicional, quando o narrador afirma “... Quanto ao que aconteceu depois... Bem você conhece a história oficial.” (BARUZZI; NATALINI, 2008)<sup>52</sup>.

Em *Chapeuzinho Vermelho uma aventura borbulhante*, o protagonista da história é um menino e ele consegue se safar do lobo fazendo uma troca. Para conservar sua vida ele dá refrigerante ao lobo e este, por sua vez, arrota a avó que havia engolido anteriormente. No final, o Chapeuzinho Vermelho acorda com o lobo de levar todos os dias um garrafão de refrigerante desde que ele prometa nunca mais comer pessoas.

Na história *Chapeuzinho Vermelho* recontada por Julio Emílio Braz, o lobo demonstra a sua insatisfação em ser considerado um malvado, ele afirma que é próprio dos carnívoros comerem carne, e o ser humano também o faz. E porque somente ele é considerado um ser maléfico?

O livro *Chapeuzinhos Coloridos* traz seis histórias. Em cada uma das histórias, as protagonistas possuem características diversas (por exemplo, uma sonha em ser famosa, outra é caçadora, etc) e são nomeadas pelas roupas e capuzes que usam. São as Chapeuzinhos Azul, Verde, Branca, Preta, Laranja e Lilás. E os temas abordados também são diferentes: animais em extinção, solidão, fama são alguns exemplos.

Ao analisarmos as temáticas tratadas nas versões contemporâneas, ainda que não de maneira aprofundada, observamos que há uma mudança na forma com que os autores ressignificaram essa narrativa ao longo do tempo.

Dessa forma, as modificações históricas, sociais e culturais são visualizadas nos intertextos de Chapeuzinho Vermelho.

David Roas (2011) afirma:

---

<sup>52</sup> Obra não paginada.

*Como es bien sabido, la teoría de la relatividad de Einstein abolió la visión del tiempo y el espacio como conceptos universalmente válidos y percibidos de forma idéntica por todos los individuos: pasaron a ser concebidos como estructuras maleables cuya forma y modo de presentarse dependen de la posición y del movimiento del observador (p.21).*

O excerto acima nos faz entrever um dos motivos pelos quais as narrativas contemporâneas demonstram uma tendência em buscar as várias versões, seja dos personagens (no livro *Chapeuzinho Vermelho* recontada por Julio Emílio Braz ou no filme *Deu a louca na Chapeuzinho*, por exemplo) ou mesmo do enredo da história tradicional (*A verdadeira história da Chapeuzinho Vermelho* de Agnese Baruzzi e Sandro Natalini, por exemplo).

Portanto, o contexto sócio histórico é basilar para que entendamos as modificações ocorridas no modo de produção e também no modo de recepção desse conto ao longo do tempo.

Quando Perrault em 1697 compilou as narrativas orais e as publicou, a concepção de infância ainda não era difundida e as crianças eram vistas como adultos em miniatura. De acordo com Ariès

Tem-se a impressão, portanto, de que, a cada época corresponderiam uma idade privilegiada e uma periodização particular da vida humana: a “juventude” é a idade privilegiada do século XVII, a “infância”, do século XIX, e a “adolescência”, do século XX (1981, p. 16).

No século XVII, a história tradicional era compartilhada por crianças e adultos. Na atualidade, é possível observarmos que os temas que permeiam os livros são de interesse geral, e retratam as discussões que a sociedade faz: a preservação da flora e fauna, a obesidade, a solidão, por exemplo.

Há um equívoco em pensarmos que as narrativas populares, tal como *Chapeuzinho Vermelho*, destina-se apenas ao público infantil. A temática dessas histórias revela acerca de nossas relações, independentemente da faixa etária.

A partir dos apontamentos aqui expostos, notamos que há uma variedade de livros que dialogam com o conto tradicional há séculos. Podemos concluir

com essa breve análise que a voz transcende o tempo e revela o nosso modo de pensar, agir e se relacionar com os outros em cada época. Evidencia-se nesse conto, portanto, uma poética da voz que se move através do tempo e espaço.

## Referências bibliográficas

- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Trad. Dora Flaksman. 2º ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1981.
- BARUZZI, Agnese; Sandro NATALINI. *A verdadeira história de Chapuzinho Vermelho*. Tradução de Índico. São Paulo: Brinque-Book, 2008.
- BRAZ, Julio Emílio. *Chapuzinho Vermelho*. Ilust. Salmo Dansa. São Paulo: Scipione, 2005.
- CAREY, J. C.; DISA, M.; KANBAR, M. *Deu a louca na Chapuzinho 2*. [filme-vídeo]. Produção de Joan Collins Carey, Maurice Kanbar, direção de Mike Disa. EUA, Hoodwinked, 2011.
- DARNTON, Robert. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso. In: *O Grande Massacre de Gatos*, Ed. Graal, 1996, págs. 21-101.
- EDWARDS, C.; EDWARDS, T.; KANBAR, M.; LEECH, T.; LOVEGREN, D.; MONTGOMERY, S. B.; STUTZMAN, P. *Deu a louca na Chapuzinho*. [filme-vídeo]. Produção de Maurice Kanbar, David Lovegren, Sue Bea Montgomery, Preston Stutzman, direção de Cory Edwards, Todd Edwards, Tony Leech. EUA, Hoodwinked, 2005.
- GRIMM, Irmãos. *Contos de Grimm*. Trad. Monteiro Lobato. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006, p. 7-13.
- GRIMM, Jacob e Wilhelm. *Contos de Grimm*. Trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte. Itatiaia, 2008, 3ª Ed, p. 327-334.
- ONG, Walter J. *Oralidade e cultura escrita: A tecnologização da palavra*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Papirus, 1998.

PONS-IVANOFF, Sophie. *Chapeuzinho Vermelho*. Trad. Ana Maria Machado. Teatrinho de Bonecos. Editora Scipione, 1977.

ROAS, David (Org.) *Tras los límites de lo real*. Uma definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de espuma, 2011.

ROBERTS, Lynn. *Chapeuzinho Vermelho: uma aventura borbulhante*. Trad. Denise Katchuian Dognini. São Paulo: Zastras, 2009.

TORERO, José Roberto; PIMENTA, Marcus Aurelius. *Chapeuzinhos Coloridos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

Vídeo: *Magali em Chapeuzinho Vermelho 2*. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=6pEZd0Z6VYI>>. Acesso em 10 out. 2012

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Amalio Pinheiro. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa P. Ferreira. São Paulo: HUCITEC, 1997.

\_\_\_\_\_. *Escritura e nomadismo*. Trad. Sonia Queiroz; Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Ateliê, 2005.





## **O sequestro dos contos de fadas na formação do indivíduo.**

### **Contribuições das obras de Grimm e de suas (re)leituras à formação dos indivíduos na atualidade**

Patrick da Silva Dias  
UFF<sup>53</sup>

#### **Histórias que fazem parte da sociedade**

**O**s contos de fadas estão implicitamente ligados às sociedades através do pensamento, e isso pode ser percebido a partir da visão de mundo e forma como depreendemos as situações a que somos expostos. Um exemplo atual disso são as novelas. Elas constituem um tipo de narrativa que, apesar de não conter, muitas vezes, o ‘elemento fantástico’<sup>54</sup> que está presente nos contos de fadas “clássicos”<sup>55</sup>

Chegamos assim ao coração do fantástico. Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sífides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Que percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou

---

<sup>53</sup> Graduando do curso Português/Grego; bolsista PIBID sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sandra Helena Correia Monteiro.

<sup>54</sup> Referimo-nos ao que Todorov (1980) se refere no livro *Introdução à literatura fantástica*.

<sup>55</sup> Entendemos por clássicos os contos de Grimm e Perrault.

existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra.” (1980:15)

Há, nas novelas televisivas, a presença do “mocinho”, que se assemelha ao protagonista dos contos de fadas por sua bondade e humildade extremas. Além disso, há a presença do antagonista, que, apesar de não possuir “poderes mágicos”, como o personagem dos contos de fadas, esforça-se de maneira sobre-humana para causar mal ao protagonista.

Quanto ao enredo, desagrada ao público quando o mal triunfa sobre o bem ou quando o vilão da trama não é castigado. Esse tipo de pensamento faz referência a um *modus vivendi* medievalista que ensinava pelo exemplo: o mal é castigado, e o bem, recompensado.

Como elemento estrutural, há, também, a presença do sofrimento em ambos os tipos de narrativas, como por exemplo, o entrave da relação da personagem principal com o seu “par”. Nas novelas, o casal de protagonistas que se apaixona no início da trama é obrigado a se separar por diversos motivos, e, em dado momento, até se odeiam; mas, no fim, o “amor” vence todos os percalços, e eles vivem a felicidade prometida. Nos contos de fadas, a protagonista é uma pessoa sofrida que tem a oportunidade de encontrar a felicidade, mas, normalmente, é impedida. Lembremos de Cinderela (de Grimm), que é enganada pela madrasta, com a promessa de que, se recolhesse as lentilhas, poderia ir ao baile do príncipe. Após obedecer ao que a madrasta ordenara, seu desejo não foi atendido, e ela não pôde ir ao baile.

Além das estruturas e dos enredos que nos agradam, há a forma de relações pessoais que firmamos. Elas também dialogam com a narrativa tanto das novelas quanto dos contos de fadas. Ora, estabelecemos relações de amizade nas quais estereotipamos como deuses aqueles com quem temos afeto e como “demônios” aqueles por quem nutrimos antipatia. Por fim, queremos que o desfecho desta “trama real” chamada vida seja como o da ficcional: em todos os aspectos, os bons - nós e nossos amigos - triunfam sobre os maus, nossos inimigos.

## Inconsciente coletivo e elementos simbólicos

Os contos de fadas integram o inconsciente de grande parte dos seres humanos desde a sua infância, pois estes são capazes de reconhecê-los, citar seus elementos e contá-los. Até mesmo as pessoas que nunca ouviram as histórias conseguem depreender-lhes o sentido, ou, ainda, atribuir-lhes uma moral. Além disso, as crianças, desde tenra idade, são preparadas para receber estas narrativas através das cantigas de ninar que lhe serão cantadas e das quais também podem ser depreendidas morais, à semelhança dos contos. Essas morais deixam transparecer a mentalidade judaico-cristã vigente na época em que as narrativas foram compiladas, tendo ainda resquícios na (pós-)modernidade.

Mesmo que existam algumas diferenças, há nas variantes de um mesmo conto a presença de alguns elementos necessários ao reconhecimento das obras como tais. No conto *Chapeuzinho Vermelho*, por exemplo, que foi compilado tanto por Perrault quanto pelos Irmãos Grimm, é comum a presença da personagem que nomeia o conto, do lobo, da avó – que é comida pelo lobo –, e da mãe. Pode-se alterar o motivo pelo qual a protagonista encontra o antagonista e o desfecho do conto, mas a falta das personagens supracitadas descaracterizaria a obra. Além disso, a presença da capa, que nem sempre é vermelha (Como no livro *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque de Holanda), é indispensável para o reconhecimento desta obra.

Do mesmo modo, o conto *Cinderela* ou *Borracheira* (ou, ainda, *Sapatinho de vidro*, em Charles Perrault,) seria descaracterizado pelas ausências da personagem que nomeia a obra, do sapato<sup>56</sup> – usado para encontrá-la – e das irmãs que maltratam a protagonista. Tudo isso constitui, por sua vez, a base dos chamados ‘Arquétipos’, de Jung, e dos modelos psicológicos tratados por Bettelheim (1980) em *A psicanálise dos contos de fadas*. O que importa são os impactos que esses elementos causarão nos leitores no seu contato com as obras, uma vez que elas contêm narrativas oriundas do chamado ‘Anima Mundi’ ou, como Jung prefere, ‘Inconsciente Coletivo’: a raiz dos conceitos e valores

---

<sup>56</sup> Em Grimm, os sapatinhos são bordados de seda e fios de prata para o primeiro dia do baile e de ouro puro para o último dia. Em Perrault, eles são de vidro.

perpetuados na *psiqué* dos seres humanos, independentemente das suas diferenças culturais.

É mister reforçar que, embora haja versões diferentes do mesmo conto, a ausência de alguns elementos descaracterizaria a obra; no entanto, a adaptação de outros elementos, como a situação que leva Chapeuzinho Vermelho a encontrar o Lobo, apenas revelará a intenção do autor da obra ao escrevê-la. A intencionalidade do conto será apreendida a partir da ponderação dos conhecimentos do leitor às colocações do autor, como bem defende Brait (1997: 31) “o sentido do texto e a significação das palavras dependem da relação entre sujeitos, ou seja, constroem-se na produção e na interpretação do texto”<sup>57</sup>.

## Moralização

As estórias tradicionalmente narradas nos âmbitos escolar e familiar, normalmente, expressam conceitos morais, valores e/ou ideologias, e são, em dado momento, utilizadas para ensinar às crianças como devem se comportar. Isso pode ser percebido ao analisarmos algumas expressões que são recorrentes nos contos de fadas. Por exemplo, em *Cinderela* (de Perrault), “a pobre menina suportava tudo com paciência”, “qualquer outra pessoa teria estragado seus penteados, mas Cinderela era boa e os penteou com perfeição”, a fada madrinha diz a Cinderela: “Pois bem, se prometer ser uma boa menina eu a farei ir ao baile”, “Cinderela prometeu à madrinha que não deixaria de sair do baile antes da meia-noite”, “As duas irmãs perceberam então que era ela a bela jovem que tinham visto no baile. Jogaram-se aos seus pés para lhe pedir perdão por todos os maus-tratos que a tinham feito sofrer. Cinderela perdoou tudo e, abraçando-as, pediu que continuassem a lhe querer bem”. É possível perceber que essas expressões demonstram o caráter moralizante<sup>58</sup> desse tipo de narrativas; e,

<sup>57</sup> O que, aliás, remete-nos a Bakhtin (1986) que diz que o texto é sempre dialógico e único (Brait:1997), pois cada leitor tornar-se-á co-autor deste texto ao passo em que o primeiro (texto) dialogará com o conhecimento e experiência do segundo (leitor/ co-autor): “A compreensão é uma forma de diálogo; ela está para a enunciação assim como a réplica está para a outra no diálogo. Compreender é opor à palavra do autor uma contrapalavra” (Bakhtin 1986:131-2 apud Brait 1997: 29)

<sup>58</sup> As ideologias veiculadas são, por exemplo: ‘o bem sempre vence o mal’, ‘um jovem obediente será sempre bem-sucedido’, ‘boas posturas trarão boas recompensas’.

ligadas à ideologia que está por detrás do texto, expressões como: “era boa” e “perdoou tudo” indicam que as atitudes corretas que a personagem toma ao longo do conto são responsáveis pelo desfecho que a mesma terá: o seu “felizes para sempre”

Além disso, os contos de fadas, ao longo dos séculos, têm promovido a difusão de mensagens que trazem em seu interior questões e sentimentos humanos universais, como o ódio, a inveja, a cobiça, entre outros, que fazem parte não só das mentes infanto-juvenis, mas, também, das dos adultos. Lembremos, novamente, de Cinderela, que é humilhada por suas irmãs e por sua madrasta, e de Branca de Neve, que é odiada pela madrasta por conta de sua beleza.

## **Contos de fadas no ensino médio**

É um fato quase inquestionável a importância dos contos de fadas na formação moral e ética dos indivíduos, conferindo-lhes valores que integram a sua educação como um todo. Emerge, então, o questionamento de como tais narrativas poderiam ser inseridas no currículo escolar ou trabalhadas com adolescentes na fase do Ensino Médio, quando, muitas vezes, estes sequer tiveram contato com os contos de fadas na sua infância. É importante ressaltar, por outro lado, que, como se constituem de narrativas oriundas de um Inconsciente Coletivo, os elementos dessas obras estão naturalmente presentes na *psiqué* dos educandos, sendo-lhes possível inferir o desfecho do conto ou depreender a sua moral, mesmo que seja o primeiro encontro entre os alunos e esse tipo de narrativa.

A adolescência é o período que marca a transição entre a infância e a fase adulta. A mentalidade nessa fase da vida é quase indescritível. O momento é de latência acentuada de pensamento, e isso se reflete nos gostos e hábitos dos jovens. Não é possível dizer genericamente o que lhes agrada, no entanto, no contato com os mesmos, é possível perceber tendências de valores e conceitos pelos quais eles nutram alguma simpatia.

Paralelamente a formação moral e ética, a função pedagógica da abordagem dos contos de fadas é a de promover, antes de tudo, o prazer pela

leitura, mantendo viva a tradição que envolve as narrativas. É característica dos textos infantis a presença do final feliz, e, não necessariamente, a punição do mal. No entanto, por nossa experiência, podemos dizer que agrada aos adolescentes a presença da punição do mal, talvez como uma forma de aproximar o conto da realidade. Os finais realistas que muitas adaptações, sobretudo as modernas, trazem agradam-lhes muito também.

Cabe ressaltar que, além da possível aproximação da realidade, dentre todas as tendências, o humor parece ser aquilo que mais lhes apraz. O riso é um elemento fundamental à vida dos jovens, e, quando eles percebem que o texto proporciona isso, a sua receptividade ao texto se amplia (Corso & Corso: 2011). Ana Maria Machado (2002) defende que, quando conseguimos despertar o interesse das crianças pela leitura, o encontro com os grandes mestres de nossa literatura (Machado de Assis, José de Alencar, entre outros) dar-se-á normalmente ao longo do tempo. No entanto, a realidade encontrada é destoante desta apontada pela autora, pois, se não tiveram contato pleno com a leitura, para que lhes fosse despertado o prazer pela mesma, o “encontro” dos jovens com os clássicos de nossa literatura é, na maioria das vezes, trágico. Entretanto, se observarmos seus gostos e procurarmos, a partir disso, introduzir os clássicos, e, ao mesmo tempo, despertar prazer pela leitura, teremos êxito em sua formação, como postula Pennac (1993). É aqui que entram as adaptações ou recriações dos contos de fadas. Elas têm papel fundamental nesse feliz “primeiro encontro” dos adolescentes com a leitura porque apresentam os elementos que já citamos como cativantes para eles: a aproximação com a realidade e o humor.

Em nossa atuação pedagógica, temos percebido que, entre as adaptações que mais agradam aos jovens, estão aquelas que se aproximam da realidade, aquelas que na escala de Todorov (2006) seriam classificadas como “fantástico estranho”, onde há a presença do elemento fantástico no início e no meio da narrativa; mas, onde, no final, tudo pode ser explicado na realidade.

Talvez, esse “estranhamento-resolvido-em-realidade” se deva ao fato de os adolescentes estarem imersos num processo de transição natural, de transformação física e descoberta de seu corpo e sexualidade. Assim, as narrativas que introduzem em seu enredo também estes elementos agradam ao

público jovem. Podemos citar a presença desta mesma temática nos *Contos de Fadas Politicamente Corretos* de Garner (2002), em sua versão para *Branca de Neve*:

Mas o príncipe começou a sentir uma coisa estranha que há muito tempo ele não sentia. ‘Pode parecer meio esquisito, mas estou achando a mocinha atraente. Muito atraente! Será que vocês... hum... esperam lá fora um pouquinho? É jogo rápido. Vou fazer uma autópsia na garota... Droga! Onde é que fica o fecho eclair desse vestido?’

‘Opa lá-lá’, suspirou o príncipe, vendo sua malha estufar, ‘estou com o astral bem melhor. Agora a coisa vai’” (2002:75)

Além disso, a presença da violência nas narrativas agrada aos adolescentes sobremaneira, o que pode estar relacionado ao cotidiano das sociedades atuais. Mas, a violência é também tipicamente encontrada nas versões originais dos contos, e isso poderá facilitar a leitura pelos adolescentes mesmo dos clássicos, como *Branca de Neve*, de Grimm:

Um dia chamou um caçador e disse: “Leve a criança para a floresta. Nunca mais quero ver a cara dela. Traga-me seus pulmões e seu fígado como prova de que a matou.” (p. 131)

A rainha ficou tão aterrorizada que estacou ali, sem conseguir se mexer um centímetro. Sapatos de ferro já haviam sido aquecidos para ela sobre um fogo de carvões. Foram levados com tenazes e postos bem na sua frente. Ela teve de calçar os sapatos de ferro incandescentes e dançar com eles até cair morta no chão. (p.144)

Assim, há uma gama de adaptações que podem ser utilizadas para despertar o gosto pelos contos de fadas e fazer com que os jovens se tornem ávidos leitores. Mas, também, o contato com os clássicos, como os de Grimm e Perrault, é atrativo aos jovens, porque, ao contrário do que se pensa, esses contos, apesar de serem “de fadas”, e, assim, implicitamente voltados para crianças, apresentam traços de sua escritura original, que foi voltada para adultos. Quanto mais fiéis aos originais, mais são capazes de agradar aos jovens

por conta da crueldade retratada nessas obras. Os contos de Grimm são caracteristicamente “sanguinários”: os antagonistas tentam fazer crueldades com os protagonistas, e, por fim, são castigados também cruelmente. Já Perrault tem uma característica peculiar: ele escreve narrativas que serão apreciadas tanto pelo público infantil quanto pelo público mais adulto; as suas narrativas conseguem adaptar-se ao conhecimento de mundo do seu público-leitor. São narrativas ambíguas, que serão interpretadas pelas crianças de uma forma, mas deixam espaço para interpretações mais próprias dos adultos, ou mesmo dos adolescentes. Esse seria, por exemplo, o caso do desfecho de *Chapeuzinho Vermelho*, de Perrault:

Chapeuzinho Vermelho tirou a roupa e foi se enfiar na cama, onde ficou muito espantada ao ver a figura da avó na camisola (...).

E dizendo estas palavras, o lobo malvado se jogou em cima de Chapeuzinho Vermelho e a comeu.” (p. 80-1)

Uma criança depreenderá deste trecho apenas a tragédia que acontece com a protagonista, ao passo que um jovem ou adolescente observará o fato de Chapeuzinho tirar a roupa antes de deitar-se junto ao lobo vestido de avó e do antagonista jogar-se sobre ela e a comer. O próprio termo ‘comer’, atualmente, traz uma carga semântica de cunho sexual, e isto influenciará a interpretação do público jovem, pois, como já citado, a adolescência é o momento da descoberta da sexualidade e do próprio corpo.

## **A modernidade dos contos de fadas**

Os contos de Grimm e os de Perrault ainda têm muito a dizer às crianças e aos jovens, mesmo em uma época avessa ao “felizes para sempre”, como a nossa. Talvez, seja por esse motivo que diversos autores se dedicaram a parodiar e recriar os contos de fadas clássicos, mantendo suas estruturas originais. Como elemento recorrente nas versões modernas temos o humor. As paródias dos contos de fadas atualmente inserem esse elemento como forma de cativar o seu público-leitor, fazendo-o, muitas vezes, refletir sobre determinado *status quo* ou *modus vivendi* através da aproximação com a realidade que lhe é proporcionada

na (re-)leitura dos contos. Aqui, podemos citar *Chapeuzinho Vermelho* de *Contos de Fadas Politicamente Corretos*, de James Finn Garner:

Era uma vez uma menina chamada Chapeuzinho Vermelho que morava com sua mãe ao lado de uma floresta. Um dia, a mãe de Chapeuzinho lhe pediu para levar uma cesta de frutas frescas e água mineral à casa de sua vovozinha – não porque isso fosse trabalho de mulher, vejam só, mas porque era um ato generoso e que propiciava à filha uma visão comunitária sobre a vida (p.11). [...]

Como todos os quadrúpedes que habitam a floresta, e que não conseguem se organizar política e socialmente, os lobos são desprovidos do pensamento linear ocidental e, por isso mesmo, têm uma visão imediatista sobre tudo o que os cerca. Sendo assim, o lobo não conseguia pensar em Chapeuzinho Vermelho sem dissociá-la da imagem de algumas batatas e um bom molho ferrugem! (p.13). [...]

E o lobo disse: ‘Estou contente com quem eu sou, e com o que sou!’ Dito isso, saltou da cama e agarrou Chapeuzinho Vermelho, pronto para devorá-la. A menina ficou assustada com o lobo vestido daquele jeito, mas evitou fazer qualquer comentário ou dizer qualquer piada preconceituosa e de mau gosto sobre a opção sexual do animal, mas pôs-se a gritar devido a deliberada invasão de seu espaço pessoal (p. 14).

No cinema, um dos personagens precursores dessa desconstrução/questionamento pelo riso foi o ogro Shrek (Dreamworks, 2001, 2004, 2007 e 2010), que começa a atacar a simples moral que ensina pelo exemplo e pelo castigo. Assim, o riso é o elemento que nos leva a refletir sobre os modelos comportamentais, sociais e ideológicos que temos na atualidade.

A primeira crítica que emerge de Shrek é “o que conceitua um felizes para sempre?”, ou ainda, “apenas os bons podem ser felizes?”. O famoso ogro nos faz refletir e questionar os padrões estabelecidos socialmente quanto à beleza, ao caráter e à personalidade, apesar de poder ser classificado como um ‘Maravilhoso’, na escala de Todorov (1981). O humor da trama de Shrek é essencial não só para que a estória alcance o êxito entre os espectadores - como sempre ambicionou a indústria cinematográfica norte-americana -, mas também

para que seja ensejada a desconstrução ou, pelo menos, o questionamento do *status quo* dos nossos dias. Acerca disso, Cademartori (1987) e Cunha (1968) concordam, ao dizerem que a literatura deve despertar o prazer nos educandos e, com isso, estimular os mesmos à criticidade. E que elemento mais propício a estimular essa criticidade senão o humor especialmente materializado nas paródias dos contos de fadas?

O livro *Contos de Fadas Politicamente Corretos*, de James Finn Garner, em sua adaptação e tradução cultural primorosas de Claudio Paiva, é um exemplo dessa inserção do humor como elemento de crítica, conforme mencionado acima. Além disso, as adaptações e paródias para cinema dos contos tradicionais também inserem a questão do humor e têm agradado sobremaneira as crianças e jovens – e muitos adultos também. As temáticas não são diferentes das abordadas nos contos clássicos. São conflitos presentes nas mentes infantis e juvenis ou na realidade externa a elas; no entanto, a forma como essas obras são (re-)contadas agrada aos espectadores. “Deu a louca na Chapeuzinho”, “A menina da capa vermelha”, “Espelho, espelho meu”, “Branca de neve e o caçador” são adaptações cinematográficas. O cenário que se cria, sobretudo nas paródias, ao desconstruir a imagem pré-estabelecida das personagens, demonstra que estas podem ser transformadas de seres idealizados, ou perfeitos, em seres “humanos”, ou seja, próximos de sua realidade. Embora o filme permita relações estruturais e psicológicas diferentes das do conto, porque surge, em geral, da leitura que um roteirista e/ou de um diretor faz(em) dele, pela aproximação das personagens com a realidade, os espectadores estabelecem também uma relação de proximidade com a obra escrita original. Assim, podem vir a identificar-se com ela, e ter acesso ao seu conteúdo.

Bakhtin (1986 apud Brait 1997) menciona que nosso discurso é sempre uma repetição de algo que já foi dito; mas ele sempre será pessoal e único, e nosso interlocutor não o entenderá da mesma maneira que nós, porque ambos somos diferentes, e podemos estar situados em tempos e espaços diferentes. O texto produzido não coincidirá, necessariamente, com o texto lido, uma vez que as condições de produção e de recepção serão diferentes. Isso também acontece com as (re)leituras dos contos de fadas: cada qual é única e não pode ser repetida. O fenômeno de redizer o que já foi dito de alguma forma, mas sob

um outro prisma, ou, no caso das paródias dos contos de fadas clássicos, desdizer ou desconstruir o que já foi dito, é uma maneira que, unida ao humor, tem estado muito presente e tem agradado aos leitores na atualidade. Esses elementos, certamente, deverão ser considerados quando do desenho curricular do Ensino Médio.

## Conclusão

Eivados de críticas, sangue e, atualmente, humor, os contos de fadas cativam crianças, jovens e adultos. As narrativas que nasceram para entreter nas rodas sociais dos adultos, e passam, em determinado momento da história, a serem destinados às crianças, sempre fizeram parte do inconsciente de todas as sociedades, e, além disso, podem ser trabalhados como elo propulsor ao desenvolvimento da criticidade e do prazer pela leitura nos jovens.

Por propagarem valores seculares e trazerem à discussão questões eternamente perturbadoras para os seres humanos em geral, os contos de fadas chegam até os nossos dias nas suas versões originais ou adaptadas. De qualquer forma, só chegaram até nós porque disseram muito às sociedades que nos antecederam, dizem muito a nós hoje, e dirão muito às sociedades futuras.

## Referências bibliográficas

- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*: trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. São Paulo: Unicamp, 1997.
- CADEMARTORI, Lígia. *O que é literatura infantil*. 4 ed. São Paulo, 1987
- CASHDAN, Sheldon. *Os 7 pecados capitais nos contos de fadas: como os contos de fadas influenciam nossas vidas*. Rio de Janeiro: Campus, 2000.
- CORSO, Diana Lichtenstein & CORSO, Mário. *A psicanálise na Terra do Nunca: ensaios sobre a fantasia*. Porto Alegre: Penso, 2011

- CUNHA, Maria Antonieta. *Como ensinar literatura infanto-juvenil*. Belo Horizonte: Cortez, 1968.
- GARNER, James Finn. *Contos de fadas politicamente corretos: uma versão adaptada aos novos tempos*. Trad. e Adapt. Cláudio Paiva – 4ª Ed. – Rio de Janeiro: Ediouro, 2002
- HOLANDA. Chico Buarque de. *Chapeuzinho amarelo*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2004
- MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2002
- PENNAC, Daniel. *Como um romance*. Rio de Janeiro, 1993
- PROPP, Vladimir I.. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1981
- \_\_\_\_\_. *As estruturas da narrativa*. São Paulo: Perspectiva, 2006
- PERRAULT, GRIMM, ANDERSEN & OUTROS. *Contos de Fadas de Perrault, Grimm, Andersen e outros - 1ª edição - Trad. Maria Luiza X. de A. Borges - Apresentação: Ana Maria Machado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva.- Petrópolis, RJ : Vozes, 2000.
- GRIMM, Irmãos. *Cinderela e Outros Contos de Grimm*. Trad.: Ana Maria Machado – Introd.: Ricardo Leite - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.



## “O Pequeno Polegar” de Charles Perrault. Pontos de referência com a vida burguesa e o fenômeno da ‘trapaça justificada’

Bruna Cardoso Brasil de Souza  
UNESP-Araraquara<sup>59</sup>

**C**harles Perrault (França, 1628 – 1703) foi um escritor e poeta francês que dedicou parte de sua vida à coleta de contos de fadas. Publicou uma coletânea de oito contos conhecida mundialmente como *Contos da Mamãe Gansa*, mas abandonou o trabalho após a morte trágica de seu filho Pierre Darmancour que, ao se envolver na morte de um companheiro, foi mandado para o exército onde viveu poucos anos. Perrault e Pierre trabalharam juntos no projeto de coleta dos contos populares e especula-se até hoje a verdadeira autoria do trabalho, pois apesar de comumente atribuído a Perrault, o direito de impressão, que na época deveria ser necessariamente concedido pelo rei para que qualquer obra pudesse ser publicada, foi concedido em nome do filho que também assina sua dedicatória, fatos que dão margem às dúvidas levantadas pelos estudiosos da obra. Acredita-se, contudo, que se trata de um trabalho de colaboração entre pai e filho, pois não se pode negar a participação ativa de Charles Perrault que certamente é o responsável pela forma literária dos contos assim como pelas moralidades apresentadas em verso ao final de cada história, trabalho que é sempre atribuído ao poeta.

Perrault era membro da burguesia e imprimiu em seus contos diversas características típicas desta classe. Viveu e escreveu em um período anterior à Revolução Francesa e conviveu com a realidade de abuso às classes mais baixas,

---

<sup>59</sup> Graduanda em Letras.

assim como presenciou ascensão da burguesia por meio da cultura e do poder financeiro.

Não se sabe ao certo quais foram as fontes das quais o poeta retirou os contos populares, mas há duas hipóteses mais aceitas. Acredita-se que Perrault possa ter coletado as histórias do seu próprio ambiente familiar durante o íntimo convívio que teve com os filhos pequenos após a morte prematura de sua esposa. Neste período, o poeta pode ter percebido o grande fascínio que estas histórias singelas contadas pelas amas causavam nas crianças e então pensado em empreender a coleta. Outra hipótese é que ele os tenha coletado nos salões, locais de encontro e troca de informações culturais entre os intelectuais da época. Fala-se até em um apoio do poeta à causa feminista tendo em vista a importância da figura feminina nos contos selecionados para sua coletânea que pode ter sido inspirada pela grande influência das “preciosas” (grupo de mulheres intelectuais que ditavam a “moda” literária da época), porém não há nada que efetivamente comprove tal intenção do autor.

Sejam quais forem as fontes e intenções de Charles Perrault, não se pode negar o caráter particular de seus contos frente a outras coletâneas de outras partes do mundo. O poeta imprimiu nas histórias populares características típicas da cultura francesa e deu a eles um tom particular que nos leva a questionamentos sobre moralidade, valores e experiências burgueses e camponeses.

Uma significativa particularidade dos contos de Charles Perrault é a moral que nos é apresentada ao final de cada história. Em versos, o poeta sintetiza a essência de cada conto, arrematando a história com um tom moralizante e educativo dentro dos padrões da época. Porém não devemos entender a “moral” apresentada pelo autor de acordo com os princípios atuais, e sim contextualizá-la em um momento histórico, econômico e social particular.

Os contos populares franceses diferem dos coletados em outras partes do mundo por seu caráter picaresco. Apresentam uma intenção moralizante que provavelmente atendia às necessidades dos camponeses da época, ou seja, alertava seus ouvintes para os perigos do mundo, e um conceito de justiça que satisfaz o ouvinte na medida em que as peripécias dos personagens são justificáveis tendo-se em mente um objetivo final. Ou seja, o conto francês

parece trazer a mensagem de que a esperteza deve prevalecer e de que todo cuidado é pouco quando se trata de sobrevivência. Este caráter do conto parece relacionar-se diretamente com a vida camponesa, pois assim como os personagens, os pobres trabalhadores também deveriam estar sempre atentos aos abusos e, caso desejassem, deveriam se valer da esperteza para conseguir algum tipo de mudança em suas vidas, já que o trabalho honesto e incessante era consumido por impostos e parecia não levar os trabalhadores a nenhum lugar. Sendo assim, é muito comum nos contos franceses que a esperteza, a trapaça e a patifaria sejam justificadas na medida em que visam a um bem maior para o protagonista.

Os conceitos apresentados são ilustrados, por exemplo, pelo conto *O Pequeno Polegar*. Neste, o protagonista utiliza sua inteligência para superar os obstáculos que lhe são impostos conseguindo superar até mesmo sua falta de atributos físicos. Pequeno Polegar é filho de camponeses muito pobres que tiveram sete filhos em um curto espaço de tempo sendo que “o mais velho tinha só dez anos, e o caçula, sete” (PERRAULT, 2004, p.149). Ele era o mais novo e tinha uma estatura muito baixa, além de falar muito pouco e, por isso, os pais acreditavam que ele possuía algum tipo de retardamento sendo que, segundo o narrador, ele, na verdade, possuía bondade de alma. Assim como nesta descrição inicial, pelo resto da história Pequeno Polegar se mostrará o mais capaz dentre todos os familiares e será o grande responsável pelo êxito final do conto.

Logo no início, Pequeno Polegar, ao contrário dos irmãos que dormem tranquilos, ouve o plano dos pais de levá-los e deixá-los na floresta, pois acreditam que seria menos triste saber que os filhos morreram por lá que vê-los definhando pela fome dentro de casa. Diante desta revelação, o protagonista age habilidosamente ao sair de casa e colher pequenas pedras brancas que seriam atiradas pelo caminho no dia seguinte mostrando o caminho de volta para casa e assim ele salva os irmãos e a si mesmo de morrerem na floresta conseguindo levar todos de volta para casa. Neste intervalo de tempo, após o abandono dos filhos, os pais recebem de um senhor certa quantia em dinheiro que lhes era devida e imediatamente saem para comprar alimentos. O fato curioso é que somente após saciarem sua própria fome e ao se depararem com

o resto da comida é que se lembram dos filhos há pouco abandonados, sem, contudo, agirem no resgate dos meninos. É graças ao plano de Pequeno Polegar que ele e os irmãos conseguem voltar pra casa. Porém as crianças não tem a mesma sorte na segunda vez. Novamente sem alimentos, os pais tramam um novo abandono dos filhos, mas desta vez Pequeno Polegar não consegue pegar as pedras, pois a porta da casa encontra-se fechada. Decide então jogar pequenos pedaços de pão pelo caminho, mas eles são comidos pelas aves e as crianças ficam perdidas na mata desta vez. A partir daí o protagonista conduz toda a história a fim de salvar os irmãos dos perigos da floresta e do Ogro comedor de criancinhas, dono da única casa que eles encontram pelo caminho. A mulher do Ogro sente muita pena das crianças perdidas e aceita escondê-los em sua casa tentando protegê-los de seu marido. Entretanto o Ogro sente o cheiro de carne fresca e encontra os pobres meninos, porém decide matá-los somente no dia seguinte, pois sua mulher alega que assim a carne estará mais fresca ao ser servida. Desconfiando que o Ogro poderia se arrepender de não tê-los matado naquela noite mesmo, Pequeno Polegar levanta na madrugada e troca as coroas de ouro das filhas do Ogro, que dormiam no mesmo quarto, pelos gorros dos irmãos, fazendo com que o Ogro se engane e degole suas próprias filhas. O protagonista foge com seus irmãos, mas é perseguido pelo Ogro que, ao descobrir a tragédia que causara, veste suas botas de sete léguas e parte em busca dos meninos para vingar-se.

Mais uma vez Pequeno Polegar usa sua astúcia e, quando o Ogro adormece em uma rocha, pois estava muito cansado por haver percorrido um longo caminho, manda seus irmãos para casa e rouba as botas do Ogro que, por serem mágicas, se ajustam perfeitamente aos seus pés. Munido deste artifício mágico, Pequeno Polegar volta até a casa do Ogro e diz à mulher que seu marido havia sido pego por um bando de ladrões que juraram matá-lo caso não lhes entregasse toda sua fortuna. Diz ainda que o Ogro lhe havia concedido as botas de sete léguas para que a mulher não duvidasse dele e assim consegue obter todo o ouro e toda a prata do Ogro e volta para casa salvando sua família da miséria.

Em posse das botas de sete léguas, Pequeno Polegar consegue um cargo na corte onde era responsável por trazer rapidamente notícias das tropas do

exército, serviço pelo qual o rei lhe pagava muito bem. Depois de acumular uma grande quantidade em dinheiro, o protagonista volta para casa e estabelece o pai e os irmãos com cargos comprados e posições na corte.

Depois de ter exercido, durante algum tempo, o ofício de mensageiro, e de ter, mediante isso, acumulado muito dinheiro, voltou para a casa do pai, onde é impossível imaginar a alegria que todos sentiam ao revê-lo. Deixou toda a família em boa situação. Comprou cargos recém-criados para o pai e para os irmãos e, assim, estabeleceu todos, ao mesmo tempo em que criou para si uma excelente posição na Corte. (PERRAULT, 2004, p. 178)

Como podemos notar o conto termina com o típico ideal de felicidade do burguês da época de Charles Perrault. A própria família do autor tratou de comprar um cargo para um dos irmãos ao receber a herança dos pais, evento que levou Perrault a também estabelecer-se em um cargo público. O próprio Ogro representa uma crítica à classe burguesa que, apesar da grande fortuna acumulada, não possui a educação e o polimento vindos do berço nobre. Representa também o provedor, o homem trabalhador que, apesar de bruto, preza pelo bem estar da família.

O ogro perguntou, primeiro, se a ceia estava pronta, e se ela [sua mulher] havia buscado o vinho, e em seguida, pôs-se a mesa. O carneiro ainda estava sangrando, mas ele o achou melhor ainda assim. Ele farejava à direita e à esquerda, dizendo que sentia cheiro de carne fresca. [...] Puseram-nas [as filhas do ogro] para dormir cedo, e as sete estavam numa grande cama, tendo cada qual, uma coroa de ouro na cabeça. (PERRAULT, p. 163)

Sobre a questão da discrepância econômica/social enfrentada pela burguesia desta época, ou seja, sobre a não correspondência entre poder econômico e posicionamento social, Roger Chartier cita Tocqueville para explicar que:

Não há dúvida de que no final do século XVIII ainda era possível detectar matizes de diferença no comportamento da aristocracia e da burguesia; pois nada leva mais tempo para ser adquirido do que o verniz superficial daquilo que se chama boas maneiras. Mas basicamente todos os graduados acima da horda comum eram semelhantes; tinham as mesmas ideias, os mesmos hábitos, os mesmos gostos, os mesmos tipos de divertimento, liam os mesmos livros e falavam da mesma maneira. (TOCQUEVILLE, 1967, citado em CHARTIER, 2009, p. 38)

Portanto o contexto era de igualdade cultural, padronização dos gostos e comportamentos, sem, contudo, que isso diminuísse as distâncias estabelecidas entre os franceses.

Já Pequeno Polegar, até certo momento representa a classe camponesa que é tida como débil, incapaz e que, apesar disso, sonha em ter seu valor reconhecido e tomar das classes mais altas o que é seu por direito. Esta história poderia representar justamente o utópico triunfo desta classe que sofria tantos abusos e que devido à grande quantidade de impostos que pagava para sustentar o estilo de vida das outras classes, não conseguia melhorar sua própria situação, e que era, na verdade, o pilar da sociedade da época, assim como Pequeno Polegar o era em relação à sua família.

E como o trabalho honesto e incessante não era suficiente para mudar o quadro de vida dos camponeses, é compreensível que outras ideias surgissem com este intuito. Justamente com este objetivo, surge nos contos franceses o fenômeno da trapaça, da patifaria. Pequeno Polegar tem, na verdade, atitudes pouco nobres para alcançar a felicidade final. Ele causa a morte das filhas do Ogro, rouba suas botas e sua fortuna, porém todas essas ações do protagonista são relevadas pelo leitor na medida em que satisfazem seu senso de justiça, pois nos parece que Pequeno Polegar, após todas as desventuras que atravessou, merece se sair bem no final.

“A patifaria está presente em todo o conjunto de contos franceses, embora, muitas vezes, tome a forma mais suave e mais agradável da artimanha” (DARNTON, 2001, p. 80). Ou seja, estas passagens em que o herói utiliza a “esperteza”, nem sempre dentro dos preceitos morais, para obter aquilo que

deseja, são muito comuns entre os contos franceses e refletem a realidade camponesa. Frequentemente os contos representavam uma mensagem de alerta, dizendo aos camponeses que deveriam ter muito cuidado com as pessoas e suas atitudes aparentemente inofensivas.

Os contos [franceses] não advogam a imoralidade, mas desmentem a noção de que a virtude será recompensada ou de que a vida pode ser conduzida por qualquer outro princípio que não uma desconfiança básica (DARNTON, p.80)

Os camponeses constantemente se viam diante da dualidade casa x estrada, pois frente às dificuldades vividas nas aldeias, muitos partiam em busca de novas oportunidades, que na verdade não existiam e o resultado era um número crescente de mendigos, pedintes e andarilhos. Tendo em vista os perigos enfrentados fora do lar, os contos parecem alertar para esse cenário quando, por exemplo, Chapeuzinho encontra o lobo em seu caminho e Pequeno Polegar que tem como único abrigo a casa de um ogro comedor de crianças.

Além disso, os heróis são vítimas de eventos que ocorrem sem um motivo aparente, ou seja, sem que estes personagens mereçam ou tenham feito algo para passarem por tais provações. Diante disso, as atitudes que em outro contexto seriam entendidas como pouco louváveis, aqui são justificadas pelo leitor que as releva na medida em que entende que foram necessárias para que o herói obtivesse o êxito final. “É a natureza inescrutável de calamidade que torna os contos tão comoventes, e não os finais felizes que eles, com frequência, adquirem, depois do século XVIII” (DARNTON, 2001, p.79).

Temos, portanto, nesta obra de Charles Perrault um espelho histórico valioso. Longe de ser apenas um livro de histórias infantis, os contos têm grande carga realista que muito nos têm a dizer sobre como era a vida no século XVII tanto para camponeses como para burgueses.

O espírito francês existe. [...] é um estilo cultural diferente; e transmite uma visão particular de mundo – um senso de que a vida é dura, de que é melhor não se ter nenhuma ilusão sobre o desprendimento dos demais seres humanos, que a

clareza de ideias e o raciocínio rápido são necessários para proteger o pouco que se pode extrair do ambiente em torno, e que a retidão moral não vai levar ao distanciamento irônico. Tende a ser negativista e desenganado. Ao contrário de seu oposto anglo-saxão, a ética protestante, ele não oferece fórmula alguma para conquistar o mundo. É uma estratégia de defesa, bem adequada para uma classe camponesa oprimida ou um país ocupado. (DARNTON, p. 88)

### Referências bibliográficas

- CHARTIER, Roger. *Origens culturais da Revolução Francesa*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- DARNTON, Robert. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso. In: \_\_\_\_\_. *O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. São Paulo: Editora Graal, 2001.
- PERRAULT, Charles. *Histórias ou contos de outrora*. Tradução: Renata Cordeiro. São Paulo: Landy Editora, 2004.



*Apoio*



Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-65350-03-7



9 788565 350037