

Do motivo da falsa noiva ao tema da inveja: uma leitura comparada entre três contos dos Irmãos Grimm e o episódio de “A falsa Genevra”

Prof^a Ms. Sylvia Maria Trusen (UFPA)

Doutoranda em Estudos de Literatura – PUC-RJ

strusen@uol.com.br

Resumo

O estudo consiste em uma leitura comparada dos contos “Die drei Männlein im Walde”, *KHM* n° 13 (“Os três homenzinhos no bosque”), Brüderchen und Schwesterchen, *KHM* n° 11, (“Irmãozinho e Irmãzinha”), “Die Gänsemagd”, *KHM* n° 89 (“A pastora de gansos”) e o episódio “A falsa Genevra”, que integra as narrativas relativas à “Matéria da Bretanha”. O exame visa enlaçar os diferentes textos, mediante a observação do motivo da falsa noiva, bem como o tema da inveja, comuns aos quatro relatos investigados.

Palavras-chave: contos maravilhosos, Irmãos Grimm, horizonte de expectativas

Résumé

L'étude consiste une lecture comparée du conte “Die drei Männlein im Walde”, *KHM* n° 13, (“Les trois petits nains au bois”) Brüderchen und Schwesterchen, *KHM* n° 11, (“Petit Frère, petite soeur”) “Die Gänsemagd”, *KHM* n° 89 (“La petite gardeuse d’oies”) et l'épisode “La fausse Guenièvre”, partie intégrante des récits concernant a la “Matière de Bretagne. Le but auquel cet examen vise c'est de chercher les liens entre ces différents textes, en y observant la présence en commun du motif de la fausse fiancée et de la envie.

Mots clés: Contes merveilleux, Frères Grimm, horizon d'attente.

1. INTRODUÇÃO

Eu já li essa história em Andersen – disse Emília – e agora estou vendo bem claro como o nosso povo faz nelas os seus arranjos. Foi Andersen quem a inventou.

Não – disse D. Benta. Andersen nada mais fez do que colhê-las da boca do povo e arranjá-la a seu modo, com as modificações que quis. Essas histórias são todas velhíssimas, e correm todos os países em cada terra contada de um jeito. Os escritores o que fazem é fixar as suas versões, isto é, o modo como eles entendem que as histórias devem ser contadas. (Lobato, 1960: 67)

Embora o escritor do conto referido, Hansel e Gretel, não seja o dinamarquês, mas os alemães Wilhelm e Jacob Grimm, a asserção nem por isso deixa de ser pertinente. Principiou-se com ela este estudo, pois concentra duas informações crucias.

- a) as histórias são velhíssimas e correm todos os países;
- b) os escritores fixam as suas versões, isto é, o modo como eles entendem que as histórias devem ser contadas.

Esses são os dois aspectos centrais para a pesquisa aqui proposta. O primeiro deles atesta a longa circulação literária entre diferentes áreas geográficas dos objetos de estudo deste trabalho. Há, pois, que delimitar o campo sobre o qual irá se deter o olhar do pesquisador, fixá-lo num ponto, pois como fragmentos de espelhos coloridos que se rearranjam ininterruptamente, as narrativas configuram espécie de calidoscópio feito por motivos em constantes e diferentes mutações.¹ Cumpre, portanto, interromper o fluxo constante de narrativas sempre recompostas, recortar um aspecto, centrar a mirada sobre um vidrilho e examiná-lo.

Propõe-se, assim, que o olhar se deixe cativar pela imagem, ou motivo da falsa noiva. Dada, porém, sua recorrência em muitos acervos – não é fortuita a perspicácia da personagem-leitora Emília, “mas eu noto uma coisa: as histórias populares parecem uma só, contadas de mil maneiras diferentes (Lobato 1960: 40) – vamos limitar a observação a três contos compilados pelos Irmãos Grimm em duas edições, bem como a episódio narrado no *Lancelot do Lac*.² Contudo, cumpre adiantar, sua recorrência vem plasmada igualmente pelo tema da inveja, constituindo este também objeto de exame deste trabalho. O caminho a ser trilhado será, portanto, o da literatura comparada. (Brunel - Pichois - Rousseau 1990; Carvalhal 1993)

2. ALGUNS PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Antes de enveredar pelas trilhas que deverão levar ao estudo proposto, convém preparar com prudência o terreno, pois a complexidade dos contos maravilhosos tem provocado uma gama tal de interpretações que nos obriga a uma exposição sumária de seus fundamentos. Com isso, esperamos esclarecer nossa opção teórica.

O primeiro grupo de intérpretes que cumpre citar orienta-se pelo método de interpretação psicanalítica e tem nas figuras de Bettelheim (1980) e de Erich Fromm (1981) um dos seus principais expoentes. A grosso modo, pode-se dizer que sustentam a tese segundo a qual o conto de fadas manifestaria a expressão de um desejo face a uma realidade de carências. Ainda no campo da psicanálise, mas seguindo desta vez o rastro junguiano encontramos a tese de Marie Louise von Franz, para quem a simbologia de

tais narrativas expressariam resíduos arquetípicos, presentes no inconsciente coletivo. A sua origem estaria, portanto, no mito.

Um segundo método interpretativo tem por base a escola finlandesa, fundada por Antti Aarne (1910), posteriormente desenvolvida por Stith Thompson (Aarne 1987). Mais do que uma análise, persegue um inventário das variantes de um mesmo conto, classificando-os segundo índices numéricos que possibilitem a posterior comparação. Não obstante a importância prática do trabalho que indubitavelmente facilitou a comunicação nas discussões científicas (verificável em quase todo arquivo de classificação de contos), não lhe foi poupada a pertinente crítica de Propp, ao constatar que Aarne desconsidera a lei da permutabilidade (Propp 1984: 16), em função da qual as partes constitutivas de um dado conto podem migrar de uma variante à outra, sem que o todo orgânico fosse alterado.

O problema, de fato, revela-se ao afirmar que “*em muitos lugares foram deixados espaços livres para novos tipos, de modo que estes possam receber a numeração adequada*” (Aarne 1910: IV). E mais adiante:

Havendo a necessidade de, ao longo do tempo, ajuntar aqui ou acolá novos tipos além dos números para tanto estipulados, permanece sempre a possibilidade de multiplicá-los, por exemplo mediante o acréscimo de um pequeno algarismo romano. (1910: IV)³

A afirmação, de fato, aponta para a inexistência de uma descrição que abarque os processos formais de composição a partir da combinação de diferentes unidades que trasladam de uma narrativa a outra. Em outros termos, falta uma compreensão do lugar de tais narrativas no sistema literário como um todo, ou mais especificamente, do gênero a que pertence.

Propp, em contrapartida, propõe o estudo das relações funcionais entre os componentes da narrativa, estratégia esta que lhe viabilizaria pesquisa etno-histórica posteriormente desenvolvida em bases, acredita, mais científicas:

O estudo da estrutura de todos os aspectos do conto maravilhoso é a condição prévia absolutamente indispensável para seu estudo histórico. O estudo das leis formais pressupõe o estudo das leis históricas. (1984: 20)

Como material de pesquisa dispõe da coletânea de Afasanev, definindo as trinta e uma funções como unidades morfológicas estáveis e constantes, princípio este que permitiria a subordinação de cada conto a um grupo funcional.

Em pesquisa posterior, expande a sistematização feita por meio da pesquisa formal e persegue, a partir de pesquisa etnográfica do folclore russo, a recorrência e transformação histórica de elementos arcaicos nas narrativas. Embora afirme, portanto, que “o conto conservou vestígios de numerosos ritos e costumes” (1997: 10), alerta para o fato que é rara a correspondência direta entre um e outro, verificando-se, mais freqüentemente, a *reinterpretação* de um dado costume ou rito pelo conto que substitui elementos caídos em desusos, em razão de transformações históricas.

De qualquer modo, é de se indagar se, malgrado a prudência do pesquisador, a interpretação quanto à substituição de certas passagens por outras – em função de modificações históricas –, não permanece algo mecânica. Por outro lado, a tentativa de rastrear as alterações parece guiar a pesquisa em direção ao terreno arenoso das suposições. É, pois, nesse sentido que explica a defloração da noiva por auxiliares do noivo, nos contos russos, como reflexo da fusão do ritual de defloração, anterior ao

casamento nas sociedades arcaicas, e a que passou a ocorrer, pelo marido, após o matrimônio.

A defloração não mais acontece antes do casamento, e sim depois. Assim, o personagem que realiza esse ato deve agir imediatamente após a cerimônia, isto é, durante a primeira noite. A noite de núpcias humana confunde-se com o defloramento totêmico. O defloramento é obra do “espírito da floresta”, ou seja, no conto, do auxiliar do herói, de cujas mãos o herói recebe a noiva. (Propp 1997: 406)

Todavia, nenhuma das linhas de investigação até agora apresentadas observa o fato de que tais narrativas sofreram uma adulteração em virtude da mudança do receptor. O *Kinder-und Hausmärchen* assinado pelos Irmãos Grimm, leva no título a intencionalidade de adaptar uma narrativa pré-existente ao gosto e capacidade do pequeno leitor do século XIX. Não se trata, pois, de negar a pertinência das afirmações de Propp e Aarne, mas de considerar que estas se referem, ao menos no que tange o acervo alemão, a um material retrabalhado.

De fato, como observam Richter e Merkel (1974), o *Kinder-und Hausmärchen* – é uma escrita histórica e culturalmente delimitada, marcada pelo ajustamento de uma narrativa popular às necessidades da criança burguesa, cujos traços são perceptíveis ao longo das edições.

O fato tem efetivamente sérias implicações para o estudo das narrativas. A leitura dos contos publicados em momentos diversos, marcados por intenções diferentes, atesta o quanto interpretações que se aplicam a uma certa edição, – mais recorrentemente a de 1857 –, pouco ou nada se justifica quando se lê a primeira publicação do acervo.

Em trabalho anterior (Trusen 2005) já se verificou a importância do público receptor e a conseqüente mudança do horizonte de expectativa na elaboração gradual do acervo. Trata-se agora de perceber a permanência de elementos que, malgrado as alterações já percebidas, atravessam não apenas as edições, mas outras narrativas que delas se aproximam pela ocorrência de temas e/ou motivos similares. Pode-se, pois, daí inferir que a pesquisa aqui proposta movimentando-se no âmbito da literatura comparada, deverá recorrer para tanto às teorias literárias, mas sem negligenciar as contribuições de outras disciplinas.

Nesse sentido, é importante notar, no que concerne à economia interna dos contos e da história retirada da matéria da Bretanha, aquilo que os peculiariza, situando-os no amplo universo da literatura.

Assim, no que concerne ao conto maravilhoso, tradução próxima ao *Märchen*, Hetman explora as muitas possíveis definições:

Com o termo *Märchen* entendemos, desde Herder e os Irmãos Grimm uma narrativa desenvolvida com fantasia poética, e em especial as do universo mágico, histórias maravilhosas não ancoradas nas condições da vida real, e que ouvimos com maior, ou menor prazer, embora as consideremos inacreditáveis” (Polivka - Bolte *apud* Hetmann 1982: 12).

Lüthi, outro estudioso do gênero, embora lembre, assim como Propp, que a questão não é tanto o quê, mas como se narra, afirma:

O *Märchen*, porém, permanece para nós enigmático porque mescla, como se fora lógico, o extraordinário com o natural, o distante com o próximo, o compreensível com o incompreensível (Lüthi 1992: 6).

Em seu clássico estudo do fantástico, gênero narrativo fronteiro entre o estranho e o maravilhoso, Todorov assevera:

No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracterizam o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos (Todorov 1975: 59-60).

Malgrado as diferentes orientações metodológicas, percebe-se um fulcro comum. A recorrência do termo maravilhoso e sua associação ao mundo do sobrenatural, do que foge à lógica da experiência empírica, merece atenção, sobretudo se recordado que a natureza dos romances de cavalaria reside na singular organização espaço-temporal, ou na feliz expressão de Bakhtin, “*um mundo maravilhoso num tempo maravilhoso*” (1990: 270). Se diferentes orientações metodológicas apontam para sua contumaz repetição, observar as alterações de cunho histórico em função da mudança do público receptor no *corpus* da narrativa dos Grimm talvez possa indicar que, a despeito delas, permanece latente a potência dos *mirabilia*; termo que se encontra na origem do maravilhoso, presente no acervo dos Grimm e no episódio a ser investigado.

Talvez fosse, pois, de bom alvitre dirigir o olhar para a origem etimológica da palavra. De fato, *mirabilis* era termo empregado no ocidente medieval no âmbito da cultura erudita para referir-se a uma coleção de objetos extraordinários (Le Goff 1994).⁴ Em *mirabilis* está a raiz do verbo *mirari* (mir), que permite remissão para o terreno visual, evidenciada no verbo mirar. De mirar, chega-se ao *miroir*, traduzido pelo português por espelho, dada a contaminação do latim *speculum*. Em ambos, contudo, a miragem do que não é real – a inversão em imagem *outra* do que reproduz especularmente.

O leitor aqui já poderá estar supondo o destino da argumentação sugerida. Contudo, para que a idéia adquira força de convencimento cumpre ainda um passo: aliar a miragem especular e o maravilhoso à alteridade. Seguindo o rastro da etimologia, afirmou-se até aqui o estreito parentesco entre o campo de significações sugerido pelo termo *mirabilis* (mirar, miroir, miragem) e o termo maravilhoso. Agora o que se quer é abarcar a alteridade como instância estética, capaz de articular o maravilhoso à literatura erigida sobre os *mirabilia*. Valiosas são aqui as teses do venezuelano Victor Bravo sobre a literatura fantástica e outras circunvizinhas.

El drama que vive el acontecimiento literario – y que vive como consciencia sobre todo a partir del romanticismo – es justamente esa tensión entre lo Mismo y la alteridad, entre subordinarse al peso de los referentes del mundo, o hacer sentir su respiración y sus territorios como otro de los horizontes del mundo (Bravo 1987: 21).

Se por linguagem poética, Bravo entende uma linguagem constituída como *outra* face à comunicacional, espécie de “perturbação de águas tranquilas” (Bravo 1987: 24), é lógica a consequência que daí retira: a alteridade é o centro gerador do acontecimento literário. Desse modo, a narrativa fantástica sobrevive, ainda segundo Bravo, da situação limiar entre as leis da verossimilhança e as ilimitadas possibilidades da ficção, encenado, por conseguinte, como nenhuma outra, a alteridade.⁵

No outro extremo, na aniquilação do limite e do assombro diante do inusitado está o território do absurdo: o reino da Coconha.⁶

Cuando el límite persiste y un ámbito 'otro' se pone en escena sin atender a las verosimilitudes de las certezas de lo real, y sin penetrar estas certezas y cuestionarlas, cuando el límite persiste deslindando el ámbito otro del ámbito de lo real, estamos en presencia de lo maravilloso. Podría decirse que, en lo fantástico, lo 'otro' es una irrupción y, en lo maravilloso, un espectáculo (Bravo: 1987, 244).

A asserção de Bravo, se é eficaz para entender os contos alemães, ela o é igualmente para a compreensão do texto do *Lancelot*, uma vez que é fluido o trânsito nos romances de cavalaria, e sobretudo na obra de Chrétien, entre as experiências empíricas e as do mundo sobrenatural (Bakhtin 1990; Cirlot 1987). Ademais, sob o prisma da literatura comparada, o próprio comércio não apenas material entre Ocidente e Oriente, intensificando a livre circulação da produção artística (Hauser 1993), também viabilizou o diálogo com os contos maravilhosos orientais, os quais, por sua vez, enlaçam-se com o acervo dos Grimm (Coelho 1982).

Se há objeção à pesquisa comparada de objetos tão particulares como o são os contos compilados pelos irmãos Grimm e literatura retirada da matéria da Bretanha, refuta-a, como procurou se demonstrar, a potência dos *mirabilia* que transita entre eles. Para os mais céticos há ainda a manifestação do motivo comum, a falsa noiva.

3. O MOTIVO DA FALSA NOIVA

Até o momento orientamo-nos pela preocupação em explicitar o gênero sob o qual se inscreve o conto de fadas, o gênero maravilhoso, bem como seu caráter literário, no qual manifesta-se a alteridade.

Cumpre agora reduzir o foco do nosso olhar circunscrevendo um motivo cuja circulação possa ser identificada nos contos de Grimm e no *Lancelot do Lac*. Em primeiro lugar, a um acervo. Os contos reunidos pelos irmãos Grimm oferecem diversas vantagens. A primeira delas diz respeito à existência de registro escrito das anotações, além das diferentes edições e manuscritos, o que evidentemente facilita o trabalho comparativo, evitando atribuições simbólicas generalizadas. Outro mérito da compilação é ter servido, além das dinamarquesas e finlandesas, à primeira classificação realizada por Aarne (1910) constituindo, pois a base dos trabalhos de Stith Thompson.

Serviram como base para a mesma [para a pesquisa] a coleção manuscrita finlandesa, a coleção dinamarquesa S. Grundvigs, além da já conhecida alemã, *Kinder-und Hausmärchen* dos irmãos Grimm.

É, nesse sentido, que se optou por trabalhar com o motivo da noiva-substituta, que aparece nos contos do tipo Aa 403, Aa 450, Aa 533.⁷ Tais motivos correspondem, no acervo dos irmãos Grimm aos contos número 13 (“Die drei Männlein im Walde”), nº 11 (“Brüderchen und Schwesterchen”) e nº 89 (“Die Gänsemagd”), respectivamente. Fundamental será ainda a leitura comparada com o episódio intitulado “A Falsa Genevra”, que, parte integrante do *Lancelot do Lac*, tem seu enredo centrado sobre o motivo aqui abordado.

Principiar-se-á o itinerário pela leitura dos Grimm, para concluí-lo com “A falsa Genevra.”

3.1 Die drei Männlein im Walde (KHM n° 13)

O conto que seria traduzido, no Brasil, por Monteiro Lobato com o título “As enteadas e os anões” foi publicado pelos irmãos já na primeira edição do acervo, no primeiro tomo, com o título “Die drei Männlein im Walde”. Prosseguiu na reedição da coletânea em 1819, para desaparecer nas subseqüentes (1837, 1840, 1843, 1850) e ressurgir na última (1857), em sua versão definitiva.

Na brochura que sai a público em 1922, contendo os apontamentos dos irmãos relativos à origem das narrativas, o leitor é esclarecido quanto aos narradores das versões publicadas. Sabe-se desse modo que o conto provém de duas variantes:

Segundo duas narrativas, ambas de Hessen, que se completam. Em uma, proveniente da região de Zwehrn, falta o início com a prova da bota; o nome homenzinhos da caverna [*Höhlenwaldmännlein*], para o nome homenzinhos do bosque [*Waldmännlein*], com o qual, na região baixa de Hessem, são designados os pequenos que moram nas cavernas da floresta e que roubam as crianças que ainda não foram batizadas. (Brüder Grimm, 1982, 3: 22-3)

A leitura da edição de 1819/22, com anotações de próprio punho dos autores, revela ainda o nome do narrador e a data – após a linha 29 (p.46), o nome Dortchen, acompanhado de “09 oct. 1812” (Brüder Grimm 1996) e na página seguinte, ao final da narrativa, novamente o nome da narradora. E de fato, a pesquisa laboriosa de Rölleke dos manuscritos⁸ atesta provir à narrativa de duas versões narradas por Dortchen Wild⁹ e publicada naquele mesmo ano. Posteriormente, porém, foi contaminada por variantes narradas por Viehmann, de Zwehrn, e por outra, relatada por Amalie Hassenpflug.

Essa informação é especialmente relevante se lembrarmos que a família Hassenpflug provinha de huguenotes foragidos da França. Explica-se assim que o motivo das tartarugas que saltam da boca da filha da madrasta, inexistente na versão de 1812, apareça na seguinte (1819). E de fato é esta que encontramos no conto, bastante similar, “Les Fées”, da coletânea *Histoires ou contes du temps passé: avec des moralités*, de Charles Perrault, publicado no século anterior e igualmente difundido.

Em linhas gerais, o conto narra, na última versão escrita pelos irmãos, as agruras de uma jovem, criada pela madrasta e sua filha. Como fora obrigada, em pleno inverno, a colher frutos silvestres sob a neve, encontra três homenzinhos que, certificando-se de suas virtudes, tais como humildade e generosidade, concedem-lhe três dons: ouro jorrando da boca ao falar, beleza, e casamento com rei. Invejosa, vai a filha da madrasta ao mesmo bosque, mas ocorre-lhe o inverso. Constando o mau-caráter da menina, os três homenzinhos lhe concedem três maldições: tartarugas ao falar, feiúra, morte infeliz. Após casamento com rei de quem concebe uma criança, a heroína é raptada pela madrasta e substituída na cama pela filha. A trama é descoberta e as duas são punidas. O trecho concernente à substituição é descrito em detalhes, de modo inclusive a garantir verossimilhança ao leitor moderno, mais atento à lógica interna do texto.

Em seguida, a filha feia deitou-se na cama, e a velha cobriu-a dos pés à cabeça. Quando o rei voltou e queria falar com sua mulher, gritou a velha: “Silêncio, silêncio! Que agora não pode ser; ela está acamada pois tomou um suadouro. Vossa Excelência precisa deixá-la repousar por hoje.

O rei não pensou nada de mal e voltou na manhã seguinte, mas ao falar com sua mulher recebeu como resposta cágados que saltaram de sua boca à cada palavra pronunciada – embora dela habitualmente jorrassem moedas de ouro.

Então ele perguntou o que significava aquilo, mas a velha disse que vinha dos suores e que logo passaria. (Brüder Grimm 1982: 95).

Com efeito, se comparado com o primeiro registro (1812) destacam-se os acréscimos feitos, inclusive os que apontam para a substituição da noiva, uma vez que lá a única informação que se tem a respeito é um lacônico “*No dia seguinte, disseram ao rei que a rainha morrera durante a noite*”.

Tempos depois a rainha concebeu um príncipe, e quando ela estava só à noite, doente e fraca, então a criatura má, com sua filha, levantou-a da cama e levaram-na para fora até o rio e a jogaram nele. No dia seguinte, disseram ao rei que a rainha morrera durante a noite. (Brüder Grimm 1999: 88).

Poder-sei-a pensar que o trecho relativo à noiva substituta provém da versão francesa narrada, como visto, por Marie Hassenpflug. A hipótese, todavia, não parece provável – ao menos se tomarmos como referência à leitura do “*Les Fées*” de Perrault.¹⁰ Resta ainda a possibilidade de provir da versão de Dorothea Viehmann, mas o território de suposições tornar-se-ia demasiadamente arenoso. De certo apenas uma recriação a partir de narrativas que os irmãos anotaram. A versão original, esta, permanece exercendo a atração própria dos horizontes inacessíveis.

3.2 *Brüderchen und Schwesterchen* (KHM n° 11)

O segundo conto eleito neste itinerário de leituras é o igualmente já traduzido no Brasil com os títulos “Os dois irmãozinhos” (Lobato), ou “O irmão e a irmã”, traduzido por David Jardim Jr. (Brüder Grimm 2000).

Como no relato anterior, o enredo da última versão elaborada pelos irmãos, gira em torno das aflições de duas crianças, criadas pela madrasta, que decidem abandonar o lar. O rapaz logo será encantado em corço ao tomar água de uma fonte enfeitiçada pela perversa mulher e ambos convivem, assim, em choupana na floresta, até serem descobertos por um jovem príncipe que por ali caçava. Após o esperado matrimônio, a princesa concebe uma criança, e como se leu no conto n° 13, a madrasta mata a heroína substituindo-a por sua filha – a quem lhe falta um olho – , que aparece inesperadamente na narrativa.

Quando tudo terminou, a velha pegou sua filha, colocou-lhe uma touca, e a estendeu sobre o leito no lugar da rainha. Também lhe deu a fisionomia e forma da rainha, mas aquele olho que tinha a menos, este ela não podia lhe dar. Para que o rei, porém, não se desse conta, fez com que se deitasse sobre o lado em que lhe faltava o olho. De noitinha, ao chegar em casa e saber que tinha tido um filho, alegrou-se de todo o coração, e quis se aproximar da cama de sua mulher e ver o que ela fazia. Aí gritou a velha: “De modo algum! Deixa a cortina fechada porque a rainha não pode ver luz e precisa ter muita tranqüilidade!” O Rei voltou e ficou sem saber que em sua cama dormia uma falsa rainha. (Brüder Grimm 1982: 84).

O crime é descoberto e punido. Contudo, o motivo da falsa noiva, ver-se-á, também foi introduzido posteriormente.

A trajetória da sua publicação principia no manuscrito de Öllenberg de Jacob Grimm, mas é dois anos depois que se converte em narrativa apta a ser publicada no

Kinder-und Hausmärchen. Sai, portanto, a lume logo no 1º volume da 1ª edição (1812), reaparece na 2ª (1819) e ressurgue na última (1857).

Segundo os irmãos, o conto resulta da fusão de duas narrativas da região de Main. De fato, o leitor tem a nítida impressão, como, aliás, também no nº 13, de que ele encerra duas narrativas agrupadas – especialmente ao se deparar com o novo rumo narrativo logo após o *happy end* que paradigmaticamente encerra o conto de fadas:

O rei ajudou a linda jovem a montar em seu cavalo e dirigiu-se com ela para seu palácio, onde a festa realizou-se com grande pompa. Assim ela tornou-se uma rainha e viveram muito tempo felizes (Brüder Grimm 1984: 84)¹¹.

Contudo, há outro aspecto que não deve passar despercebido. Se aqui, vale dizer na versão de 1857, o rei é um jovem solteiro que galantemente oferece sua mão à futura noiva – “O rei fitou-a com olhos amigáveis, estende-lhe a mão e perguntou, ‘Você não quer me acompanhar até meu reino e casar-se comigo?’” (1984: 83) – lá, na edição de 1812, o que se lê é:

Na corte do rei todas as honras lhe foram feitas - jovens e bonitas mulheres lhe serviam, mas entre todas, ela era a mais bela. O pequeno corço, este, ela não perdia de vista e lhe fazia todas as vontades. Logo depois a rainha morreu, e assim a irmãzinha casou-se com o rei e viveram em completa felicidade. (Brüder Grimm 1999: 82).

Donde, não parece leviano afirmar que um rei casado, que traz para casa uma linda jovem, sinaliza um triângulo pouco adequado à leitura nos sólidos lares burgueses. Logo, a alteração nos remete ao afirmado anteriormente – as gradativas adaptações que visavam o novo receptor, foram de tal ordem que não devem ser menosprezadas. Outrossim, vale ressaltar que todo o trecho concernente à caça do animal – do entusiasmo pelo som dos trompetes à sua ferida e conseqüente perseguição, bem como o decorrente encontro com a heroína – inexistente na versão de 1812. Aqui o leitor deve se contentar com a descrição sumária do encontro.

Passado um tempo, o rei caçando, perdeu-se por ali. Foi então que encontrou a jovem com o animalzinho na floresta e surpreendeu-se com sua beleza. Ele a ergueu para que montassem em seu cavalo e a levou consigo, e o corço foi correndo ao lado, preso pelo cordão. (loc. cit.)

Ademais, observada ainda a brochura publicada em anexo à edição de 1812, contendo anotações dos irmãos (Grimm 1996), se lêem não apenas correções, mas o processo de fusão das versões logo atrás apontadas. Um trecho de catorze narrando a inveja, não da rainha, mas de outra personagem, a sogra – “A mãe do rei, porém, sentiu inveja e quis destruir a menina” –, bem como a condenação à morte da heroína, – aparece com riscos verticais indicando a supressão que, de fato, mais tarde se verificaria na publicação do conto. A versão da madrasta, asfixiando a noiva e substituindo-a pela filha, suplanta as anteriores, pois se mostra mais ajustada ao novo público a que se endereça.

Donde, no que concerne ao motivo estudado, se lê, no processo de elaboração do conto “Brüderchen und Schwesterchen”, um fragmento inicial no qual não há menção ao motivo da falsa noiva. Na edição de 1812, a complementação da narrativa pela versão contada por Marie de Hassenpflug em 1811¹², na qual aparece a morte da rainha, bem como a menção à substituição da noiva pela filha da madrasta, e finalmente, na de

1857, o acréscimo de novos elementos – o rei casado, torna-se solteiro, a jovem heroína esposa legítima.

Observação similar pôde ser feita, como visto, no “Die drei Männlein im Walde”, no qual se constatou a posterior inclusão do trecho referente à substituição da noiva pela filha da madrasta. Logo se constatará, na leitura do *Lancelot*, que o motivo tem, entretanto, larga trajetória na história literária do gênero. Por enquanto, cumpre ainda examinar aspecto que, embora menos evidente, não é menos significativo, sobretudo porque cinge várias narrativas dedicadas ao motivo, em especial as duas aqui apresentadas.

A figura da madrasta, com efeito, chama a atenção, uma vez que cabe à personagem a ação estudada (a substituição da noiva). A literatura de cunho psicanalítico já fez muitas incursões neste terreno, mas talvez não seja má idéia tomar outro rumo e averiguar a etimologia da palavra. Diferentemente do português, o termo em alemão deriva da formação do substantivo *mutter* (mãe) antecedido pelo prefixo *stief* (*stiefmutter*) – o mesmo que encontramos para padrasto (*stiefvater*), enteado(a) (*stiefkind*), meia-irmã (*stiefschwester*) ou meio-irmão (*stiefbruder*). E como os irmãos celebrizaram-se também como dedicados gramáticos, além de folcloristas, publicando um volumoso dicionário, é de bom alvitre ir a essa fonte. Nela se lê sob o verbete, além do significado esperado para *stiefmutter* – “maternidade não natural, obtida mediante segundo casamento do pai” (Grimm, 1960) –, o esclarecimento de que a “*associação da imagem de perversidade, e crueldade da madrasta em sua relação com os enteados manifesta-se em significativa massa desde tempos antigos.*” (loc. cit.). Citam diferentes crônicas, mas lembram também “especialmente os contos de fadas; ‘*desde que mamãe morreu, não temos uma boa hora sequer. A madrasta nos bate todos os dias, ..e pra comer, só crostas de pão velho.*’ ” (loc. cit.)

Se a informação dos Grimm atesta a importância do termo na economia dos contos, ela, entretanto, não diz muita coisa no que concerne à etimologia do prefixo. Cumpre, pois, abrir as páginas de um léxico de alemão medieval. No dicionário editado por Köbler (1993) revela-se provir o termo *stiefmutter* de *stiofmuoter*, cujo prefixo provavelmente resultaria do indo-germânico *steupa*, mesma origem do que fora o verbo *stiufen*. Consultado, pois, este último verbete, lê-se que ele constitui “*verbo regular do alemão medieval*”. É traduzido para o alemão contemporâneo por “*verweist werden, berauben*”. Ora, o verbo *verweisen*, aponta para dois significados, admoestar, repreender, mas também desterrar. E por fim, *berauben*, roubar. (Duden, 1989). Não é portanto difícil depreender que a palavra mesma *stiefmutter* abriga as ações que o leitor/ouvinte espera da personagem. Inclusive aquela por nós estudada. Substituir a noiva legítima por outra implica, em última instância, desterrá-la (em ambas as versões dos dois contos) e/ou roubar-lhe o lugar no leito nupcial (versão de 1857).

3.3 Die Gänsemagd (KHM nº 89)

O conto também já traduzido no Brasil¹³ veio a público pela primeira vez no II tomo da edição do *Kinder- und Hausmärchen*, em 1815. (Rölleke 1982). Diferentemente, do conto anterior, após a primeira publicação ressurgiu já na 3ª edição (1819), desaparece das quatro edições seguintes para voltar a ser incluído na última, em 1857. No que concerne ainda a sua publicação, é curioso notar que também se distingue de muitos do acervo por já encontrar, desde a primeira vez, sua versão praticamente definitiva. De fato, se feita a leitura da primeira e última, ver-se-á que as poucas

alterações restringiram-se a uma ou outra pontuação, de modo, talvez, a conferir maior dinamicidade ao texto, agora escrito.

Sua narração deve-se, todavia, à costureira, amiga da família, Dorothea Viehmann, dona de vasto repertório (contribuiu para 37 dos 200 contos compilados). (Rölleke 1980).

Segundo opinião dos irmãos, o tema central da narrativa seria “*a realeza em suas profundas raízes garantida pelo nascimento e mantidas ainda que sob a forma da escravidão*”.

De fato, o conto relata a história de uma jovem princesa prometida ao príncipe de um reino distante que leva em seu enxoval preparado pela rainha, além de ricos adornos, e um cavalo que fala, um lenço cuja insígnia são três gotas do sangue da mãe.

Ao se aproximar a hora da despedida, a velha mãe dirigiu-se ao seu aposento, pegou uma faquinha e fez com ela um corte num dedo, que começou a sangrar. Então deixou que três gotas de sangue pingassem sobre um lenço branco e entregou-o à filha, dizendo: “Querida, guarde este lenço pois ele te será de grande valia durante a viagem. (Brüder Grimm 1999: 355)

A observação dos irmãos legitima-se, com efeito, pela imagem do lenço com o sangue materno, e, de fato, Rölleke (1982), aponta o parentesco com as narrativas do tipo Aa Th 403a, 403b, 450. Onde, o motivo da noiva substituta se apresenta igualmente aqui.

Então a criada montou no Falada e a verdadeira noiva no pangaré, e assim cavalgaram adiante, até finalmente chegarem ao palácio real, onde houve grande alegria com a chegada delas. O filho do rei foi ligeiro em sua direção, ergueu a criada do cavalo, pensando ser ela sua noiva, e subiu com ela as escadas do palácio, enquanto a princesa teve que ficar lá embaixo sozinha de pé. (Brüder Grimm 1999: 356)

Todavia, o texto nº 89 do acervo constitui caso excepcional, pois apresenta desde a primeira publicação sua forma definitiva e, conseqüentemente, encena sem surpresas na primeira versão o mesmo motivo que aparecerá na última. Desperta ainda a atenção o fato de ser a criada quem substitui a noiva, e não a filha da madrasta como nos outros dois. Seria, pois, tentador retirar de cena o que dela destoa e em seu lugar propor outra narrativa, a exemplo da “*Die weisse und die schwarze Braut*” (“A noiva branca e a preta”), que apresenta o mesmo tema, e assim garantir a uniformidade das asserções. Mas, não raramente, é a diferença que propicia a compreensão do que dela se aparta. E de fato é neste conto que se encontra de modo mais expressivo o motivo que tem servido de fio condutor ao estudo – o que se manifesta inclusive na linguagem empregada, como se depreende dos trechos, “*A criada montou sobre o Falada e a noiva verdadeira sobre o velho pangaré*” (p. 26); “*Mas logo em seguida disse a falsa noiva ao jovem rei...*” (loc. cit). “*O jovem chamava-se Conradinho, e a verdadeira noiva tinha que ajudá-lo a pastorear os gansos.*” (loc.cit).

Com efeito, como nenhum outro a narrativa põe frente à frente as noções de falsa e de legítima noiva. É possível supor que o fato derive do conto encenar, como argumentamente observaram os irmãos Grimm, a realeza transmitida pelos ancestrais. De fato, noivado e conseqüente casamento entre clãs da nobreza encontram, na simbologia do lenço, o testemunho do direito adquirido hereditariamente – e na contraposição de quem o usurpa, ostenta-se a imobilidade social.

Entre o último conto e os dois primeiros, a frágil distância que separa dois sentimentos cruciais da civilização, a cobiça e a inveja, fundadas na literatura que sobre eles se edificou. Dela faz parte a próxima narrativa deste percurso.

3.4 A falsa Genevra

Cumprido, agora, deter-se sobre o motivo em outra narrativa, cujos traços remontam ao período medieval. Conforme logo se verificará o episódio de “A Falsa Genevra” apresenta traços em comum com os contos abordados, mas também, ver-se-á, diferenças. Integra o *Lancelot do Lac*, embora também esteja presente na *Vulgata Arturiana*, mais especificadamente no *Livre de Lancelot del Lac*, traduzido por Antônio Furtado no *Aventuras da Távola Redonda* (2003), e constitui, portanto, parte importante da matéria da Bretanha.¹⁴ A respeito desta cumpre notar certos aspectos que a distanciam dos contos dos Grimm.

A matéria da Bretanha vem emoldurada pela história do *roman*, o que marca o início de uma sorte de escrita denunciadora de seu caráter ficcional. Conforme nota Cirlot (1987), o próprio deslocamento do uso do termo indica uma significativa mudança na elaboração e processo de construção do gênero.

El cambio semántico del concepto *roman* es prueba de ello: una primera utilización adverbializada en la expresión *mettre en roman* (traducir a la lengua románica) fue sustituida por otra sustantivizada, *emprender un roman*, manifestándose así esa transformación según lo que el *roman* dejó de ser traducción para convertirse en novela.

(Cirlot 1987: 10)

Com efeito, observa a autora, a distância que separa as traduções de Wace para o francês da *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth – feita para ser apresentada a corte de Leonor de Aquitânia – da obra de Chrétien de Troyes delinea o progressivo surgimento do ficcional, mesclado às noções de realidade.

En pocos años, el *roman* que habia nacido a la sombra de la historia, se vio invadido por un plano de construcción de la realidad absolutamente novedoso: la ficcionalidad. Casi de modo imperceptible, la figura del rey Arturo tratada de una perspectiva histórica fue absorbida por el plano de la ficción. (loc. cit.)

Não é pois fortuito que a figura central de boa parte da matéria da Bretanha, o Rei Artur, situe-se no limiar entre ficção e realidade. Se tal processo aponta para uma gradual mudança no labor criativo, ela também atesta uma modificação significativa na atitude do público receptor. Concebidas inicialmente como crônicas que dão testemunho da genealogia das casas, forjavam um passado glorioso voltado a notabilizar os feitos de seus senhores.

Eram portanto erigidas sobre a égide do mecenato (Hauser 1993) que contratava clérigos ou egressos dos âmbitos eclesiásticos para integrá-los ao círculo laico cortesão. Tal inclusão, associada à difusão da prática de tradução dos clássicos latinos ou da elaboração de crônicas, prepararam o terreno para a transformação do gênero. E é pois nesse sentido que será examinado o episódio que faz parte do *Lancelot do Lac*.¹⁵

A história relata as aventuras desencadeadas após a chegada à corte do Rei Artur de impostora que se intitula a verdadeira Genevra, afirmando haver sido raptada do leito e substituída por outra dama, aquela que injustamente trazia a coroa.

Percebe-se, pois, na argúcia da impostora o feito idêntico ao que se leu nas versões de 1857 dos contos de Grimm. No entanto, a aparência não deve iludir e logo será objeto de análise. Por enquanto, o foco incidirá sobre as coincidências.

A narrativa abre sinalizando dois espaços – um público e outro privado. Na corte, o rei sentado enquanto faz suas refeições recebe o estranho mensageiro.

Um dia, sentava-se o rei à mesa para o desjejum. Ao final da refeição, entrou uma donzela, muito formosa, acompanhada de um cavaleiro de idade avançada, de aparência envelhecida e cabeça branca. Apresentaram-se ambos diante do rei Artur, e o cavaleiro falou em voz tão alta que o escutaram por toda a sala, dizendo ao rei (...). (2003: 111)

Se as refeições servem de moldura ao momento de sociabilidade (Régnier-Bohler 1991), a acusação feita reveste a gravidade da denúncia, pois a contamina pelo testemunho coletivo.

No outro extremo do início da narrativa, o espaço da solidão, por vezes também dos jogos amorosos ou de divertimentos, o lugar que escapa ao olhar de outrem. Embora possa configurar-se como sítio seguro e de recolhimento, é anunciada aqui como lugar propício às ciladas, o que não difere do que se leu nos contos abordados. Também lá os quartos revelam sua face sombria, onde as manobras e vilanias se manifestam.

Mas o leito também pode ser um símbolo da culpa: com efeito, pode ser o lugar das sombras, do crime, o lugar que marca para sempre a impossibilidade de esclarecer o que realmente se passou ali. (Régnier-Bohler 1991: 328)

Tampouco a floresta oferece sítio seguro. São inúmeros os contos de Grimm, além dos abordados (Hansel e Gretel, Rotkäpchen são apenas os mais célebres) que fazem das suas sombras espaço de perigo e destruição. Em “A falsa Genevra” mostra-se como sítio indicado para o rapto do rei imprudente, mas sensível às atrações da caçada. Da floresta à abadia e dela ao dormitório, a narrativa recupera o papel central dado à esfera privada. “Com isso dissimulou seus pensamentos enquanto surgia o novo dia (p. 117)”, informa o narrador.

Lugar, portanto, de engenhosidades amorosas, de pensamentos secretos, mas também de calúnias. A sentença destacada se aponta para esse espaço que serve de elo entre as narrativas tratadas, pois é nele que ocorre o crime, também começa a revelar o que as aparta. A dissimulação do pensamento de Genevra, a falsa, mas também o do Rei – “*e contudo voltava a lembrar-se daquela que por longo tempo fora sua companheira*” (p. 117) – testemunha o incipiente, mas lento surgimento da noção de indivíduo, do qual não temos traço nos contos coletados e retrabalhados pelos Grimm, cujas ações são realizadas por personagens planas, configurando tipos desprovidos de nomes (Lüthi 1992). Tal processo se dá num cenário situado entre a imobilidade social da estrutura feudal e o lento surgimento de uma classe entre a nobreza hereditária e os servos. (Hauser). A narrativa de A falsa Genevra indica justamente os contratos feitos sob o signo do abismo, da cobiça e inveja daí decorrentes, e há delas variados testemunhos.

- E sabeis bem, falou Bertelai, que, se consentirdes em agir como aconselho, arranjarei para que tenhais o rei sob o vosso domínio. Mas é preciso que antes me jureis, em nome dos santos, que fareis o que eu recomendar e não deixareis que me desmascare.
Ela se disse pronta a jurar:

- Sabei ainda, ajuntou ela, que se fordes capaz de fazer com que o rei Artur me queira tomar, farei de vós homem de alta posição, coberto de honrarias, por todos os dias de vossa vida. (2003: 113)

Outrossim, a súbita mudança de conduta dos vinte cavaleiros que se prontificam, não sem a ironia do narrador, a honrar e zelar por sua senhora.

No âmbito dos contos dos Grimm, verificou-se no “Gänsemagd”, a marca dos laços sangüíneos e o engenho como forma única de ludibriar o rígido estamento social. Se aqui o lenço continha as insígnias da legítima nobreza, na “falsa Genevra” serve de signo notabilizador, o anel que seria falsificado. Contudo, o simulacro de um anel, de um lado, e a imagem forjada de uma noiva real, por outro, encenam a tênue fronteira que separa as narrativas dos Grimm do episódio do *Lancelot* estudado.

A respeito da obra de Chrétien, notou com perspicácia Circlot (1987) que esta revela a preparação de terreno fértil sobre o qual germinaria a ficção moderna¹⁶ e o mesmo pode-se depreender do episódio de “A falsa Genevra”. São vários os sinais desse processo, mas aqui será ressaltada a emblemática substituição da noiva e o que abriga de testemunho do jogo ficcional.

Viu-se nas edições enxertadas pelos Grimm, a usurpação do posto de rainha encetada pelas madrastas e suas filhas. Note-se, ademais, que as recorrentes substituições são freqüentemente maquinadas por personagem mais idosa – conquanto não seja esta a regra, v. “Gänsemagd” – que conduz e inicia o jovem nas armadilhas do poder. Não é diferente a situação encenada na narrativa que faz parte do *Lancelot do Lac*, uma vez que coube ao velho Bertelai as diferentes etapas do plano traçado – da descoberta da linda donzela de passado desconhecido, da mensagem e fabricação do falso anel, à poção empregada para que o rei se encantasse pela donzela. E como bem nota seu tradutor (Furtado 2003), se esta versão difere da encontrada na *Vulgata*, na qual a premência pelas leis da verossimilhança obrigam ao narrador reportar-se à imagem das meias-irmãs para justificar o engodo, nesta última serve e mostra-se como lógica a maravilha da poção. No que concerne ainda ao diálogo entre as narrativas dos Grimm e a “Fasa Genevra”, é importante recordar que foi apenas na edição de 1857 que se leu a adaptação da substituição da noiva por versão mais verossímil ao leitor moderno. Infere-se daí que o episódio tratado reveste-se de uma proposição na qual as noções de verdade e mentira deslizam de seus campos semânticos. O que aqui se afirma é corroborado também pela complicação da trama, que nesse sentido, difere em larga medida dos contos dos Grimm.

E então aquela – disse ele, apontando a rainha – que se faz chamar de Genevra, foi trazida e os que haviam confabulado a cilada a deitaram no lugar de minha dama. Voltando-se contra Genevra, levaram-na para fora da terra e a aprisionaram em uma abadia (...). Mas, graças a Deus, agora está livre e vos faz saber que essa Genevra que ali está não tem direito a portar coroa, antes merece morrer vergonhosamente.

Ao simular a impostura, o trecho aponta para duas direções: de um lado para as expectativas do seu público, edificada sobre os códigos de punição – merece morrer vergonhosamente – mas simultaneamente para um corpo de narrativa, a exemplo dos estudados, edificado sobre a exemplaridade das punições.¹⁷ Mais especificadamente, significa isso afirmar que se o enunciado encerra aspectos extratextuais capitais para seus destinatários, pois funda seu horizonte de expectativas em relação aos acontecimentos vindouros na narrativa, também volta-se sobre um conjunto de textos nos quais a descoberta da falsa noiva e a decorrente punição são emblemáticas.

Percebe-se aí o início da dobra. E ela encarna-se na figura da “Falsa Genevra”, simulacro que se corporifica como tal pela conversão da imagem real, a legítima esposa, em simulacro de si mesma. Ao invés da eliminação, como nos contos de Grimm, a superposição de imagens. A fórmula é tão mais genial na medida que não apenas superpõe, mas antepõe uma face à outra, inserindo uma dúvida fundamental: afinal qual é imagem verdadeira - o que implica também indagar, afinal o que é verdadeiro, a ficção ou o real? A advertência de um *como se* que a peculiariza aponta desde o início da narrativa para os sinais de um jogo especular – converter em imagem *outra* o que aparenta ser real – próprio do ficcional (Iser 1996).

Conquanto a matéria histórica não tenha sido suprimida – e sua importância, já se afirmou reside inclusive na conformação dos horizontes de expectativas –, a própria organização do tempo, possível, sobretudo, a partir da obra de Chrétien (Cirlot 1987; Bakhtin 1990), permite perceber a abertura para um corte radical com o tempo histórico. Assim, o princípio do episódio abordado – um dia sentava-se o rei à mesa ... – mais do que outorgar o factual, desliza para um valor de origem, isto é, não desencadeador do relato histórico, mas do ficcional. Isso se torna mais cabal na construção do duplo plano de ação introduzido pela estratégia do *enquanto isso* e/ou conjunções adversativas associadas ao escalonamento de tempos verbais indicadoras da simultaneidade temporal – *enquanto isso* discutiam o incidente... (p. 113); *mas* a rainha, que ele *deixara* na Bretanha, nenhuma disposição *tinha* (...) (p. 119).

Verifica-se assim que o episódio da “Falsa Genevra” recobre-se de um sentido impensável na economia dos contos maravilhosos estudados. Se o motivo da falsa noiva nestes são símbolos que plasmam o pecado movido pela inveja, lá ultrapassa a dimensão exemplar e utilitária para instaurar o lugar da ficção.

O verbo empregado – ultrapassar – quer, todavia, indicar que se há um processo de inovação, ele radica a partir do que excede, mas não o elimina do campo de visão de seus leitores. O motivo da falsa noiva, portanto, permanece, sem rasurar o tema da inveja, sobre o qual se erige. Ambos se enlaçam em narrativas que exploram, ora a exemplaridade – sugerida, sobretudo, na edição de 1857 do *Kinder-und Hausmärchen* –, ora o próprio jogo ficcional, testemunhado no relato de A falsa Genevra. Constituem, assim, diferentes percursos do maravilhoso, ao longo da gestação da literatura ocidental moderna.

BIBLIOGRAFIA

- AARNE, Antti. 1910 *Verzeichnis der Märchentypen*. Helsinki: Druckerei der finischen Literaturgesellschaft.
- _____. 1987 *The types of the folktale*: Translated and Enlarged by Stith Thompson. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.
- Aventuras da Távola Redonda: estórias medievais do rei Artur e seus Cavaleiros*. 2003 Trad. e seleção de Antonio L. Furtado. Petrópolis, Vozes. (exemplar gentilmente cedido pela editora).
- BAKHTIN, Mikhail. 1990 *Questões de literatura e de estética*. 2ª ed. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini et alii. São Paulo: Hucitec.
- BETTELHEIM, Bruno. 1980 *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- BRAVO, Victor. 1985 *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila.

- BRÜDER GRIMM. 1982 Die drei mänlein im Walde. In *Kinder und Hausmärchen*. Ed. comemorativa em 03 vol. com *Anmerkungen zu den einzelnen Märchen*, V. I, Stuttgart : Philipp Reclam, 91-97.
- _____. 1996 *Kinder und Hausmärchen*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht. (Reprodução da edição com anotações manuscritas dos irmãos, do Museu de Brüder Grimm, Cassel).
- _____. 1999a Brüderchen und Schwesterchen. In *Kinder und Hausmärchen*. Ed. comemorativa em 03 vol. com *Anmerkungen zu den einzelnen Märchen*, V. I, Stuttgart : Philipp Reclam, 79-86.
- _____. 1999b Brüderchen und Schwesterchen. In *Kinder und Hausmärchen*. ed. fac-símile da 1ª ed. de 1812-15. 2ª ed. Eschborn bei Frankfurt a. Main: Klotz, 81-86.
- _____. 1999c Die drei mänlein im Walde. In *Kinder und Hausmärchen*. ed. fac-símile da 1ª ed. de 1812-15. 2ª ed. Eschborn bei Frankfurt a. Main: Klotz, 86-88.
- _____. 1999d Gänsemagd. In *Kinder und Hausmärchen* Ed. comemorativa em 03 vol. com *Anmerkungen zu den einzelnen Märchen*, Stuttgart : Philipp Reclam, V. II, 24-30.
- _____. 1999e Gänsemagd. In *Kinder und Hausmärchen*. ed. fac-símile da 1ª ed. de 1812-15. 2ª ed. Eschborn bei Frankfurt a. Main: Klotz, 355-361.
- _____. 2000a A moça dos gansos. In: *Contos de Grimm*. Trad. David Jardim Jr. Belo Horizonte /Rio de Janeiro: Itatiaia, 187-193.
- _____. 2000b O irmão e a irmã. In: *Contos de Grimm*. Trad. David Jardim Jr. Belo Horizonte /Rio de Janeiro: Itatiaia, 29-36.
- _____. 2000c Os três homenzinhos do bosque. In: *Contos de Grimm*. Trad. David Jardim Jr. Belo Horizonte /Rio de Janeiro: Itatiaia, 505-510.
- BRUNEL, P.; PICHOS, C.; ROUSSEAU, A-M. 1990 *Que é literatura comparada*. São Paulo: Perspectiva.
- CARVALHAL, Tania Franco. 1993 Literatura comparada e teoria literária: intertextualidade e comunidades inter-literárias. *Revista Tempo Brasileiro*, 114-115: 29-37.
- COELHO, Nelly Novaes. 1982 *A literatura infantil: das origens orientais ao Brasil de hoje*. 2ª ed. São Paulo: Global.
- CIRLOT, Victoria. 1987 *La novela arturica: orígenes de la ficción en la cultura europea*. Barcelona: Montesinos.
- DARNTON, Robert. 1987 Los campesinos cuentan cuentos. In: *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México: Fondo de cultura econômica.
- Duden Deutsches Universalwörterbuch*. 1989 2ª ed. Mannheim : Wien.
- Duden. Deutsches Wörterbuch*. 1960 Leipzig: S. Hirzel.
- FROMM, Erich. 1981 *Märchen, Mythen, Träume*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.
- FOUCAULT, Michel. 1991 *Vigiar e punir*. 8ª ed. Trad. De Ligia M. Pondé Vassalo de Surveiller et punir. Petrópolis, Vozes
- FURTADO, Antonio L. 2001 Formação de uma alegoria na Demanda do Santo Graal. *Palavra*, 7: 56-67.
- _____. 2003 A Matéria da Bretanha e a Távola Redonda. In: *Aventuras da Távola Redonda: estórias medievais do rei Artur e seus Cavaleiros*. Trad. e seleção de Antonio L. Furtado. Petrópolis, Vozes. (exemplar gentilmente cedido pela editora).
- LE GOFF, Jacques. 1994 *O imaginário medieval*. Trad. de Manuel Ruas de *L'imaginaire médiéval*. Lisboa: Estampa.

- HAUSER, Arnold. 1994 *Historia social de la literatura y del arte*. 23ª ed. Trad. de A Tovar e Varas-Reyes para o espanhol, de *The Social History of Art*. Barcelona: Labor, II v., V. I.
- HETMANN, Frederik. 1982 *Traumgesicht und Zauberspür*. Frankfurt a. Main: Fischer.
- ISER, A. Wolfgang. 1996 *O fictício e o imaginário*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ.
- KÖBLER, Gerhard (org.) 1993 *Wörterbuch des althochdeutschen Sprachschatzes*. München: Paderborn.
- LOBATO, José Bento Monteiro. 1960 *Histórias de Tia Nastácia*. 11ª ed. São Paulo: Brasiliense.
- LÜTHI, Max. 1992 *Das europäische Volksmärchen*. Tübingen: Francke Verlag.
- PERRAULT, Charles. 1981 Les Fées. In: *Contes*. Paris: Gallimard, 165-167.
- PROPP, Valdimir. 1997 *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 1984 *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. 1988 *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática.
- RÉGNIER-BOHLER, Danielle. 1990 Ficções. In: *História da vida privada 2 - da Europa feudal à Renascença*. São Paulo: Cia das Letras.
- RICHTER, Dieter. 1974 *Märchen, Phantasie und soziales Lernen*. Berlin: Basis.
- RÖLLEKE, Heinz. 1982 Beiträger und Vermittler der Märchen. In: Brüder Grimm. *Kinder und Hausmärchen*. Ed. comemorativa em 03 vol. V. 03 com *Anmerkungen zu den einzelnen Märchen*, Stuttgart : Philipp Reclam, 559-574.
- _____. 1985 *Wo das Wünschen noch geholfen hat*. Bonn: Buvier.
- TODOROV, Tzvetan. 1975 *Introdução à literatura fantástica*. Trad. de Maria Clara Correa Castello. *Introduction à la littérature fantastique*. São Paulo: Perspectiva.
- TRUSEN, Sylvia Maria. 1995 O papel do leitor na gênese da coletânea dos Irmãos Grimm. *Odisséia*, v. 1, n.2-3 (março-junho-julho-out): 103-118.
- YUNES, Eliana. 2002 Onde está o outro. *Leituras compartilhadas: Cadernos de Leitura do Leia Brasil*, v. IV.

NOTAS

¹ Por motivo, entende-se um repertório de unidades recorrentes na ficção, articuladas entre si, e passível de migrar entre narrativas, sejam elas de cunho popular ou não. Como unidades menores do enredo prendem-se ao tema, que as envolve. (Cf. Reis e Lopes 1988). Embora reconhecendo a importância da lei de permutabilidade, definida por Propp (1984), bem como da descrição das ações como partes constitutivas dos contos maravilhosos, não será empregada aqui sua teoria, pois afasta-se dos objetivos propostos.

² Ilustra a migração de motivos artúricos o ensaio de A. Furtado (2001), acerca da imagem alegórica de a Besta Ladradora.

³ Todas as traduções dos textos em alemão são de nossa responsabilidade. Optamos por verter para o português apenas os textos citados neste idioma.

⁴ É importante, todavia, lembrar com Le Goff (1994), que na Idade Média, o quadro conceitual que servia de referência aos *mirabilia* era radicalmente distinto do moderno, uma vez que inexistia a dúvida face à (im)possibilidade do evento.

⁵ Por outro viés, mas chegando à conclusão semelhante Yunes (2002) afirma o espaço da alteridade na literatura e sua importância na construção de um mundo erigido sobre o valor das diferenças.

⁶ Referência ao conto dos Grimm, *Das Märchen vom Schlauraffenland* que parece reportar-se ao mito do país de Cogaingne, lugar idílico e simultaneamente às avessas, retratado nas narrativas medievais do século XIII. V. Também a respeito Le Goff (1994).

⁷ A classificação aqui serve apenas como guia voltado a orientar o leitor, e não significa uma orientação metodológica.

⁸ Trata-se do manuscrito de Öllenberg, pois encontrado em convento homônimo, contendo as cópias enviadas a Clemens Brentano, colega e autor do *Des Knaben Wunderhorn*.

⁹ Trata-se na realidade de Dorothea Grimm, cujo nome de solteira era Wild. Rölleke tem interessante estudo acerca dos mitos criados em torno de seus narradores, em sua maioria burgueses.

¹⁰ Aqui, afóra o fato das fadas substituírem os homenzinhos da floresta, o primeiro segmento narrativo é praticamente idêntico. Mas a segunda parte – do casamento ao trecho em que o animal é desencantado – inexistente na versão francesa (cf. Perrault 1981).

¹¹ Versão de 1857. A de 1812 também anuncia um final feliz após o qual a narrativa toma nova direção.

¹² Cf. anotações de próprio punho dos autores no fecho da narrativa (Grimm 1996: 38, l.24).

¹³ V. as seguintes traduções de Lobato, Monteiro. “A pastorinha de gansos” (1960); Jardim Jr., David. “A moça dos gansos” (2000); Maldonado, Zaida. (2002). “A guardadora de gansos”.

¹⁴ Como esclarece o seu tradutor, provém de autor anônimo, escrita, acredita-se, entre os anos de 1215 – 1225. Difere do Le Livre de Lancelot pertencente à *Vulgata* (Furtado 2003; Cirlot 1987).

¹⁵ Utilizar-se-á tradução de Antonio Furtado (2003), gentilmente cedida pela editora Vozes.

¹⁶ Cf. especialmente capítulo *Difusión y persistência de la matéria artúrica*. A Autora embora se refira especialmente à obra do escritor que trabalhara para a corte de Marie de Champagne, bem como ao ciclo de *Lancelot* em prosa da *Vulgata*, demonstra as possibilidades abertas pelo gênero o ficcional. Bahktin, (1990) por sua vez, examina o a originalidade do cronotopo dos romances de cavalaria, as deformações fabulosas do tempo e do espaço, e o comércio que estabelece com a história ulterior do romance, a exemplo dos românticos, simbolistas, surrealistas e expressionistas.

¹⁷ A respeito das condenações e suplícios praticados e o processo de transformação até seu extermínio nos quadros da Europa moderna (cf. Foucault 1991).